

Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Tesis de grado para la Licenciatura en Historia

Estudiante: Maximiliano Duplatt

Directora: Dra. María de la Paz Escobar

Codirector: Dr. Pablo Blanco

**Representaciones cinematográficas de la lucha de liberación nacional argelina
(1966). Un estudio comparativo**

Fecha de presentación: 20 de abril de 2022

Resumen:

Este trabajo se inscribe en los estudios de cine e historia para analizar las representaciones de tres películas estrenadas en 1966 sobre la lucha de liberación nacional argelina, las cuales fueron realizadas desde lugares geográficos, políticos, sociales y culturales diferentes. La hipótesis plantea que, aun cuando las películas estuvieron temporalmente próximas a los acontecimientos narrados, solamente la ítalo-argelina fue la que problematizó acerca del colonialismo debido a la perspectiva marxista y crítica de su director. Por lo tanto, interesa analizar las disputas por la construcción de sentidos en esas representaciones y, en el mismo proceso dialéctico, aportar a los estudios históricos que entienden al cine como documento histórico.

La investigación propuesta retoma elementos del análisis contextual para situar los films en su momento de producción y del análisis textual para analizar los sentidos construidos por estos últimos sobre la lucha argelina para luego poder realizar un análisis comparativo. Ello posibilitará definir si existe un mundo representado de la lucha de liberación nacional argelina que se constituye como sistema ideológico dominante en el cine producido en 1966 o si, por el contrario, los films dan cuenta de una pluralidad de mundos representados que se disputan diferentes visiones sobre ese mismo pasado con fines ideológicos particulares que intentan convertirse en hegemónicos.

ÍNDICE

Introducción.....	4
CAPÍTULO I.....	9
Estado de la cuestión: Cine e historia.....	9
CAPÍTULO II.....	15
Marco conceptual-metodológico.....	15
El cine como producto cultural.....	15
Representación(es): Discursos sobre el mundo.....	17
Hegemonía/Ideología: La construcción de una visión del mundo.....	20
Estrategias metodológicas.....	25
CAPÍTULO III.....	35
Contexto histórico.....	35
Las luchas de liberación nacional al calor de la Guerra Fría.....	35
El cine en el mundo de posguerra: Entre las transformaciones de Hollywood y el nacimiento del cine tercermundista militante.....	54
CAPÍTULO IV.....	66
Cine y colonialismo.....	66
Lost Command (1966): La primera (y última) producción de Hollywood sobre la lucha argelina.....	67
La Battaglia di Algeri (1966): El film que nadie quería financiar.....	73
Rih al Awras (1966): Una obra singular en medio del moudjahid.....	85
CAPÍTULO V.....	90
Los films como textos analizables.....	90
Lost Command.....	91
Su cartel cinematográfico.....	91
La lucha de liberación nacional argelina: representaciones de violencia, espacios geográficos y sujetos históricos.....	93

La Battaglia di Algeri	104
Su cartel cinematográfico	104
La lucha de liberación nacional argelina: representaciones de violencia, espacios geográficos y sujetos históricos	106
Rih al Awras	115
Su cartel cinematográfico	115
La lucha de liberación nacional argelina: representaciones de violencia, espacios geográficos y sujetos históricos	117
Conclusiones.....	129
Bibliografía.....	137
Fuentes.....	147
Fuentes audiovisuales	149
Webgrafía	149
Canciones	150
ANEXO	151
Glosario	151

Introducción

Reflexionar acerca de la construcción de representaciones cinematográficas en torno a una lucha de liberación nacional, signada por la violencia y las desigualdades políticas, sociales y bélicas, constituye un desafío tanto teórico como metodológico. Dichas representaciones forman parte de la cultura y las memorias de esos pueblos y, como tales, están cargadas de tensiones, contradicciones y conflictos aún latentes. Por tanto, es importante subrayar el carácter polifónico de las mismas, que necesariamente requiere el desarrollo de un marco teórico-metodológico acorde a la perspectiva planteada y que permita interpretarlas y analizarlas atendiendo a las múltiples lecturas posibles, de las cuales esta tesis constituye solo una.

En este sentido, cabe destacar que las producciones hollywoodenses detentan un importante peso en la construcción de representaciones sobre el mundo y, dentro de ella, en los procesos de otrificación/ subalternización, como consecuencia de su conocida difusión a escala global. Sin embargo, aquellas no están exentas de disputas de sentido por parte de otros modos cinematográficos, entre ellos el cine tercermundista militante, que buscan construir representaciones contrahegemónicas al discurso occidental y colonial como lo es el hollywoodense. De ahí que trabajar la relación historia-cine permite estudiar la doble dimensión que posee este medio ya sea para construir identidades alterizadas o, por el contrario, identidades reivindicativas y críticas del eurocentrismo.

El cine como documento histórico no tradicional aporta a una mayor complejización y reflexividad sobre la construcción del conocimiento, enriqueciendo el estudio e interpretación de procesos históricos, en este caso del colonialismo y las estrategias de resistencia que este ha suscitado. Por ello se propone el análisis comparativo de tres películas contemporáneas entre sí, pero producidas desde lugares geográficos, sociales, políticos y culturales diferentes. Considerarlas textos-documentos invita a posicionarse críticamente frente a ellas permitiendo enriquecer el estudio de la historia del siglo XX y examinar la construcción de las representaciones sobre la lucha argelina, contextualizada en los procesos de descolonización y Guerra Fría¹.

¹ Estos términos serán discutidos en el Capítulo III en tanto que invisibilizan las luchas de liberación nacional y las guerras neocoloniales que caracterizaron a estos procesos históricos.

El interés por este tema de investigación parte de entender al cine como un agente de la historia (Ferro, 1980) que incide en el porvenir histórico de los pueblos y que, además, construye representaciones, discursos y sentidos de la realidad. Las mismas están ligadas a condicionantes socioculturales, de modo tal que los films contienen “dimensiones ambivalentes y conflictivas que conviven y circulan dentro de las diégesis filmicas y que expresan, desde su textualidad, las disputas por la hegemonía cultural” (Escobar, 2016: 11-12). Del mismo modo, el propio espectador también es un agente en sí mismo que en la práctica interpreta y resignifica aquello con lo que establece diálogo de acuerdo a su bagaje cultural e ideológico.

En la Argentina del siglo XXI el cine ha pujado por un lugar dentro del campo de estudios históricos, pero los temas referidos al colonialismo ocupan un lugar secundario. En Patagonia, son escasas las investigaciones que han abordado la relación entre cine e historia y la construcción de sentidos y representaciones cinematográficas, con la excepción del trabajo de la historiadora Escobar (2016). Por lo tanto, la elección del tema se justifica doblemente porque la tesis aportaría no solo a su discusión sino al reconocimiento de la utilidad de los documentos filmicos como fuentes. Además, los trabajos en idioma español que han analizado textualmente films sobre la lucha de liberación nacional argelina han sido limitados en número².

Para los fines aquí propuestos se entiende que la historia “procede interpretando testimonios” (Mell, 2014: 72), de lo cual se infiere que todo documento histórico es un “texto” a interpretar y que, como tal, sus huellas están sujetas a un riguroso proceso de interrogación, análisis y triangulación con otras fuentes. De lo anterior se desprende que estos son construidos por el historiador, lo que implícitamente supone una selección (del tema, el recorte, las fuentes y la perspectiva de análisis) de acuerdo a sus intereses.

De esta manera, el uso del cine como fuente para la interpretación de procesos donde escasean los documentos escritos o estos no logran dar cuenta de la totalidad de sus dimensiones complejiza los análisis y aporta nuevas miradas sobre ellos. De ahí la importancia que cobra trabajar bajo estas coordenadas, utilizando documentos “no tradicionales” como los audiovisuales y recuperando a su vez algunas categorías que

² Al respecto, la mayoría de los textos académicos referidos al análisis fílmico de producciones sobre la lucha argelina están en inglés y también son poco numerosos. Destacan los análisis textuales desde una perspectiva de género de Austin (2007) y Sharpe (2014 y 2020).

permitan dar cuenta de la construcción y circulación de sentidos, tales como representación, hegemonía, ideología, discurso y memoria. Por ello Pierre Sorlin observa que

la riqueza de nuestra labor no se basa en la corroboración o comparación de los textos filmicos con los escritos (aunque este proceso es necesario) o en el preguntarnos por su grado de veracidad. Más bien debemos indagar en los aspectos político-ideológicos de los mismos y comprender los medios y los motivos por los cuales estos se presentan en relación a la sociedad a la que apelan. (Sorlin en Piccinelli, Dadamo y Della Mora, 2012: 187)

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, en tanto esto promueve una mejor comprensión y estudio de la historia contemporánea. En efecto, “el cine tiene la triple condición de ser narración, fuente y objeto histórico” (Arresegot, Bisso y Raggio, 1999: 232). Su riqueza reside en su complejidad –inherente a toda construcción social, portadora de discursos y representaciones elaboradas en contextos históricos concretos– y en la pluralidad de posibles abordajes metodológicos.

De este modo, el cine requiere de una determinada “lectura” de las imágenes visuales que precisa del conocimiento de un lenguaje y un modo discursivo diferente al escrito, conocido como lenguaje cinematográfico. De ahí que la principal dificultad que se presenta al momento de realizar una investigación desde esta perspectiva es metodológica (Alvira, 2011) por lo que se optó por llevar a cabo un análisis contextual y textual de los films para así dar cuenta de su construcción de sentidos en torno a la lucha de liberación nacional argelina.

Las películas que serán objeto de análisis son: *Lost Command* (1966, Mark Robson), una producción estadounidense cuya trama gira en torno al militar Pierre Raspeguy quien debe mantener el orden en Argelia; *La Battaglia di Algeri* (1966, Gillo Pontecorvo), una coproducción ítalo-argelina construida a partir de los enfrentamientos entre el *Front de Libération Nationale* (F.L.N.) y los militares franceses (los paras); y *Rihal Awras* (1966, Mohammed Lakhdar-Hamina), una producción argelina que cuenta la historia de una madre en busca de su hijo encarcelado por colaborar con el F.L.N. Las tres están ambientadas en los años de la lucha de liberación nacional argelina (1954-1962) y fueron estrenadas en 1966; es decir, poco después de la independencia de Argelia.

El problema central de esta investigación es dar cuenta de las razones por cuales siendo contemporánea la producción de las tres películas, la ítalo-argelina es la única que problematiza y complejiza la dominación colonial mediante representaciones de la lucha de liberación nacional.

La hipótesis es que, aun cuando todas las películas estuvieron temporalmente próximas a los acontecimientos narrados en un contexto de descolonización, la ítalo-argelina fue la única que problematizó sobre el colonialismo a causa de la mirada marxista de su director Gillo Pontecorvo interesado en construir un discurso anticolonial que promoviera la independencia de los pueblos coloniales, mientras que la argelina buscaba reforzar la construcción de una identidad nacional árabe-musulmana en la inmediata posindependencia de Argelia a través de una narrativa predominantemente visual, y la estadounidense pretendía legitimar indirectamente el avance militar de su gobierno sobre Vietnam en un contexto donde su presencia en la región estaba en aumento.

Objetivos generales

- Analizar las disputas por la construcción de sentidos en las representaciones cinematográficas sobre la lucha de liberación nacional argelina en el contexto de descolonización.
- Aportar a los estudios históricos que entienden al cine como documento histórico y a las películas como productos culturales y documentales.

Objetivos específicos

- Explicar los contextos de producción y circulación de las representaciones cinematográficas sobre la lucha de liberación nacional argelina.
- Comparar las representaciones cinematográficas de las tres películas.
- Reconocer las disputas por la construcción de sentidos y representaciones en tres películas estrenadas en 1966 y sus respectivos carteles cinematográficos.

Asimismo, la investigación está inscripta en un abordaje histórico materialista que considera que los films constituyen textos-documentos; es decir, productos culturales significantes y comunicativos encargados de la construcción de “otro” mundo (Casetti y Di Chio, 1991; Gardies, 2014). Aumont (2008) comparte esta definición y se refiere al film como un discurso signifiante, de manera que se justifica nuestro interés en estudiar las representaciones y sus sentidos en un campo constantemente cambiante y en tensión como lo es el cultural.

La tesis está organizada en cinco capítulos. El primero de ellos presenta un recorrido desde las primeras discusiones teóricas y metodológicas de la relación cine e historia para después centrarse en el estado del debate en la Argentina del siglo XXI. El segundo capítulo desarrolla el marco conceptual-metodológico sobre el cual se articula la investigación, definiendo a cada paso los conceptos claves (cine, film, representaciones, hegemonía, ideología), y luego detalla las estrategias metodológicas propuestas (análisis contextual y textual). El tercer capítulo expone y problematiza los procesos históricos más importantes que atraviesan a los films junto con los cambios y continuidades en el mundo del cine de posguerra. El cuarto capítulo presenta el análisis contextual de los films, mientras que el quinto (y último) desarrolla su análisis textual con el fin de reconstruir (algunos de) sus sentidos.

CAPÍTULO I

Estado de la cuestión: Cine e historia

Uno de los primeros escritos que versa sobre la potencialidad del cine como fuente para la historia data de fines del siglo XIX³, pero tuvo que pasar medio siglo hasta que sus posibilidades de estudio comenzaron a ser exploradas a partir del trabajo de Sigfried Kracauer⁴, quien planteó que el cine constituía un fiel reflejo de la mentalidad de una nación en un contexto determinado (Zubiaur Carreño, 2005). Posteriormente fue criticado por su carácter simplista y determinista, entre otras cosas, pero su trabajo demostró “la validez del cine como un documento esencial para comprender cada cultura” (Escobar, 2016: 15), iniciando una sociología del cine que tiempo después otros autores retomarían y complejizarían (Sorlin, 1985).

Siguiendo esta línea, el cine siguió su lento pero progresivo camino de legitimación como fuente para la historia en la década de 1970 a partir de las publicaciones del historiador francés Marc Ferro, quien había venido desarrollándolas desde la década anterior. En ellas, este autor sostuvo que el cine es un documento y que, del mismo modo, cada film constituye un testimonio que se deberá analizar críticamente para poder así descubrir y explorar lo “no visible a través de lo visible” (Ferro, 1995: 40) a través de un contraanálisis de la sociedad, desentrañando el modo en que esta se imagina a sí misma y construye representaciones sobre ella y los demás.

De esta manera, Ferro privilegia el estudio de films cuya acción es coetánea a la época del rodaje (Alvira, 2011) puesto que configuran un importante testimonio de la mentalidad del equipo encargado detrás de su producción (director/a, guionista, productores/as), 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– constituye una fuente invaluable e irremplazable sobre el contexto en que fue producido y presentado. Para ello propone un análisis que

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 Se trata de su ensayo *De Caligari a Hitler*, publicado en 1947, que analiza las expresiones ideológicas presentes en las producciones cinematográficas alemanas antes de la llegada al poder del nacionalsocialismo alemán.

complemente una lectura fílmica de la historia con una lectura histórica de los films (Ferro en Arresegot, Bisso y Raggio, 1999).

En este sentido, uno de los aportes más importantes de Ferro es su concepción del film como agente de la historia, operando en el porvenir histórico de los pueblos y las sociedades. Pero, además, sus contribuciones legitiman la relación entre cine e historia al destacar el valor del primero como producto cultural-documental que oculta (en vez de reflejar, tal como proponía Kracauer) las huellas de la construcción de un mundo diegético. Por tanto, “más que como copia de la realidad, (...) la cámara (...) muestra el anverso de una sociedad, sus lapsos” (Ferro en Sorlin, 1985: 43).

Del mismo modo, el crítico de cine e historiador francés Pierre Sorlin (1985) 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. Concibe a las películas como expresiones ideológicas (es decir, discursos) particulares, comunicadas a través del medio audiovisual, de modo que su análisis debe contemplar tanto lo que se revela como lo que se ignora.

Con respecto a las estrategias metodológicas, el autor plantea que se han de tomar los recaudos correspondientes al momento de analizar los textos fílmicos y validar las informaciones que estos aportan. Entre ellos, hace hincapié en situar al texto en su contexto de producción y estudiar su recepción, con lo cual sugiere que la relación entre realizadores y espectadores –entre quienes producen el enunciado y los receptores del mismo– es dinámica y activa. Por lo tanto, interesa analizar el modo en que la sociedad proyectaba o construía ese pasado y comprender sus vínculos con aquel.

De igual modo, Sorlin acentúa la importancia del cine como documento que no se limita 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 en tanto que “el cine nos lleva al pasado, sugiere una atmósfera” (Sorlin, 2005: 20). Por su parte, desde el otro lado del océano el historiador estadounidense Robert A. Rosenstone (1988) coincide con lo antedicho, en tanto que este autor también ha manifestado 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 molineros que se mueven al ritmo de la maquinaria; los civiles que miran desolados las calles de las ciudades bombardeadas. (1988: 99-100)

Por lo demás, Rosenstone (1997) se centra en el modo en que las películas explican y se entrelazan con la historia, equiparando al cine “como escritura de la historia” (Alvira, 2011: 9) y llegando a considerar al primero como una forma visual de ‘hacer historia’. En sintonía con estas reflexiones, algunos autores plantean que el cine es un tipo de narración histórica que tiene modos de expresión propios cuyo rasgo característico es el de ser fácilmente comunicable, convirtiéndose en el mejor lenguaje para divulgar conocimiento histórico en la actualidad (Montero y Paz en Escobar y Perata, 2019).

Dentro de los artículos científicos en castellano que abordan el mundo cinematográfico destaca el historiador Caparrós-Lera, que junto a Rafael de España creó en 1983 el Centro de Investigaciones Film-Historia. Unos años más tarde, en 1991, fundó la revista *Film-Historia* destinada al estudio y difusión de las relaciones entre la historia y el cine y sus diferentes posibilidades teórico-metodológicas (García Carrión, 2015).

De esta manera, Caparrós-Lera valoriza (2007) el lugar ocupado por las películas como documentos para entender y estudiar la historia contemporánea en tanto que las imágenes fílmicas están cargadas de contenido social-testimonial. Dentro de su propuesta teórica-metodológica formula una clasificación tripartita de los films de acuerdo a si se trata de películas de: reconstrucción histórica, ficción histórica y reconstitución histórica⁵.

Los trabajos de Caparrós-Lera, junto a los de sus colegas españoles, “han emprendido la problemática del cine como producto cultural, como agente de la historia y como vehículo de la enseñanza de la disciplina a nivel escolar y universitario” (Escobar, 2016: 24). De la misma manera, estos autores sostienen que para entender los múltiples vínculos entre cine e historia es necesario estudiar las condiciones materiales y técnicas

⁵ La primera de ellas engloba a aquellas películas que poseen contenido social y que, por tanto, pueden ser utilizadas como fuentes históricas para conocer mejor las mentalidades y prácticas culturales dominantes en un contexto histórico dado, del cual el grupo de realizadores forma parte (dentro de ellas, destaca el neorrealismo italiano y la escuela soviética); la segunda refiere a aquellos films que evocan tiempos pretéritos o utilizan personajes históricos como marco referencial de la narrativa, por lo que apuntan más bien al cine-espectáculo de corte hollywoodense y no a la reflexión crítica; y la tercera representa a aquellas películas que aluden a un proceso o hecho histórico para reconstituirlo con mayor rigurosidad –aunque siempre relativa– de acuerdo a la visión artístico-creativa e ideológica de sus autores.

del proceso de producción cinematográfica, haciendo hincapié en la dimensión contextual.

La aparición de estudios académicos que relacionan el cine y la historia en Argentina se produjo a fines del siglo XX (Piccineli, Dadamo y Della Mora, 2012). Hasta mediados de la década de 1980 la producción escrita referida al cine no era académica, sino que se trataba de “la crítica de películas para su publicación en la prensa” y “la compilación de información biográfica sobre directores, actores, escenarios, que estuvo en manos de periodistas cinematográficos” (Tranchini, 2010: 3).

De esta manera, no fue sino hasta fines del siglo pasado, con la expansión de las ciencias sociales en las universidades nacionales y la apertura a nuevas formas de concebir la historia, que apareció la producción y reflexión académica sobre cine e historia en Argentina. Sin embargo, esta producción fue (y sigue siendo) deudora de los marcos teóricos franceses (los ya mencionados Ferro y Sorlin) o estadounidenses (Rosenstone) (Alvira, 2011).

Últimamente se observa un crecimiento del número de historiadores interesados en las posibilidades que el cine brinda como documento histórico, recurso pedagógico y objeto de estudio, y ello se expresa en la multiplicación de publicaciones y artículos referidos al cine y jornadas y seminarios. Al igual que lo que sucede en España, si bien estas investigaciones “ya no son una singularidad, desde luego no puede sino destacarse su presencia marginal o nula en los principales trabajos de síntesis histórica y en las obras de referencia” (García Carrión, 2015: 103-104).

Las investigadoras Piccineli, Dadamo y Della Mora distinguen hasta el año 2012 cinco grupos de trabajo⁶ “que presentan un arraigo institucional y una producción académica creciente y sostenida en el tiempo” (p. 174). En primer lugar, el grupo de Fabio Nigra (UBA), dedicado al análisis de las relaciones Hollywood-historia estadounidense. En segundo lugar, las historiadoras Laura Radetich y Eduardo Jakubowicz (ambos de la UBA), que problematizan la relación cine-historia y analizan y periodizan las producciones audiovisuales argentinas. En tercer lugar, la licenciada en comunicación Marcela López (UNC) y la historiadora Alejandra Rodríguez (UBA), centradas en el

⁶ Es importante subrayar que existe una producción académica perteneciente a otras instituciones y que aquí se nombran, pero que no fueron consideradas por las autoras por carecer de estabilidad en el tiempo.

estudio de la construcción cinematográfica del pasado nacional argentino. En cuarto lugar, Tzvi Tal y Zulema Marzorati, quienes han sido los principales divulgadores de los estudios sobre cine e historia en la Argentina. Por último, el heterogéneo grupo conformado por Irene Marrone, Mercedes Walter Moyano, Mabel Fariña, Ma. Florencia Luchetti y Sebastián Russo, cuyos estudios giran en torno a los procesos identitarios.

En Argentina Tzvi Tal analiza las imágenes cinematográficas y su papel en el proceso de dominación por parte de los sectores hegemónicos de Argentina y Brasil de las décadas 1960 y 1970 subrayando que, en el caso de las representaciones del espacio geográfico, éstas “expresan el poder social que las produce, las cambiantes condiciones de su existencia y los conflictos sociales que motorizan esos cambios” (Tal en Escobar y Perata, 2019). De ahí que para López y Rodríguez (2009) los films sean considerados documentos de época que promueven determinados discursos, representaciones y visiones del pasado, por lo que el cine está:

impregnado de los saberes y las preocupaciones de su tiempo. Los films ‘hablan’ desde diversas temporalidades y sectores sociales y alumbran espacios diferenciados de la historia. En el cine, al igual que en la escritura, no hay inocencia, por eso vamos a ‘escuchar’ las películas, a contextualizarlas y a contrastarlas como las piezas culturales y políticas que son. (López y Rodríguez, 2009: 14)

En sintonía con estas reflexiones, pero referido a la industria hollywoodense, Nigra (2015) postula que el cine actúa como un productor-reproductor ideológico para construir consenso dentro de la sociedad, por lo que no hay inocencia cultural sino un aparato cinematográfico construido con objetivos invisibilizados: económicos (asegurar que sea un éxito de taquilla) y políticos (reforzar ideas hegemónicas). De esta manera, la instrumentalización a través de la cual interviene el aparato cinematográfico es ocultada para una mayor efectividad⁷.

La producción académica es dispar, centrada principalmente en la Universidad de Buenos Aires, lo cual se explica porque uno de los dos principales espacios que promueven la producción y divulgación de trabajos académicos sobre cine e historia en la Argentina se encuentra nucleado en la UBA: el Centro de Investigación y Nuevos

⁷ Precisamente algunos autores como Alberto Elena y Guadalupe Arensburg se refieren al modelo narrativo clásico impuesto por Hollywood como “estilo invisible” (Romero Escrivá, 2010).

Estudios sobre Cine (CIyNE) fundado en 1997. El otro lo constituye la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA) creada en 2008, con la participación de profesionales representativos del Estado Federal argentino y cuya producción está signada por su heterogeneidad y la multidisciplinariedad de sus abordajes.

Al respecto, *Imagofagia*, la revista fundada por la ASAECA, ha publicado en los últimos años numerosos artículos referidos a discusiones teóricas sobre el cine, junto a análisis de películas nacionales, entrevistas a cineastas y especialistas en el tema, dossiers y reseñas. Es notable el aumento de las producciones que analizan el cine argentino o latinoamericano del siglo XX o XXI, pero entrecruzándolo con múltiples perspectivas, ya sea de género, giro afectivo, historia local, regional, subalternidad o memoria. Aun así, los trabajos referidos a la representación cinematográfica que se focalicen en las fronteras de lo conocido/desconocido son inferiores, y aún más escasos son los producidos desde el sur patagónico, siendo la tesis doctoral de Escobar (2016) un avance en esta dirección.

En la actualidad el reto es principalmente metodológico y está vinculado a llevar a cabo “un adecuado análisis de los recursos propios del lenguaje cinematográfico” (Alvira, 2011: 12), que permitan recuperar las formas de representar en el cine. Siguiendo los planteos del historiador Alvira (2011) puede argüirse que el cine requiere de una determinada “lectura” de las imágenes visuales que precisa el conocimiento de un lenguaje y un modo discursivo diferente al que uno está acostumbrado a utilizar en el quehacer histórico, con lo cual las estrategias metodológicas también varían.

De esta manera, considerados en su conjunto, los modos de representar están relacionados tanto con preferencias estético-narrativas como con contextos socio-culturales determinados, lo cual supone analizar no sólo los elementos constitutivos del film sino también los factores extrafilmicos: producción, recepción, crítica, contexto, etc. (Fabricio, 2016). Además, vale aclarar que las películas son polifónicas y que sus sentidos también lo son en los diferentes contextos de lectura/recepción, con lo cual se evidencia el carácter abierto del análisis filmico y la multiplicidad de interpretaciones posibles a partir de un mismo film-texto.

CAPÍTULO II

Marco conceptual-metodológico

En esta investigación se analizarán las representaciones que el cine de la década de 1960 construyó sobre la lucha de liberación nacional argelina. Se estudiarán los contextos de producción y circulación de las películas y las disputas por la construcción de sentidos de la lucha a partir de las categorías: representaciones y hegemonía, las cuales han sido reconfiguradas a partir de los planteamientos de autores provenientes o cercanos al marxismo cultural (Gramsci, 1981; Lefebvre, 1983; Williams, 2000; Grüner, 2004).

En este apartado se desarrollarán los elementos que sustentan el marco teórico-metodológico propuesto. En primer lugar, se precisará qué es el cine y de qué manera son entendidas las películas; en segundo lugar, se conceptualizará la categoría de representación y su operatividad analítica para el estudio filmico; en tercer lugar, se complejizará la noción de hegemonía; por último, se detallarán las estrategias metodológicas basadas en una combinación del análisis contextual y textual de los films.

El cine como producto cultural

Conceptualizar al cine constituye una tarea compleja porque depende del lugar en que uno se posicione teóricamente y, en ese sentido, podría hablarse de cine como arte, técnica, industria comercial, producto cultural, entre otros (Costa, 1991). Para los fines aquí propuestos, en línea con el marxismo cultural, el cine es considerado una práctica cultural y material de una determinada clase –o fracción de clase– que configura “una forma de representación de la realidad” (Bazin en Della Mora, 2018: 4). Por lo tanto, el cine no evoca explícitamente al mundo, sino que:

más bien representa sus lenguajes y discursos. Más que reflejar, o incluso reflejar, directamente lo real, el discurso artístico constituye el reflejo de un reflejo; es decir, una versión mediada de un mundo socio-ideológico que ya se ha convertido en texto y en discurso. (Bajtín en Shohat y Stam, 2002: 188)⁸

⁸ Estas reflexiones indirectamente aluden a la noción de aparato cinematográfico que refiere a la totalidad de las operaciones interdependientes que entran en juego en el cine, y que incluyen la base técnica, las

La importancia del cine en nuestras vidas ha crecido de tal manera que ha devenido en uno de los más importantes agentes en el porvenir histórico contemporáneo (Ferro, 1995; Nigra, 2018), constituyéndose como un agente significativo, productor de prácticas y sentidos (Sorlin, 1985). En tanto producto cultural, es también documental, testimonio de una sociedad que hace lo posible por ocultar las huellas de su construcción (Nigra, 2015), borrando “cualquier vestigio de que se trata de un discurso estructurado que se propone alcanzar determinados fines y favorecer al máximo la impresión de que se trata de pura narración, pura historia” (Metz en Costa, 1991: 25).

El cine-agente puede ser utilizado por un sector para servir a sus intereses en un contexto determinado, motivo por el cual Sorlin (1985) plantea la relación entre las luchas de representación y los intereses de los grupos hegemónicos. Se entiende entonces que el cine no es neutral, sino que tiene “múltiples objetivos: beneficio económico, construcción de consenso, homogeneización de los gustos (...). En consecuencia, no hay inocencia cultural sino un aparato (...) construido con la potencia de los grandes capitales para ser lo que debe ser disfrutado” (Nigra, 2018: 184). Sin embargo, existen otros modos cinematográficos que no solo no se ajustan a este esquema, sino que se oponen a él⁹.

De esta manera, el cine construye discursos sobre el mundo, el pasado y las sociedades, mientras que el espectador es un agente activo que en la práctica interpreta y resignifica aquello que visualiza. Uno de los aspectos interesantes de analizar películas es que estas expresan las “rugosidades, contradicciones, las ambigüedades y las profundas huellas de su tiempo” (Kriger en Escobar, 2016: 28). De ahí la importancia de recuperar el modo en que se construyen esas formas de representar a los sujetos, la alteridad y la propia narración de los hechos.

Queda claro entonces que aquello que es evocado en pantalla en realidad constituye un constructo que, sin embargo, busca presentarse como una imagen realista en complicidad con el propio espectador. Al decir de Nigra (2018: 183), “el modelo narrativo clásico de Hollywood apuesta por construir un relato en donde se pretende

condiciones de proyección, el film como texto y la maquinaria mental del espectador (Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1999). Ello permitirá aproximarse más adelante al concepto de hegemonía.

⁹ Desde hace más de dos décadas se registra un crecimiento de dos industrias cinematográficas importantes en India y en Nigeria, llamados respectivamente Bollywood y Nollywood, que producen cientos de films de bajo presupuesto. Empero, en la tesis se hará hincapié en los modos de hacer cine contrahegemónicos surgidos en la década de 1960 en un contexto de crítica al discurso cinematográfico colonial característico de Hollywood.

convencer al espectador que todo lo que sucede en la pantalla es natural”, aunque ello también puede ser aplicado a otros modelos cinematográficos.

Una vez definido el marco general en que se producen las películas (el cine como práctica cultural y material), resta conceptualizar qué se entiende por ‘films’. Estos son considerados textos-documentos que presentan un lenguaje cinematográfico propio caracterizado por su heteroglosia y su heterogeneidad (Bajtín en Dadamo, 2018: 155) y que (re)producen un discurso determinado. Por lo tanto, un film es entendido “como un texto complejo con tensiones ideológicas, un escenario conflictivo de discursos en pugna por la hegemonía, y como una práctica social y un medio de representación que opera dentro de un sistema cultural” (Turner en García Carrión, 2015: 109).

De igual modo, se entiende que la cultura es un campo de luchas por las hegemonías (lo cual indirectamente alude a la existencia de contrahegemonías) y que las películas, en tanto productos culturales, también forman parte de ese campo. Un discurso cinematográfico hegemónico en un contexto determinado puede dejar de serlo si las circunstancias sociopolíticas y culturales cambian y, en su lugar, ser reemplazado por otro que hasta entonces había sido contrahegemónico luchando por imponer su proyecto ideológico y cultural.

Representación(es): Discursos sobre el mundo

Como se adelantara en párrafos anteriores, el cine como agente construye representaciones fuertemente ligadas a condicionantes socioculturales y trata de configurar una ‘realidad’ que responda a los intereses –más o menos conscientes– del grupo de realizadores¹⁰. Es decir que los discursos¹¹ de las representaciones cinematográficas condensan múltiples significados, no siempre concordantes entre sí, mediante las cuales se construye una determinada visión del pasado, la alteridad y de sí mismos.

¹⁰ En el próximo capítulo se desarrollará la existencia de un cine hegemónico hollywoodense (primer cine); un cine europeo de autor que se diferencia del anterior, pero sigue dentro su circuito comercial (segundo cine); y un cine militante contrahegemónico al modo cinematográfico hollywoodense (tercer cine).

¹¹ Ella Shohat y Robert Stam recomiendan utilizar este término como alternativa al de ‘imágenes’ para no basar el análisis enteramente en lo visual. Proponen “ir más allá de la superficie epidérmica del texto” (2002: 218), desentrañando el discurso que se esconde detrás de las ‘imágenes’ como tales.

En función de lo anterior, la categoría representación es utilizada por varios historiadores marxistas afines a los estudios culturales dado su potencial para la construcción de identidades tanto propias como ajenas. Siguiendo a Henri Lefebvre, Escobar define a la representación como un “sistema de mediación entre el objeto representado y el sujeto que percibe y experimenta” (2016: 38). En consecuencia, puede decirse que la “lectura” de las películas constituye una práctica social dinámica en la que un mismo texto/película puede ser leído e interpretado de manera diferente por una audiencia que no dispone de la misma postura política, ideológica o socioeconómica¹². De ahí la importancia de considerar el contexto de producción y de análisis.

La relación entre cine e historia cobra relevancia al analizar las disputas por la construcción de representaciones, en tanto el cine expresa ese mecanismo mediante el cual entra en juego la relación dialéctica entre la presencia y la ausencia (Lefebvre, 1983), lo visible y lo invisible (Ferro, 1995). Dado que las representaciones cinematográficas son construidas en contextos históricos dados, estas contienen mensajes –políticos, ideológicos, culturales– concretos (Grüner, 2004) que buscan construir hegemonía (Nigra, 2018), discursos alternativos y/o contrahegemónicos. Por lo tanto, films producidos por agentes diferentes en contextos idénticos pueden llegar a disputarse los sentidos sobre un mismo acontecimiento.

El concepto de representación/es posee etimológicamente una doble acepción: “la de ausencia (la representación es el objeto que sustituye a lo representado) y la de presencia (imagen sustitutiva con sentido simbólico)” (Rueda, 2004: 429). Sin embargo, la presencia no equivale a la ausencia (y viceversa) sino que constituyen un espacio de tensiones y conflictos. Por lo tanto, “la representación no puede reducirse a la sombra, al eco, al reflejo. No contiene menos que lo representado, sino más (...). Lo acentúa, lo vuelve intenso vinculándolo a los afectos” (Lefebvre, 1983: 98) y es allí donde radica su potencial. Analíticamente, lo representable equivale a lo reductible, puesto que siempre queda alguna huella: ese componente residual constituye lo más valioso, aquel remanente que los realizadores no quisieron mostrar intencionadamente y que permiten aproximarse

¹² Como dijera el filósofo y escritor francés Henri Bergson: “el ojo ve sólo lo que la mente está preparada para comprender”. La idea que de esto se desprende es que el ojo no es más que un medio mediante el cual uno interpreta y da sentido al mundo que lo rodea. Pero son nuestros conocimientos previos, experiencias y postura ideológica los que en definitiva limitan nuestra visión y formas de entendimiento.

a la manera en que los distintos sujetos se veían a sí mismos y a los demás en un contexto determinado (Ferro, 1995).

De esta manera, se considera que los directores producen discursos a partir de las imágenes que capturan y que otros transforman en objetos reproducibles en pantalla¹³, cuyos modos de visualización han ido variando y multiplicándose con el correr de los años. Esto último ha generado cambios no sólo en las propias prácticas culturales que tienen que ver con el consumo de películas sino en el modo en que uno percibe al cine y aprehende o resignifica aquello que se ve y oye en la gran pantalla¹⁴.

Para el cine podrían considerarse al menos cuatro cuestiones: el contenido y la forma del film (su “texto”); la producción del film (su “contexto”); las prácticas de reapropiación de los mismos en contextos socioculturales diferentes; y los usos que han tenido desde su estreno. Para esta tesis se ha decidido adoptar una metodología que recupera el análisis textual y contextual de los films ya que estos son considerados la piedra angular para estudiar las representaciones y constituyen el primer paso ineludible para cualquier estudio posterior que amplíe o complejice aún más la investigación, mientras que el análisis de los usos y reapropiaciones es complementario.

Por lo antedicho se adhiere al enfoque propuesto por el marxismo cultural, el cual analiza las luchas de representación desde una perspectiva sociocultural que recupera la importancia del lugar desde el cual son producidas esas representaciones y que se vincula con la noción de hegemonía que será desarrollada en las páginas siguientes. Como se adelantara anteriormente, el cine asiste no solo en la construcción de identidades propias sino en la mediación con (e interpretación de) la otredad, por lo que determinado tipo de films pueden producir discursos para legitimar la dominación de esos “Otros” culturales.

De esta manera, la construcción filmica de la realidad depende de la perspectiva en la que se sitúen sus realizadores, por lo que detrás de cada película subyacen intereses dados, ya sean políticos, ideológicos o económicos (en el apartado anterior ya se estableció la falta de ‘inocencia’ del aparato cinematográfico). Empero, “las

¹³ Los escritos de Serguéi Eisenstein (1898-1948), uno de los primeros teóricos del cine, hacen énfasis en la importancia del montaje para evocar significados y construir discursos.

¹⁴ De ahí que tanto el lector como la práctica de “lectura” de los films sean considerados activos puesto que, recuperando aquella reflexión del crítico literario T.S. Eliot, “el acto de lectura es también un acto creador” (1968: 21) y, análogamente en el cine, el acto de “lectura” de un film también lo es.

representaciones no son, en esencia, ni verdaderas ni falsas” (Lefebvre en Escobar, 2016: 39) sino que constituyen una (re)creación e interpretación del mundo desde un lugar dado. De ahí la importancia de estudiar las condiciones y contextos en que estas surgen, circulan y son utilizadas en la interacción del mundo y los demás (Jodelet, 1986).

Lefebvre plantea que la problemática en torno a la cual gira esta noción podría sintetizarse a partir de las siguientes interrogantes:

¿Quién engendra o produce las representaciones? ¿Dónde emergen? ¿Quién las percibe y las recibe? ¿Qué sujeto? ¿Y qué hace con ellas? ¿Es el sujeto individual y/o social el que produce las representaciones? ¿Según qué proceso? ¿O bien por el contrario se constituye a partir de representaciones emitidas por otros sujetos? ¿A menos que no tengan ni sujeto ni objeto definibles? (1983: 24)

Asimismo, también reflexiona acerca de la relación establecida entre las representaciones y las ideologías, planteando que ambas nociones son inseparables la una de la otra ya que “la representación envuelve e incluye a la ideología” (Lefebvre, 1983: 69). Recuperando las preguntas formuladas por el autor citado, cabría reflexionar, tratándose de películas producidas desde tres lugares diferentes: ¿quién produjo tales representaciones? ¿Desde qué lugar? (no solo ateniendo al mapa geográfico sino también de poder) ¿Hacia quiénes estaban dirigidas? ¿Qué discurso de la lucha argentina construían? ¿Y de qué modo?

Estas preguntas exteriorizan el carácter no neutral de las representaciones que, al ser fácilmente comunicables, están cargadas ideológicamente. Su poder radica en que “sustituyen a las cosas y resultan de una actividad (la nuestra: la de mi grupo, de mi clase). Por ello resisten a veces a lo que viene brutalmente de afuera, prescrito e impuesto” (Lefebvre, 1983: 96). Sin embargo, esto no implica que las representaciones sean “mentirosas” por más que puedan ser –y ciertamente lo son– artificiosas.

Hegemonía/Ideología: La construcción de una visión del mundo

La palabra hegemonía, si bien recorre y es utilizada implícita y explícitamente en buena parte de la obra de Gramsci, en ningún momento es definida conceptualmente, sino que está asociada a los *Cuadernos de la Cárcel* que el intelectual marxista italiano

escribió durante su encarcelamiento bajo la dictadura fascista de Benito Mussolini. La noción complejiza las formas de ver y entender las relaciones de dominación, pero debido a su carácter polisémico no existe una única definición, por lo que es necesario explorar sus potencialidades y límites. De ahí el interés en definir el marco en donde se desenvuelven las acciones hegemónicas (es decir, la construcción de hegemonía): el contexto sociocultural e ideológico.

La cultura es entendida como un proceso social en que las personas definen y configuran sus vidas, pero que está limitado por las desigualdades de clase/acceso a los medios, mientras que la ideología es “un sistema de significados y valores que constituye la expresión o proyección de un particular interés de clase” (Williams, 2000: 129). En este marco es que Gramsci (1981), al plantear que la cultura constituye un escenario clave de las relaciones sociales y políticas de poder, enriquece y complejiza con la noción de hegemonía a la teoría marxista, aportando así indirectamente al análisis de las representaciones cinematográficas. Ello permite reconocer la situación de dominación-subordinación y analizar el “proceso social vivido, organizado prácticamente por significados y valores específicos y dominantes” (Williams, 2000: 130), que un grupo trata de imponer al resto, aunque no sin resistencias.

En este orden de ideas, cabe preguntarse ¿cuáles son las características de una relación hegemónica? ¿Cómo se construye la hegemonía? ¿A través de qué medios o instituciones se articulan las acciones hegemónicas? Portantiero plantea que la construcción de hegemonía está dada por las “prácticas políticas y culturales desplegadas por una clase fundamental, a través de la cual logra articular bajo su dirección a otros grupos mediante la construcción de una voluntad colectiva que, sacrificándolos parcialmente, traduce sus intereses corporativos en universales” (1981: 151).

De esta manera, la ideología es concebida como un sistema de significados y valores que, en la medida en que son experimentados como prácticas y naturalizadas como tales, se confirman recíprocamente construyendo hegemonía. Pero, a su vez, esa acción hegemónica no puede darse sin “una dimensión organizacional: no hay producción de hegemonía sin desarrollo de instituciones o aparatos, sin una práctica estructurada materialmente, de la lucha ideológica, cultural y política” (Portantiero, 1981: 150-151).

Recuperando las reflexiones del apartado anterior, las representaciones no constituyen una copia exacta de lo que (re)presentan, pero contienen un plus que reside

en la funcionalidad política que estas poseen (es decir, su ideología). Lefebvre evidencia que ambas nociones están estrechamente relacionadas y son inseparables una de otra:

La sociedad se constituye en un espacio de representaciones cambiantes articuladas en ideologías siempre asociadas a particulares intereses de las clases (...). En ese espacio móvil y conflictivo conviven los objetos representados con diferentes representaciones sobre ellos (...). La existencia y acción de una ideología dominante revela también la presencia de las ideologías subalternas que operan para salir de esa condición e imponerse. (Lefebvre, 1983: 41)

Es por ello que resulta esclarecedor el aporte de Raymond Williams quien plantea la necesidad de incorporar los conceptos de contrahegemonía y hegemonía alternativa para dar cuenta de los procesos de dominación y resistencia. Del mismo modo, sugiere referirse a ello en términos de lo hegemónico o lo dominante a fin de “reivindicar el carácter procesual de la hegemonía frente a las visiones que la identifican como un sistema estático” (Williams en Liaudat, 2016: 7).

De esta manera, la cultura representa un espacio en movimiento, en permanente construcción y atravesado por tensiones; es decir, es un campo de luchas del cual las películas también forman parte. En consecuencia, “si hay representaciones dominantes es porque una clase social determinada se beneficia con ellas. (...) Clases que están en permanente lucha y que pugnan por imponer sus propias interpretaciones de la realidad, sus propias representaciones” (Escobar, 2016: 39). Por lo tanto, la construcción de hegemonía –a través de representaciones cinematográficas– es el anverso de un proceso cultural dinámico, relacional y dialéctico cuyo reverso es la existencia de contrahegemonías (que se le oponen) y hegemonías alternativas (Williams, 2000).

De este modo, la acción hegemónica no constituye un proceso estático y unidireccional, sino que una hegemonía dada es siempre un proceso complejo, en permanente tensión y cuyos límites y presiones son cambiantes. La misma no se da de manera pasiva ya que es puesta a prueba constantemente, por lo que debe ser renovada o defendida, a la vez que es continuamente resistida, limitada, desafiada por presiones (y grupos) ajenos a ella (Williams, 2000). Por lo tanto, en la práctica la dominación nunca es absoluta.

Por lo que se refiere a los medios e instituciones en que se articula la construcción de hegemonía, el cine constituye junto a la escuela uno de los más poderosos difusores ideológicos de los siglos XX y XXI. Por ello es que Sorlin advierte que “rara vez somos capaces de definir la parte que corresponde al cine o a la televisión en la constitución de nuestro bagaje intelectual, o en nuestras relaciones con el exterior” (Sorlin, 1985: 13). De ahí que el cine puede ser definido también como un sistema de difusión ideológica y las películas como sus expresiones ideológicas particulares que, en un mismo contexto, pueden llegar a ser “concordantes, paralelas o contradictorias” (Sorlin, 1995: 19).

En este sentido, las representaciones construidas y divulgadas por el cine a escala mundial moldean parte de nuestra forma de ver e imaginar el mundo¹⁵, si bien la ideología no es considerada “una mentira destinada a engañar a los espectadores” (Sorlin, 1985: 18), sino una visión que –consciente o inconscientemente– integra a la vez que omite ciertos elementos. Por ello tampoco es asimilada automáticamente, sino que es reinterpretada y, cuando no, resistida y resignificada por quienes la “consumen”.

De esta manera, “la noción de hegemonía permite especificar la dinámica de la lucha de clases como relación entre fuerzas que han pasado (y están pasando, en el caso de las clases subalternas) por un proceso de constitución tendiente a transformarlas de clases corporativas en clases hegemónicas” (Portantiero, 1981: 151). Es decir que el cine, a través de las películas, constituye un producto cultural cargado ideológicamente y construido con fines precisos en el campo cultural, de modo que inevitablemente entrará en tensión con otras películas, representaciones, ideologías que buscarán lo mismo y cuyo discurso posiblemente sea diferente.

Por todo lo sostenido en los párrafos anteriores es que la ideología es manifestada implícitamente a través del sistema hegemónico señalado por Gramsci. Este autor remarcó que la supremacía de clase no puede sostenerse ni prolongarse en el tiempo recurriendo exclusivamente a la coerción, sino que debe apelar a otros mecanismos que aseguren y naturalicen su posición. Por lo tanto, la noción misma “presupone que se tengan en cuenta los intereses y tendencias de los grupos dominados sobre los cuales se ejercerá la hegemonía, que se constituya cierto equilibrio de compromiso, y que el grupo

¹⁵ Con respecto a los discursos construidos durante la dominación colonial (y que siguieron reproduciéndose en el contexto de “descolonización”), Said advertía en la década de 1970 acerca de “las limitaciones de pensamiento y acción que el orientalismo impone” (1997: 22), ya sea en novelas, pinturas o películas.

dirigente haga algunos sacrificios” (Gramsci en Sorlin, 1985: 20) en el campo disputado de la cultura.

En este sentido, el dominio ideológico, a pesar de ser un lugar de contradicciones, constituye también un punto de encuentro, de relaciones entre las distintas clases. Por ello, para Williams (2000) los discursos (los productos culturales) son la materialización de la ideología. De ahí que Casetti y Di Chio reconocen la importancia de la carga ideológica inherente a todo film-texto, alegando que la misma “nace de una cierta disposición de los elementos, de ciertas formas de representación, de la elección de ciertas líneas narrativas, el uso de ciertos estilos de comunicación” (1991: 266).

En sintonía con ello, Ferro (1991: 4) reconoce que “descubrir la ideología de un film es un ejercicio histórico” que incluye al análisis del proceso de construcción de hegemonía. Por su parte, Nigra (2015 y 2018) ha planteado la existencia de invariantes ideológicas¹⁶ que aparecen en la mayoría de las producciones hollywoodenses de cine histórico y que pueden servir como herramientas de análisis. Estas constituyen “esquemas prototipo sobre los que ha de montarse la trama de un film, porque la historia que interpretamos expresa los sucesos de la nación que organizamos en nuestra mente. Cada escena tiene en estas películas un objetivo histórico y político” (Nigra, 2015: 389).

Para Nigra (2015) las películas hollywoodenses tienen un objetivo interno, pero debido a la capacidad económica y política de Hollywood, sus ideas son transmitidas y reproducidas en todo el mundo. Por ello postula que el cine de Hollywood está fundamentado sobre principios culturales e ideológicos que cumplen una doble función: por un lado, económica, asegurar el éxito comercial; y, por otro lado, política, al reforzar ideas de tipo hegemónicas funcionales a la clase dominante.

En este sentido, la industria cinematográfica hollywoodense constituye uno de los aparatos político-ideológicos más poderosos del planeta, construyendo representaciones imaginarias del mundo y reforzando su hegemonía. Como tal, expresa la función del cine “como soporte e instrumento de la ideología. (...) Es un aparato destinado a obtener un

¹⁶ Las invariantes son: la frontera, el excepcionalismo estadounidense, el patriotismo, el conflicto entre el bien y el mal y el cumplimiento del “sueño americano”.

efecto ideológico preciso, necesario para la ideología dominante” (Baudry en Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999: 171), de modo que su construcción es ocultada.

Estrategias metodológicas

Las relaciones entre el cine y la historia serán abordadas a partir del análisis comparativo de las películas *Lost Command* (EE.UU., 1966), *La Battaglia di Algeri* (Italia-Argelia, 1966) y *Rih al Awras* (Argelia, 1966), consideradas textos-documentos. Se considerará la manera en que los films construyen representaciones y sentidos de la lucha de liberación nacional argelina.

Para esta tesis se ha optado seguir los lineamientos propuestos por Pierre Sorlin, quien señaló que no existe una “receta”¹⁷ para el análisis de las representaciones cinematográficas, pero sí puntos de apoyo que permitirán delimitar el campo de investigación. Más aun, es importante subrayar que “no existe una significación inherente al film: son las hipótesis de la investigación las que permiten descubrir ciertos conjuntos significativos” (Sorlin, 1985: 49), por lo que se adoptará un proceso inductivo a partir del cual se “interrogará” a los films para descubrir sus diferentes niveles de significación.

Se ha planteado que el cine es un sistema de representación de la realidad, mientras que las películas constituyen productos culturales (y también textos-documentos) que circulan en una sociedad y construyen discursos sobre el mundo y sobre sí mismos y los demás (Sorlin, 1985). La complejidad de su análisis radica en interpretar los niveles de significación de los propios films, detrás de los cuales subyace:

un periodo de preparación, en el cual se han escrito el argumento y el guion, se ha reunido el capital, se han escogido los actores, etc., se pasa a preparar el escenario y a predisponer los acontecimientos que tendrán lugar después; luego se sitúa la cámara y se trazan los recorridos que deberá efectuar en su filmación de la realidad; y finalmente, se montan los distintos encuadres organizándolos según un diseño preestablecido y completo. (Casetti y Di Chio, 1991: 125-126)

¹⁷ Es en gran medida una construcción del analista de acuerdo a decisiones vinculadas a la naturaleza del corpus de películas elegidas y el enfoque de análisis adoptado.

El uso del cine no es autosuficiente, sino que debe llevarse a cabo la crítica externa e interna de los documentos filmicos y su cotejamiento con otro tipo de fuentes (Alvira, 2011). Esta triangulación se llevará a cabo a partir del análisis contextual y textual de los films, contrastándolos en un segundo nivel con fuentes escritas, orales e iconográficas tales como carteles cinematográficos, fichas técnicas, presupuestos, expedientes de rodaje (comúnmente llamados *making off*), entrevistas a directores y actores realizados por terceros, y notas aparecidas en medios gráficos internacionales de la época¹⁸. Además, para la validación también se cotejará el texto filmico con su paratexto (títulos, subtítulos e intertítulos) y su metatexto (críticas de la prensa especializada y estudios académicos) (Carmona, 1991; Mell, 2014).

El análisis textual presenta limitaciones en cuanto a que los documentos analizados no pueden ser citados de la misma manera que otras fuentes, sino que en sus formas escritas solo puede “transcodificar” lo que procede de lo audiovisual (Vanoye y Goliot-Lété, 2008). Aun así, es posible recuperar y analizar determinados fragmentos, fotogramas, banda sonora y otros elementos del lenguaje cinematográfico relacionándolos con la totalidad del film (Aumont y Marie, 1990). Igualmente, las condiciones materiales condicionan el análisis ya que el acceso a las copias fílmicas originales es muy difícil, por lo cual es necesario señalar la copia utilizada, “indicar su origen y tratar de evaluar su autenticidad, siempre relativa” (Gardies, 2014: 132).

En este sentido, cabe subrayar que las películas ítalo-argelina y estadounidense fueron adquiridas en su versión original en *DVD*, mientras que de la argelina solo se posee una versión digital obtenida de los circuitos informales de circulación de films dado que la misma nunca fue editada en *DVD*. Esto último pone en evidencia la dificultad en el acceso al cine africano, el cual llega “a cuentagotas de forma comercial, o a través de festivales, filmotecas o centro de arte contemporáneo” (Arensburg en Romero Escrivá, 2010: 60). También se cuenta con una versión digital en formato *Blu-ray* de las dos primeras que puede servir para contrastar las distintas versiones en caso de que existan discrepancias.

¹⁸ Dada la imposibilidad de acceder al Archivo Histórico Municipal de Comodoro Rivadavia como consecuencia de la situación epidemiológica actual (COVID-19), el análisis queda abierto para ser profundizado con la prensa local en una investigación futura.

La hipótesis desarrollada plantea que, a pesar de la contemporaneidad de las tres películas, solamente la ítalo-argelina es la que problematiza y complejiza la dominación colonial como consecuencia de la mirada marxista de su director. Se considera que dicho film apuntaba hacia la construcción de un discurso anticolonial que promoviera la independencia de los pueblos coloniales, mientras que la película argelina buscaba reforzar la construcción de una identidad nacional árabe-musulmana en su inmediata posindependencia a través de simbolismos y metáforas visuales, y que la estadounidense pretendía legitimar indirectamente el avance militar de su gobierno sobre Vietnam.

En cuanto a la delimitación del campo de indagación, se trata de la selección de un corpus filmico producido en 1966 por tres países diferentes (Estados Unidos, Italia y Argelia) y que tienen como temática principal la lucha de liberación nacional argelina. Por tanto, los criterios de selección son claros: temática y contexto de producción comunes, pero desde lugares geográficos, políticos, sociales y culturales distintos.

La mayoría de los autores que dan sustento teórico a esta tesis están, de alguna manera u otra, vinculados a lo que se conoce como la historia contextual del cine, la cual está constituida por “estudios que han indagado las relaciones entre el cine, la sociedad que los produce y la visión de la historia que presentan las películas” (Calloni, 2018: 86). De ahí que se justifique el análisis contextual y textual de los films para así entender las representaciones construidas sobre la lucha argelina.

El primero de ellos tiene como objetivo situar al texto en su contexto sociohistórico particular puesto que “un film es también lo que las condiciones de su existencia le permiten llegar a ser” (Casetti, 2005: 322), ya sean financieras, productivas, tecnológicas, culturales, ideológicas o coyunturales¹⁹. Por ello también se examinará y contrastará la recepción de los textos filmicos en distintos países a partir de documentos de época y su relevancia hasta nuestros días. El segundo consiste en un análisis textual de los films apoyado tanto en “una operación descriptiva ya orientada hacia la interpretación, como con una actividad interpretativa basada en la descripción” (Casetti y Di Chio, 1991: 24). Finalmente, complementando ambos abordajes se llegará a una síntesis que los

¹⁹ Esto cobra tanto o mayor importancia dado que las tres películas fueron producidas en el contexto de “descolonización” y “Guerra Fría”.

articule y atraviese transversalmente para establecer nexos entre ellos (Aumont y Marie, 1990).

El análisis contextual permite “captar el modo en que el film traduce o elabora la realidad social” (Casetti y Di Chio, 1991: 265) a partir del estudio del contexto sociocultural y político, las condiciones de producción, los vínculos de los realizadores y/o actores con la lucha, las reacciones críticas al film y la recepción del público. Los parámetros contextuales implican:

1. El estudio sobre las condiciones de producción del film; 2. La reflexión sobre la situación económica-política-social del momento de su producción; 3. La incorporación de principios ordenadores tales como género, estilemas autorales, *star-system*, movimiento cinematográfico; 4. El estudio sobre la recepción del film, tanto en su momento como a lo largo de los años (...); 5. La inscripción o no en un modelo de representación determinado. (Gómez Tarín y Marzal Felici, 2006: 10)²⁰

De igual modo, dentro de este tipo de análisis es importante recuperar la relación entre cine y espacio geográfico, la cual es doble puesto que “los elementos geográficos influyen en la producción cinematográfica y sus resultados (...) pero también la actividad cinematográfica influye en el espacio geográfico” (Orueta y Valdés, 2007: 169)²¹. Se distinguen tres tipos de lugares: los *suplantados*, los *verdaderos*, y los *modificados, inexistentes o imaginarios*. En primer lugar, los lugares suplantados obedecen a impedimentos geográficos, demográficos, económicos, políticos y de distribución espacial de los estudios cinematográficos. De ahí que las producciones opten por reproducir las condiciones ambientales de un paisaje antes que filmar en la localización real de la narración, produciendo “un reduccionismo en una tipología de paisajes conocidos por los espectadores, cuya variedad queda limitada a unos pocos estereotipos” (Orueta y Valdés, 2007: 175). En segundo lugar, los lugares verdaderos son poco comunes, aunque están relacionados con el interés de los realizadores “por reflejar con la mayor exactitud y veracidad posibles las localizaciones que afectan a la narración, huyendo de forma intencionada y buscada de los dobles lugares” (Orueta y Valdés, 2007:

²⁰ A grandes rasgos, Aumont y Marie (1990) y Gardies (2014) plantean un análisis contextual similar.

²¹ Esto último está relacionado con el poder del cine para crear nuevos imaginarios territoriales que repercuten social, económica y territorialmente en el lugar de narración (aunque este puede no coincidir con el lugar de filmación). Un caso ejemplar es la banalización y estereotipación de aquellos paisajes lejanos al espectador occidental (Orueta y Valdés, 2007).

175). Por último, la modificación de lugares es la práctica más común, ya sea tanto para introducir o quitar elementos de otra época como para construir paisajes exóticos.

Para Gardies (2014) es importante estudiar la variación en los usos de los textos filmicos en el espacio y tiempo en tanto que “el film, a su vez un producto cultural, tiene un espacio de vida y una duración que superan ampliamente el lugar y la fecha en que fue producida (Gardies, 2014: 125). Por lo tanto, sus significaciones, reapropiaciones y usos no solo circulan más allá de las dimensiones temporoespaciales que lo produjeron, sino que se diferencian dependiendo de su contexto histórico y/o sociocultural (Sorlin, 1985).

Con respecto al análisis textual, el mismo está dividido en dos fases. La primera consiste en registrar y describir sistemáticamente los elementos más relevantes del film-texto²², aunque ello no se limita a lo observable ya que también recupera aquello que no aparece en pantalla: las ausencias y los silencios. La segunda está basada en la interpretación del film-texto para así aprehender algunos de sus sentidos (Casetti y Di Chío, 1991) y “para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un todo significante” (Gómez Tarín & Marzal Felici, 2006: 3).

Como se adelantara en el apartado anterior, el film-texto es una producción discursiva que envuelve al enunciador (grupo de realizadores), al medio de representación (audiovisual: el cine) y al propio lector-intérprete (espectador), otorgándole a este último la autoridad para actuar sobre el significante y dotarle de un sentido²³ “final” (Aumont y Marie, 1990). No obstante, dado el carácter abierto de todo texto, la determinación de sentido nunca es unívoca ya que obedece al proceso hermenéutico que está limitada por el bagaje cultural y contextual del lector/investigador (Ricoeur en Gómez Tarín & Marzal Felici, 2006: 9)²⁴.

De esta manera, analizar textualmente un film implica deconstruir al texto cinematográfico hasta disgregarlo “en sus elementos constitutivos. Es romper, descoser, desensamblar, sacar muestra, separar, quitar y nombrar materiales que percibimos

²² Aquí solo se detallarán los elementos más relevantes que componen un mismo film-texto para el análisis propuesto en esta investigación. Sobre lenguaje cinematográfico, consultar: Aumont y Marie (1990); Carmona (1991); Costa (1999); Vanoye y Goliot-Lété (2008); Racionero (2008) y el glosario (p. 151).

²³ El sentido es producto de la relación establecida entre el lector y su objeto, mientras que el significado es inherente a este último (Aumont y Marie, 1990; Gardies, 2014).

²⁴ En esta investigación las películas son analizadas e interpretadas desde el sur de la Patagonia y desde una perspectiva histórica anclada en el marxismo cultural cuyo marco teórico ya ha sido explicitado.

aisladamente a simple vista porque estamos acaparados por la totalidad” (Vanoye y Goliot-Lété, 2008: 11-12) para finalmente –y parafraseando el célebre escrito del subcomandante Marcos– volver a armar todas las piezas sueltas del rompecabezas cinematográfico.

Los aspectos específicos que serán analizados son aquellos vinculados a las representaciones cinematográficas construidas en 1966 sobre la lucha de liberación nacional argelina, haciendo hincapié en los modos en que las películas construyen sentidos de la misma desde distintos lugares de enunciación. El fin último es deconstruir y comprender “el tipo de mundo que se dispone sobre la pantalla y la forma en que se lo configura” (Casetti y Di Chio, 1991: 29-30), atendiendo tanto a lo dicho/visto (las presencias) como a lo no dicho/no visto (las ausencias) por los textos filmicos.

No obstante, la representación no constituye un encuentro lineal entre la presencia-ausencia, sino que, por el contrario, configura un punto de tensión entre “un sustituto y un sustituido” (Casetti, 2005: 234). Parte de su riqueza radica en “el hecho de que el film sea, en el mismo movimiento, documento y representación” (Ortoleva citado por Gardies, 2014: 138). De ahí que Lefebvre (1983) postula la necesidad de describir, analizar y exponer esa relación como movimiento dialéctico.

En función de lo planteado, cada uno de los film-textos será segmentado en diferentes partes teniendo en cuenta su contenido y sus formas (secuencias, encuadres, imágenes) para así construir una suerte de esquema de los films²⁵. Las secuencias están relacionadas con la existencia de otras historias diferenciadas y autónomas dentro de un film; los encuadres²⁶ constituyen un fragmento del film rodado, sin la presencia de un corte, cuyos bordes establece los límites del campo; y las imágenes son aquellos segmentos que se presentan homogéneos en relación al modo de representación²⁷.

²⁵ Para esto cobra relevancia el uso de grillas de trabajo comparativas que recuperen distintos elementos analizables a través de las tres películas. Algunos de los parámetros de análisis que plantean Aumont y Marie (1990) son: la duración de los planos, su escala e incidencia angular, el montaje, los movimientos de cámara y los desplazamientos de los actores en el campo, la relación sonido-imagen, etc.

²⁶ El encuadre “delimita y construye un espacio visual para transformarlo en espacio de representación” (Gardies, 2014: 31), incluyendo algunos elementos y excluyendo otros.

²⁷ A pesar de la aparente simplicidad en su definición, la imagen es compleja en tanto posee varios niveles de significación y vehiculiza diversos elementos informativos y simbólicos (Aumont y Marie, 1990).

En segundo lugar, se indagará transversalmente sus partes para diferenciar los componentes internos de cada una de ellas, privilegiando aquellos elementos vinculados a las representaciones de la lucha de liberación nacional argelina. Es una tarea complementaria a la anterior que tiene como objetivo estratificar cada uno de los segmentos construidos (en secuencias, encuadres, imágenes), diferenciando sus componentes internos (las representaciones de: la lucha, el espacio, la violencia y los sujetos) y estableciendo vínculos entre ellos.

En tercer lugar, se llevará a cabo una recomposición interpretativa del texto fílmico teniendo en cuenta los segmentos y elementos constitutivos anteriormente descritos. Sobre este punto es importante tener en claro que las películas constituyen “el punto de partida y el punto de llegada del análisis” (Vanoie y Goliot-Lété, 2008: 12), para, finalmente, realizar un análisis comparativo de las representaciones cinematográficas de los tres textos fílmicos.

En este sentido, resulta conveniente recuperar los tres niveles de representación sobre los que se articula la imagen fílmica, que son: la puesta en escena (los contenidos de la imagen), la puesta en cuadro (el modo en que es presentado ese contenido) y la puesta en serie (las relaciones entre cada una de las imágenes) (Carmona, 1991). Esos niveles no son autónomos, sino que remiten principalmente a tres fases del trabajo cinematográfico: la preparación, la filmación y el montaje (Casetti y Di Chío, 1991).

Por un lado, la puesta en escena puede ser reagrupada en torno a las siguientes categorías: los *informantes* (aquellos elementos explícitos fácilmente identificables), los *indicios* (los elementos implícitos u ocultos), los *temas* (las unidades de contenido que organizan el film) y los *motivos* (los cuales refuerzan la trama principal). Por otro lado, la puesta en cuadro tiene que ver con el modo en que es representado el mundo por la lente cinematográfica; es decir, con la “elección del punto de vista, la selección relativa a qué cosas hay que incluir en el interior de los bordes y qué hay que dejar fuera, la definición de los movimientos y de los recorridos de la cámara” (Casetti y Di Chio, 1991: 133-134)²⁸. Por último, la puesta en serie está vinculada a las interrelaciones que se

²⁸ Conviene realizar una pequeña tipología con respecto al plano. El mismo se utiliza en cuatro contextos, de acuerdo a: su tamaño en relación a los diversos encuadres de un personaje (plano general, plano de conjunto, plano medio, plano americano, primer plano, primerísimo primer plano, plano detalle); su movilidad (plano fijo –panorámica– o móvil –travelling, grúa, cámara en mano, steadycam–); su duración (plano breve, plano largo y plano-secuencia); y su angulación (picado, contrapicado, zenital y nadir).

instauran entre las imágenes a lo largo de un film, las cuales pueden ser “asociaciones por identidad, por analogía o por contraste, por proximidad, por transitividad o por acercamiento” (Casetti y Di Chio, 1991: 135).

Casetti y Di Chio postulan que estos tres niveles de representación “se refieren (...) a una realidad particular. De hecho, remiten a una presencia unificadora, que se reencuentra transversalmente en todos los niveles: la presencia de un mundo” (1991: 137). Este mundo diegético está dotado de una dimensión temporo-espacial que lo unifica: el primero puede ser entendido como *tiempo-colocación* (contenedor de la trama) o *tiempo-devenir* (como flujo circular, cíclico, lineal o acrónico); mientras que el segundo está organizado de acuerdo tres ejes: *in/off* (in, off no percibido/imaginable/definible), *estático/dinámico* (estático fijo/móvil, dinámico descriptivo/expresivo) y *orgánico/disorgánico* (plano/profundo, unitario/fragmentario, cerrado/abierto) (Casetti y Di Chio, 1991).

En este sentido, la dificultad de describir la imagen filmica estriba en que la misma está ligada a la noción de campo, el cual es constantemente definido en cada plano en cuanto representa el espacio contenido en el interior del encuadre (por lo tanto, este último establece los límites del campo). Por su parte, el fuera campo es aquello que excede al encuadre y puede ser concreto o imaginario, siendo el primero una actualización que transforma a un espacio *off* en uno concreto y el segundo un espacio *off* que permanece como tal durante la totalidad del film (Burch en Carmona, 1991).

Ambos se relacionan a través de las entradas/salidas de personajes y objetos y de las interpelaciones hacia fuera del mismo, de modo que para la imagen filmica el campo “funciona como un fragmento de un universo diegético que a la vez la incluye y la excede” (Aumont y Marie, 1990: 75). De esta manera, la descripción de un plano en particular debe considerar no solo los elementos más significativos sino los más informativos, aquellos con los que pueda establecerse relaciones con otros elementos ya presentados o que pronto lo serán.

Asimismo, existen diferentes tipos de sonidos filmicos: voz, ruido y música. Cualquiera de ellos es diegético cuando la fuente está relacionada con los elementos

Consultar glosario, p. 151. Aun así, vale aclarar que un plano no tiene un significado prefijado, sino que cobra sentido en su relación con los demás elementos filmicos articulados a través de la puesta en serie.

presentes en lo representado y, de acuerdo a si esas fuentes están o no en el interior del encuadre, puede ser *in* (en campo) u *off* (fuera de campo). Por su parte, es extradiegético cuando el origen del mismo proviene de una fuente invisible situada fuera de la diégesis (sonido *over*). La voz puede ser: *in* (interviene en la imagen); *out* (irrumpe en la imagen); *off* (narrador no presente en el encuadre); *through* (presente en la imagen, pero cuya boca no es visible); y *over* (se instala paralela a las imágenes, pero sin relación). Análogamente, los ruidos son similares a las voces y también pueden ser agrupados en ruidos *in*, *off*, *over*, *through* y *over*. La música, por su parte, puede ser *out* u *over* (Carmona, 1991).

De igual modo, existen diferentes regímenes de escritura y de narración que componen las diferentes formas y modalidades estético-narrativas de un film²⁹, aunque de ningún modo son definitivas ni las únicas posibles e imaginables. Por un lado, el régimen de escritura puede ser: *escritura clásica* (caracterizada por las elecciones lingüísticas neutras y homogéneas), *escritura barroca* (caracterizada por la homogeneidad y la marcación) y la *escritura moderna* (caracterizada por la combinación de elementos neutros o marcados con elecciones lingüísticas heterogéneas). Por otro lado, el régimen de narración puede ser: *narración fuerte* (privilegia la acción como fuerza motriz de la trama y a los acontecimientos), *narración débil* (privilegia a ambientes y personajes), *antinarración* (se invierten los elementos de las otras dos narraciones y reina la inacción y la multiplicidad de personajes que se yuxtaponen casualmente) y el *metarrelato* (es una forma transversal de los tres géneros antes descritos cuyos films narran, implícita o explícitamente, el narrar en sí mismo) (Casetti y Dio Chío, 1991).

Puntualmente para el análisis de los carteles cinematográficos se ha recuperado la propuesta metodológica de Joly (2009). Siguiendo los planteamientos de esta autora es posible “revelar los distintos tipos de significantes co-presentes en el mensaje visual en cuestión y hacerle corresponder los significados que evocan” (Joly, 2009: 57), sujetos al contexto de producción y recepción del mismo. De esta manera, se propone un análisis descriptivo del contenido de los pósteres filmicos focalizado tanto en la presencia y significado de los signos básicos (plásticos, icónicos y lingüísticos) como en su ausencia.

²⁹ La importancia de recuperar los diferentes regímenes de narración y representación está relacionada con que “la forma significa” (Williams en Nigra, 2018: 185). En este sentido, la puesta en juego de esos elementos en un film implícitamente asiste a construir hegemonía y (re)producir una determinada forma de cultura, ocultando las relaciones materiales y simbólicas discordantes al discurso que se busca imponer o naturalizar.

En primer lugar, para los signos plásticos se examinará la tipología cromática y la dominancia del color que será establecida haciendo uso de la herramienta informática Adobe Color³⁰. Estos elementos poseen funciones expresivas, comunicativas y simbólicas que evocan múltiples significados –ya sea positivos o negativos– que producen un determinado efecto sobre el espectador (García Navas, 2016)³¹. También se considerará el encuadre, el ángulo de la toma, la pose de los protagonistas y su jerarquía dentro del cartel, el lenguaje no verbal y la kinética (estática o en movimiento) (Sánchez de Lucas, 2018). En segundo lugar, para los signos icónicos se describirán los significantes explícitos (los objetos visibles), su significante de primer nivel y su connotación de segundo nivel (Joly, 2009). Por último, para los signos lingüísticos se examinará la tipografía utilizada, su color y disposición espacial. El objetivo es determinar el tipo de representación construida por los carteles cinematográficos, la cual es inseparable del análisis textual de los propios films.

El itinerario propuesto, que retoma elementos del análisis contextual y textual, posibilitará definir si existe un mundo representado de la lucha de liberación nacional que se constituye como sistema ideológico dominante en el cine producido en 1966 o si, por el contrario, los films dan cuenta de una pluralidad de mundos representados que se disputan diferentes visiones sobre ese mismo pasado con fines ideológicos particulares que intentan convertirse en hegemónicos.

³⁰ La dominancia del color se establece de acuerdo al círculo cromático y está formada por tres tipos: acromático (negro y blanco); policromático de colores fríos (azul, verde y morado); y policromático de colores cálidos (naranja, amarillo, rojo o marrón). El uso del Adobe Color permite determinar una gama de colores más amplia y con mayor exactitud, gracias a lo cual se recuperarán los cinco predominantes en el cartel cinematográfico de los films.

³¹ Su interpretación varía de acuerdo al contexto sociocultural del lector/espectador. Por lo tanto, analizar e interpretar la composición de dos o más colores, con sus diferentes matices y sus interrelaciones, puede evocar imaginarios y nociones diferentes –e incluso contradictorias– para receptores que no comparten el mismo bagaje cultural. Por ello se considerará en el análisis del poster de la producción argelina los significados que los colores utilizados poseen en la cultura árabe.

CAPÍTULO III

Contexto histórico

Para comprender las luchas de liberación nacional, primero se deben dilucidar y analizar los complejos procesos que propiciaron su desarrollo (a saber: la colonización, el colonialismo y el imperialismo), junto con aquellos que impulsaron su eclosión (la “descolonización” y la “Guerra Fría”). Primero será desarrollado el colonialismo europeo en África y luego se focalizará en la toma de conciencia de esos pueblos africanos respecto de que estaban en esa situación, lo cual les permite reflexionar acerca de ello y organizarse política y militarmente. Por último, será recuperado el caso específico que atañe a esta investigación: la lucha de liberación nacional argelina.

Las luchas de liberación nacional al calor de la Guerra Fría

La colonización comprende la ocupación de una tierra extranjera, usualmente en ultramar, acompañada del establecimiento de colonos (Ferro, 2008; Osterhammel y Jansen, 2019). Históricamente, la colonización europea surgió en el siglo XIV de la necesidad de asegurar los bienes más valiosos (oro, plata y especias) y su transporte a través de rutas seguras luego de que el imperio turco reforzara su control sobre la costa este del Mediterráneo³². Esta expansión ultramarina profundizó el contacto entre los continentes europeo y africano, estableciendo una relación desigual y dialéctica en tanto implicó el desarrollo de uno en pos del subdesarrollo del otro (Rodney 1982)³³. Aun así, su incorporación a la economía colonial europea varió de acuerdo a las relaciones preexistentes entre las distintas regiones geográficas africanas y la economía mundial, así como también de los diferentes niveles de resistencias que esas regiones opusieron; de ahí que las zonas costeras fueran “asimiladas” más rápidamente que las del interior.

³² El primero fue el imperio portugués, que circunnavegó el continente africano y estableció colonias en sus costas, luego el español, que conquistó, explotó y saqueó los recursos del continente americano, y le siguieron el británico y francés que se convirtieron en los más importantes imperios coloniales del siglo XIX. También hubo otras colonizaciones en África como la alemana, italiana, danesa, sueca, rusa, entre otras, aunque la más conocida –desgraciadamente por ser una de las más sangrientas– es la belga.

³³ Europa explotó los recursos naturales de África, además de convertirla en proveedora de esclavos para las colonias americanas, lo cual fue aprovechado por algunos grupos africanos que se incorporaron al sistema en calidad de intermediarios para consolidar su poder político y económico.

La instauración de esta economía capitalista rudimentaria (definida así por Afigbo, 1987) significó la enajenación de la tierra y la sujeción de muchos africanos al trabajo forzado dado que existía una necesidad de generar mano de obra para construir la infraestructura necesaria para el Estado colonial. Por lo tanto, implicó la extensión de un comercio desigual y exclusivo entre las colonias y su metrópolis, constituyendo entonces un capítulo más en la historia del capitalismo, “modificándose los fines y medios de la colonización según las necesidades y caracteres de la economía capitalista” (Arnault, 1974: 5)³⁴. De ahí que el objetivo del Estado colonial “consistía, incluso después de la finalización del proceso de conquista y pacificación tras el desarme de los nativos, en garantizar la preservación del orden y la ley” (Osterhammel y Jansen, 2019: 90)³⁵ para consolidar la extensión del capitalismo en toda África e incorporar a sus colonias dentro del mercado mundial como economías dependientes.

A fines del siglo XIX los principales Estados europeos se disputaron los territorios del continente africano. Primero constituyó un proceso simbólico en el que “mediante acuerdos recíprocos, las grandes potencias europeas se comprometieron al reconocimiento mutuo de las colonias, protectorados y esferas de influencia” (Osterhammel y Jansen, 2019: 48-49), pero tras la imposición del principio territorial la ocupación se materializó. Ello tuvo dos resultados diferentes para los africanos: por un lado, una división de grupos sociales y culturales que durante siglos habían compartido tradiciones y, por otro lado, una amalgama forzada de grupos sociopolíticos diferentes.

Dentro de este marco, se distinguen dos modelos de dominación: el británico y el francés. Por un lado, el modelo británico era descentralizado y estaba basado en el gobierno indirecto en tanto que el gobierno local estaba en manos de autoridades nativas pero controladas por funcionarios británicos. En un principio este modelo no estuvo preocupado en invertir capitales en África, tal como lo ilustra su falta de interés en la infraestructura y educación en sus colonias, siendo que esta última estuvo durante mucho tiempo a cargo de los misioneros. No fue sino hasta la aparición de una clase media

³⁴ Este autor distingue tres etapas de la colonización vinculados al desarrollo del capitalismo: en el primero, la política colonial consistía en saquear los metales preciosos y los artículos exóticos; en el segundo, el objetivo era la producción en ultramar de los artículos que necesitaba la metrópoli; y en el tercero, la prioridad era asegurar zonas y mercados para la exportación de los capitales europeos (Arnault, 1974).

³⁵ Paradójicamente, en el momento de la ocupación los europeos representaban al continente africano como un lugar “vacío” (Shohat y Stam, 2002) pero que, contrariamente a los criterios que envuelven a dicha noción, debía ser “pacificado” para luego ser dividido entre las potencias europeas.

africana occidentalizada que quería –y no podía– acceder a la universidad y que cuestionaba el orden colonial que las autoridades empezaron a prestarle mayor atención al asunto³⁶. Por otro lado, el modelo francés era centralizado y estaba basado en el gobierno directo mediante el cual Francia debía gobernar, educar y “civilizar” a los nativos de sus colonias³⁷, lo que se tradujo en un control político y económico menos flexible que el británico. Promovían el asimilacionismo a través de la creación de varias escuelas para crear ciudadanos formados según los valores y la cultura occidental, aunque en la práctica nunca les otorgaron los derechos políticos que les correspondían como tales. Aun así, más allá de la aparente rigidez del modelo, en ocasiones “se vieron obligados a adoptar algo no muy distinto a la fórmula del gobierno indirecto” (Chamberlain, 1997: 106), como consecuencia de la diversidad cultural de poblaciones bajo su dominio.

Mamdani (1998) define a estos dos modos de dominación colonial como despotismos, uno centralizado (el gobierno directo) y otro descentralizado (el gobierno indirecto). En ambos casos las políticas giraban principalmente en torno a la “cuestión indígena”: la dominación de una mayoría nativa por parte de una minoría extranjera –ya sea británica o francesa–, para lo cual recurrieron a los dos modelos de gobierno. Si bien los colonizadores europeos mayormente contaron con la alianza de intermediarios locales³⁸, variaron en sus estrategias organizativas y administrativas, de modo que las divisiones entre gobierno directo e indirecto nunca fueron tan categóricas y a la larga ambas se constituyeron como maneras complementarias de dominación colonial. Esta “diversidad de las prácticas gubernamentales adoptadas por las potencias colonizadoras” (Chamberlain, 1997: 20) también dieron lugar a dos modelos de “descolonización” e influyeron en el carácter que adoptaron los reclamos de autodeterminación nacional.

El Estado colonial francés condicionó a la sociedad colonial no solo mediante la legislación y la policía, sino principalmente a través de proyectos de infraestructura, programas de desarrollo agrario, medidas aduaneras, iniciativas urbanas y proyectos de

³⁶ Recién en el periodo de entreguerras, caracterizado por la inestabilidad social, política y económica, el gobierno británico empezó a interesarse en estos aspectos. El impacto de la crisis de 1929 en África puso en evidencia la dependencia económica del continente acentuado por la dominación colonial europea.

³⁷ A pesar de haber utilizado el término “colonias”, a principios del siglo XX los franceses se referían a los territorios colonizados como “la Francia de Ultramar” (Chamberlain, 1997: 106).

³⁸ Los intermediarios comerciales, intelectuales y funcionarios nativos fueron numerosos en las colonias británicas pero exiguos en las francesas (por ejemplo, en Argelia, donde dichas funciones fueron desempeñadas únicamente por colonos europeos).

educación (Osterhammel y Jansen, 2019). Esta última fue, junto al desarrollo económico, el principal elemento de cambio en las colonias, no solo como fuente de saber (estableciendo una violencia epistémica), sino como forma de movilidad y estratificación social. La imposición del francés en buena parte de la población local a la larga ayudó a “la toma de conciencia de un destino común y a la unificación de la resistencia a la colonización” (Arnault, 1974: 9). Así, el colonialismo francés hizo nacer en su interior, a pesar de su sistema de dominación represivo, nuevas identidades políticas y sociales que con el tiempo lucharían por su emancipación hasta las últimas consecuencias³⁹.

A mediados del siglo XX, una mirada de escritos anticoloniales apareció en el seno de los imperios occidentales⁴⁰, oponiéndose y enfrentándose a él: fue el momento en donde podían mostrar la existencia de un mundo diferente al occidental que había buscado construir uno según sus intereses. En muchos casos esas reflexiones se sirvieron de conceptos, ideas e incluso el idioma francés para criticar y hacer frente a la civilización que los produjo⁴¹, siendo notables los manifiestos de Aimé Césaire y de Frantz Fanon, escritos durante un proceso que entonces se denominó “descolonización”⁴². Sin embargo, en esta investigación se ha considerado que dicho término sugiere implícitamente que las iniciativas fueron tomadas por las potencias imperiales, invisibilizando las disputas de poder impulsadas por los grupos africanos, y minimizando el papel de las luchas de liberación nacional (Arnault, 1974; Chamberlain, 1997). Por lo tanto, poner en discusión esta noción implica pensar que el derrumbe del sistema colonial se dio por la conjugación

³⁹ La política escolar de Francia en Argelia propició el desarrollo de posturas críticas que devinieron en emancipatorias (Ferro, 2005).

⁴⁰ Por citar algunos autores: Césaire, 2006; Fanon, 1983; Sartre, 1968; Said, 1996 y 1997.

⁴¹ Al respecto, es interesante destacar el modo en que Fanon invirtió la lógica eurocentrista al plantear que en realidad “Europa es literalmente la creación del Tercer Mundo” (Fanon en Said, 1996: 308), frase que aludía a los siglos de explotación social y económica que vinculan desigualmente a ambos mundos a favor del primero (idea compartida por Rodney, 1982). Análogamente, Said (1996) plantea que la cultura europea adquirió fuerza e identidad cuando construyó discursos y representaciones del *otro* como inferior.

⁴² En un principio el término fue utilizado en 1836 por el periodista Henri Fonfrède para criticar la ocupación francesa en Argelia. Sin embargo, se mantuvo en desuso hasta que fue recuperado en la década de 1920 por algunos teóricos marxistas y popularizado en la segunda mitad del siglo XX, pero con un matiz diferente. Entonces fue entendido como parte inevitable del devenir histórico y, por tanto, utilizado como una “táctica de evasión” que permitió a los franceses minimizar los desafíos políticos planteados por la lucha de liberación argelina (Shepard en Quinan, 2010); es decir, la contradicción entre el discurso occidental y sus prácticas (Rodney, 1982) y, más específicamente, entre el discurso colonial republicano francés y la realidad colonial (Blanchard, Bancel, y Lemaire, 2014). Actualmente la página oficial de la Organización de las Naciones Unidas reproduce la concepción eurocéntrica del proceso y establece que “el proceso de descolonización, que cambió la historia de nuestro mundo, nació con la ONU y constituyó el primer gran éxito de esta organización mundial”, invisibilizando las luchas y reivindicaciones de distintos grupos africanos.

de factores endógenos⁴³ y exógenos⁴⁴ a los territorios, y no como consecuencia exclusiva de la voluntad occidental⁴⁵.

En este orden de ideas, es necesario matizar el concepto ya que hubo casos muy heterogéneos: por un lado, la independencia de Costa de Oro (Ghana) representa una descolonización en pleno derecho⁴⁶; por otro lado, la emancipación de Túnez fue “conquistada” gracias al accionar de movimientos nacionalistas tunecinos en consonancia con el gobierno británico (que aseguró la continuidad de las relaciones económicas entre ambos países mediante la firma de tratados)⁴⁷; por último, hubo movimientos de liberación nacional que hicieron frente a las potencias, poco dispuestas a dejar ir sus colonias, como ocurrió en Indochina y Argelia. Por lo tanto, hubo diferentes caminos seguidos tanto por los pueblos que buscaban su independencia (ya sea vía diplomática o revolucionaria) como decisiones tomadas por las potencias (independientemente de su modelo de colonialismo).

De esta manera, existen unos casos en los que podría hablarse de descolonización y otros a los que cabría definir como movimientos contrahegemónicos de autodeterminación o de liberación nacional, según los diferentes grados de participación de esos pueblos coloniales en dichos procesos y las estrategias de lucha que emplearon⁴⁸. En todo caso, no se trata de un proceso concluido en tanto que la independencia nunca fue total, sino que, por el contrario, “el control militar y político directo ha dado paso a formas de control cuyo eje es una estrecha alianza entre el capital extranjero y la élite

⁴³ Destacan: la educación, la formación de una nueva clase intelectual, los partidos políticos, los sindicatos, las asociaciones de mujeres, las organizaciones estudiantiles y la toma de conciencia de excombatientes.

⁴⁴ Se pueden mencionar: las dos guerras mundiales, la “Guerra Fría”, la derrota francesa en Indochina (1954), el grado de apoyo de la U.R.S.S. y China, la Conferencia de Bandung (1955) y de Accra (1958).

⁴⁵ Said (1996) sostiene que una interpretación en boga en el contexto en que surge la noción de “descolonización” postulaba que la lucha contra el colonialismo había sido producto y consecuencia directa de la divulgación de ideas exclusivamente europeas. Esta concepción eurocentrista no solo negaba e invisibilizaba la existencia de fuerzas africanas que históricamente habían resistido a la dominación, sino que situaba a Europa nuevamente como árbitro de las relaciones mundiales.

⁴⁶ Esta colonia británica fue *elegida* para independizarse como parte de un “experimento consciente” (Chamberlain, 1997: 65) del Imperio británico.

⁴⁷ En este sentido se comprende que para Ferro (1995) el imperialismo se adapta al proceso de descolonización y a las luchas de liberación nacional y se sigue perpetuando sin necesidad de controlar territorios.

⁴⁸ Una primera aproximación a estas nociones implica definir las como procesos cuyo actor principal son los pueblos coloniales que se rebelan contra las potencias imperiales para conquistar su independencia. Mientras que el movimiento contrahegemónico de autodeterminación nacional centra sus reivindicaciones y luchas en la vía diplomática, el movimiento contrahegemónico de liberación nacional se focaliza en la vía revolucionaria a través de la guerra de gúerillas.

indígena” (Shohat y Stam, 2002: 35). Se trata de una dependencia económica y política que varios autores han definido como neocolonialismo (Nkrumah, 1966, Sartre, 1968; Nyerere, 1972; Cabral, 1981; Shohat y Stam, 2002; Ferro, 2005).

La lucha contra el colonialismo implicó enfrentarse a un sistema de dominación política, económica, cultural e ideológica instaurado por los países imperialistas europeos sobre los territorios conquistados, que conllevó a la creación de instituciones para mantener el control sobre el territorio y la población. En este sentido es que el colonialismo es entendido como una relación de dominación legitimada mediante discursos ideológicos basados en una supuesta superioridad “en la que las decisiones fundamentales sobre la forma de vida de los colonizados son tomadas y hechas cumplir por una minoría cultural diferente” (Osterhammel y Jansen, 2019: 24). Pero, a su vez, también puede ser interpretado como una relación social en la que se evidencia y reafirma la asimetría entre colonizadores/colonizados.

De esta manera, el poder colonial es un ejercicio discursivo y representacional que permea en las formas de ver, explicar y escribir acerca del mundo mediante estereotipaciones de la otredad (Arredondo, 2015). Se distinguen tres momentos de la resistencia anticolonialista: en primer lugar, la resistencia primaria, caracterizada por la lucha directa contra el colonizador; en segundo lugar, la resistencia cultural, vinculada tanto con las estrategias de preservación de los valores y prácticas de los nativos como con la aparición de nuevos grupos sociales que reapropian elementos culturales del colonizador para criticar el sistema; y, en tercer lugar, los movimientos de liberación nacional que iniciaron procesos de construcción política y cultural de la “nación” como arma anticolonial (Said, 1996; Osterhammel y Jansen, 2019).

El contexto de la segunda posguerra atenuó los obstáculos para la reivindicación de la independencia por parte de los movimientos de liberación nacional africanos y asiáticos en la segunda mitad del siglo XX (Arnault, 1974) y fue testigo de varios conflictos que involucraron a las potencias europeas: la guerra de Corea (1950-1953), la guerra de Indochina (1946-1954) y la crisis del canal de Suez (1956). Estos eventos repercutieron negativamente en los antiguos imperios coloniales en tanto quedó demostrado a los ojos del mundo, y principalmente de sus colonias, que habían sido relegados a un segundo lugar en relación a las dos nuevas potencias (Hobsbawm, 1999).

El costo humano e industrial de la Segunda Guerra Mundial fue inmenso, especialmente para los países europeos que emergieron del conflicto destruidos y endeudados, a la vez que el triunfo de la U.R.S.S. y la revolución china (1949) facilitó las condiciones para que estos países socialistas pudieran brindar ayuda a los países coloniales (Chamberlain, 1997). En Estados Unidos el panorama fue distinto, en tanto se vio política, económica y militarmente fortalecido, con miras a convertirse en la única potencia mundial. Aunque tuvo conflictos sociales internos, la principal preocupación del gobierno estadounidense fue el posible surgimiento de partidos de izquierda elegidos democráticamente en Europa (Pozzi, 2009). De ahí que EE.UU. desarrolló la doctrina Truman para la “defensa del mundo libre” (una ayuda económica y militar para Turquía y Grecia) y el Plan Marshall para la “reconstrucción del capitalismo europeo bajo la égida norteamericana y con el objetivo de contener la expansión soviética” (Pozzi, 2009: 265)⁴⁹.

En este sentido, cabe destacar que las luchas de liberación nacional se dieron en el marco de la llamada “Guerra Fría” (1947-1990)⁵⁰ iniciada poco después del fin de la Segunda Guerra Mundial, aunque sus orígenes son anteriores. Algunos autores postulan que Estados Unidos temía que los Estados recientemente independizados (o que se encontraran en vías de lograrla) se unieran al bloque comunista⁵¹. Empero, contrariamente a lo que los analistas geopolíticos estadounidenses suponían, en los hechos los grupos nacionalistas fueron más bien pragmáticos y se acercaron al socialismo con fines estratégicos para conseguir apoyo político, económico o militar (Arnault, 1974).

Han existido tantas interpretaciones de la Guerra Fría⁵² como autores dispuestos a centrarse en tal o cual aspecto de la misma, pero lo cierto es que el término se popularizó en 1947 por uno de sus principales críticos, el periodista estadounidense Walter Lippmann, aunque es posible encontrar un uso más temprano del mismo en el siglo XV⁵³.

⁴⁹ Las consecuencias más notorias de estos planes fueron la creación de la Organización del Tratado del Atlántico Norte, el viraje hacia una política exterior intervencionista, la instalación de bases militares en la región y la divulgación de propaganda anticomunista, entre otros (Halliday, 1989; Pozzi, 2009).

⁵⁰ La cronología varía según el autor y la “escuela” en la que esté inscripto; es decir, no hay un consenso general acerca del inicio y fin exacto de la misma, así como tampoco de sus etapas, pero sí dan cuenta que fue un proceso que conoció fluctuaciones y contradicciones. En cuanto a la división de la misma, distinguen diferentes etapas, de mayor o menor conflicto o colaboración entre las potencias.

⁵¹ Theoharis (2009) señala que la política estadounidense durante la presidencia de Truman era ambivalente y se movía entre la oposición y la conciliación, reflejando el carácter pragmático del anticomunismo.

⁵² Acerca de las múltiples corrientes de interpretación sobre la Guerra Fría, ver Pozzi (2009: 246-247).

⁵³ En medio del conflicto entre cristianos y musulmanes, el español don Juan Manuel escribía acerca de la existencia de guerras calientes y frías y las distinguía según el modo en que terminaban, ya sea zanjando el conflicto o dejándolo inconcluso (Halliday, 1989: 24-25).

Se trata de un concepto polémico y contradictorio⁵⁴ que, como será expuesto a continuación, representó un proceso histórico mucho más complejo y violento que lo que su nombre indica.

De esta manera, el término –aunque discutible– es comúnmente utilizado para referirse al enfrentamiento entre los dos sistemas socioeconómicos, políticos e ideológicos antagónicos más importantes del siglo XX (el capitalismo y el comunismo) y sus respectivos adalides (Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, respectivamente). Sin embargo, este enfrentamiento entre las potencias no fue frontal, sino que existió regionalmente a través de conflictos en los que lucharon indirectamente. Por lo tanto, la adjetivación de la noción en tanto “fría” en realidad oculta el hecho de que la misma fue “acompañada por ‘guerras calientes’ entre sus respectivos aliados en el Tercer Mundo⁵⁵” (Pozzi, 2009: 266). Así, durante la totalidad del proceso hubo un significativo contraste entre la experiencia de los países occidentales y los del “Tercer Mundo”, atravesado por dictaduras, guerras y luchas de liberación nacional. Como señalara Halliday, “si el conflicto ha sido frío (...) en el escenario europeo, por el contrario, en Asia, África e Iberoamérica ha costado millones de vidas” (1989: 86).

En el caso de la política regional latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX, los efectos de la “Guerra Fría” se plasmaron en la ayuda militar y financiera de Estados Unidos a dictaduras “patrimonialistas”⁵⁶, el surgimiento de la Confederación Interamericana de Trabajadores (CIT) en 1948 para contrarrestar la influencia comunista en los sindicatos, y un aumento de las tensiones políticas entre Cuba y EE.UU. que se exacerbaron tras la revolución cubana (1959) y la declaración del carácter socialista-marxista de su gobierno (1961) (Dabene, 1999). La política exterior estadounidense se focalizó en la contención de la revolución de dos maneras: por un lado, mediante la política económica conocida como “Alianza para el Progreso” (ALPRO); y, por otro lado, a través de una política más activa de apoyo y formación de militares latinoamericanos

⁵⁴ Para más información sobre estas contradicciones, ver Halliday (1989).

⁵⁵ Más allá del uso que la da Pozzi (2009), esta noción será utilizada en esta investigación para hablar del “Cine del Tercer Mundo”, aquel producido por los Estados independientes que en el pasado fueron colonias y que, en el contexto de la “Guerra Fría”, no se alinearon a ningún “bloque”.

⁵⁶ Se trata de regímenes militares en los que el poder estaba concentrado en una sola persona: Trujillo en República Dominicana, Duvalier en Haití, Somoza en Nicaragua, Batista en Cuba, entre otros.

de acuerdo a los principios de la Doctrina de Seguridad Nacional (D.S.N.) y la Doctrina de la Guerra Revolucionaria (D.G.R.) (Ansaldi, 2004; Feierstein, 2016)⁵⁷.

De esta manera, en el mundo de la segunda posguerra las luchas eran disputadas sobre todo en el campo ideológico dentro (y más allá de) las fronteras nacionales. De ahí que la D.G.R. fue “exportada” a otras partes del mundo, llegando incluso a formar parte de las estrategias y técnicas utilizadas por la última dictadura militar argentina (1976-1983)⁵⁸. En el marco de este nuevo contexto internacional, el Pentágono –Sede del Departamento de Defensa de Estados Unidos– reorientó la política de “contención del comunismo” sobre bases más tradicionales: puso el acento en la seguridad interna y comenzó a diseñar, junto a las fuerzas armadas de muchos países latinoamericanos, una estrategia para mantener el orden a través de “golpes de Estado preventivos”⁵⁹.

Paralelamente, durante este periodo se creó el concepto de “Tercer Mundo” al que se ha hecho referencia antes para designar a los países no alineados en la “Guerra Fría”⁶⁰. Si bien el término nació con una carga ideológica negativa, ello cambió después de la Conferencia de Bandung (1955) que dio lugar a la formación de una coalición política anticolonialista que no se comprometía con ningún bloque geopolítico dominante (Shohat y Stam, 2002) y cuya postura se basaba en la autodeterminación nacional, mediante la cual todo pueblo tiene “el derecho de modelar por sí mismo su porvenir” (Guitard, 1962: 122). Entre las décadas de 1950 y 1970 los países de África, Asia y Latinoamérica celebraron más encuentros políticos y cinematográficos en los que estas regiones reafirmaron su pertenencia a dicho bloque tricontinental y su postura opuesta al colonialismo y a la “Guerra Fría”⁶¹.

⁵⁷ La derrota francesa en sus colonias a manos de movimientos de liberación nacional significó un cambio en la formación de los oficiales latinoamericanos, de manera que la instrucción pasó de estar a cargo “de Francia a Estados Unidos, en momentos en que este país comenzaba a involucrarse en lo que sería la Guerra de Vietnam y en que enfrentaba, en América Latina, los múltiples desafíos generados por la Revolución Cubana” (Ansaldi, 2004: 32).

⁵⁸ Existen antecedentes más tempranos de un intento de implementación de la misma dentro del marco legislativo argentino durante la presidencia de Frondizi (Summo y Pontoriero, 2012).

⁵⁹ En la década de 1960 hubo más de una decena de golpes de estado preventivos en América Latina (Dabene, 1999).

⁶⁰ El mismo fue acuñado por Alfred Sauvy en 1952 en su ensayo *Trois mondes, une planète* (en español, “Tres mundos, un planeta”), en el cual expuso los criterios para la clasificación del globo en un primer mundo capitalista, un segundo mundo socialista y un tercer mundo subdesarrollado.

⁶¹ Las resoluciones de la conferencia en El Cairo (1958) “trataron del colonialismo y del desarme nuclear. (...) afirmaba los diez principios de Bandung y condenaba el imperialismo” (Guitard, 1962: 78).

En este contexto de mayor contacto en África entre el mundo árabe y el socialista, junto con las “lecturas” de la revolución china y la lucha de liberación nacional indochina, el *Front de Libération Nationale* (de ahora en más, F.L.N.) unificó varios grupos sociales y políticos opuestos a la dominación francesa y planteó llevar a cabo una guerra por las vías no convencionales. El inicio de la lucha anticolonial argelina se sitúa el 1 de noviembre de 1954 cuando el F.L.N. declaró la guerra a Francia, y esa fecha fue institucionalizada por el Estado argelino una vez lograda su independencia, aunque en realidad sus orígenes son anteriores. Históricamente, durante más de un siglo Francia había tratado de imponer sus pautas culturales, políticas y económicas en Argelia, cuya ocupación militar se inició en 1830 y su colonización en 1870. La respuesta de los argelinos fue la resistencia cultural y armada: la primera prosperó, pero no así la segunda, en gran medida por la superioridad francesa en cuanto a armamentos, medios de transporte, industria y organización del aparato estatal se refiere (Chamberlain, 1997).

En 1848 Argelia fue definida como un *département* francés –convirtiéndose en un territorio de ultramar– y hacia 1870 fue puesta en práctica una política de poblamiento que llevó a que las tierras más fértiles fueran acaparadas por los europeos mediante una legislación favorable a sus intereses en detrimento de los nativos. Esto contribuyó a que los primeros pudieran dedicarse a la agricultura de exportación mientras que los segundos fueron relegados a la agricultura de subsistencia. Así, “el tipo de capitalismo desarrollado en la colonia se caracterizó así por ser básicamente agrícola, de tipo latifundista, y muy dependiente de la metrópoli en cuanto a ventas e inversiones” (Voinot, 2014: 10), acentuando doblemente las desigualdades: entre las regiones y entre la población local.

Asimismo, el gobierno directo en Argelia significó que las decisiones se tomaran en la metrópoli o por organismos locales precedidos por *pieds-noirs*, únicos “ciudadanos” con derechos. Si bien el número de colonos europeos en aquellas tierras era alto en relación a las demás colonias debido a su política de poblamiento, estos representaban una ínfima parte de la población total en el territorio⁶².

De igual modo, Francia llevó a cabo una política asimilacionista que fue resistida por los argelinos durante toda la dominación colonial, convirtiéndose en una parte central

⁶² Este fue uno de los elementos que influyó en la larga duración de la guerra, ya que los *pieds-noirs* tenían intereses económicos en la región y presionaron para que Argelia continúe siendo un dominio francés.

de la misma: sería imposible entender una sin la otra⁶³. Por lo tanto, la resistencia anticolonial argelina fue en primer término una lucha cultural, articulándose sincrónicamente ambas acciones en el terreno disputado de la cultura (Said, 1996). De ahí que los argelinos se refugiaron en el arabismo y el islam primero como medios de resistencia y diferenciación con respecto al colonizador, y luego como elementos de cohesión en la configuración cultural y política de su “pueblo”:

Lo que el emir Abd El-Kader no había podido realizar –unir la resistencia de las poblaciones argelinas- recibió su cimientó de la colonización. Al romper -para sus intereses- los cuadros económicos y políticos antiguos, desarraigar millones de individuos arrojados de su tierra, la colonización atomiza la población argelina. De esa atomización va a nacer, con el tiempo, una unidad de calidad diferente. (Arnault, 1974: 64)

Entendido de esta manera, el nacionalismo anticolonial argelino constituyó un factor de cohesión sociocultural en la lucha contra el colonialismo mucho antes de tener relevancia en la batalla política contra el poder imperial. El mismo construyó su propio espacio de soberanía dentro de la sociedad colonial “dividiendo el mundo de las instituciones y las prácticas sociales en dos campos: el material y el espiritual” (Chatterjee, 2008: 93).

De esta manera, la colonización “contenía en sí misma los factores de su disgregación” (Arnault, 1974: 7) en tanto que sus políticas de dominación daban lugar a prácticas de resistencia mediante la reapropiación cultural, pero, sobre todo, porque los intereses de los argelinos (numéricamente superiores) chocaban con los de la metrópoli: la generación nacida se sentía desplazada por los colonos europeos (*pid-noirs*) a la vez que la metrópoli se mostraba hostil ante sus reclamos.

En lo que atañe a la Primera Guerra Mundial, esta no implicó un cambio significativo en el control de los territorios coloniales, mientras que la derrota y ocupación de Francia por el nazismo provocó “un impacto psicológico en las colonias francesas” (Chamberlain, 1997: 107): perdió su prestigio como potencia intocable. Esta situación,

⁶³ Al decir de Foucault “donde hay poder, hay resistencia” (1977: 57): ambas nociones no se excluyen mutuamente, sino que forman parte de un mismo proceso dialéctico. Esto es así porque la dominación nunca absoluta, sino que, por el contrario, está cargado en su interior de tensiones, contradicciones y disputas.

sumada a la desigualdad⁶⁴ –tanto política como socioeconómica– y discriminación a la que eran sometidos por parte de los colonos franceses implicó que la postura anticolonialista se intensificara (Ferro, 2005; Feierstein, 2016). Esto demuestra que “la resistencia árabe [en Argelia] nunca había cesado por completo, pero después de la Segunda Guerra Mundial se volvió mucho más activa” (Chamberlain, 1997: 110).

La ausencia de Francia en la región del noroeste africano durante la guerra fue interpretada como un símbolo del agotamiento del rígido control económico y político que había caracterizado a la dominación francesa, lo que favoreció la organización de varios grupos nacionalistas que hasta entonces habían estado divididos y que en 1954 se unificaron para fundar el F.L.N. (Cafiero, 2009). Si bien existen antecedentes de los reclamos por una igualdad social y política entre colonos y nativos que datan de principios del siglo XX, aquí solo interesan rescatar aquellos que fueron formulados durante o después de la segunda contienda mundial.

De esta manera, durante la década de 1940 se manifestaron en Argelia varias tendencias nacionalistas y en 1946 fueron creados dos partidos: por un lado, la Unión Democrática del Manifiesto Argelino (U.D.M.A.) fundada por Ferhat Abbas bajo la consigna “ni asimilación, ni nuevos amos, ni separatismo” (Arnault, 1974: 67) y el Movimiento para el Triunfo de las Libertades Democráticas (M.T.L.D.) creado por Ahmed Ben Messali Hadj. Este último partido, predecesor del F.L.N., estuvo caracterizado por una tendencia doble: los moderados a favor de la vía reformista-legalista y los radicales a favor de la lucha armada⁶⁵.

Francia rechazó los pedidos argelinos, mostrando que la vía reformista no cambiaba nada, y motivando a la línea “dura” del M.T.L.D. a crear una Organización Especial (O.E.) militar en 1947 bajo el liderazgo de Ahmed Ben Bella, pero varios de sus militantes fueron arrestados y la organización desmantelada en 1950. En 1953 Ben Bella viajó a Egipto, en donde conoció a Houari Boumédiène y a otros miembros del O.E., con quienes creó en 1954 el Comité Revolucionario de Unidad de Acción para emprender la

⁶⁴ En efecto, la vida de los argelinos como nativos contrastaba con la de los franceses, que detentaban mayores derechos y oportunidades, lo cual permite ilustrar la contradicción existente entre el discurso colonial republicano francés y la realidad colonial (Blanchard, Bancel, y Lemaire, 2014).

⁶⁵ Un tercer factor de disgregación estaba vinculado a la dirección del M.T.L.D. ya que la misma planteaba una Argelia árabe y musulmana, lo cual generaba descontento entre los sectores bereberes. El problema fue “solucionado” expulsándolos del partido (Voinot, 2014: 20).

lucha armada. Poco después, las distintas tendencias nacionalistas se unieron y en conjunto fundaron el F.L.N., imponiendo la visión “sacro-culturalista (...) de una Argelia musulmana y árabe, ignorando así la existencia de las comunidades bereber, judía o cristiana” (Voinot, 2014: 27).

El conjunto de reclamos puso en evidencia que el gobierno francés, indiferente, estaba poco dispuesto a escucharlos y más atento a los intereses de los colonos europeos en Argelia. Por ello Ferro (2005) apunta a que el eurocentrismo y el racismo fueron dos factores que influyeron en la desintegración del dominio colonial dado que los europeos:

aparentaban pensar que los árabes no eran capaces de organizarse políticamente. Cuando el movimiento nacional llega a la exasperación, a comienzos de la década de 1950, piensan que está manipulado o dirigido, necesariamente, desde el exterior: por los estadounidenses o por los soviéticos, y, después de 1953, por Nasser. (Ferro, 2005: 37)

Mientras tanto, en la década de 1950 los comunistas estuvieron “muchos más atentos al desarrollo de la coyuntura internacional, al contexto de la Guerra Fría” (Ferro, 2005: 601) e hicieron caso omiso a las reivindicaciones nacionalistas hasta la victoria del Viet Minh en la batalla de Dien Bien Phu (1954). El triunfo indochino convenció a algunos a abandonar su postura pasiva⁶⁶, lo cual coincidió con la declaración de lucha armada del F.L.N. a Francia a fines de 1954.

De esta manera, el movimiento que surgió en Argelia en 1954 forma parte de un proceso de resistencia a la dominación colonial mucho más remoto y complejo. En un principio, cuando la situación empezó tornarse políticamente peligrosa a inicios de la década de 1950, Francia intentó evitar una crisis prometiendo igualdad (social, política y jurídica) a todos los argelinos tal como lo había hecho unos años antes⁶⁷, pero no tuvo éxito. Los argelinos habían vivido desigualdades durante más de un siglo y medio y habían dicho basta: ninguna promesa vacía podría detener ya el avance del F.L.N.

⁶⁶ No obstante, Arnault (1974) presenta una mirada que asigna mayor importancia a los movimientos socialistas y comunistas de Argelia que otros historiadores como Bénot (2005) o Voinot (2014).

⁶⁷ La Constitución de la IV República francesa creada en 1946 contenía un convenio acerca de Argelia. Según él, todos sus habitantes se convertirían en ciudadanos franceses con idénticos derechos civiles, aboliendo la discriminación entre ciudadanos y súbditos. Sin embargo, en la práctica esto no se concretó.

La lucha de liberación nacional argelina estalló en noviembre de 1954 y se expandió gradualmente: en un principio estuvo focalizada en el espacio rural y luego pasó al espacio urbano. Así pues, “la bandera argelina, acosada en la ciudad, resurge en el campo, perseguida en el campo reaparece en la ciudad, etc. Nadie la entrega. El adversario se agotará” (Arnault, 1974: 7). Las regiones más combativas fueron aquellas menos afectadas por la colonización, de modo que los principales focos estuvieron localizados en la región montañosa de los Aurés y la Cabilia⁶⁸, mientras que en la costa una buena parte de la población se mantuvo al margen durante un tiempo mayor (Figura 1).



Figura 1. Mapa del norte de Argelia, señalando la ciudad de Argel y la región montañosa de la Cabilia y los Aurés. Elaboración propia con Google Earth Pro.

De esta manera, a medida que la lucha se prolongó, la causa argelina alcanzó un mayor respaldo de la población árabe y de un sector de la intelectualidad francesa (Ferro, 2005)⁶⁹. El grueso de la población se adhirió directa o indirectamente al F.L.N. después de que se dieran a conocer la práctica de torturas y ejecuciones perpetuadas por el ejército francés, lo que llevó a que “a principios de 1958, en todos los territorios ocupados por

⁶⁸ La Cabilia se extiende entre el macizo de Djurdjura y las montañas de Babor, en el norte de África.

⁶⁹ La causa argelina fue apoyada por Henri Lefebvre, Simone de Beauvoir y Jean-Paul Sartre, entre otros, quienes en 1960 firmaron el “*Manifiesto de los 121*” a favor de su independencia. Además, en 1961 Sartre escribió el prefacio del “*Los condenados de la tierra*” (Fanon, 1983) el cual, entre otras reflexiones, reivindicaba la lucha armada en nombre de la liberación política y social de los pueblos coloniales.

Francia, la voluntad nacional se haya hecho realidad (...) [revelándose] el problema ineludible de la lucha armada” (Fanon en Cardona Félix, 2013: 46).

El F.L.N. planteó una guerra de guerrillas en tanto que la lucha directa no era una opción viable dada la asimetría entre ambos ejércitos⁷⁰. De ahí que la lucha de liberación nacional fue disputada no solo en el escenario bélico, sino también en “el terreno de la propaganda y la opinión pública argelina, francesa e internacional” (Voinot, 2014: 23). El nacimiento del “Tercermundismo” y de los países no alineados dio lugar a nuevos espacios de difusión de reflexiones y discusiones anticoloniales⁷¹. Además, el contexto regional de panarabismo favoreció a la lucha argelina, especialmente después de que en 1956 se independizaran Marruecos y Túnez, anteriores protectorados franceses, lo cual significó que estos países limítrofes podían apoyar militar, logística o políticamente a la causa argelina, reconocida y apoyada por Egipto.

Dentro del contexto de lucha política, la educación colonial descrita en páginas anteriores dio lugar a la formación de una clase media bilingüe que, mediante un proceso dialéctico de reapropiación y sincretismo de ideas, nociones e ideologías europeas y norafricanas, criticó la dominación en árabe y en francés. Los hombres emplearon medios de comunicación como radios, periódicos y partidos políticos, mientras que las mujeres se organizaron en torno a agrupaciones de carácter asociativo⁷². Estas últimas presionaron por “la expansión de la educación, reformas en las leyes de familia y la ampliación de derechos” (Bracco, 2019: 2) y, durante la lucha, por participar activamente en el F.L.N.

La participación directa de las mujeres empezó a ser considerable hacia 1957, en el contexto de la guerrilla urbana, aunque no fue una decisión fácil para los miembros del F.L.N. debido al conservadurismo respecto a su “lugar natural” dentro de la sociedad árabe. Esta visión patriarcal y estereotipada era compartida por los soldados franceses y fue utilizada por las militantes a su favor (Fanon en Chinchilla, 2015). Así “cuando la lucha en las ciudades se comenzó a desplazar hacia los barrios europeos, las argelinas tuvieron que cambiar su vestimenta, quitarse el velo y modificar su comportamiento para

⁷⁰ Según las estimaciones, “Francia llegó a desplegar para 1956 medio millón de soldados contra 40 mil que eran los efectivos del ejército del F.L.N.” (Cardona Félix, 2013: 46).

⁷¹ Los líderes del F.L.N. fueron invitados a asistir en la Conferencia de Bandung (1955).

⁷² Es importante visibilizar esta participación femenina porque una vez finalizada la lucha y lograda la independencia, muchas asociaciones fueron desarticuladas (Chinchilla, 2015; Bracco, 2019). En 1963 el F.L.N. creó la Unión Nacional de Mujeres Argelinas, subordinando a las demás agrupaciones existentes.

poder llegar a esos barrios pasando inadvertidas” (Chinchilla, 2015: 62)⁷³. Ello manifiesta el dinamismo histórico del velo, primero utilizado como mecanismo de resistencia y arraigo cultural y después abandonado a favor de la acción revolucionaria (Fanon, 1976).

El Estado francés contó con miles de soldados profesionales en complicidad con casi un millón de *pied-noirs*, pero aun así no logró desarticular al F.L.N. (Arnault, 1974). Por ello en 1957 autorizó el uso de la Doctrina de la Guerra Revolucionaria (D.G.R.)⁷⁴ para hacer frente a las guerrillas. Esta apareció a fines de la guerra de Indochina y fue perfeccionada en Argelia para luego ser exportada a otras partes del mundo⁷⁵. Así, “el ejército francés utilizó el conflicto argelino como un laboratorio de experimentación de la naciente teoría” (Feierstein, 2016: 193) bajo las directivas de los generales Massu y Aussaresses⁷⁶, torturando y ejecutando a miembros o simpatizantes del F.L.N.

El F.L.N quedó debilitado tras la batalla de Argel (1956-1957)⁷⁷, pero también el Estado francés, debido al desgaste social y político producto de la lucha de liberación nacional. Los métodos empleados por el ejército atrajeron “la atención del mundo entero y [empezaron] a crear dificultades a Francia en las reuniones de la ONU” (Bénot, 2005: 642). Ello se tradujo en el hundimiento de la Cuarta República y en el retorno del general De Gaulle en 1958, quien siguió una línea conciliadora con las fuerzas independentistas argelinas. Dicha política fue considerada “blanda” por los sectores más radicalizados del ejército y de la derecha política francesa, quienes crearon la *Organisation Armée Secrète* (O.A.S.) y cometieron atentados en Argelia y Francia. En este contexto, los *pieds-noirs* se manifestaron en contra del gobierno dando lugar a un nuevo tipo de violencia: la de los franceses de Argelia dirigida contra los propios franceses metropolitanos (Voinot, 2014).

⁷³ Con el tiempo los estereotipos se fueron modificando y el gobierno colonial intensificó la represión sobre ellas para luego seguir una línea conciliadora a través de una campaña propagandística “positiva” que el F.L.N. contrarrestó subrayando los abusos cometidos por el ejército francés.

⁷⁴ Esta doctrina contaba con dos fases: una ofensiva que involucraba el uso de violencia física y simbólica, y otra defensiva a través de campañas de información y propaganda.

⁷⁵ Principalmente a América Latina a través de la “Escuela Francesa”. Tras la independencia argelina, el ejército francés decidió no incorporar formalmente la D.G.R. al interior de su ejército, aunque sí continuó recurriendo a ella tal como lo atestigua el caso ruandés (Périès y Servenay, 2007).

⁷⁶ Décadas más tarde estos militares franceses reconocieron lo cometido, pero asociándolo –dicho de otro modo, legitimándolo– a la lucha contra el terrorismo (Ferro, 2005: 15).

⁷⁷ Las acciones políticas militares del F.L.N. volvieron a ser más activas en Argel recién en 1960.

De esta manera, es evidente que la lucha de liberación nacional argelina se desarrolló en dos frentes: la lucha armada y la política/ideológica. Esta última tuvo mayor trascendencia ya que le permitió al F.L.N. ampliar el campo de batalla, instalando el debate anticolonial en los foros y conferencias internacionales para legitimar sus reclamos y ganar apoyo tanto de los países no alineados en la “Guerra Fría” como de aquellos vinculados al bloque socialista. De ahí que en 1958 cuando se creó el Gobierno Provisional de la República Argelina (G.P.R.A.) hubo un acercamiento a China para obtener reconocimiento y apoyo armamentístico, lo cual motivó a la U.R.S.S. –que hasta entonces se había mantenido distante– a apoyar la causa argelina. Incluso en 1961 el G.P.R.A. participó de la Conferencia de los países no alineados de Belgrado, en la que:

Los países participantes consideran que la lucha del pueblo de Argelia por la libertad, la autodeterminación e independencia y para la integridad de su territorio nacional, incluyendo el Sahara, es justa y necesaria y están dispuestos, por tanto, a ampliar al pueblo de Argelia todo posible apoyo y ayuda. (Cola Alberich, 1961: 97)

El creciente apoyo nacional e internacional que la causa argelina ganó durante este periodo llevó a las distintas vertientes políticas a explicitar su postura, puesto que la composición del G.P.R.A. era heterogénea y coexistían diversas corrientes (socialistas, nacionalistas islámicos, reformistas y panarabistas). Hasta entonces, “uno de los rasgos del proceso revolucionario argelino había sido la ausencia de homogeneidad en su dirección” (Arnault, 1974: 203). Si bien Ben Bella fue puesto a un lado por el gobierno provisorio presidido por Abbas, rápidamente se convirtió en el portavoz de los reclamos de la población argelina que se oponía a la reproducción de las desigualdades sociales como consecuencia del reemplazo de una burguesía francesa por una burguesía argelina.⁷⁸

Cuando fueron anunciadas las negociaciones de Évian⁷⁹ la O.A.S. quiso detenerlas llevando a cabo una contrarrevolución que fue exitosamente neutralizada, aunque propició un aumento de la violencia de los *pied-noirs*. Finalmente, en 1962, tras ocho años de lucha y más de cien de resistencia, el Estado francés reconoció en la

⁷⁸ Como señalara Fanon, “la mera sustitución de funcionarios y oficiales blancos por sus equivalentes de color no garantiza que los nuevos no vayan a reproducir las antiguas prácticas” (Fanon en Said, 1996: 333).

⁷⁹ Se trató de una serie de “tratados” de paz firmados el 18 de marzo de 1962 entre los representantes de Francia y del Gobierno Provisional de la República Argelina.

Conferencia de Evian la creación del nuevo Estado nacional argelino y dio “vuelta la página”, intentando borrar cualquier vestigio de ese sangriento capítulo de su historia⁸⁰. Mientras los argelinos celebraban la independencia, los líderes del F.L.N. se reunieron para discutir cuál de las facciones políticas más importantes dentro del partido debía dirigir el país. Se estableció un régimen de partido único y Ben Bella fue elegido como jefe de gobierno de la República Argelina Democrática y Popular. En sus palabras:

La aspiración al socialismo es un objetivo fundamental de los pueblos subdesarrollados, cuyo retardo, y estructuras políticas y económicas son consecuencia del imperialismo colonial (...) Las masas que tanto han sufrido para lograr una independencia que quieren auténtica, no desean ser víctimas de una explotación disimulada o de un “paternalismo autóctono”, que recordaría particularmente al excolonizador. (Ben Bella en Arnault, 1974: 72)

El gobierno de Ben Bella estuvo caracterizado por las nacionalizaciones de tierras y de algunos sectores económicos (por ej. la exhibición cinematográfica), los conflictos fronterizos con Marruecos y las agitaciones sociales, que lo llevaron a suspender las garantías constitucionales en 1964. En 1965 fue realizado un golpe de Estado por un Consejo de la Revolución precedido por Houari Boumédiène, quien fue nombrado como nuevo presidente y se mantuvo en el poder hasta 1978. Al igual que su predecesor, Boumédiène planteó una política de independencia económica dado que creía que “para los países tercermundistas y colonizados era necesario un nuevo orden económico internacional” (Cardona Félix, 2013: 49) a través de un modelo de industrialización socialista, dedicando a su vez un tercio del presupuesto del Estado en la educación e implementando la arabización en todos los niveles. También llevó a cabo otras nacionalizaciones y en 1971 impulsó una reforma agraria.

En ambos gobiernos las políticas estatales se caracterizaron por una contradicción entre “un discurso a menudo socializante, progresista, y unas prácticas conservadoras y retrógradas” (Messaoudi en Chinchilla, 2015: 68) llevadas a cabo por el gobierno argelino. Esto refleja la fragilidad de los partidos únicos –que Fanon calificaba como “la

⁸⁰ Con respecto a la D.G.R., Francia dictó decretos de amnistía a los militares por “los hechos cometidos en el marco de las operaciones de mantenimiento del orden dirigidas contra la *insurrección* argelina [cursiva propia]” (Feierstein, 2016: 206-207) y no fue sino hasta 1999 que calificó al enfrentamiento como una guerra. De igual modo, recién en el año 2021 el Estado francés inició un proceso de desclasificación de material documental sobre la dominación colonial en África y la lucha de liberación nacional argelina.

forma moderna de la dictadura burguesa” (1983: 82)– para llevar a cabo verdaderas transformaciones sociales⁸¹.

La lucha en (y por) África en el siglo XX constituyó una guerra por territorios establecidos y delimitados geográficamente por los Estados coloniales europeos, por lo que la “descolonización” debió hacer frente a la imperiosa necesidad de (re)imaginar al continente, pero también (re)imaginarse a sí mismos. Por lo tanto, una vez adquirida la independencia fueron necesarias nuevas reconceptualizaciones de la sociedad y la cultura argelina, de modo que la lucha del pueblo argelino adquiriría “su verdadera significación no sólo en relación con el colonialismo francés con el que debe acabar, sino aún más profundamente en relación con la historia de Argelia en su totalidad que tiene que transformar y reconstruir sobre nuevas bases” (Fanon, 2018: 291).

En Argelia esta crisis de identidad producto del colonialismo implicó que los sujetos coloniales independizados se interesaran en (re)descubrir su identidad (Fanon en Austin, 2007). Ello suscitó más de una interrogante en torno a “cómo hace una cultura que quiere independizarse del imperialismo para imaginar su propio pasado” (Said, 1993: 332) y cuáles son los medios más adecuados para llevar a cabo semejante empresa. Es en tal contexto que “el nacionalismo lanza su proyecto más poderoso, más creativo e históricamente significativo: modelar una cultura nacional “moderna”, que no sea de ninguna manera occidental” (Chatterjee, 2008: 94).

Es en este contexto en que se impuso el Estado de partido único dada su capacidad de control (sobre los medios productivos, políticos y culturales) y su posición privilegiada para construir y asegurar su hegemonía a través de las diversas instituciones y medios de comunicación (como el cine). Este último constituyó un punto de partida para construir una identidad anclada en una historia, un pasado y una lengua comunes mediante la representación mítica de la lucha y de la “homogeneidad” de su sociedad⁸², de modo que:

⁸¹ Aunque Fanon no vivió para presenciarlo es evidente que su sueño de acabar íntegramente con la estructura de clases y la dominación europea pronto se convirtió en una utopía, truncado por una política estatal que apuntaba hacia la construcción de una conciencia nacional excluyente (en vez de una conciencia social y política anclada en la diversidad) y por las nuevas formas que adoptó el neocolonialismo en Argelia.

⁸² Esto se vincula con la construcción de una tradición selectiva que constituye “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativa dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (Williams, 2000: 137).

el juego de visibilidad/invisibilidad puede ser producido con objetivos político-ideológicos bien precisos, y ciertamente no solo al servicio del poder, sino por el contrario, al servicio de una reconstrucción de las representaciones e identidades colectivas con fines de resistencia a la opresión. (Grüner, 2004: 62)

De esta manera, tras la independencia se crearon diversos institutos cinematográficos, se nacionalizaron las salas de cine y en 1964 el gobierno argelino encomendó mediante el *Centre National du Cinéma Algérien* (CNCA) la filmación de una película sobre la lucha argelina a los reconocidos cineastas Gillo Pontecorvo y Franco Solanas (director y guionista, respectivamente). Paralelamente, otras dos películas sobre la misma temática estaban siendo producidas: una dirigida, escrita y producida por Mohammed Lakhdar-Hamina, un cineasta argelino que había participado en la lucha de liberación y que desde 1963 se desempeñaba como director de la productora nacional *Office des Actualités Algériennes* (OAA); y otra dirigida y producida por Mark Robson, un cineasta canadiense que había comprado los derechos para hacer una adaptación cinematográfica de la novela *Los centuriones* (*Les Centurions*, 1960), ambientada en las campañas militares de un soldado francés en Indochina y Argelia.

El cine en el mundo de posguerra: Entre las transformaciones de Hollywood y el nacimiento del cine tercermundista militante

El fin de la Segunda Guerra Mundial dio lugar a un proceso transformaciones no solo en la geopolítica internacional sino también en las teorías cinematográficas y en la propia industria. En efecto, el año 1945 marcó un punto de inflexión –aunque relativo⁸³– en las teorías sobre cine como consecuencia de varios fenómenos, entre los que destacan la legitimidad del cine como producto cultural (es decir, como testimonio y discurso de una época), el acrecentamiento del carácter especializado de la teoría cinematográfica (expresado en la mayor proliferación de grupos de investigación y revistas) y la internacionalización del debate (el cual dejó de estar circunscripto a las fronteras nacionales de unos pocos países europeos y Estados Unidos), entre otros (Casetti, 2005).

⁸³ Principalmente se trató de un proceso de cambios en el modo de pensar, producir y hacer cine dentro de la sociedad anglo-europea, pero de ningún modo fue inmediato ni abarcó a todas las cinematografías.

Durante las décadas de 1950 y 1960, en Estados Unidos y Europa la discusión teórica sobre el cine se produjo entre quienes lo consideraban “un medio de expresión a través del que se manifiesta una personalidad, una ideología, una cultura, y quienes consideran el cine una realidad objetiva que se puede examinar en sus componentes tangibles y en su funcionamiento efectivo” (Casetti, 2005: 19). En efecto, se trató de la confrontación entre dos modelos: un discurso estético que observaba al cine “desde dentro” y un discurso científico que lo hacía “desde afuera”.

Algunos autores como Sadoul (1972) y Pérez Turrent (1972) han presentado una visión de la historia del cine mundial desde una perspectiva anglo-eurocentrista, planteando que en la segunda posguerra se consolidó la hegemonía de Hollywood dado que, económicamente, su poder y masividad fueron acrecentados y, estéticamente, se afirmaron sus normas y convenciones representativas y discursivas. Sin embargo, es necesario matizar esta postura lineal (y en ocasiones evolucionista) en tanto que el fortalecimiento de la industria hollywoodense (que, como se verá más adelante, será llamado ‘primer’ cine) fue relativo y no tuvo el mismo impacto en otras cinematografías como la europea (donde hubo continuidades del neorrealismo italiano en algunos films de las décadas de 1950 y 1960) y la tercermundista (donde la discusión y puesta en práctica de un cine contrahegemónico fue profundizado en las décadas de 1960 y 1970 en un contexto de “descolonización” y “Guerra Fría”).

La “Guerra Fría” tuvo su incidencia directa o indirecta en el cine de Hollywood de la segunda posguerra, en tanto condicionó una parte de la producción y las formas de hacer películas⁸⁴. La misma afectó principalmente las temáticas de los films, especialmente bajo el macartismo y su conocida “caza de brujas”⁸⁵. De ahí que las primeras producciones del período lanzaron múltiples películas que exaltaban los valores y el estilo de vida americano a la vez que condenaban el comunismo mediante alusiones explícitas o implícitas.

⁸⁴ Aunque también hubo algunas películas que no seguían este modelo ya que, “como cualquier otra praxis, Hollywood es lugar de tensiones y contradicciones” (Shohat y Stam, 2002: 25).

⁸⁵ En el mundo del cine se trató de una “caza” metafórica de directores y guionistas considerados afines a las ideas marxistas. Las listas negras de Hollywood estuvieron operativas durante la década de 1950 hasta que se volvieron obsoletas a principios de la década de 1960, en un contexto de transformaciones socioculturales.

De igual modo, los capitales estadounidenses puestos en la Europa de posguerra tuvieron un impacto estético-narrativo en la industria cinematográfica de esta última. Los principales factores que contribuyeron a la expansión de las inversiones norteamericanas en la industria cinematográfica europea fueron el Plan Marshall, la eliminación de las medidas proteccionistas de sus industrias cinematográficas, la mano de obra más barata, la filmación en el extranjero (y en los estudios) y la “invasión” masiva de films hollywoodenses en los mercados europeos, entre otros (Pérez Turrent, 1972: 499). Sin embargo, una vez recuperada industrial y económicamente, Europa empezó a producir un número alto de películas y los productores demandaron a sus gobiernos nuevas medidas proteccionistas y el desarrollo de sus industrias cinematográficas nacionales.

Asimismo, es importante destacar que el descubrimiento y la evolución de los nuevos medios técnicos y mecánicos en la década de 1960 produjeron cambios en el cine y “lo modifican profundamente en sus métodos de producción, sus estructuras de narración, sus modos de representación y figuración, su concepción misma” (Pérez Turrent, 1972: 500). El inicio de esta década fue acompañado de lo que Sadoul (1972) definió como “la nueva ola”, la cual:

es un resultado del neorrealismo⁸⁶ (...), como lo son la filmación fuera de los estudios, la utilización de actores desconocidos o no profesionales, la baja en los costos de producción, y por otro lado una vuelta a la “realidad” como reacción a la retórica del cine anterior, el rechazo a algunas formas tradicionales del cine, la destrucción de ciertos modos de narración y representación, la fusión cada vez mayor entre el documental y la ficción. (Pérez Turrent, 1972: 495)

Esta “nueva ola” fue en parte causada por la crisis económica que las industrias cinematográficas atravesaron debido al afianzamiento y popularidad de la televisión como medio de comunicación y entretenimiento. En contraposición con el cine clásico basado en el *star-system*, el nuevo cine se centró en el realizador y dio origen al llamado “cine de autor”, una reacción al cine industrial que iba más allá del cine tradicional (el cine-consumo). En él, “las barreras entre cine documental y cine de ficción desaparecen

⁸⁶ El neorrealismo italiano es entendido como una corriente narrativa y cinematográfica que apareció al finalizar la Segunda Guerra Mundial en contraposición al estilo que había predominado durante el fascismo italiano (1922-1945). Se podrían detallar varias de sus características (su contenido social, sus técnicas, presupuesto, etc.), pero la más importante es la concepción del cine como medio de crítica social y política.

al fundirse las dos nociones en una nueva (...). Pero, sobre todo, hay una nueva actitud del cineasta en relación con su obra, con el cine, con la realidad que lo rodea” (Pérez Turrent, 1972: 501). Este “Nuevo Cine”⁸⁷ constituyó una ruptura con el cine tradicional, y no hubiese sido posible sin la evolución técnica de los medios (cámaras ligeras, aparatos portátiles de grabación, técnicas en 16mm, entre otras novedades).

Como se ha señalado anteriormente, la perspectiva de Sadoul (1972) y Pérez Turrent (1972) en ocasiones cae en un anglo-eurocentrismo que presenta el desarrollo de los modos cinematográficos occidentales de manera lineal, cuando en realidad dichos modos conviven, confluyen y se entremezclan en diferentes contextos incorporando nuevos elementos y excluyendo otros. Dejadas estas consideraciones de lado, su trabajo tiene el mérito de haber sido uno de los primeros en estudiar las cinematografías no occidentales, algunas ya consolidadas y otras en proceso de formación⁸⁸.

Como consecuencia de los cambios en el contenido y las formas de hacer y concebir la producción cinematográfica, Roy Armes trasladó a fines de la década de 1980 el concepto del Tercer Mundo⁸⁹ al contexto cinematográfico, pero eliminando la connotación de subdesarrollo. Así, planteó la existencia de un Cine Tercermundista (o Cine del Tercer Mundo) producido por los países de Asia, África y América Latina que en el pasado fueron colonias, pero “no eligieron un camino socialista que efectivamente los alejara del estrecho sistema económico que ató a la mayoría de los países Occidentales” (Armes en Campos, 2016: 73). En las décadas de 1960 y 1970 dichos países celebraron encuentros políticos y cinematográficos para reafirmar su pertenencia a aquel bloque tricontinental⁹⁰.

Asimismo, a finales de la década de 1960 “una ideología del cine terciermundista se materializó en una ola de ensayos-manifiestos combativos (...) que reclamaban una

⁸⁷ No se trata de un cine “nuevo” en sentido literal dado que surgió en países con una importante industria cinematográfica (Italia, Francia, Inglaterra, entre otros).

⁸⁸ Sadoul (1972) alcanzó a vislumbrar los cambios que se estaban produciendo en la década de 1960, pero su prematura muerte en 1967 no le permitió conocer el escrito fundacional del Tercer Cine (1969), ni sus posteriores encuentros y producciones cinematográficas.

⁸⁹ El surgimiento de este concepto ya ha sido tratado en el apartado anterior. Ver p. 43.

⁹⁰ Destacan los encuentros celebrados en Argel (Argelia) y Buenos Aires (Argentina) a principios de la década de 1970 en los que asistieron cineastas del Tercer Mundo quienes, a su vez, hacían películas del Tercer Cine (Mestman, 2002).

revolución tricontinental en política y una revolución estética y narrativa en el cine” (Shohat y Stam, 2002: 250). Fue así que:

se fue consolidando un proyecto político cinematográfico cuyos lineamientos principales se asemejaban mucho al Tercer Cine propuesto por Solanas y Getino, o a lo postulado en textos y manifiestos latinoamericanos, asiáticos o africanos. Es decir, una identidad estética/política -construida más por oposición al modelo cinematográfico de Hollywood que por una reescritura estética precisa- que no incluía al conjunto de films realizados en los países del Tercer Mundo, sino sólo a los que se percibían como expresión de los procesos de liberación nacional y descolonización cultural. (Mestman en Campos, 2016: 76)

Entendido de esta manera, el Tercer Cine⁹¹ representaba un proyecto ideológico que “se corresponde con un modo crítico, político y militante de producir, exhibir y ver cine en lugar de atender en primera instancia a criterios geopolíticos y económicos” (Campos, 2017: 11). Sus influencias estéticas fueron de corrientes tan diversas como el montaje soviético, el teatro épico, el neorrealismo italiano y el documental social (Shohat y Stam, 2002).

De lo anterior se desprende una clasificación tentativa del cine mundial de la década de 1960⁹² que permite hablar de la existencia de un *Primer Cine* que se corresponde al modelo hegemónico hollywoodense, un *Segundo Cine* europeo que presenta cierta independencia del anterior y está basado en el cine de autor pero que aun así busca institucionalizarse en circuitos como los grandes festivales internacionales celebrados en Europa (Cannes, Berlín, Venecia), y un *Tercer Cine* militante que se presenta como contrahegemónico a los otros dos modelos.

La emergencia de la cinematografía africana coincide con las luchas de liberación nacional de la segunda mitad del siglo XX (con la excepción de la Unión Sudafricana y Egipto donde ya existía una industria del cine), “empleándose en su nacimiento como

⁹¹ Este término fue acuñado en 1969 por Octavio Getino y Fernando Solanas en su manifiesto “Hacia un tercer cine”, publicado originalmente en la revista cubana Tricontinental por encargo de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL).

⁹² Considerando el contexto de producción de las películas y los criterios desarrollados por Armes, se justifica que dicha clasificación es operativa para los fines analíticos de esta investigación.

lenguaje y herramienta de (re)construcción de una historia, una cultura y una identidad sometidas al yugo colonial” (Leal Riesco, 2011: 34). Por ese motivo es que:

El cine africano expresa unos valores culturales y una conciencia natural propias y estilísticamente está basado en prácticas narrativas orales que rompen con muchos códigos cinematográficos occidentales. Además, los cineastas africanos mantienen el firme propósito de dar voz, a menudo recurriendo a voces autóctonas, a las experiencias africanas, silenciadas o distorsionadas en el discurso hegemónico, y romper con los estereotipos que en el cine habían configurado al continente africano como salvaje, oscuro o exótico. (Quevedo Revenga, 2011: 8)

Sin embargo, el cine hizo su aparición en el continente africano mucho antes, entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, en un contexto en que las potencias necesitaban legitimar la dominación de esos pueblos. Es decir que el cine en África fue utilizado desde sus principios para justificar la dominación colonial y no fue sino hasta la segunda posguerra, en el contexto de la “descolonización”, que las películas con temática anticolonial empezaron a producirse por los países recientemente independizados.

El cine colonial tuvo una escasa producción durante la primera mitad del siglo XX, aunque en los casos en que existían películas, estas tendían a glorificar la colonización y a estar protagonizadas por héroes militares (Ferro, 2008). En su estudio sobre el cine colonial francés del período de entreguerras, el historiador Slavin observa que en su mayoría esas producciones eran melodramas⁹³ saturados de privilegios raciales y de género (Slavin en Armes, 2006)⁹⁴. Estas películas coloniales “mostraban el heroísmo de los franceses, junto con imágenes estereotípicas de desierto, dunas y camellos, y reforzaban la idea de que el Otro es peligroso” (Sherzer en Armes, 2006: 23), omitiendo cualquier alusión a la experiencia colonial.

Particularmente interesados en el efecto cultural del cine, los ingleses y los belgas crearon instituciones para la creación de documentales educativos filmados en África y distribuidos a través de unidades móviles, que sentaron las bases de la industria

⁹³ El melodrama como género presenta una narrativa dicotómica con final feliz y personajes estereotipados. ⁹⁴ Armes (2006) y Ferro (2008) coinciden en que el film colonial arquetípico del periodo es *Pepé le Moko* (1936), en la que un melancólico gánster parisino viaja a Argelia para ocultarse y luego se enamora de una mujer que se convierte en su perdición. En la película, filmada en su mayor parte en Francia, los habitantes nativos son irrelevantes y el ‘árabe’ no sólo es interpretado por europeos, sino que “está presente pero no visible: es el cerdo que perturba el orden instaurado por la colonización” (Ferro, 2008: 16).

cinematográfica en el continente. Los franceses, por su parte, no establecieron ninguna institución de producción cinematográfica en sus colonias y minimizaron el acceso de los africanos al cine (Shaka en Quevedo Revenga, 2011). Sin embargo, en 1912 el gobierno francés contrató a Alexandre Promio⁹⁵ para que se desempeñara como fotógrafo y filmador en el norte de África (principalmente Argelia), construyendo durante más de una década una visión orientalista⁹⁶ y exótica del africano (Seguin en Armes, 2006) pero, sobre todo, una mirada “positiva” del colonialismo desde la perspectiva del colonizador.

La Segunda Guerra Mundial conllevó a la creación de la *Colonial Film Unit* por parte del gobierno británico para producir y distribuir films de propaganda bélica en sus colonias africanas, aunque luego se especializó en documentales educativos eurocentristas que también fueron replicados por las autoridades coloniales belgas. Dichas producciones no fueron bien recibidas por el público africano que, además de preferir las películas hollywoodenses⁹⁷, tomaba conciencia y criticaba la situación colonial en la que estaban inmersos. Esto llevó a los franceses a crear en 1947 en Argelia un *Service Cinématographique* gubernamental orientado al cine documental y educativo, y a los británicos a crear en 1949 la *Gold Coast Film Unit*, que pronto se convirtió en “la primera escuela de formación cinematográfica del continente” (Elena, 1995: 328).

Durante el período colonial fueron filmados cientos de films anglo-europeos en el Magreb cuyas producciones impactaron en algunos países como Túnez, Argelia y Marruecos. En ellos, la “afluencia de equipos de rodaje extranjeros, así como una cierta orientación de las autoridades francesas (...), promovió la creación de una mínima estructura técnica que, sin embargo, nunca estuvo realmente al servicio del desarrollo de una producción autóctona” (Elena, 1995: 329). De ahí que en Argelia no se construyó ningún estudio cinematográfico durante la primera mitad del siglo XX ya que su consumo estaba reservado a los europeos, que preferían films anglo-europeos (Sadoul, 1972).

La mínima infraestructura de producción dejada por las instalaciones cinematográficas desarrolladas por los gobiernos coloniales para “educar” a los africanos de acuerdo a la cultura y los valores occidentales fue uno de los condicionantes para el

⁹⁵ Alexandre Promio fue uno de los principales exhibidores cinematográficos de los hermanos Lumière (conocidos por haber sido los inventores del cinematógrafo).

⁹⁶ El concepto de “orientalismo” refiere al discurso occidental construido sobre Oriente que ha servido a intereses eurocentristas y que ha favorecido la dominación de esos “otros” pueblos (Said, 1997).

⁹⁷ Esta preferencia se debía a un gusto adquirido por el consumo del cine estadounidense (Elena, 1995).

desarrollo del cine magrebí, junto con la habituación del público al cine occidental (principalmente hollywoodense) y el establecimiento de un monopolio en su distribución (obstaculizando la difusión de las producciones africanas).

Como se ha mencionado anteriormente, el cine africano surgió en la década de 1960 en el momento en que “los africanos tomaron la cámara como medio para combatir los mitos que habían justificado la conquista” (Quevedo Revenga, 2011: 7). En consecuencia, el llamado Nuevo Cine Árabe que surgió en ese entonces era literalmente nuevo: “no se trata de una renovación, sino de un nacimiento *sensu stricto* en la resaca poscolonial. Formados mayoritariamente en Europa (...) y carentes de una tradición cinematográfica propia, los cineastas magrebíes han de improvisar ésta” (Elena, 1995: 347) sobre los fundamentos de un cine comprometido social y políticamente en un contexto de descolonización.

El gran motor de este Nuevo Cine Árabe fue el cine argelino, el cual “nace en la resistencia (...) como arma al servicio de la revolución y de la independencia. Ya en 1957 se crea una unidad cinematográfica bajo la dirección de René Vautier, cineasta francés pasado a las filas del F.L.N.” (Elena, 1995: 351). Esta primera unidad se llamó *Farid Group* y tenía como objetivo “mostrar los métodos utilizados por la administración y el ejército francés sobre la población argelina” (Armes, 2006: 32). En 1958 fue trasladada a Túnez y pasó a estar al servicio del G.P.R.A., produciendo actualidades y documentales (Velleggia, 2010). Finalmente, en 1960 se constituyó oficialmente un Comité Cinematográfico dependiente del G.P.R.A. (Elena, 1995; Armes, 2006).

De esta manera, el cine argelino surgió como tal durante la lucha de liberación nacional en el exilio, con cortos y documentales filmados bajo el auspicio del F.L.N. por militantes argelinos y extranjeros, y fue consolidado entre 1962 y 1965 después de la independencia. En este contexto fueron producidos los dos hitos cinematográficos que serán analizados en los próximos capítulos: *La Battaglia di Algeri* (1966), de Gillo Pontecorvo, y *Rih al Awras* (1966), de Mohammed Lakhdar-Hamina. Por ello es que:

El año 1967 puede muy bien ser considerado simbólicamente como el momento de su nacimiento, y ello no sólo por coincidir con la derrota árabe frente a Israel. Ese año marca también la presentación en Cannes de la obra fundacional del cine argelino, *Rih Al Awras* (Mohammed Lakhdar-Hamina, 1966), así como el comienzo de la producción de largometrajes en Túnez y Marruecos. (Elena, 1995: 351)

En la década de 1960 existía una cierta diversidad de instituciones estatales y privadas encargadas de la producción cinematográfica. Una de ellas era la *Radiodiffusion Télévision Algérienne* (R.T.A.), creada en 1962 en Argel reutilizando las instalaciones y equipos técnicos franceses. Sus producciones, en su mayoría filmadas en blanco y negro, se proyectaban en cines y festivales extranjeros hasta que sus actividades de coproducción fueron disminuyendo en la década de 1970 (Armes, 2006). Otra institución era la *Office des Actualités Algériennes* (O.A.A.), creada en 1963 por el Ministerio de Información y dirigida por Mohammed Lakhdar-Hamina hasta su disolución en 1974. También había una empresa semi-privada, *Casbah Films*, fundada por el ex líder del F.L.N. Yacef Saadi.

En 1964 el gobierno argelino creó varias instituciones vinculadas al cine: el *Centre National du Cinéma Algérien* (C.N.C.A.), la *Cinmathèque Nationale Algérienne* (C.N.A.) y el *Institut National du Cinéma* (I.N.C.), la primera gran organización estatal de producción cinematográfica, y nacionalizó el sector de la exhibición destinando el 40% de sus beneficios a la producción (Sadoul, 1972; Elena, 1995). Sin embargo, en la segunda mitad de la década de 1960 se produjo la reorganización de las estructuras cinematográficas argelinas, disolviéndose en 1967 el C.N.C.A. y el I.N.C., y creándose en su lugar tres nuevas organizaciones. Una de ellas –la *Office National pour le Commerce et l’Industrie Cinématographique* (O.N.C.I.C.)– absorbió las funciones de las demás, convirtiéndose en un monopolio estatal de importación y distribución cinematográfica hasta mediados de la década de 1980⁹⁸. Por lo tanto, el cine en Argelia pasó a estar centralizado y subvencionado por el Estado (Shohat y Stam, 2002).

En otro orden de ideas, un problema que atravesó al cine árabe fue la inexistencia de un mercado propio ya establecido debido a la influencia de las producciones extranjeras. Si bien en Argelia la explotación cinematográfica en la década de 1960 era relativamente importante para el mundo árabe (Sadoul, 1972; Elena, 1995; Barlet, 2021), el público estaba más familiarizado con las películas hollywoodenses. La presencia de estos films “se vería progresivamente incrementada a medida que Hollywood desplegara su nueva y ambiciosa campaña de conquista de mercados internacionales para hacer

⁹⁸ El monopolio de producción y distribución de la ONCIC implicó que se encargara de la producción, distribución y exhibición de films argelinos. De esta manera, “produjo o coprodujo cuarenta y seis de los sesenta y un largometrajes argelinos realizados en el período hasta 1984” (Armes, 2006: 39). Su director general fue Ahmed Rachedi (1967-1981) y luego a Mohammed Lakhdar-Hamina (1981-1984).

frente al desafío representado por la irrupción de la televisión comercial” (Elena, 1995: 351) al que ya se ha hecho referencia en las primeras páginas de este apartado.

Durante el periodo colonial la mayor parte de la distribución cinematográfica en la África francófona era propiedad de dos compañías, la *Société d'Exploitation Cinématographique Africaine* (SECMA) y la *Compagnie Africaine Cinématographique et Commerciale* (COMACICO), quienes distribuían mayoritariamente films estadounidenses, franceses y, en menor medida, indios o egipcios. Esto se debió a que el mercado africano era considerado de escasa rentabilidad, hasta que hacia fines de la década de 1950 Estados Unidos se interesó por él y creó la *American Motion Picture Export Company of Africa* (AMPECA) en 1961 para la región anglófona y la *Afro-American Films* (AFRAM) en 1969 para la región francófona (Elena, 1995).

De esta manera, “la forma dominante europea/americana de cine no sólo heredó y diseminó un discurso colonial hegemónico, sino que también creó una hegemonía potente (...) a través del control monopolizador de la distribución y la exhibición de películas” (Shohat y Stam, 2002: 119) en Asia, África y América. Muchos gobiernos africanos socialistas rechazaron las prácticas monopolísticas de las compañías francesas (SECMA y COMACICO), lo que permitió al AFRAM estadounidense consolidar su hegemonía en la región a través de una alianza con la empresa suiza de distribución *Socofilms*⁹⁹.

En 1969 Argelia nacionalizó la distribución cinematográfica, afectando los intereses económicos (y culturales) de la *Motion Pictures Export Association of America* (MPEAA) que reaccionó boicoteando el mercado argelino por más de cinco años¹⁰⁰. Esto puso en evidencia que la dependencia económica de las cinematografías del Tercer Mundo “las hace vulnerables a las presiones neocoloniales” (Shohat y Stam, 2002: 50). De ahí que ese mismo año varios cineastas se reunieron en Argel para formar la *Federación Panafricana de Cineastas* (FEPACI) con el objetivo de “usar el cine como un arma para la liberación de los países colonizados y como un paso hacia la unión total de África” (Barlet en Quevedo Revenga, 2011: 8).

⁹⁹ En la década de 1980 *Socofilms* se convirtió en la mayor distribuidora de películas hollywoodenses en el mercado africano, perpetuándose el sistema monopólico que desde el período colonial dificultaba el desarrollo de una industria cinematográfica local.

¹⁰⁰ Esta experiencia fue tenida en cuenta por los países africanos que en la década de 1970 desarrollaron diversas estrategias de nacionalización (Elena, 1995).

En este sentido, Shohat y Stam han planteado que la “diversificación de los modelos estéticos ha significado que los cineastas han descartado en parte el modelo tercermundista didáctico predominante en los años sesenta a favor de políticas de placer” (2002: 49) vinculadas al espectáculo de corte hollywoodense, evitando problematizar sobre temas sociales o políticos (Elena, 1995). Por su parte, Armes considera que estos factores dificultaron el fortalecimiento del cine militante (o Tercer Cine), dado que:

Los cineastas posteriores a la independencia no tuvieron otra opción que trabajar de forma totalmente independiente, pero dentro de límites estrictos y definidos por el Estado, encontrando financiación donde pudieran, trabajando como creadores totales (producción, dirección, guion) en un contexto que carecía de colaboradores locales técnicamente capacitados. (Armes, 2006: 33)

El primer período del cine argelino (1962-1970) estuvo caracterizado por la estabilización de la producción de películas, la aparición de nuevos cineastas, la diversificación de géneros y la hegemonía del *cinéma moudjahid* centrado en la lucha de liberación nacional, pero evitando abordar “el análisis político y (...) los problemas actuales” (Pérez Turrent, 1972: 557-558). La homogeneidad temática fue garantizada por “el férreo control ejercido por el aparato del Estado” (Elena, 1995: 353).

La censura estatal fue más estricta después del golpe de Estado de 1965 y ello derivó a que “algunos personajes fueran (...) borrados de la historia de la guerra, entre ellos Ben Bella, las mujeres militantes, el Partido Comunista Argelino” (Austin, 2007: 186), entre otros, a la vez se promovió una representación de la lucha como un esfuerzo colectivo sin fisuras, diferencias internas o diversidad de cualquier tipo. De ahí que los films de este período construyeron una imagen del pasado nacional en que se glorificaba/monumentalizaba a los héroes de la lucha de liberación y a los campesinos y se evitaba problematizar la dominación colonial. Así, las películas mayoritariamente se centraron en héroes (hombres), invisibilizando la participación de las mujeres:

Si un hombre llevaba alimento a los guerrilleros, poniendo en riesgo su vida, era llamado un “combatiente”. Una mujer haciendo lo mismo era llamada una “ayudante”. (...) Tampoco era considerada una combatiente cuando recolectaba gasolina, ni cuando transportaba armas, ni cuando los guiaba a través de las montañas. La mujer simplemente *ayudaba* a los hombres. (Hélie-Lucas en Khatib, 2013: 119).

En este orden de ideas, la representación exótica de las mujeres argelinas en los medios coloniales (como Hollywood) fue reemplazada por otras igualmente negativas en los medios nacionales, según las cuales estas no podían formar parte de las filas revolucionarias más que indirectamente a través de sus padres, hermanos, esposos o hijos (Khatib, 2013). De esta manera, las mujeres fueron invisibilizadas de las narrativas sobre la lucha y la historia nacional, considerados espacios de dominio masculino.

La promulgación de la reforma agraria en 1971 abrió una segunda etapa del cine argelino conocido como *cinéma djidid*, cuya temática centrada en los problemas rurales sustituyó a las epopeyas independentistas. En la segunda mitad de la década de 1970 se abrió una tercera fase más heterogénea que rompió con la tendencia oficialista y representó las contradicciones de la sociedad argelina, visibilizando los problemas sociales de la juventud y las luchas de las mujeres (Elena, 1995, Austin, 2007)¹⁰¹.

Para cerrar este recorrido es interesante recuperar las reflexiones del estudioso de cine norafricano Benkhaled (2016), quien postula que hoy en día el cine argelino como tal no existe, sino que hay películas *sobre* –y no *de*– Argelia financiadas por europeos. Para ello recupera la noción de cine cuasi-nacional¹⁰² planteada por el especialista en cine europeo Randall Halle, pero se aleja de su lectura que plantea que el declive de la producción cinematográfica argelina es el resultado de las restricciones del libre mercado impuestas al Estado de Argelia por la Unión Europea, el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional de la década de 1980 en adelante, los cuales pusieron un fin a los subsidios estatales a la industria del cine. Por su parte, Benkhaled critica esta visión eurocéntrica que victimiza a Argelia y la ubica pasivamente a la merced de las fuerzas dominantes del orden económico mundial y, en su lugar, expresa que desde la década de 1990 el Estado argelino ha decidido políticamente tomar un papel pasivo en la industria cinematográfica delegando la financiación de la mayoría de los films a inversionistas europeos, destinando menos del uno por ciento del presupuesto anual a cualquier forma de cultura. Por lo tanto, los orígenes se hallan tanto en factores internos como externos.

¹⁰¹ La única directora argelina de la década de 1970 fue Assia Djebar, quien inició una “lucha contra el olvido y contra el (...) nacionalismo patriarcal que glorificaba la virilidad a costas de sacrificar el lugar de las mujeres en la historia y la sociedad, silenciando sus voces” (Khatib, 2013: 111). Anteriormente había sido escritora del *Moudjahid*, el boletín de información oficial del F.L.N. (hoy diario argelino).

¹⁰² A partir de esta noción subraya la dependencia económica de la industria cinematográfica argelina que hace que las temáticas y estéticas de los films sean dependientes de los intereses del público europeo.

CAPÍTULO IV

Cine y colonialismo

En este capítulo se situarán los textos filmicos en su contexto de producción, condicionado por algunos de los complejos procesos sociales, políticos y culturales que han sido desarrollados en el apartado anterior y que serán retomados en la medida en que ayuden a entender lo expuesto. Las películas son: *Lost Command* (1966, Mark Robson), una producción estadounidense que pertenece a los géneros de drama y cine bélico; *La Battaglia di Algeri* (1966, Gillo Pontecorvo), una coproducción italo-argelina que comparte los mismos géneros que la anterior; y *Rih al Awras* (1966, Mohammed Lakhdar-Hamina), una producción argelina correspondiente al género cine de ficción bélico.

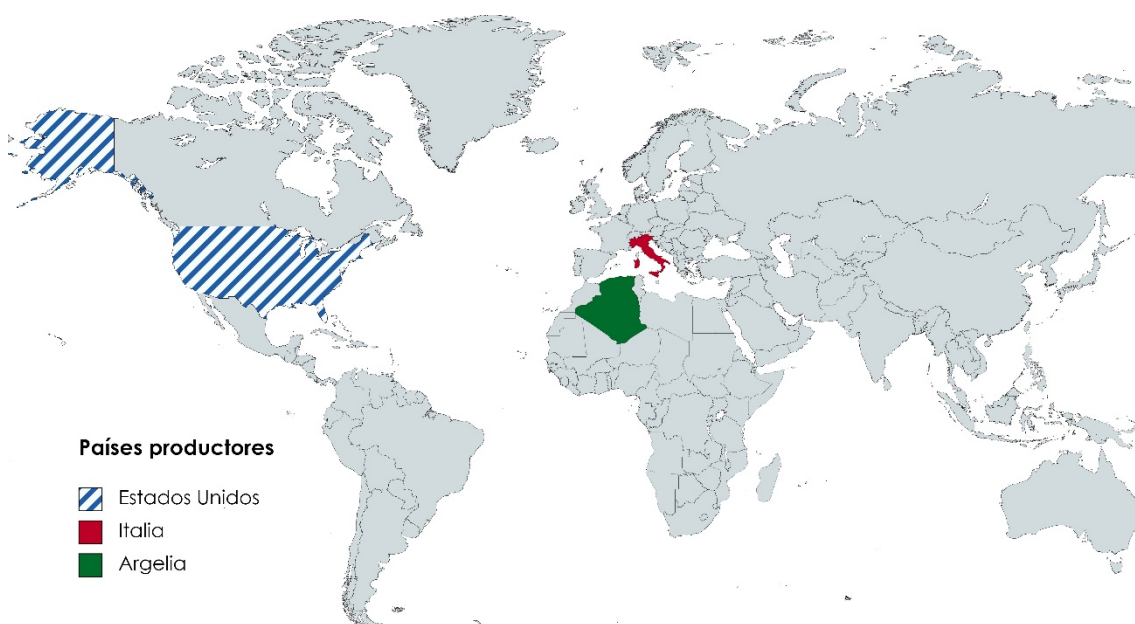


Figura 2. Países productores de los films analizados. Elaboración propia en <https://mapchart.net/>

El corpus filmico está constituido por tres películas cuyos criterios de selección han sido la temática –la lucha de liberación nacional argelina– y el contexto de producción comunes –1966–, pero desde diferentes países: Estados Unidos, Italia y Argelia (Figura 2). El hecho de que los films fueran estrenados en 1966 y estuviesen ambientados en los años de la lucha argelina –desarrollada entre 1954 y 1962– indica que fueron lanzados al mercado poco tiempo después de la independencia de aquel país, cuando el recuerdo del conflicto era reciente y aún estaba latente en la mente y los corazones de la gente.

Lost Command (1966): La primera (y última) producción de Hollywood sobre la lucha argelina

Título original Título en español	Lost Command Mando Perdido
Director	Mark Robson
Guion	Nelson Gidding
Música	Franz Waxman
Fotografía	John Stoll
Montaje	Dorothy Spencer
Producción	Mark Robson y John R. Sloan
Empresa productora	Red Lion (Estados Unidos)
Distribución	Columbia Pictures
Presupuesto (en dólares)	2.000.000 (aprox.)
Idiomas	Inglés
Formato	2:35, color
Género	Drama, ficción, bélico
Duración	129 mins.
Estreno	1966

La película *Lost Command* (traducida en Argentina como *Talla de Valientes*) fue producida en Estados Unidos y dirigida por Mark Robson¹⁰³, con guion de Nelson Gidding, montaje de Dorothy Spencer y música de Franz Waxman. *Red Lion* se encargó de la producción, mientras que el gigante *Columbia Pictures* de la distribución.

El film comparte similitudes con otras superproducciones de Hollywood de la época: fue filmado a color, tiene un “gran” presupuesto (Vincendeau, 2014: párr. 21)¹⁰⁴, presenta una subtrama romántica y está hablada únicamente en inglés. Esto se vincula con que Hollywood, desde sus inicios, ha contado sus historias (y las de los demás) en aquel idioma en virtud de su hegemonía cultural (Hobsbawm, 1999: 329), reduciendo “las

¹⁰³ Mark Robson (1913-1978) fue un cineasta canadiense nacido en Montreal (Canadá) que estudió Ciencias Políticas y Económicas en la Universidad de California en Los Ángeles (Estados Unidos) antes de dedicarse a la industria del cine. Trabajó en *Twentieth Century-Fox Film Corporation* como cadete y luego en *RKO Pictures*, donde se profesionalizó como editor antes de convertirse en director de varios films.

¹⁰⁴ No se han podido recabar datos precisos del presupuesto de este film, pero si se considera 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: 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 2.000.000 millones de dólares.

posibilidades de autorrepresentación lingüística que tienen otras naciones” (Shohat & Stam, 2002: 199).

El film fue dirigido, producido y adaptado en su totalidad por norteamericanos y protagonizado por un elenco compuesto mayoritariamente por estadounidenses y franceses reconocidos mundialmente. Entre ellos destacan el mexicano nacionalizado estadounidense y ganador de dos Oscar, Anthony Quinn; el francés Alain Delon, ícono masculino de la década de 1960; la galardonada francesa Michèle Morgan; la italiana Claudia Cardinale, musa de varios directores italianos; el estadounidense George Segal; y el francés Maurice Ronet. Las escenas de acción a gran escala fueron recreadas por el ejército español (Hughes, 2011).

El primer actor en ser contratado fue el propio Quinn, personaje central de la trama y único protagonista del cartel cinematográfico de la cinta¹⁰⁵. El director expresó a la *Vanguardia Española* (1964: 27) que “sin Quinn habría renunciado a rodar esta película, pues solamente él puede encarnar la figura del soldado profesional que es Raspeguy”. Además de haber comprado los derechos para llevar al cine a la novela francesa *Les Centurions* escrita por el periodista y ex soldado francés Jean Larteguy¹⁰⁶ (Sharpe, 2020), Robson contrató al especialista en adaptaciones Nelson Gidding para que escribiera el guion. Originalmente tenía pensado hacer una secuela, basada en otra novela del mismo escritor¹⁰⁷ pero desistió dado el escaso éxito comercial que tuvo *Lost Command*.

La novela en la que esta película está basada fue publicada en 1960 y catapultó al éxito al escritor, vendiendo más de un millón de copias (O’Connell, 1972). La trama transcurre entre el contexto de las luchas de liberación nacional en Indochina (1946-1954) y Argelia (1954-1962) y la Crisis de Suez (1956), pero está formulada exclusivamente desde la perspectiva de un soldado francés. Esto la convierte en un arquetipo de las novelas en clave (*roman à clef*), dado que el personaje Raspeguy representa a los veteranos de la guerra de Indochina que estuvieron comprometidos con la lucha en Argelia para conservarla bajo dominio francés (O’Connell, 1972: 1091).

¹⁰⁵ Ver análisis textual del poster cinematográfico, p. 91.

¹⁰⁶ Larteguy (1920-2011) se desempeñó como corresponsal en guerras en Palestina, Corea, Indochina, Vietnam y América Latina, experiencias que influyeron en las temáticas que aborda en sus novelas.

¹⁰⁷ La secuela se titulaba *Les Prétoriens* (en español, Los Pretorianos), publicada en 1961.

La filmación de *Lost Command* inició en 1965 paralelamente a que la potencia imperialista empezara a participar más activa y directamente en la guerra de Vietnam en reemplazo de Francia¹⁰⁸. Entonces, si bien es cierto que respeta la narrativa de la novela original, es sugerente el deseo de incluir a Indochina al inicio de la trama habiendo podido eliminarla como hicieron con otras partes¹⁰⁹. Para Adams, la película “utiliza la experiencia de la derrota francesa en Indochina y Argelia como una forma de narrar la experiencia de la arraigada guerra imperial estadounidense en Vietnam” (2016: 96).

En este sentido, son escasas las películas hollywoodenses de la década de 1960 que aludieron directamente a esta última guerra¹¹⁰ ya que la misma fue muy criticada como consecuencia de “su cobertura televisiva y cómo ella incidió negativamente en la opinión pública estadounidense y en el mundo, modificando las estrategias de cobertura y representación de la guerra en los medios de comunicación” (Duplatt, 2020: 50). No es extraño, entonces, que el film no fuera popular en los Estados Unidos después de su estreno o en los años que le siguieron. Algunos autores plantean que se trata de la única película bélica hollywoodense inspirada en el conflicto argelino, de modo que los imaginarios estadounidenses sobre el conflicto derivan de esta (Dine en Adams, 2016).

Lost Command fue producida por el propio Mark Robson mediante su empresa productora *Red Lion* y distribuida por *Columbia Pictures*, lo cual evidencia aún más el interés del realizador canadiense en llevar a cabo este proyecto cinematográfico. Tuvo un presupuesto considerable que, sin embargo, fue inversamente proporcional a la calidad del film.

En este sentido, el lugar de narración no coincide con el de filmación ya que la trama de la película transcurre en Argelia, pero en realidad fue grabada en España para disminuir los costos de producción. Por un lado, las escenas del espacio urbano e interiores fueron rodados en La Pedriza y en los Estudios Cinematográficos Roma en Madrid (Hughes, 2011). Por otro lado, las escenas del espacio rural y exteriores fueron

¹⁰⁸ Durante la Primera Guerra de Indochina (1946-1954), Estados Unidos auxilió sin éxito a Francia en su lucha colonial contra las tropas independentistas del Viet Minh.

¹⁰⁹ El contenido del film difiere de su material base en algunas cosas. Por ejemplo, la trama en el Canal de Suez fue eliminada, la escena del *ticking-bomb scenario* característica del autor fue omitida y la postura de Esclavier con respecto al uso de la tortura se mantuvo invariable en el film mientras que en la novela este personaje terminó reconociendo su efectividad (Adams, 2016).

¹¹⁰ La primera producción estadounidense ambientada en Vietnam es el film pro-bélico *Green Berets* (1968) de John Wayne.

filmadas en distintas localizaciones de la provincia de Almería, cuyos paisajes atrajeron en 1966 a más de veinte productoras estadounidenses, francesas, italianas, alemanas e inglesas para el rodaje de sus películas (Mascarell, 1967: 60).

De esta manera, se trata de un “lugar suplantado” (Orueta y Valdés, 2007) como consecuencia de impedimentos principalmente geográficos, económicos y políticos: era más barato –en términos de localización y contratación de mano de obra– y accesible filmar en el país hispano ya que difícilmente el gobierno argelino hubiese permitido a una superproducción estadounidense instalarse allí. Por lo tanto, los realizadores optaron por reproducir las condiciones ambientales del país magrebí a través de una representación estereotipada.

Asimismo, se cumple la doble relación entre cine y espacio geográfico en tanto que indirectamente “la actividad cinematográfica influye en el espacio geográfico” (Orueta y Valdés, 2007: 169). La filmación en España no fue un hecho aislado, sino que se sumó a otras grandes producciones hollywoodenses filmadas en la década de 1960 en Almería en particular y en España¹¹¹, aportando secundariamente a un crecimiento de la industria cinematográfica española y a la creación de estudios de cine en distintas localidades del país, convirtiéndose (junto a Italia) en “uno de los países europeos que más films produce (...): un promedio de 120 films anuales” (Pérez Turrent, 1972: 533).

Lost Command no fue particularmente apreciada por la crítica especializada internacional, en donde pasó inadvertida recibiendo críticas mixtas y ningún premio, con la excepción de España donde estuvo varias semanas en cartelera. En Estados Unidos vendió más de un millón de entradas en seis meses convirtiéndose en una de las ‘*Big Rental Pictures of 1966*’ (Vincendeau, 2014: párr. 22), pero ello no implicó que se convirtiera en un éxito de taquilla debido a su alto costo de producción.

La crítica estadounidense fue en términos generales favorable y sus principales actores elogiados. No obstante, un crítico del diario *The New York Times* (TNYT) señaló que la película se asemejaba demasiado, “a excepción de las etiquetas de nombre, hora y lugar, al esquema de las incontables películas de guerra que han precedido a *Lost Command*” (Crowther, 1966), opinión que es compartida por la revista especializada

¹¹¹ Se pueden citar las siguientes: *Spartacus* (1960), *King of Kings* (1961), *El Cid* (1961), *Lawrence of Arabia* (1962), *55 Days at Peking* (1963), *Cleopatra* (1963), *The Hill* (1965), *Camelot* (1967), entre otras.

Variety (1965). Apenas unos meses antes había sido estrenada *La Battaglia di Algeri* y, comparada a esta, fue descrita como una “caricatura histórica” por la revista semanal cultural francesa *Télérama*¹¹² (Vincendeau, 2014: párr. 22).

El aspecto más interesante de la nota periodística del *TNYT* es la mirada sobre las protagonistas del film, lo cual podría ser analizado desde la perspectiva de género, aunque ello sobrepasaría los objetivos y límites de esta investigación: “Claudia Cardinale, como la hermana del sr. Segal y el amor del sr. Delon (hasta el final), probablemente es la espía más atractiva. (...) Michele Morgan es glacialmente decorativa como el amor aristocrático de Quinn y su compañera política” (Crowther, 1966). Dicha representación fue elogiada por la revista *Variety* aunque criticada por el público especializado en tanto que solo aparecen para manifestar la heterosexualidad de los personajes principales (Vincendeau, 2014: párr. 22), obviando cualquier tipo de desarrollo más profundo.

En Francia el estreno pautado originalmente para mediados de 1966 fue prohibido puesto que la trama transcurría en Indochina y Argelia, temáticas prácticamente inabordables en la década de 1960 salvo bajo estricta censura, y no fue hasta fines del mismo año que pudo exhibirse en los cines (Sherzer, 1996). En menos de una década había perdido por la vía revolucionaria a esas “colonias”¹¹³ lo cual hacía que tal tópico resultara sensible para el público y políticamente peligroso para el gobierno de turno. Aun así, la película se convirtió en un éxito de taquilla tras su estreno, vendiendo más de cuatro millones de entradas y coronándose como la cuarta película más vista en Francia en 1966 (Vincendeau, 2014: párr. 5). Sin embargo, algunos críticos franceses consideraron que a la mayoría del reparto francés les fueron dados papeles insignificantes (Sharpe, 2020)

Curiosamente entre las décadas de 1960 y 1970 Francia evitó producir películas que representaran este conflicto que, además de ser impopular entre los franceses, ni siquiera había sido denominado como guerra (Sharpe, 2020). En contraposición, en el mismo periodo Argelia realizó varias producciones cinematográficas acerca del proceso revolucionario que significó su independencia y el colapso del imperio colonial francés (Wallenbrock, 2020).

¹¹² Su nombre proviene de las primeras sílabas de “*télévision, radio, cinéma*”.

¹¹³ Si bien Argelia no tenía el estatuto de ‘colonia’ ya que era un *departément*, sus habitantes eran tratados como si estuviesen en una (Austin, 2007).

En la España franquista *Lost Command* no solo fue una de las producciones cinematográficas más populares, sino que también fue publicitada por un diario español como una de las más destacadas de 1966. Así, *La Vanguardia* del 21 de enero de 1967 se refiere a ella como una de las mejores películas producidas por *Columbia* (Pérez de Lucía, 1967: 27), mientras que el 23 de mayo del mismo año un anuncio del cine-teatro barcelonés *Coliseum* la promocionó como “la más vibrante del año” y “¡Un fabuloso reparto para uno de los pocos filmes que merecen el calificativo de EXCEPCIONAL! [mayúsculas originales]” (Coliseum, 1967: 41). Estuvo varios meses en la cartelera e incluso fue reestrenada en 1968 por su “espectacularidad” (Savoy, 1968: 60).

Se trata de una super producción de gran reparto, pero de vida muy corta, que no tuvo trascendencia más allá de su contexto de producción, contrariamente a lo que sucedió con la novela *Les Centurions*, en la que la película está basada. De acuerdo a una nota del diario *El País*, esta última “se ha convertido en una obra de culto, entre otros en el ejército estadounidense. El libro acaba de ser reeditado en Estados Unidos [en 2011]” (Teruel, 2011) a pedido de un alto cargo militar estadounidense. Esto demuestra que la novela sigue teniendo relevancia más de medio siglo después de su publicación original.

La escasa información disponible al respecto de *Lost Command* sugiere que fue “olvidada”. La película fue estrenada en 1966 y no fue popular entre los críticos, que la consideraban genérica, ni el público estadounidense, poco interesado en el género bélico a medida que aumentaba la presencia estadounidense en Vietnam¹¹⁴, aunque sí en los cines españoles que proyectaron el film durante un largo periodo de tiempo. Aun así, fue editada en *DVD* y, más recientemente, remasterizada en *Blu-ray*, junto con muchas otras producciones hollywoodenses del mismo periodo.

¹¹⁴ Entre 1965 y 1966 el género spaghetti western fue uno de los más populares en Estados Unidos y el mundo, con películas como *For a Few Dollars More* (1965), *The Good, The Bad and The Ugly* (1966), *Django* (1966), mientras que en los años siguientes lo fue la ciencia ficción, con superproducciones como *2001: A Space Odyssey* (1968) y *Planet of the Apes* (1968). El género bélico tuvo mayor relevancia en las décadas siguientes gracias a la filmografía antibélica contextualizada en Vietnam: *The Deer Hunter* (1978), *Apocalypse Now* (1979), *Platoon* (1986), *Full Metal Jacket* (1987).

La Battaglia di Algeri (1966): El film que nadie quería financiar

Título original	La Battaglia di Algeri
Título en español	La Batalla de Argel
Director	Gillo Pontecorvo
Guion	Franco Solinas y Gillo Pontecorvo
Música	Ennio Morricone y Gillo Pontecorvo
Fotografía	Marcello Gatti
Montaje	Mario Morra y Mario Serandrei
Producción	Antonio Musu y Yacef Saadi
Empresas productoras	Igor Film (Italia) y Casbah Films (Argelia)
Distribución	Rizzoli
Presupuesto (en dólares)	\$800.000
Idiomas	Francés y árabe
Formato	1,85:1, blanco y negro
Género	Político, drama, ficción, bélico
Duración	121 mins.
Estreno	1966

La battaglia di Algeri (en español, *La batalla de Argel*) fue coproducida entre Argelia e Italia, y dirigida por Gillo Pontecorvo¹¹⁵, que escribió el guion junto a Franco Solinas. El montaje fue hecho por Mario Morra y Mario Serandrei, mientras que la música estuvo a cargo de Ennio Morricone en colaboración con Pontecorvo. Igor Film y Casbah Films se encargaron de la producción y Rizzoli de la distribución.

Se trata de un film opuesto al anterior: fue filmado en blanco y negro¹¹⁶ en Argelia, su presupuesto fue relativamente modesto¹¹⁷, está hablado en francés y árabe, y cuenta con más de un centenar y medio de actores no profesionales¹¹⁸. Las únicas personas del

¹¹⁵ Gilberto Pontecorvo (1919-2006) fue un reconocido cineasta italiano militante marxista que nació en Pisa, Italia, y que se convirtió en un exponente del cine político de la década de 1960.

¹¹⁶ La elección del blanco y negro y el uso del efecto granular se debe a que estos les otorgan a las imágenes un aire de veracidad (Pontecorvo en Mellen, 1972). El realizador utilizó un efecto similar en su film anterior: *Kapó* (1960).

¹¹⁷ El presupuesto de la coproducción italo-argelina fue de 800.000 dólares (Shohat y Stam, 2002: 195)

¹¹⁸ Si bien algunos de los miembros del F.L.N. fueron interpretados por antiguos militantes (Matthews, 2011), los actores no profesionales en su mayoría eran argelinos que habían migrado a Argel desde las zonas rurales (Mellen, 1972). Por su parte, los soldados franceses fueron mayoritariamente interpretados por turistas que se encontraban allí en el momento del rodaje del film (Bignardi, 2000; Forgacs, 2007).

reparto relativamente conocidas son el actor francés Jean Martin¹¹⁹ y el argelino Saadi Yacef¹²⁰.

El director del film estuvo desde su juventud vinculado a los movimientos de izquierda y participó activamente de la resistencia italiana en la causa antifascista durante la Segunda Guerra Mundial. A diferencia de Franco Solinas –guionista italiano con el que colaboró en la mayoría de sus películas–, Pontecorvo se desvinculó del Partido Comunista en 1956 tras la invasión y represión soviética en Hungría (Said, 2000), sin que ello significase un alejamiento del compromiso político de sus primeros films; todo lo contrario: lo acentuó, radicalizando su postura crítica y anticolonialista¹²¹.

Como intelectual de izquierda centró su lucha política y artística contra el colonialismo por lo que se convirtió, para algunos sectores, en “el tipo más peligroso de marxista, un marxista poeta” (Kael en Traverso, 2019: 125). El realizador destacó la influencia que los escritos de Frantz Fanon tuvieron sobre su visión de la violencia colonialista y en la de Solinas (Bignardi, 2000; Traverso, 2019), motivo por el cual consideraba que la “civilización” occidental descansaba “sobre los hombros de los pueblos coloniales” (Pontecorvo en Mellen, 1972: 2).

Pontecorvo y Solinas estaban interesados en abordar el colonialismo, de modo que escribieron una historia acerca de los soldados paracaidistas franceses (los ‘*paras*’) ambientada en Italia y Argelia. Con tales fines, en 1962 ambos realizadores viajaron clandestinamente a la aún no independizada Argelia en calidad de “periodistas”, explorando la ciudad de Argel y entrevistando a algunos militantes del F.L.N. Sin embargo, el proyecto no prosperó porque el productor Franco Cristaldi se negó a financiar el film por temor a posibles represalias por parte de la O.A.S. (Bignardi, 2000).

Paralelamente, Salah Baazi viajó a Italia en representación de Yacef Saadi buscando un director para filmar una película sobre la lucha de liberación nacional argelina, siendo considerados los nombres de Francesco Rosi, Luchino Visconti y Gillo

¹¹⁹ Antes de dedicarse a la actuación, Martin sirvió en la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial y luchó con los paracaidistas franceses en Indochina. También fue activista de izquierda.

¹²⁰ Yacef participó en la lucha de liberación nacional argelina como uno de los líderes del F.L.N. en Argel.

¹²¹ Realizó sus primeros films en un clima de neorealismo humanista, dedicados a las deplorables condiciones de los obreros de la posguerra italiana. Luego cambió la perspectiva de sus películas, “de las víctimas –*Kapó* (1959), que cuenta la historia de una muchacha judía deportada a los campos nazis– a los rebeldes, que son los héroes de *La Battaglia di Algeri* (1966) y *Queimada* (1969)” (Traverso, 2019: 125).

Pontecorvo, todos ellos simpatizantes o militantes de izquierda. Tras fracasar en las negociaciones con los primeros dos, en 1964 el propio Saadi se puso en contacto con Solinas para rodar un film inspirado en sus memorias (Broitman y Eseverri, 2015)¹²². Este primer boceto se titulaba *La Bataille d'Alger* y había sido coescrito por Saadi y René Vautier, un cineasta francés de izquierda que había estado involucrado en la causa argelina produciendo films anticoloniales¹²³ (Forgacs, 2007; Wallenbrock, 2020).

Los realizadores italianos aceptaron la propuesta, pero Pontecorvo pidió tener licencia y control artístico completo, incluida la reescritura del guion. La lucha anticolonial era una temática importante para ambos en tanto representaba “casi un modelo para la lucha política contra un capitalismo invencible en casa” (Solinas en Bignardi, 2000: 14) y, además, “como éramos de izquierda, estábamos en contra del colonialismo, y pensamos que al hacer una película sobre un país que se había liberado de él podríamos ayudar a otros países a lograrlo también” (Pontecorvo en Roy, 2004).

La reconversión del guion fue total, reescribiéndolo al menos tres veces (Crowdus, 2004) y pasando de una historia heroica a una historia de derrota (Bignardi, 2000) o, mejor dicho, una derrota “victoriosa” (Traverso, 2019). El director tenía la intención de que el título del film tuviese un nombre bíblico que reflejara la idea de que el nacimiento de una nación es un proceso sangriento y doloroso, pero su productor asociado lo disuadió alegando que ello no era comercialmente beneficioso (Mellen, 1972).

En la década de 1960 Italia atravesó un crecimiento económico y su industria cinematográfica fue una de las más prestigiosas de Europa (Forgacs, 2007). Sin embargo, su cine sufría censura y ello no le permitía abordar ciertas temáticas, o de lo contrario sus realizadores podían ser denunciados para que “las autoridades secuestren la obra en cuestión y lleven a sus autores a los tribunales” (Pérez Turrent, 1972: 528). Esto llevó a algunos cineastas a participar en coproducciones con otros países (ya fuera en forma

¹²² Se trataba de *Souvenirs de la Bataille d'Alger*, publicado en 1962 (Bignardi, 2000; Crowdus, 2004).

¹²³ Además de haber sido un miembro del Partido Comunista francés, es considerado un exponente del Tercer Cine por su compromiso en la causa anticolonial. Sus films más importantes hasta mediados de la década de 1960 fueron los documentales *Afrique 50* (1950), *Une nation, l'Algerie* (1954) y *L'Algerie en flammes* (1958) y el cortometraje hecho en colaboración con directores argelinos *Peuple en marche* (1963).

mayoritaria, minoritaria o en partes iguales), como es el caso de *La Battaglia di Algeri*, coproducida por una compañía italiana (*Igor Films*) y otra argelina (*Casbah Films*)¹²⁴.

El costo financiero que implicaba realizar un proyecto cinematográfico como *La Battaglia di Algeri* hacía que, independientemente de la buena situación económica en que se encontrara el país, ninguna productora quisiera asumir el costo. Pontecorvo recuerda que “era una película que los italianos no querían hacer. Por ello decidimos hacerlo en coproducción” (Roy, 2004) creando Igor Film junto a Antonio Musu. Además, no había productores italianos interesados en financiar la mitad del film porque “a nadie le interesaban los árabes” (Bignardi, 2000: 15) y por la insistencia del director en utilizar actores no profesionales.

La filmación en suelo argelino, además de implicar un costo de producción más bajo¹²⁵, significó que la temática pudiera ser abordada sin tener que preocuparse por la censura institucional que regía en Italia¹²⁶. El gobierno argelino rápidamente les dio el permiso requerido para filmar en las calles y les permitió utilizar en las escenas multitudinarias a algunos soldados como extras a los que debían pagarles una mínima remuneración (Mellen, 1972; Bignardi, 2000). Aun así, la principal asistencia provino de Yacef Saadi, propietario de *Casbah Films*, y principal interesado en llevar a la gran pantalla la historia de la lucha liberación que él protagonizó en carne propia como uno de los líderes del F.L.N. en Argel –y cuyo papel volvería a personificar en la ficción de Pontecorvo¹²⁷– (Mellen, 1972). En palabras suyas: “he sustituido la metralleta por la cámara” (Saadi en Caparrós-Lera, 2001: 50).

El lugar de narración de *La Battaglia di Algeri* coincide con el lugar de filmación ya que simultáneamente la trama transcurre y fue filmada mayoritariamente en las calles de la casba de Argel, con la excepción de unas pocas escenas realizadas en el complejo de viviendas Climat de France. Se trata de un lugar verdadero vinculado no solo al interés

¹²⁴ Existe una disputa no resuelta en torno a la cantidad de dinero que aportó cada una: para Pontecorvo la película es un “58% italiana y 42% argelina” (Roy, 2004), mientras que Yacef alega que él proveyó un 60% del total (Crowdus, 2004: 32).

¹²⁵ Los costos se redujeron evitando contratar a estrellas de cine, filmando en blanco y negro, y siendo contratado un reducido grupo de realizadores italianos y muchos asistentes argelinos (Forgacs, 2007). El equipo de filmación consistía en no más de nueve integrantes italianos (Mellen, 1972; Bignardi, 2000).

¹²⁶ Argelia adoptó un sistema de censura institucional similar poco tiempo después del golpe de Estado de 1965, controlando la producción y exhibición de películas.

¹²⁷ En una entrevista Yacef expresó que Pontecorvo insistió en su participación como actor ya que tenía un rostro “interesante” para la cámara (Yacef en Crowdus, 2004).

de los realizadores “por reflejar con la mayor exactitud y veracidad posibles las localizaciones que afectan a la narración” (Orueta y Valdés, 2007: 175), sino también al hecho de que la coproducción tenía el aval del gobierno para filmar allí, por lo que no era necesario invertir muchos capitales en la reconstrucción de un escenario suplantado.

La película fue filmada de manera discontinua y no cronológica por motivos económicos y organizacionales dado que era más productivo filmar todas las escenas multitudinarias de manera sincrónica y las escenas individuales por separado. Sobre todo, porque fueron contratados un alto número de actores no profesionales que participaron como intérpretes o figurantes, “al estilo de los cineastas soviéticos como Eisenstein o Pudovkin” (Caparrós-Lera, 2001: 49)¹²⁸.

En junio de 1965 hubo un golpe de Estado en Argelia en la que Boumédiène reemplazó a Ben Bella como presidente, pero ello no afectó a la producción ya que la filmación se inició en julio de ese año¹²⁹¹³⁰. Por su parte, el montaje se llevó a cabo entre fines de 1965 y mediados de 1966 en Via dei Villini, Roma, pasando por dos editores. El primero de ellos fue Mario Serandrei, cuya versión era muy “hollywoodense” para Pontecorvo, quien le pidió que la rehiciera. Sin embargo, inesperadamente falleció y fue reemplazado por su asistente Mario Morra (Bignardi, 2000).

La Battaglia di Algeri recibió diversos premios a nivel internacional, incluyendo el León de Oro en el Festival Internacional de Cine de Venecia (1966). También fue nominada a tres premios de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas en años no consecutivos¹³¹, pero no fue presentada en el festival de Cannes.

¹²⁸ De acuerdo a Bignardi (2000), Pontecorvo eligió personalmente 138 rostros, incluido el de Brahim Haggiag, que interpretó a Ali La Pointe. El director insistía en la importancia del rostro y la ubicación de los actores con respecto a la cámara y su lenguaje no verbal para transmitir determinados sentimientos en las escenas. Y también hacía hincapié en la relevancia de la música.

¹²⁹ El diario *La Vanguardia Española* escribía en octubre de 1965: “Hoy, La batalla de Argel continúa filmándose, como si tal cosa. Sin saberlo, el director italiano ha sido el gran protagonista del viraje producido en la moderna historia de Argelia” (J. M. P., 1965: 20). Sobre esto se ahondará más adelante.

¹³⁰ No obstante, hubo ciertos cambios durante su gobierno. Por ejemplo, Casbah Films estuvo en funcionamiento hasta su disolución en 1967. Esto coincide con el contexto de mayor centralización estatal en el mundo cinematográfico argelino: ese mismo año la O.N.C.I.C. se convirtió en un monopolio cinematográfico, en detrimento de las demás instituciones y mermando las posibilidades de coproducción (Wallenbrock, 2020: 27). Aun así, la *La Battaglia di Algeri* tuvo un mayor margen de decisiones dado que fue producida apenas unos años antes de dicha reorganización estatal (Shafik, 1998; Austin, 2007).

¹³¹ Es una de las pocas películas en la que se dio esta situación. Fue nominada en 1966 como Mejor Película en Lengua Extranjera (Oscar, 1967) y, luego de su estreno oficial en Estados Unidos en 1968, como Mejor Director y Mejor Guion Original (Oscar, 1969).

El film fue exhibido primero en Italia en 1966 y luego en Argelia, donde ganó popularidad tras su estreno porque el mismo retrataba la lucha anticolonial en la que el pueblo argelino había participado doblemente: luchando verdaderamente contra los franceses y actuando como extras en el film de Pontecorvo¹³². En la década y media que siguió a su estreno la película fue exhibida muy pocas veces en tanto que “el nuevo régimen [de Boumédiène] temía que *La Battaglia di Algeri* podría incitar manifestaciones a favor del presidente anterior [Ben Bella]” (Whitfield, 2012: 5-6).

La película ganó el León de Oro en el Festival de Venecia (Italia), aunque no sin controversias¹³³. Un periodista español que asistió al evento escribió en *La Vanguardia* que “este film, realizado con una manifiesta tendencia anticolonialista y con una mala intención retorcida y violenta es considerado por Francia como una manifestación de hostilidad” (Martínez, 1966: 35), por lo que intentaron boicotearlo de dos maneras: rehusándose a visualizar la producción e intentando evitar que sea premiada¹³⁴. Por el contrario, algunos críticos de izquierda no estuvieron de acuerdo con la representación de los ‘paras’ y plantearon que la perspectiva del film era “muy occidentalizada, es decir, demasiado blanda con los franceses” (Forgacs, 2007: 356).

Curiosamente, las críticas del film aparecieron en periódicos y revistas de muchos países al día siguiente de ganar el León, con la excepción de las francesas que evitaron visibilizarlo. En España el film recién pudo ser exhibido después de la muerte del dictador Franco, acaecida en 1975 (Broitman y Eserverri, 2015: 5). Un redactor de la revista mensual cultural española *El Ciervo* vinculaba el estreno de la película en aquel momento con el recuerdo de la incursión anglo-francesa (y, cabría agregar, israelí) en Suez y la presencia del neocolonialismo estadounidense en Vietnam (Molla, 1978).

En Estados Unidos el film fue adquirido en 1967 para su distribución comercial debido al éxito internacional que había tenido luego de ganar premios en los festivales de Venecia, Londres y Acapulco (Crowther, 1967). Allí la película recibió tres nominaciones al Óscar, uno en 1966 como mejor película extranjera y dos en 1967, luego de su estreno

¹³² Aun así, algunos argelinos no gustaron del film (Bignardi, 2000).

¹³³ Luigi Chiarini, director del Festival de Cine de Venecia en aquel momento, deliberó junto a sus colegas si debía elegir *La Battaglia di Algeri* o *Rih al Awras*, eligiendo finalmente la primera (Bignardi, 2000).

¹³⁴ El vicepresidente de la Asamblea Nacional francesa discutió la posibilidad “cesar toda participación francesa en el festival cinematográfico de Venecia” (*La Vanguardia*, 1966: 26), lo cual nunca se concretó, pero aun así declararon al coproductor Saadi Yacef como *persona non grata*: un indeseable (EFE, 1966: 26).

oficial, como mejor director y mejor fotografía (Bignardi, 2000). Pontecorvo jamás se había imaginado que iba a tener semejante repercusión: “pensé que era una película para festivales o cine-clubs. Cuando los estadounidenses y los británicos vinieron a pedirnos los derechos de distribución, nos alegramos de dárselo” (Pontecorvo en Roy, 2004).

En este marco, *La Battaglia di Algeri* fue presentada en la apertura del V Festival Internacional Cinematográfico de Nueva York que se llevó a cabo en el Philharmonic Hall del Lincoln Center. Sin embargo, se invisibilizó la participación argelina en el film evitando mostrar que se trataba de una coproducción en la que había participado Saadi Yacef mediante *Casbah Films* (Forgacs, 2007: 355)¹³⁵.

El crítico de cine Bosley Crowther asistió al festival de cine neoyorquino y escribió que se trataba de un film extraordinario que representaba la “rebelión” argelina contra los franceses en la capital de Argelia (Crowther, 1967). En sus comentarios no alude en ningún momento a las escenas explícitas de tortura, posiblemente porque la versión proyectada había sido censurada, aunque llama la atención el paralelismo que establece entre Mathieu-Massu –este último conocido por haber sido uno de los cerebros detrás de las torturas y asesinatos de miembros o simpatizantes del F.L.N. argelino–:

Este oficial austero e implacable, interpretado por Jean Martin, obviamente no es el *colorido y memorable* general Jacques Massu, cuya 10^o división de paracaidistas eliminó a la oposición *rebeld* en Argel en 1957. Pero sus modales son tan intensos y contundentes, y su imparcialidad e incluso respeto por los líderes de la resistencia está tan bien retratada, que uno siente como si realmente estuviera mirando al *espectacular y compasivo* Massu [cursivas propias]. (Crowther, 1967)¹³⁶.

Cabe preguntarse hasta qué punto había sido divulgada y era conocida la situación en Argelia en el contexto de la lucha de liberación nacional, considerando que el Estado francés no reconoció la guerra ni la tortura por más de cuarenta años. Por su parte, la crítica francesa en el momento del estreno de *La Battaglia di Algeri* se dividía en dos:

¹³⁵ Esta falta de reconocimiento a la participación argelina en los créditos se mantuvo en la versión estadounidense hasta su remasterización en 2004, donde finalmente fueron incluidos (Crowdus, 2004).

¹³⁶ Esta representación culta y cuidada de Mathieu también le valió críticas desde la izquierda (Forgacs, 2007) aunque el guionista del film declaró que ello fue una decisión intencional justamente porque “la civilización occidental no carece de elegancia ni de cultura” (Solinas en Iglesias Turrión, 2011: 17). Es decir, los realizadores italianos se opusieron a la caricaturización del enemigo al estilo de Hollywood.

quienes elogiaban la coproducción ítalo-argelina y quienes la desacreditaban al considerarla pura propaganda¹³⁷, discusión que será retomada más adelante.

En la presentación en Estados Unidos se mostró un cartel asegurando que se trataba de una obra de ficción (Bignardi, 2000). Al respecto, un corresponsal del diario *La Vanguardia Española* presente en el estreno en Nueva York detalló que se trató de un film que parecía muy real¹³⁸, motivo por el cual antes de su exhibición el director de la muestra les advirtió a los espectadores que el film “no contiene ni un metro de documental” (EFE, 1967: 56). También puntualizó en que la realización de Pontecorvo poseía una fotografía y una música excelentes.

A pesar de sus premios y reconocimientos en los principales festivales de cine europeos, la recepción de *La Battaglia di Algeri* no fue unánimemente positiva en todos lados, en tanto que recibió comentarios negativos de algunos periodistas franceses, producto de la controversia política que el film generó como consecuencia de su alusión a la lucha de liberación nacional argelina. Por ello es que la película no solo no fue presentada en el Festival de Cannes, sino que su proyección fue prohibida en toda Francia.

En la década de 1960 la censura cinematográfica en este país era estricta y fueron “varios los casos de films nacionales y extranjeros prohibidos temporal o definitivamente” (Pérez Turrent en Sadoul, 1972: 523), principalmente aquellos referidos a la lucha argelina. Pero la censura también fue autoimpuesta por los propios propietarios de cines debido a las reacciones violentas de algunos grupos (Sawers, 2014), y por los “espectadores: ninguna película sobre la guerra de Indochina o la de Argelia figura entre las más vistas por los franceses” (Ferro, 2008: 27)¹³⁹.

En 1970 hubo un intento de estrenar *La Battaglia di Algeri* luego de que el gobierno aprobara su proyección, pero debió ser suspendido debido a manifestaciones de asociaciones de *pied-noirs* repatriados, veteranos de guerra y militantes de extrema

¹³⁷ Durante el Festival de Cine Internacional de Venecia, la delegación francesa se levantó de sus asientos y salió de la sala cuando se anunció que estaba por proyectarse *La Battaglia di Algeri* (Whitfield, 2012).

¹³⁸ Aun así, algunos críticos franceses no tardaron en señalar, a modo de desacreditar el realismo del film, que los tanques utilizados eran checoslovacos y las armas diferentes a las portadas por los soldados franceses en Argelia (Bignardi, 2000)

¹³⁹ Las películas bélicas que trataran sobre soldados franceses en esos territorios fueron censuradas incluso mucho después del final de esas guerras (Sherzer, 1996).

derecha francesa, junto con amenazas de bomba por parte de la O.A.S.¹⁴⁰ Ese mismo año una nota del diario francés *Aspects de la France* denunciaba que el film “atentaba contra la integridad del pueblo francés ya que solo promueve el punto de vista de los argelinos, de los *fellagha* [en árabe significa bandidos]” (Pujo en Sawers, 2014: 82). La película recién pudo ser exhibida en 1971¹⁴¹, cinco años después de su estreno inicial bajo estricta censura, al igual que en el Reino Unido (Bernstein, 2006; Sawers, 2014).

La Battaglia di Algeri continuó siendo censurada hasta el año 2004 en un contexto de mayor reconocimiento de Francia a los hechos llevados a cabo durante la dominación colonial. El gobierno admitió que hubo una *guerra* en 1999 (Sawers, 2014)¹⁴², en 2001 el general Paul Aussaresses –que había comandado a los escuadrones de la muerte en Argelia entre 1955 y 1957– hizo públicas sus memorias mediante entrevistas y la publicación de un libro¹⁴³, y los sucesivos gobiernos de Chirac (1999-2007), Sarkozy (2007-2012), Hollande (2012-2017) y Macron (2017-actualidad) reconocieron –aunque solo en sus discursos– la violencia colonial. No fue sino hasta el 2021 que se inició un proceso de desclasificación de material documental sobre el colonialismo francés en África.

Un reciente escrito sobre *La Battaglia di Algeri* destaca al film “como un documento histórico cuya importancia en la cultura argelina es inigualable y cuyo simbolismo y recepción en Francia continúa evolucionando” (Wallenbrock, 2020: 27). En efecto, las representaciones construidas por el film constituyen una mirada incómoda hacia su pasado colonial y sus memorias. Aun así, su trayectoria histórica comenzó mucho antes de su estreno e incluso antes de que se iniciara su filmación. El conocimiento del inminente rodaje afectó indirectamente al gobierno de Ben Bella en tanto que fue utilizado para encubrir los movimientos militares que llevaron a su derrocamiento el 19 de junio de 1965 en el que el entonces presidente fue depuesto por un consejo revolucionario al mando del coronel Boumédiène (Wallenbrock: 2020).

¹⁴⁰ En las décadas siguientes hubo pocos intentos de proyectar el film en suelo francés, con la excepción de los circuitos informales y otras exhibiciones privadas (Whitfield, 2012).

¹⁴¹ El cineasta francés Louis Malle organizó la exhibición en cuatro cines parisinos (Sawers, 2014).

¹⁴² En junio de 1999 la Asamblea Nacional francesa votó por unanimidad un proyecto de ley para reconocer que los acontecimientos ocurridos en Argelia entre 1954 y 1962 fueron una guerra (Stora, 2004: 86).

¹⁴³ En 2001 Aussaresses publicó un libro titulado “Servicios especiales: Argelia 1955-57” en el que admitió abiertamente que torturó y asesinó a cientos de militantes argelinos.

En este sentido, el momento elegido para la realización del golpe fue planeado aprovechando que era de público conocimiento la inminente producción de un film ítalo-argelino en las calles de la ciudad. Conscientes de ello, “los tanques se posicionaron en lugares estratégicos. Los transeúntes creyeron que era la filmación de *La Battaglia di Algeri*” (Stora, 2004: 141) y la puesta en escena ocultó la realidad: “no era raro encontrar «figurantes» disfrazados de paracaidistas de la época, y tanques y ametralladoras que tenían que aparecer en la película. (...) todo el mundo creyó que se trataba del rodaje del film” (J. M. P., 1965: 20).

En Argentina la exhibición del film fue aprobada en 1968 y reseñada anónimamente en el diario *Clarín* del mismo año. Allí compararon al film con otras obras de directores neorrealistas italianos manifestando que “en más de un momento es perfecta (...) y en muchas oportunidades parece un noticiero” (Clarín en Broitman y Eseverri, 2015: 7-8). Sin embargo, en 1974 se ordenó suspender su exhibición, posiblemente por sus imágenes que muestran las estrategias de guerra utilizadas por los militantes argelinos y por los soldados franceses, y solo continuó siendo visualizada en circuitos informales como acto de resistencia (Broitman y Eseverri, 2015). En ese contexto, la revista mensual *Filmar y Ver* (1974) publicó un artículo sobre la censura en Argentina y una historieta de humor al respecto (Figura 3).



Figura 3. *Guardianes de la doble moral. El portavoz de la “Comisión de Censura” prohíbe un film que sus integrantes habían disfrutado momentos antes.* Fuente: Clusellas (1974: 42).

Paralelamente, a fines de 1974 el grupo musical *Sui Generis* editaba su álbum *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* en el cual abordaba la censura cinematográfica llevada a cabo por Miguel Paulino Tato –director del Ente de Calificación Cinematográfica y caricaturizado en la Figura 3 por haber censurado más de cien films (Página 12, 2014)–, en la canción “Las increíbles aventuras del Señor Tijeras”:

No conozco tu cuerpo ni sé más quién sos / Vi tu nombre en los diarios y nadie te vio / La pantalla que sangra ya nos dice adiós / Te veré en 20 años en televisión, cortada y aburrida / A todo color (...). (García, 1974)

Aunque la canción no aluda directamente a *La Battaglia di Algeri*, se puede establecer cierto paralelismo entre esta y otras producciones cinematográficas nacionales y extranjeras censuradas o prohibidas en la década de 1970. Recién en 1998 la película fue puesta a la venta en los kioscos y en los –ya prácticamente extintos– escaparates como coleccionable en VHS de la mano de la revista *Página 30*, de la misma editorial que *Página/12* (Broitman y Eseverri, 2015)¹⁴⁴.

En otro orden usos y reapropiaciones, la película fue utilizada con fines ilustrativos y pedagógicos en la formación de militares latinoamericanos en la lucha “antisubversiva” a través de la Escuela de las Américas, pero también por otras organizaciones como las Panteras Negras¹⁴⁵ estadounidenses y el Ejército Revolucionario Irlandés (Bignardi, 2000; Parker, 2007), las Brigadas Rojas italianas, los Baader-Meinhof alemanes y los Tigres Tamiles esrilanqueses (Crowdus, 2004). Incluso hubo tentativas por parte de la Organización para la Liberación de Palestina para exhibir el film, pero estas fueron prohibidas (Wallenbrock, 2020).

La Battaglia di Algeri recibió mayor atención con el cambio de siglo tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 en las torres gemelas. No solo fue reestrenado en las salas cinematográficas de las principales ciudades estadounidenses, sino que también fue utilizado como un documento audiovisual para estudiar la llamada “contrainsurgencia” en el contexto de la guerra de Iraq (Celli, 2004).

De esta manera, el film fue proyectado en 2003 en el Pentágono como material ilustrativo durante la invasión y ocupación estadounidense en Bagdad para instruir a sus tropas, lo cual pone en evidencia que se convirtió en una especie de “material didáctico”. Las visualizaciones tenían como objetivo instruirse acerca de los efectos de la tortura y la contrainsurgencia en las actitudes de la población local y reconocer los puntos donde los

¹⁴⁴ Tanto esta edición en *VHS* como la posterior versión en *DVD* estaban censuradas y tenían una duración de 124 minutos (en contraposición con los 129 minutos de la remasterización en *Blu-ray*).

¹⁴⁵ En 1970 el diario neoyorquino *The New York Times* publicó dos notas sobre el juicio de trece miembros de las Panteras Negras que fueron acusados de conspirar para bombardear lugares públicos y matar policías (Evans Asbury, 1970a). Allí *La Battaglia di Algeri* fue exhibida como evidencia de que había sido utilizado para la formación de los miembros de la organización (Evans Asbury, 1970b).

franceses habían fracasado¹⁴⁶, formulando así una analogía entre la guerra de Francia contra Argelia y la librada por Estados Unidos en Iraq.

En 2004 el Festival de Cine de Cannes exhibió *La Battaglia di Algeri* como largometraje retrospectivo a razón de su 40º aniversario y fue imitado por varias salas cinematográficas estadounidenses (Sawers, 2014). Ese mismo año fue reeditado en *DVD* por la distribuidora Rialto Pictures, con una colección especial que incluía varios documentales sobre el film. Saadi Yacef incluso viajó a Nueva York para promocionar el reestreno del film y fue entrevistado por varios periodistas, donde manifestó que hasta entonces nunca había recibido el crédito que merecía como productor (Crowdus, 2004).

En este contexto, la revista francesa *Cahiers du Cinéma* compartió en 2004 una serie de publicaciones en la que señalaba que la película ofendía la sensibilidad francesa dado que glorificaba la muerte, motivo por el cual Sawers “intuye que (...) la gente prefiere imponer sus ideas sobre el film en vez de dejar que el mismo influya en su forma de ver el mundo. Es una resistencia a la representación de la resistencia” (2014: 103).

En 2016 los raperos argelinos Diaz y Rabah Donquishoot compusieron una canción para denunciar las desigualdades en la Argelia actual mediante un manifiesto político y artístico acompañado de imágenes de la película de Pontecorvo. Sus mensajes son “devastadoramente poderosos (...), critican duramente las condiciones poscoloniales en Argelia y Francia, exaltan el alma del F.L.N y exigen cambiar los bombarderos por sueños” (Sciannameo, 2017: 99). Su videoclip (Donquishoot, 2016) muestra que “los artistas no son indiferentes a la situación política de su país. La colonización que denuncian ya no es la de ayer, sino la de las élites en el poder” (Leprince, 2017).

Ciertamente se trata de un film cuya relevancia a lo largo de estas últimas cinco décadas y media es indiscutible, ya sea como obra de arte/de culto, exponente y punto de comparación del cine político y anticolonial de los ‘60 y ‘70 o documento histórico para estudiar las disputas por las memorias o la construcción de sentidos de la lucha de liberación nacional argelina, el colonialismo, los sujetos coloniales/colonialistas, el género o el espacio desde diferentes perspectivas de análisis.

¹⁴⁶ En 2003 circuló un volante destinado a invitar a aquellos involucrados en la “guerra contra el terrorismo” para ver la *Battaglia di Algeri*. Su título era “cómo ganar una batalla contra el terrorismo y perder la guerra de las ideas” (Gourevitch, 2003: párr. 1). Para más información consultar Whitfield (2012) y Sawers (2014).

Rih al Awras (1966): Una obra singular en medio del moudjahid

Título original Título en español	Rih al-Awras El viento del Aurés
Director	Mohammed Lakhdar-Hamina
Guion	Tewfik Fares y Mohammed Lakhdar-Hamina
Música	Philippe Arthuys
Fotografía	Jovanovic
Montaje	Yazid Khodja y Hamid Djellouli
Producción	Mohammed Lakhdar-Hamina
Empresa productora	Office des Actualités Algériennes (O.A.A.)
Distribución	Office des Actualités Algériennes (O.A.A.)
Presupuesto (en dólares)	Sin datos
Idiomas	Árabe y francés
Formato	Blanco y negro
Género	Bélico, drama
Duración	98 mins.
Estreno	1966

Rih al Awras (en español, *Los vientos del Aurés*) fue producida enteramente con capital económico y humano argelino, filmada en blanco y negro, hablada en francés y árabe¹⁴⁷, y producida y dirigida por Mohammed Lakhdar-Hamina¹⁴⁸ por medio de la *Office des Actualités Algériennes* (O.A.A.). El guion fue escrito por Tewfik Fares y el propio Lakhdar-Hamina, mientras que la música estuvo a cargo de Philippe Arthuys (único francés involucrado en el film), y la edición de Hamid Djellouli y Liazid Khodja.

¹⁴⁷ Para Austin (2007) el diálogo del film está en el dialecto árabe de la región de los Aurés, por lo que no era accesible para un público de habla francesa o árabe sin subtítulos. En contraposición, Sharpe (2014) sugiere que los personajes se comunican en “árabe en oposición al dialecto local de Chaouia (bereber) hablado en las montañas de Aurés, un proceso de tergiversación lingüística sintomático del proyecto de arabización perseguido por el Estado inmediatamente después de la descolonización” (Sharpe, 2014: 132).

¹⁴⁸ Mohammed Lakhdar-Hamina (1930-actualidad) es un reconocido cineasta argelino nacido en 1930 en M'sila (Argelia). Realizó brevemente sus estudios en Francia antes de ser reclutado en 1958 por el ejército francés, del cual desertó para sumarse a la lucha anticolonial, uniéndose ese mismo año al Gobierno Provisional de la República de Argelia (G.P.R.A.) asentado en Túnez. Allí realizó pequeños reportajes políticos y luego viajó a Praga para estudiar cine en la Escuela de Cine y Televisión de la Academia de Artes Escénicas. Tras la independencia de Argelia, fundó junto a algunos colegas la *Office des Actualités Algériennes*, en la cual produjo y coprodujo varios largometrajes (suyos y de otros). Su film *Chronique des années de braise* (1975) fue la primera producción árabe en ganar la Palma de Oro en Cannes.

El reparto estuvo integrado por actores argelinos no profesionales¹⁴⁹, con la excepción de Aïcha Adjouri (más conocida como Keltoum) que ya tenía experiencia como actriz secundaria en películas francesas filmadas en Argelia.

El realizador argelino estaba interesado en producir una película anticolonial sobre la lucha de liberación argelina pero centrada en la experiencia personal de su familia. Por lo tanto, el guion fue escrito por Tewfik Fares y Mohammed Lakhdar-Hamina e inspirado en la familia de este último. Para el director, el film “representa, en cierto modo, la búsqueda de mi abuela, buscando en vano a mi padre de un campo [de concentración] a otro” (Lakhdar-Hamina en Shafik, 1998: 146).

La película posee un tópico común a muchos otros films argelinos de la inmediata posindependencia, cuya homogeneidad temática provenía del interés del Estado y de los propios directores en retratar su lucha anticolonial (Wallenbrock, 2020). La película fue producida dentro del contexto del modo cinematográfico conocido como *cinéma moudjahid*, por lo que Lakhdar-Hamina no tuvo problemas de financiación. Además, se encargó de la producción mediante la O.A.A., de la cual era su director general.

De esta manera, Lakhdar-Hamina fue el director, coguionista y productor del film, lo cual le otorgó mayor libertad artística al momento de tomar decisiones. En ese contexto, el Estado argelino apoyaba la producción cinematográfica nacional pero también imponía límites. Lakhdar-Hamina, como tantos otros realizadores, no tuvo más opción “que trabajar de forma totalmente independiente, pero dentro de límites estrictos y definidos por el Estado (..) trabajando como creadores totales (producción, dirección, guion) en un contexto que carecía de colaboradores locales técnicamente capacitados” (Armes, 2006: 33)

Una de las estrategias que los cineastas desplegaron para subvertir las limitaciones de índole económica y política fue recurrir a modos de producción no industriales. Así, los realizadores se convirtieron, al evitar la división del trabajo, en “personas verdaderamente organizadas que desempeñan varios papeles: guionista, escritor de diálogos, director, editor y, en algunos casos, incluso actor principal. Al asumir varias funciones el cineasta al final se vuelve omnipresente” (Seeßlen en Shafik, 1998: 38). Ello

¹⁴⁹ El uso de actores amateurs también fue una necesidad ante la inexistencia de una industria cinematográfica consolidada en Argelia con un *star-system* propio (Shafik, 1998: 144).

explicaría por qué Lakhdar-Hamina se aseguró de ser el director, coguionista y productor de *Rih al Awras*.

La película fue filmada en 1965 y estrenada en 1966, un año antes de la reorganización de las estructuras cinematográficas y la creación del monopolio estatal de importación, distribución y producción cinematográfica a cargo de O.N.C.I.C. El lugar de narración coincide con el de filmación ya que la trama transcurre y fue grabada en “la remota región montañosa de los Aurés¹⁵⁰, al este de Argelia, donde la lucha de liberación comenzó” (Austin, 2007: 189). Por lo tanto, se trata de un *lugar verdadero*, lo cual está vinculado al interés de Mohammed Lakhdar-Hamina “por reflejar con la mayor exactitud y veracidad posibles las localizaciones que afectan a la narración” (Orueta y Valdés, 2007: 175).

Rih al Awras fue estrenada simultáneamente en 1966 en Argelia y Francia con subtítulos. No tuvo mucho éxito comercial en Argelia, aunque posteriormente fue considerada el hito fundacional de su cinematografía y una de las mejores películas de Lakhdar-Hamina (Austin, 2007). La película fue nominada a la Palma de Oro y obtuvo el premio a la mejor ópera prima en el Festival de Cannes de 1967 (Cannes, 1967), a la vez que fue electa para el Gran Prix en el Festival de Cine Internacional de Moscú del mismo año.

Asimismo, en abril de 1967, un mes antes de que el Festival Cannes tuviera lugar, la revista intelectual francesa *Esprit*¹⁵¹ dedicó dos páginas al film planteando que, junto a *La Battaglia di Algeri*, constituían el nacimiento de un cine nacional argelino. Su lectura de los créditos del film es interesante, ya que plantea que estos tienen la intencionalidad de comunicarle al espectador que Mohammed Lakhdar-Hamina, además de ser el director del film, “es el autor de la historia original, que participó en el escenario, que es el responsable de las escenas. Es anunciar su deseo de hacer un cine personal (...), un *cinema d'auteur* al que no renunciaría a cambio de ser popular” (M.A., 1967: 668). Aun así, quien escribió la nota¹⁵² no se reservó las críticas:

¹⁵⁰ Ver mapa de la región montañosa de la Cabília y los Aurés, p. 48.

¹⁵¹ Algunos de los escritores de esta revista firmaron el *Manifiesto de los 121* a favor de la independencia argelina.

¹⁵² Curiosamente, el comentarista no expuso su nombre, sino que se limitó a firmar la autoría de su escrito como “M.A.”, seguramente como medida de precaución (un año antes la O.A.S. y otros grupos se opusieron –algunos más violentamente que otros– a la proyección de *La Battaglia di Algeri*).

El defecto de la película es cierto esquematismo. Los campesinos corriendo bajo las bombas, la espera de la madre, la primera mirada a los alambres de púas, la escena final: todas estas situaciones no carecen de fuerza intrínseca y, sin embargo, siguen siendo curiosamente abstractas. Su insistencia diluye algunos efectos. (M.A., 1967: 669)

Poco tiempo después el film fue presentado en el Festival de Cannes de 1967, de modo que no solo fue “exhibida en la propia Francia (...), sino que también recibió un premio allí” (Walling, 1972: 298). Esto último resulta llamativo dado que apenas un año antes el público especializado francés que asistió al festival de Venecia intentó boicotear una película que también trataba sobre la lucha de liberación: *La Battaglia di Algeri*, la cual ni siquiera fue invitada a participar en Cannes.

Esta postura paradójica de los críticos franceses en realidad es comprensible si se considera el contenido y la forma de ambos films, elementos que serán analizados más detenidamente en el próximo capítulo. Por su parte, la crítica de *Rih al Awras* que realizó Jean Bontemps manifestó que el enfoque del film estaba destinado a una audiencia mayor que la argelina. De ahí que consideró que el director:

Deseando, sin duda, universalizar demasiado el alcance de sus comentarios y asegurar la serenidad del tono (hacer que sea una obra de arte y no una obra controvertida), ha reducido considerablemente (...) la precisión de su análisis, su agudeza, su fuerza. (Bontemps en Walling, 1972: 298)

Un periodista del diario español *La Vanguardia* que asistió a la presentación de Cannes realizó una lectura diferente acerca de la reacción del público del festival: “La película atrajo (...) mucho público. Sin embargo, no puede decirse que haya gustado. La técnica de Mohammed Lakhdar es demasiado elemental, en general el filme tiene un tono de película de hace veinte años” (Martínez, 1967: 50). Y dictaminó un juicio contra la producción argelina bajo el subtítulo “Violencia y monotonía”:

Es una historia patética y amarga, con muchos momentos de un desesperado dramatismo, en los tiempos en que estalla en Argelia la guerra por la independencia. (...) Hay escenas de muerte y de horror. Los franceses no quedan, ciertamente, demasiado bien, pero el público ha acogido la película con cierta simpatía, aunque

sin entusiasmo. (...) El realizador argelino ha pretendido saturarla de poesía y de ternura, tal vez pensando suavizar así su crudo realismo. (Martínez, 1967: 50)

Más allá de los comentarios o artículos ya citados sobre *Rih al Awras*, que corresponden al contexto posterior al estreno (1966-1972), han sido pocas las menciones del film en los principales diarios y revistas anglo-europeas de cine (principalmente estadounidenses y españolas). Esto posiblemente esté vinculado con la escasa llegada de la producción tercermundista a sus (y nuestras) pantallas¹⁵³. Precisamente en 1972 *La Vanguardia Española* se lamentaba que “la mayor parte de las mejores producciones del cine del Tercer Mundo se presentan tan sólo en salas de arte y ensayo de público necesariamente reducido” (Fiel, 1972: 28)

De esta manera, la dificultad para visualizar el cine africano tiene que ver con los circuitos de distribución y circulación de películas, dominados por las grandes compañías hollywoodenses, pero también por los gustos de los espectadores que están –más bien: han sido– acostumbrados a un determinado tipo de películas. El cine de África que apenas tiene difusión comercial lo hace generalmente porque ha tenido un éxito tal que lo hace atractivo para su proyección en el cine, pero solo brevemente, situación que se replica en los festivales. Tal vez algunas filmotecas u organizaciones de cinéfilos recuperen un corpus de películas más heterogéneo, pero el acceso a ellas sigue siendo restringido.

Rih al Awras (1966) es considerado por algunos autores (Elena, 1995; Sánchez Noriega, 2006) el hito fundacional del cine argelino tanto “por sus cualidades intrínsecas como por su repercusión internacional a través de los festivales de Cannes y Moscú” (Elena, 1995: 353). Sin embargo, más allá de su contexto de producción el film ha sido prácticamente ignorado a nivel internacional (Brower, 2011: 175).

¹⁵³ Esto cobra tanto o más relevancia si se considera lo difícil que fue conseguir una copia de *Rih al Awras* en el mundo globalizado actual a través de internet, lo que sería inimaginable durante gran parte del siglo XX.

CAPÍTULO V

Los films como textos analizables

En este apartado se analizarán textualmente los respectivos carteles cinematográficos de cada uno de los textos filmicos, como así también las representaciones construidas por estos últimos en torno a la lucha de liberación nacional argelina haciendo hincapié en la dominación colonial, la violencia, el espacio geográfico y los sujetos. Para ello se focalizará en diferentes aspectos del lenguaje cinematográfico, tales como los regímenes de escritura o de narración, los niveles de representación, los códigos sonoros y la estructuración del espacio y del tiempo (Figura 4), entre otros.

Los tres films pueden ser encontrados en los circuitos informales de divulgación de películas, pero solamente la producción estadounidense y la ítalo-argelina pueden ser adquiridas en *DVD* o *Blu-ray* dado que la argelina nunca fue editada en tales formatos. Ello evidencia las dificultades que plantea el *cine tercermundista* debido a “la deficiente distribución de las obras y la consiguiente dificultad de visionado” (Romero Escrivá, 2010: 57)¹⁵⁴.

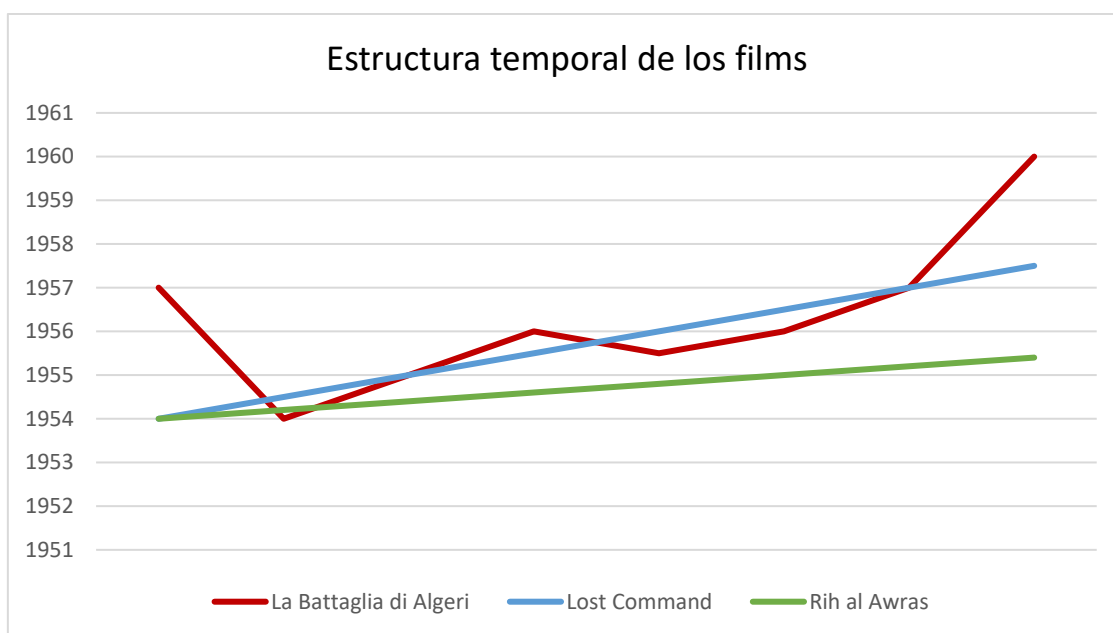


Figura 4. La estructura temporal de las tres películas. Elaboración propia.

¹⁵⁴ En 2017 la organización “The Film Foundation”, fundada por el director estadounidense Martin Scorsesse y dedicada a la preservación de películas no anglo-europeas, propuso la restauración de *Rih al Awras* a través del World Cinema Project (Page, 2017), pero aún no ha concluido.

Lost Command¹⁵⁵

Su cartel cinematográfico

A partir del análisis plástico del cartel cinematográfico de la producción hollywoodense *Lost Command* (Figura 5)¹⁵⁶ se constata que posee una tipología policromática a color, con predominancia del verde militar, celeste y matices de rojo sobre un fondo blanquecino¹⁵⁷. El cartel está compuesto por un personaje central desde un plano en conjunto frontal que ocupa casi la totalidad del poster y que corresponde al reconocido actor Anthony Quinn. Detrás de él también se puede apreciar un grupo de paracaidistas indistinguibles acompañados por helicópteros y una montaña en el horizonte.

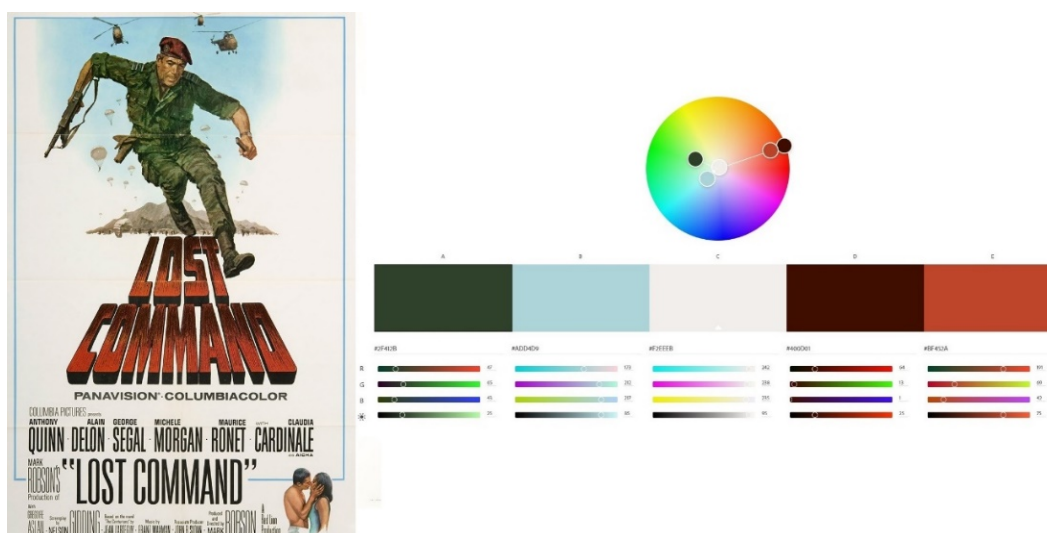


Figura 5. Cartel cinematográfico de *Lost Command* (1966) y un círculo cromático mostrando sus colores predominantes. Elaboración propia.

¹⁵⁵ La copia de la película examinada corresponde a su edición “Uncut” en Blu-ray lanzada en 2017 ya que la versión en *DVD* editada por Columbia Tristar Video Home Entertainment en 2002 está censurada y no posee las escenas de violencia más explícitas. Por ello la duración del film es de 129’ 34” en Blu-ray y 124’ 15” en *DVD*, en ambos casos incluyendo los créditos finales. Además, el film es reproducido en su idioma original (inglés) con subtítulos en español.

¹⁵⁶ El mismo formato fue utilizado para promocionar el film en el diario *La Vanguardia Española*, aunque se invirtió la ubicación de los nombres de los actores pasando estos a estar situados en la parte superior, adaptándose al diario cuyos lectores verían primero el nombre de los actores (Coliseum, 1967: 41).

¹⁵⁷ En primer lugar, el verde es un color frío que evoca a “la esperanza, la razón, la lógica, la juventud y la caridad. Es un color que traslada a la naturaleza, vegetación, humedad y frescura. Tiene relación con el crecimiento físico, con el nacimiento y con la vida” (García Navas, 2016: 55), aunque también tiene connotaciones negativas de degradación moral, locura y corrupción. Puntualmente el verde militar es el color tradicional de los uniformes militares y de los vehículos bélicos. En segundo lugar, el celeste pertenece a los colores fríos en tanto constituye un matiz claro del azul y comúnmente está asociado con la introspección y las historias de vida ya que simboliza la calma, el aislamiento, la pureza, la fe y, en este caso, el cielo. En tercer lugar, el rojo es un color cálido que simboliza a la sangre, el poder, la violencia, la guerra, pero también “el fuego, el calor, la revolución, la alegría, la acción, la pasión, la fuerza, la disputa, la desconfianza, la destrucción, la crueldad y la rabia” (García Navas, 2016: 53).

La figura del personaje principal está tomada en un plano general que lo sitúa en medio de un contexto de guerra, mientras que su mirada está fijada en el suelo, evitando cualquier tipo de complicidad con el destinatario del mensaje. La pose de este soldado está en movimiento, sosteniendo un subfusil en la mano derecha y un cargador en la izquierda. El análisis icónico invita a pensar que el brazo derecho está asociado al uso de la violencia mientras que el izquierdo sugiere que está listo para seguir luchando. De esto se deduce que la acción forma parte del *continuum* del film, lo cual es reforzado en cuanto que los helicópteros y los paracaidistas también están en movimiento.

De igual modo, el rostro del personaje deja entrever que está preocupado y que se encuentra en una situación complicada, pero también que está enfadado, lo cual se vincula con la trama de acción y violencia del film. Sin embargo, en el margen inferior derecho aparecen dos actores (Alain Delon y Claudia Cardinale) besándose, sugiriendo que la película asimismo posee una trama romántica acorde al modelo de cine clásico hollywoodense.

Los signos lingüísticos indican que la tipografía es grande, con profundidad 3D y ligeramente inclinada hacia atrás, en color rojo y negro (sangre y muerte) asociado al género bélico. El título del film está ubicado en el margen superior, detrás del personaje principal, y debajo de él se enfatiza que el mismo es a color. El nombre del director y los de los seis actores más famosos que participan aparecen en el margen inferior en negrita, color negro y tamaño de letra mediano, mientras que los nombres de los demás realizadores aparecen por debajo de ellos por lo que su legibilidad se torna dificultosa.

En este sentido, se puede suponer que interesaba más mostrar explícitamente las estrellas y “caras conocidas” que protagonizaban el film que la trama del mismo, a modo de atraer más espectadores. Esta práctica asociada al *star-system*, además de ser una estrategia publicitaria muy utilizada por la industria hollywoodense, constituye “un fenómeno social que convierte a las estrellas de cine en símbolos ideológicos, referentes de estilos de vida y, por supuesto, representantes de valores e identidades” (García Carrión, 2015: 111)¹⁵⁸.

¹⁵⁸ El protagonista de *Lost Command*, Anthony Quinn, en sus inicios fue contratado en parte por su apariencia para interpretar a personajes “duros” y “viriles” (ya sea gánsteres, piratas y militares), pero también personajes de distintos trasfondos étnicos estereotipados (latino, árabe, asiático).

La lucha de liberación nacional argelina: representaciones de violencia, espacios geográficos y sujetos históricos

Lost Command es una película dirigida y producida por Mark Robson, un cineasta canadiense de larga trayectoria, aunque sin gran popularidad. El film es, en primer lugar, una adaptación cinematográfica de la novela francesa *Les Centurions*, escrita desde la perspectiva de un soldado francés que luchó contra otros culturales en el Sudeste Asiático y el Norte de África y, en segundo lugar, una producción hollywoodense hablada únicamente en inglés conforme a la hegemonía cultural de este aparato cinematográfico.

Siguiendo la tipología propuesta por Casetti y Di Chío (1991), el *régimen de escritura* del film es *clásica* (también llamada transparente) ya que está caracterizado por elecciones lingüísticas neutras y homogéneas con un predominio de planos medios. Esta transparencia se ve reforzada en la decisión de ubicar la cámara de manera distanciada sobre un lateral con respecto a los actores, borrando la presencia misma de la cámara (se lo conoce como punto de vista objetivo) (Racionero, 2008: 30). El conjunto de estas elecciones uniformes que atraviesan el film permite tanto la continuidad representada como el ocultamiento de la mediación lingüística a través de un “estilo invisible” (definido así por Elena y Arensburg en Romero Escrivá, 2010).

Respecto a la escala de los planos, predomina el plano medio, aunque igualmente se recurre en menor medida al plano general y al primer plano, ya sea para situar física y geográficamente el contexto de las acciones o para resaltar las reacciones de los personajes a determinadas situaciones, respectivamente. La combinación de planos medios y primeros planos privilegian la representación del sujeto por sobre los demás elementos presentes en el encuadre. Ello puede ser interpretado como un antropocentrismo reforzado mediante la técnica del *centering* para que los elementos más importantes (usualmente los personajes) estén ubicados en el centro del encuadre, facilitando a su vez la inteligibilidad del film.

De esta manera, la puesta en escena y la puesta en cuadro son interdependientes, en tanto que la segunda permite que las imágenes sean fácilmente aprehendidas por los espectadores y en reiteradas ocasiones las tomas están vinculadas unas con otras mediante *raccords* de miradas y de acciones (estableciendo continuidades entre el campo/ fueracampo). Ello explica en parte el *modo de representación del tiempo* en la película, que es lineal de *vectorialidad progresiva* ya que desarrolla los acontecimientos en forma

continua, homogénea y cronológica (Casetti y Di Chío, 1991; Racionero, 2008): comienza con un *tiempo-colocación* y luego continúa con un *tiempo como devenir*.

Por su parte, el *espacio es dinámico descriptivo* (Casetti y Di Chío, 1991: 145) ya que la cámara se mueve y guía el movimiento de los personajes en el campo, principalmente mediante movimientos de la cámara fija sobre su eje vertical/horizontal y en menor medida por movimientos reales de la cámara (tomas en *dollys* sobre ruedas o en helicóptero) y movimientos “aparentes” (*zoom in* en unas pocas tomas) (Carmona, 1991). Por lo tanto, aunque el espacio representado privilegia a los personajes y a los objetos, estos están subordinados a la cámara y a sus sucesivos reencuadramientos.

A nivel del montaje, el *régimen de escritura clásica* desarrollado en el film da lugar a la construcción de una estructura sintáctica fácil de entender mediante el uso reiterativo de planos de establecimiento, seguidos de planos de descomposición y, por último, planos de restablecimiento: primero “se muestra por completo el espacio de la acción (...), luego la acción y el espacio se fragmentan en más encuadres (...) y finalmente se muestra de nuevo todo el espacio representado en una visión unitaria” (Casetti y Di Chío, 1991: 114). Se trata de un montaje “invisible” que está al servicio de la linealidad y continuidad del *raccord cinematográfico* y cuyo propósito es ocultar los cortes entre planos (Racionero, 2008). Aun así, las diferentes localizaciones son remarcadas con un fundido encadenado y un paratexto con el nombre de cada lugar.

En cuanto al *régimen de narración*, la película se inscribe dentro de la *narración fuerte* ya que la acción cumple un papel fundamental en torno a eventos bien definidos e interrelacionados entre sí, actuando “como nexo entre los elementos constitutivos de una situación (...) y a la vez como medio de transición entre las distintas situaciones” (Casetti y Di Chío, 1991: 211). El contexto físico y social es englobador y relacional (desierto-habitantes nativos/ocupantes coloniales) y la organización de cada una de esas situaciones pone de manifiesto que los valores específicos de cada personaje no solo definen su identidad y sus acciones, sino que se inscriben dentro de un esquema axiológico dual organizado en torno a la dicotomización de la realidad representada.

La estructura dual antes descrita atraviesa todo el film, incluso más allá del conflicto principal, y es consolidado mediante la invariante ideológica referida a la lucha entre el bien y el mal. Esta constituye “una antinomia simplificada, gracias a la cual el personaje o los personajes centrales (norteamericanos o sus aliados), poseen virtudes

humanas y éticas, mientras que los oponentes (...) son pérfidos, traidores, sin ningún basamento moral ni ético, brutales, insensibles” (Nigra, 2015: 387).

En este sentido, puede decirse que la película se inscribe dentro de la *narración canónica hollywoodense* (Bordwell, 1996). Como tal, presenta un personaje principal diferenciado “dotado con una serie coherente de rasgos, cualidades y conductas evidentes” (Bordwell, 1996:156), asociado al prototipo de personaje producto del *star-system* que transforma a las estrellas en símbolos ideológicos en tanto representantes de determinados valores e identidades (García Carrión, 2015). La *causalidad* es el principio organizador de la historia a través de una configuración temporoespacial lineal: en un principio la trama está situada en 1954 en Dien Bien Phu (*tiempo-colocación*) y a partir de allí fluye de manera constante y lineal hasta el final (*tiempo-devenir*), con un personaje principal que lucha por alcanzar unos objetivos claramente explicitados. Pero, a su vez, su configuración causal es doble e interdependiente: un objetivo/misión principal y un romance heterosexual secundario (en este caso, asegurar el orden en Argelia para ascender a general y, simultáneamente, poder casarse con la condesa). Estas dos líneas argumentales son representadas implícitamente en el cartel cinematográfico.

Desde la tipología propuesta por Armes, la película forma parte del *Primer Cine* no solo por haber sido una producción hollywoodense sino principalmente por las decisiones estético-narrativas antes descritas. De ahí que también puede inscribirse dentro de los géneros de *ficción histórica* en tanto evoca un proceso de la historia a la vez que “una idealización del pasado, de cómo lo veía en esa época la industria hollywoodiense, dentro de las constantes del género tradicional y de sus intereses –también comerciales” (Caparrós-Lera, 2007: 33). En este sentido, *Lost Command* evoca representaciones propias del *Western* y del *cine bélico clásico* (Sharpe, 2020), con construcciones dicotómicas de los personajes, escenas de acción de larga duración, explosiones, tiroteos, pero también escenas de romance y comedia, “todo compactado en una cinta de dos horas de duración que tiene, por lo tanto, a la lucha de liberación nacional argelina como contexto de fondo, no como trama principal” (Duplatt, 2020: 46).

En otro orden de reflexiones, los comentarios de Racionero (2008) respecto a la existencia de tres actos en el cine clásico hollywoodense también son útiles para entender la estructura narrativa de este film. En el primer acto, el protagonista y conductor de la acción es Raspeguy, pero el personaje secundario vinculado al protagonista no es uno

solo, sino que está bifurcado y encarnado en las figuras de Esclavier y Boisfeuras, quienes se enfrentan en más de una ocasión (además, en la puesta en escena Raspeguy suele estar ubicado en el centro, mientras que estos están uno de cada lado). El detonante es la derrota en Dien Bien Phu pero el problema principal es la aparición de “rebeldes” en Argelia que alteran el orden colonial francés. El segundo acto representa la lucha de Raspeguy por conseguir lo que quiere enfrentándose a diversos obstáculos en Argelia y sin importarle los medios¹⁵⁹, primero en espacios rurales “desérticos” y algunos pueblos árabes, y luego en un espacio urbano particular, la ciudad de Argel. El *midpoint* es múltiple: no solo se revela que Mahidi¹⁶⁰ es quien lidera a los argelinos, sino que la amante de Esclavier es una rebelde hermana del primero, quien recibirá un cargamento con armas desde Túnez. El tercer acto es el de la resolución final que tiene lugar en la batalla en los montes Aurés, que significó la muerte de Mahidi y el triunfo francés, permitiendo que Raspeguy sea condecorado y ascendido a general. Aun así, se deja entrever que, a pesar de haber ganado la batalla, las reivindicaciones por la independencia no han concluido.

La lucha de liberación constituye el marco referencial (histórico-geográfico) en el que se sitúa la trama. Esta última gira en torno a un protagonista que actúa como “la fuerza motriz de la historia” (Vincendeau, 2014: párr. 23), lo cual es reforzado en cuanto que aparece como único protagonista del cartel cinematográfico. De ahí que se constituya como *film-espectáculo* (Caparrós-Lera, 2007) en tanto que en la construcción iconográfica de la película subyace una inclinación hacia la *espectacularización* de la guerra transformándola en un producto de consumo que se constituye “como un espectáculo corporal poblado de estrellas” (Sharpe, 2020: 12).

El film inicia con un breve paratexto sobre un fondo azul centrado en una bandera francesa izada pero desgastada que sitúa histórica y temporo-espacialmente la trama: un conflicto entre “el *orgullosa ejército* francés y las *guerrillas rebeldes* del Viet Minh”¹⁶¹, el 7 de mayo de 1954 en Dien Bien Phu, Indochina. Dicho paratexto inicia con una música extradiegética y finaliza con una explosión diegética *in* sobre la bandera, seguida de otras explosiones *in* que son capturadas desde un plano general antes de mostrar en plano medio

¹⁵⁹ El personaje no aprueba ni desaprueba el uso de la tortura para interrogar a los argelinos, sino que mantiene una distancia prudente con los torturadores como un medio para que el espectador no cuestione su moral en tanto símbolo del “bien”.

¹⁶⁰ Continuando con las representaciones estereotipadas, el tono de piel del actor estadounidense George Segal fue oscurecido para interpretar al argelino Mahidi, además de hablar en inglés con un acento forzado.

¹⁶¹ Extraído del film.

de perfil a los franceses y en plano medio frontal a los indochinos. Luego el espectador se enfrenta a una imagen de Raspeguy que lo consolida como protagonista al llevar una boina roja y encarnar valores positivos de fuerza, coraje, carisma y perseverancia¹⁶², motivo por el cual más adelante se muestra que es admirado por sus subordinados, a la vez que mantiene una relación conflictiva con sus superiores.

El film complejiza a algunos personajes, pero sin dotarles de mayor profundidad: Raspeguy es de origen rural humilde y se ‘hizo a sí mismo’ gracias a su valor y destreza; Esclavier es un historiador militar idealista; y Boisfeuras es un cínico proclive a la violencia (Vincendeau, 2014: párr. 21)¹⁶³. Por su parte, las mujeres constituyen personajes secundarios: una es utilizada para la subtrama romántica anteriormente descrita y la otra, si bien forma parte del F.L.N, solo aparece para seducir (y utilizar) a Esclavier. Por lo tanto, su representación está mediada por una intencionalidad de ‘virilizar’ a los personajes y manifestar explícitamente su heterosexualidad:

la presentación de las dos mujeres demuestra puramente la heterosexualidad. Pero aquí también prevalece la jerarquía Quinn/Delon: el romance de Raspeguy con la aristocrática Natalie es breve pero inequívoco, mientras que el personaje de Delon (...) está asociado a la mujer ‘étnica’ (Vincendeau, 2014: párr. 24).

El film aborda algunos aspectos de la violencia del colonialismo francés, pero de manera indirecta y superficial. Por ejemplo, cuando los soldados franceses llegan a Argel por primera vez tras el armisticio un oficial les avisa que hay un toque de queda debido a la amenaza de los *wogs*¹⁶⁴. Esclavier pide que no los llame así porque Mahidi allí presente es un árabe que luchó y ganó una cruz de hierro en Indochina, y el oficial se disculpa antes de volver su mirada hacia Mahidi y pedirle igualmente sus documentos.

Los diálogos que siguen a la escena antes descrita ponen de manifiesto otros actos de violencia, en tanto que los familiares y conocidos de Mahidi aluden la brutalidad de la presencia colonial (además de la muerte de su hermano menor por pintar “independencia”

¹⁶² Esto es reforzado en diferentes momentos del film y de distintas maneras: cuando rescata a los soldados en medio del campo minado y al recluta en el campamento Foch, pero también cuando rehúsa a sentarse frente al tío de la condesa, “por una cuestión de hábito”, posicionándolo visualmente en un lugar de poder.

¹⁶³ Al respecto, Sharpe identifica la manera en que los personajes-estrella de Raspeguy y Esclavier también encarnan valores contradictorios “que incluyen: violencia y belleza, culpa e inocencia, perpetración y victimización; articulados (...) mediante el lenguaje facial y corporal” (2020: 6).

¹⁶⁴ *Wog* es un término despectivo utilizado en el período colonial por los franceses para referirse a los árabes como ‘cabezas negras’ o ‘cabeza de turbante’.

en un muro que sucede mientras están conversando): el asesinato de una mujer, la prohibición de ejercer docencia a Ben Saad y la no renovación de los permisos de transporte a su padre, que más tarde se rehúsa a vender su negocio y se lo incendian.

Tiempo después, Raspeguy junto a Esclavier y Boisfeuras se trasladan hasta la casa de Mahidi y encuentran todo incendiado. Un plano detalle se centra en la mano de Boisfeuras que recoge una flor roja que sobrevivió al incendio (Figura 6) y la cámara se reencuadra sin corte en un plano medio para mostrar su extrañeza ante tal circunstancia: y la destruye. Ello simbólicamente muestra el lado destructivo de este personaje (y, se podría decir, de algunos soldados coloniales) que aborrece toda forma de vida.



Figura 6. *La flor que sobrevive entre las cenizas.* Extraído del film.

Respecto a la *espectacularización* de la guerra hay pocas escenas de combate que muestran soldados sufriendo o muertes violentas y sanguinarias, las cuales incluso fueron censuradas en la versión en *DVD* del film. “Aparentemente, no es posible que soldados o nacionalistas mueran de manera miserable en la narrativa de Robson. (...) La muerte debe ser anestesiada o estetizada, volverse visualmente placentera” (Sharpe, 2020: 14). Por lo general mueren súbitamente de un disparo y, si se trata de un soldado francés, sus camaradas se aseguran de recoger su chapa de identificación, rescatándolo del olvido.

De igual manera, los modos en que los franceses y argelinos mueren *on-screen* se diferencian simbólicamente, en tanto que los primeros lo hacen boca arriba y sus nombres son recuperados gracias a sus chapas de identificación, mientras que los segundos se desploman boca abajo (es decir, no tienen rostro). La única excepción es el líder de la resistencia argelina, digno de fallecer mirando al cielo –claramente visible porque está en el centro de la imagen y rodeado de varios argelinos boca abajo– ya sea porque antaño

fue un soldado al servicio de Francia en sus guerras coloniales o por su condición de clase¹⁶⁵. Es decir que, sin llegar a morir *off-screen*, los argelinos aparecen en este film hollywoodense invisibilizados dentro del campo entre los límites de la existencia corpórea y la inexistencia identitaria. “Tal es el legado del colonialismo que (...) busca la inexistencia política y económica del indígena” (Fanon en Austin, 2007: 185).

Asimismo, hay una diferencia cualitativa en cuanto a la representación de la violencia perpetrada por el ejército francés y por los argelinos, la cual afecta intencionalmente la representación y comprensión de la misma. Por un lado, las escenas de tortura perpetradas por los franceses no se muestran de manera explícita sino más bien sus resultados; por otro lado, los atentados con bombas llevados a cabo por los rebeldes se muestran en primer plano (explosiones en la oficina, una mujer prendida fuego a los gritos y el cuerpo de otra ensangrentado sobre una máquina de escribir). La música extradiegética u *over* acentúa la sensación de peligro en estas últimas escenas.

De manera similar, las escenas de tortura son implícitas y está presente el personaje principal, aunque sin involucrarse directamente. Por ejemplo, en Rhalem la cámara se acerca lentamente hacia el argelino mientras tres soldados franceses se preparan para torturarlo, mientras este dirige su mirada hacia el objeto que sostiene uno de ellos y que sugiere la inminente tortura. El montaje hace un corte a otra escena que sucede a las afueras y luego de unos minutos vuelve a retomar el interior una vez que la tortura ya ha finalizado. Por lo tanto, la misma nunca se muestra de manera explícita, sino sus resultados: información y la víctima desmayada (Figura 7).



Figura 7. *La tortura, ¿un mal necesario? Diferentes posturas.* Extraída del film.

¹⁶⁵ Mahidi no proviene de una familia campesina u obrera, sino de una familia empresaria y universitaria.

Cuando Raspeguy y Esclavier aparecen en escena uno de los soldados se da media vuelta, evitando la mirada de su superior, quien los observa por un momento con desaprobación antes de dirigir sus ojos hacia Boisfeuras, preguntarle qué averiguó y marcharse. Por su parte, en todo momento Esclavier mantuvo su mirada fija en el argelino, motivo por el cual un plano detalle muestra al otro soldado ocultar en sus espaldas el objeto que utilizó durante el interrogatorio y luego se dirige hacia este y lo reprende. De este modo el director “Robson conserva el encanto de estrella de Quinn, enmarcando las atrocidades sistemáticas llevadas a cabo por el ejército como un hecho perpetrado por un grupo de rebeldes intransigentes” (Sharpe, 2020: 15).

En este sentido, el protagonista del film mantiene una distancia prudente con respecto a la tortura, incluso cuando otros soldados amenazan a Ben Saad y Raspeguy se limita a sugerir que “conseguiré la información como sea”¹⁶⁶ o cuando le dice a Esclavier “haz lo que tengas que hacer”¹⁶⁷ con Aïcha: lo que importa es el fin, no los medios¹⁶⁸. La narrativa entonces indirectamente visibiliza:

el poder de las estrellas para brindar certeza moral en momentos de gran incertidumbre; para suavizar y homogeneizar las crisis más problemáticas de la historia y exculpar a los asociados con ellas; para (...) permitir que la nación exista en un estado de desaprobación y contradicción colectiva, de negación apenas registrada y que, como tal, haga que el discurso militar sobre Argelia (...) no sólo sea posible, sino positivamente agradable. (Sharpe, 2020: 16)

Asimismo, el espacio geográfico tiene un papel importante al momento de situar a los personajes frente a los espectadores en tanto que las formas en que se construye esta visualización condicionan y guían su mirada mediante la *artefalización indirecta* de la puesta en escena (Souto, 2011). En la batalla de Dien Bien Phu en Indochina y en la batalla final en los montes Aurés en Argelia el espacio representado cumple una función activa en la estructura narrativa (Orueta y Valdés, 2007): se trata de espacios geográficos estereotipados que agilizan la trama y ayudan tanto para situarla en un contexto físico dado como para explicar los comportamientos de los enemigos.

¹⁶⁶ Extraído del film.

¹⁶⁷ Extraído del film.

¹⁶⁸ Ello vuelve a aparecer más tarde cuando Boisfeuras asesina a sangre fría a Mahidi y Esclavier lo ataca, pero es detenido por Raspeguy que, a pesar de su desaprobación, admite que hizo bien “porque así ganaron”.

En este sentido, las decisiones estético-narrativas contribuyen a construir una representación colonial de aquellos espacios geográficos donde luchan los soldados franceses como desiertos¹⁶⁹ y de los *otros* culturales (indochinos y argelinos) como pérfidos, traidores e ingenuos. De ahí que el film construye dicotómicamente la puesta en escena entre el espacio rural/espacio urbano y, dentro de cada uno de estos, entre el espacio rural europeo/argelino y la ciudad europea/casba árabe mediante estereotipos.

El efecto que la estereotipación del paisaje y los sujetos coloniales produce en el espectador hace que este asocie que los comportamientos de los ‘malos’ obedecen al territorio (“desértico”) en que ellos se encuentran. De lo antedicho se desprende el siguiente indicio: los enemigos están ocultos en el desierto –primero en Indochina y después en Argelia–, de modo que hay una asociación causa-efecto entre el territorio y quienes lo habitan (es decir, una construcción negativa e insalvable de ese espacio geográfico)¹⁷⁰. Esto refuerza el efecto ideológico del cine hegemónico e influye en la propia interpretación de los acontecimientos: aquellos que viven en “el desierto”¹⁷¹ (entendido como vacío de civilización y/o cultura) son peligrosos y deben ser “reformados” por las potencias occidentales y sus valores a partir de una transformación radical de ese espacio en algo productivo, civilizado y culto (Escobar, 2016).

De esta manera, se observa que el espacio geográfico es utilizado para construir desde el inicio del film “una representación de los beligerantes de la Primera Guerra de Indochina que se refuerza a través de los opuestos¹⁷²: (...) los valores occidentales son los únicos que se presentan como positivos, dando lugar a la creación de estereotipos” (Duplatt, 2020: 48), que luego son aplicados al territorio y población argelina. Justamente hacia el final del conflicto en Indochina una voz diegética en *out* insta a los franceses a

¹⁶⁹ El imaginario territorial construido sobre el desierto pone en funcionamiento imágenes de aridez, vacío, ausencia de agua y, por tanto, equivalente de muerte. Esto no es nuevo, ya que durante de la colonización de África los europeos construyeron discursos sobre el continente africano representándolo como un lugar “vacío” (como hiciera el Estado argentino respecto a la Patagonia en la segunda mitad del siglo XIX) pero que, paradójicamente, debía ser “conquistado”.

¹⁷⁰ Lo antedicho se asemeja a las ideas del determinismo geográfico de fines del siglo XIX que postulaba que el territorio actuaba e influía directamente sobre el hombre y su forma de ser y actuar. Sin embargo, se considera que el paisaje colonial construido en pantalla es más bien fruto de una concepción eurocéntrica que tenía como objetivos legitimar la dominación occidental sobre esos otros culturales mediante la construcción negativa de los *otros* y la consiguiente invisibilización de las desigualdades sociales, económicas y políticas (es decir, una minusvaloración de una lucha que es anticolonial y de clases).

¹⁷¹ Con las comillas se intenta subrayar el carácter generalizador y reduccionista de tales representaciones.

¹⁷² Esta representación dicotómica se muestra con mayor nitidez en los primeros minutos del film en la batalla de Dien Bien Phu.

rendirse mediante un discurso absurdo que establece una diferencia biológica entre ambos grupos enfrentados: “nuestros soldados son *más pequeños y menos fuertes* que los suyos, pero luchan con más espíritu porque la verdad es nuestra”¹⁷³.

En función de lo planteado, no es casual que en *Lost Command* la acción transcurra mayoritariamente en “el desierto” y que sean pocas las escenas donde se muestran las ciudades argelinas (o inexistentes, en el caso de las indochinas). Precisamente uno de los informantes más relevantes refiere a la segregación territorial de la ciudad de Argel, entre el barrio occidental y la casba árabe, representado a través de una división material (el alambre de púas) pero también cultural (los nombres de las calles en francés y en árabe).

El avance del ejército francés sobre el “desierto” es capturado a través de planos generales de establecimiento en ángulo picado cuyo efecto es descriptivo-narrativo. Por lo tanto, es utilizado de dos maneras: en primer lugar, para representar a un espacio indómito que debe ser conquistado; y, en segundo lugar, para mostrar la inferioridad o desventaja en la que se encuentran los franceses en determinadas escenas. Es decir, el uso de planos picados y contrapicados enfatiza las posiciones de inferioridad/superioridad de cada uno de los bandos enfrentados: los franceses están siempre en desventaja salvo en el enfrentamiento final en los Aurés cuando, utilizando el helicóptero como señuelo, logran posicionarse por sobre los argelinos atacándolos por la retaguardia y ganando la batalla.

Con respecto al primer uso, el mismo aparece reflejado en la toma panorámica en avión en Indochina y luego es empleado en la toma aérea en los Aurés, donde solo se ve la sombra del helicóptero abriéndose paso por las montañas, dominando el espacio representado. En cuanto al segundo uso, la emboscada que sufren los franceses tras llegar a Argelia es capturada mediante cámaras fijas que siguen horizontalmente a los vehículos desde un ángulo picado y que son acompañadas por una música extradiegética que sugiere peligro (transformándose la cámara en subjetiva para mostrar la visión de *otros* que los observan desde lejos). Raspey, en tanto fuerza motriz del film, es el único que toma consciencia de ello y observa detenidamente la montaña, en dirección hacia la derecha, donde estaban ubicadas las tomas anteriores (manteniendo la continuidad diegética). Tras

¹⁷³ Extraído del film.

detonar una mina explosiva, un cambio de cámara hace *zoom in* en un grupo de argelinos que hasta entonces se había mantenido oculto en la montaña.

La lucha en Indochina significó la derrota francesa pero el triunfo de la moral occidental, mientras que en Argelia es claro el triunfo del avance francés sobre el “desierto” y sus habitantes, aunque al final su moral es puesta en duda. La única excepción es Esclavier quien, en la batalla final en los montes Aurés, “observa la acción con binoculares, subrayando su distancia con respecto a aquella. (...) Puede que tenga la autoridad moral, pero es un extraño a los valores viriles de los paracaidistas” (Vincendeau, 2014: párr. 23). El film finaliza siguiéndolo en su camino hacia las calles de Argel, donde ve a unos jóvenes argelinos borrando la palabra “independencia”, mientras en la siguiente esquina unos niños la están volviendo a escribir. De ahí que el final también expresa implícitamente la futilidad de la campaña francesa en Argelia de un modo fanoniano: la historia de los vencidos nunca es derrota absoluta.

Hay al menos dos interpretaciones posibles: el film constituye una crítica débil al colonialismo francés en Indochina y Argelia o, por el contrario, un modo de legitimar el avance occidental (primero francés y luego estadounidense) sobre esos pueblos. Dado que la película matiza la superioridad moral occidental y aborda algunos aspectos puntuales de la dominación colonial, se podría decir que la lectura más plausible es la primera, aunque no sin contradicciones y ambigüedades.

En este sentido, la crítica está mediada por el modo de representar del cine hollywoodense, de tal forma que es distanciada y está más inclinada hacia la espectacularización de la dominación que a su problematización (considerándola no tanto como proceso histórico sino como mero marco referencial)¹⁷⁴. Considerando el poder económico y cultural de Hollywood, es evidente que sus representaciones son hegemónicas y muchas veces reproducen –como ocurre en este film– estereotipos que dicotomizan al mundo en buenos-malos y asocian África-desierto/desierto-barbarie y a la guerra con valores viriles a través del doble juego de espectacularización y estetización de la violencia.

¹⁷⁴ No en vano en una escena durante la batalla de Argel el film se asegura de insistir nuevamente en los dos hilos argumentales cuando un primer plano muestra a Raspeguy expresando inseguridad al observar una larga fila de detenidos. Entra en la habitación y se detiene para observar momentáneamente su uniforme militar, antes de moverlo a un lado y revelar una foto de la condesa que se hallaba detrás.

La Battaglia di Algeri¹⁷⁵

Su cartel cinematográfico

A partir del análisis plástico del cartel cinematográfico de la coproducción ítalo-argelina *La Battaglia di Algeri* (Figura 8) se constata que posee una tipología cromática a color, con predominancia de diferentes matices de rojo, aunque también sobresale el verde-oliva (también conocido como verde militar) y el negro, todo sobre un fondo blanco¹⁷⁶. El cartel está compuesto por un dibujo principal de un joven desde un plano medio lateral y un pequeño collage de fotogramas de algunas escenas de la película, de izquierda a derecha: en el primero aparece una militante argelina en primer plano frontal contrapicado, en el segundo un militante argelino siendo torturado en plano medio dorsal contrapicado y en el último un desfile de soldados franceses en plano conjunto frontal picado. La kinética es doble: estática en algunos casos y en movimiento en otros.



Figura 8. Cartel cinematográfico de *La Battaglia di Algeri* (1966) y un círculo cromático mostrando sus colores predominantes. Elaboración propia.

¹⁷⁵ La copia de la película examinada corresponde a su versión en *DVD* original editado por Filmax Home Video en 2004 en Barcelona. La duración del film es de 121' 39'', incluidos los créditos finales, y es reproducido en sus idiomas originales (árabe y francés) con subtítulos en español.

¹⁷⁶ En primer lugar, dentro de las culturas occidental y árabe el rojo es un color cálido que, entre otras cosas, simboliza a la acción, la sangre, la violencia, la revolución y la pasión. De ahí que algunos países del norte de África lo utilizaron en su bandera para representar la valentía de los ejércitos revolucionarios que liberaron a sus respectivos países del yugo colonial. En segundo lugar, el verde es un color frío que evoca a la naturaleza y la vegetación, motivo por el cual es utilizado comúnmente como camuflaje en contextos bélicos, pero, además, en la cultura árabe el verde está asociado a Mahoma ya que es considerado el color de su turbante. En tercer lugar, el negro es un color neutro que tiene a la vez connotaciones positivas de poder y misterio y connotaciones negativas de muerte, abandono y luto. Por su parte, el blanco está vinculado a la paz, la pureza y, en contextos bélicos, la rendición de un bando.

El hecho de que el dibujo esté en plano medio lateral permite que el individuo ilustrado pueda expresarse utilizando sus brazos con mayor énfasis, sosteniendo un subfusil con la mano derecha y una bandera con la izquierda. El análisis icónico de estos dos elementos indica que, por un lado, el arma está cuidadosamente dispuesta en el brazo asociado al uso de la fuerza y la violencia (el derecho), aunque también es posible interpretarlo como el brazo armado de la lucha argelina haciendo alusión al F.L.N. Por otro lado, el brazo que sostiene la bandera es el izquierdo y está más vinculado al nacionalismo anticolonial argelino y sus vínculos con el socialismo, en tanto expresión del brazo político: el Gobierno Provisional de la República de Argelia.

Hay un personaje central pero despersonalizado ya que se trata de un dibujo que es capaz de representar a todos los argelinos, mientras que otros personajes del film son visibilizados de manera horizontal. La expresión del dibujo es reforzada en cuanto que su mirada está dirigida hacia el espectador, estableciendo una relación directa con él y haciéndolo partícipe de la acción. Además, mediante sus expresiones serias y pensativas sugieren que la película se inscribe dentro del género drama.

Por su parte, el lenguaje verbal de los demás personajes representa diferentes tipos de compromiso con sus respectivas causas. Desde el análisis icónico se entrevén diferentes significantes: el primer plano de la mujer visibiliza la participación que tuvieron como militantes activas en la lucha por la independencia; los elementos de electrocución aluden a la tortura y la violencia colonial; las condecoraciones en la vestimenta del oficial revelan que se trata de un militar experimentado al mando de numerosas tropas, aludiendo al interés de Francia por mantener su territorio de ultramar.

Los signos lingüísticos indican que la tipografía utilizada es grande, en 2D, en color rojo intenso, el cual simboliza la sangre y la violencia de la guerra, pero también la izquierda política. El nombre del film está ubicado en el margen inferior, delante de los personajes, y la palabra “Argelia” aparece agrietada, representando el siglo y medio de dominación colonial y las divisiones sociales, políticas y económicas hacia el interior del país. El nombre del reconocido director italiano aparece escrito con letras en color rojo¹⁷⁷ mientras que los de los principales actores aparecen en letras más pequeñas en negro.

¹⁷⁷ Posiblemente haciendo referencia a la inclinación política e ideológica del director.

La lucha de liberación nacional argelina: representaciones de violencia, espacios geográficos y sujetos históricos

La Battaglia di Algeri es una película dirigida por Gillo Pontecorvo a partir de una idea original de Saadi Yacef transformada en guion por Franco Solinas. Los realizadores italianos y el productor argelino, interesados en hacer un film anticolonial centrado en la lucha de liberación nacional argelina, trabajaron colaborativamente y el resultado fue este: un film que aún hoy se sigue citando, exhibiendo e incluso analizando, como en la presente investigación.

El film puede inscribirse dentro de la *reconstitución histórica* (Caparrós-Lera, 2007) puesto que evoca y reconstruye un proceso del pasado –la batalla de Argel– de acuerdo a la visión subjetiva (y militante) de sus realizadores Pontecorvo y Solinas. Por lo tanto, es difícil encapsular a la *Battaglia di Algeri* bajo un solo género o modo cinematográfico porque se asemeja más al *falso documental*¹⁷⁸ e igualmente forma parte del *cine político*¹⁷⁹, el *cine de autor* y, siguiendo la tipología propuesta por Armes, transita entre los límites del *Segundo y Tercer Cine* por su estilo autoral/artesanal, su circulación y su carácter militante y anticolonial.

En cuanto al *régimen de escritura*, la película puede inscribirse dentro del *barroco* en tanto que sus estrategias lingüística-expresivas están caracterizadas por la marcación y la homogeneidad, con un predominio de primeros planos. En el nivel de los códigos de la transición icónica se cambia de la presentación naturalista de tipo documental, en blanco y negro y textura granulada, a la distorsión figurativa de las apariencias, “entre la reconocibilidad de un objeto físicamente presente y la ocultación de otro” (Casetti y Di Chío, 1991: 116). De igual modo, en el nivel de los códigos de perspectiva, se alterna entre imágenes planas que no tienen en cuenta la cámara e imágenes profundas que contienen transversalmente varios objetos, acciones y movimientos. Por su parte, en el nivel de los códigos de iluminación, se oscila entre juegos de luz y oscuridad, entre planos claros/luminosos y planos oscuros/difusos, especialmente en las escenas en interiores.

¹⁷⁸ Es un género que con su peculiar estilo de filmación y narración de los acontecimientos imita los códigos estéticos y discursivos del cine documental, pero aplicándolos a una obra de ficción.

¹⁷⁹ El cine político se diferencia del cine comercial hollywoodense en cuanto a objetivos, modo de producción, destinatarios, emisores, modo de difusión y apropiación, discurso filmico y relación obra-espectador (Velleggia, 2010).

Respecto a la escala de las tomas, como se ha insistido, predomina el primer plano y, en menor medida, los planos enteros. En cada puesta en escena, los personajes y extras están coreografiados, cuidadosamente distribuidos dentro del encuadre¹⁸⁰, por lo que ambos niveles de representación mantienen una relación dinámica. El punto de vista es expresivo en tanto que la cámara es móvil y se desplaza doblemente dentro de la puesta en escena y la puesta en cuadro para seguir a los personajes o para mostrar al espectador algún objeto relevante (Racionero, 2008: 30)¹⁸¹.

En este sentido, el *espacio* de la película es *dinámico expresivo* ya que la cámara está en relación dialéctica y creativa con las figuras, estableciendo lo que se debe ver a través de movimientos de cámara (Casetti y Di Chío, 1991: 146). Estos movimientos son los de la cámara fija sobre su eje vertical/horizontal, los movimientos reales de la cámara (principalmente las tomas con cámara en mano en las calles de la casba) y, por último, los movimientos “aparentes” (*zoom in* centrándose en una persona u objeto y *zoom out* contextualizándolo en un plano más amplio) (Carmena, 1991). Por lo tanto, la cámara no solo es “inquieta” (permaneciendo pocas veces estática), sino que se desplaza para seguir a los personajes haciendo al espectador partícipe de lo que sucede¹⁸² y dotando a algunos de esos movimientos de un signo de clave de lectura (Casetti y Di Chío, 1991).

Asimismo, la película está caracterizada por un *tiempo lineal no vectorial* que desarrolla los acontecimientos en forma fracturada, heterogénea y no cronológica (Casetti y Di Chío, 1991; Racionero, 2008). De esta manera, la trama comienza con un tiempo-colocación, retrocede mediante un *flashback* a otro tiempo-colocación más lejano, y a partir de allí continúa con un tiempo como devenir hasta que, finalmente, mediante un *flashforward* sitúa la trama nuevamente en un nuevo tiempo-colocación futuro.

A nivel del montaje, la estructura estética-narrativa del film está caracterizada por un movimiento de cámara constante centrado en los actores y que varía entre primeros

¹⁸⁰ Hay una marcada dirección de extras de Pontecorvo debido al uso de actores no profesionales como principales y extras (con la excepción de Jean Martin) para dotar a la filmación de mayor “realismo”, posiblemente inspirado en el cine realista soviético y el neorealismo italiano.

¹⁸¹ El espacio geográfico influyó en la actividad cinematográfica en la medida en que muchas escenas tuvieron que ser filmadas utilizando la cámara de mano del director de fotografía Marcello Gatti ya que las calles eran angostas y limitaban el uso de equipamientos más grandes. Es decir que, además de la decisión artística de los realizadores de filmar con cámara en mano para darle mayor dinamismo a los movimientos de cámara y a las escenas, en ocasiones ello era una exigencia impuesta por el medio físico.

¹⁸² Un efecto similar produce el propio cartel cinematográfico de la película (Figura 8), ver p. 104.

planos y planos enteros. Al tratarse de un *tiempo lineal no vectorial*, como se verá más adelante, los cambios temporo-espaciales son explicitados con un fundido difuso y un paratexto con el nombre y fecha del nuevo contexto donde se sitúa la trama. A su vez, la puesta en escena y la puesta en serie están vinculadas mediante los códigos sonoros. De mayor importancia es la música –compuesta durante la filmación y posproducción de la película– dado que cumple un papel predominante en la estructura narrativa.

De esta manera, el *régimen de narración* del film se corresponde con el de la *antinarración* ya que está caracterizado por la ausencia de una estructura básica. Por el contrario, los acontecimientos se desarrollan yuxtaponiéndose casualmente mediante una narrativa fragmentaria y dispersa, a la vez que la acción no desempeña un papel relevante y el nexo entre personajes y ambiente es débil. De igual modo, no hay un esquema axiológico dual que actúe como referencia, ni una división maniquea entre los personajes y sus acciones, sino un mundo neutro “iluminado por unos pocos relámpagos, deslumbrantes pero indeterminados” (Casetti y Di Chío, 1991: 215). Se trata de una narrativa coral que expone diferentes perspectivas de una misma historia en la que los diferentes personajes se entrecruzan al inicio y al final del film y que es desarrollada en temporalidades disímiles que no están organizadas cronológicamente.

La trama de *La battaglia di Algeri* comienza en 1957 con una escena de tortura de un militante del F.L.N, ampliamente superado en número y rodeado por soldados franceses, que revela la ubicación del escondite de Ali La Pointe. Un paratexto indica el nombre de la película y aparece una música de persecución y la cámara se vuelve móvil, con múltiples tomas desde las calles y los tejados que muestran a los soldados desplazarse por la casba árabe e irrumpir violentamente en un complejo departamental. La puesta en cuadro convierte a la escena en una realidad representada en movimiento y acelerada en sintonía con las imágenes, la música extradiegética y los múltiples cambios de toma.

La puesta en cuadro fuera del escondite de Ali ubica a la izquierda del encuadre el brazo de un soldado sosteniendo un subfusil listo para disparar y a la derecha a otro instando a los militantes del F.L.N. a rendirse. Un primer plano muestra a estos últimos, con la cámara desplazándose lentamente de izquierda a derecha y viceversa, enfatizando sus expresiones faciales hasta detenerse en Ali. En ese momento la imagen se congela y aparece un fundido difuso acompañado de música extradiegética que traslada la acción mediante un *flashback* hacia 1954. A partir de este momento la historia se centra en el

crecimiento del F.L.N. en Argel, mostrando este *lugar verdadero*¹⁸³ mediante un plano panorámico acompañado de música extradiegética, visibilizando la segregación social y geográfica entre el barrio europeo y el árabe, acompañado de un metatexto que los diferencia. Una voz en *off* enuncia que la lucha del F.L.N. está dirigida contra el colonialismo francés y que entre sus objetivos se encuentran: “lograr la independencia y el restablecimiento del Estado argelino de acuerdo a los principios islámicos y el respeto a las libertades básicas, independientemente de la raza o religión”¹⁸⁴.

Paralelamente, se muestran las actividades ilegales de Ali y su arresto, el cual se constituirá en un punto de inflexión en su vida. En la escena siguiente se muestra a un militante del F.L.N. que es llevado desde su celda al patio de prisión en donde lo espera una guillotina. A su paso por el corredor los guardias van cerrando las pequeñas escotillas de las puertas de las celdas para que los demás prisioneros no lo vean, pero el hombre exclama “Alá es Grande... ¡Larga vida a Argelia!”¹⁸⁵ y es rápidamente silenciado por los franceses. Una vez en el patio, el resto de reclusos observa la escena desde las ventanas de sus celdas, capturadas en una yuxtaposición de planos picados y contrapicados. Se escucha un ruido diegético *out* de la guillotina y la cámara hace un rapidísimo *zoom in* que termina en un plano detalle de los ojos de Ali que, al presenciar la decapitación con aquella máquina¹⁸⁶, toma conciencia de la violencia colonial francesa (Figura 9).



Figura 9. *La toma de conciencia de Ali.* Extraído del film

¹⁸³ Llamado así en tanto que el lugar de narración coincide con el lugar de filmación.

¹⁸⁴ Extraído del film.

¹⁸⁵ Extraído del film.

¹⁸⁶ El uso de la guillotina es bastante simbólico, en tanto que se popularizó luego de la Revolución Francesa como método de ejecución “civilizado”.

De esta manera, en *La Battaglia di Algeri* la violencia se presenta como un paso fundamental en la lucha por la liberación nacional: es el resultado de la violencia del colonialismo, pero va más allá, “trasciende una dimensión puramente reactiva para convertirse en un momento de educación política: por medio de esa violencia “maniquea”, asimétrica de la ejercida por el enemigo, los oprimidos cobran conciencia de su propia fortaleza” (Traverso, 2019: 128). Más adelante en el film, en la conferencia de prensa tras el arresto de M’hidi –uno de los líderes del F.L.N.–, un periodista le pregunta: “¿no es una cobardía usar los cestos de sus mujeres para llevar las bombas que tantas vidas inocentes se han llevado?” y este le responde “¿acaso no es más cobardía atacar pueblos indefensos con bombas de napalm que matan mil veces más gente?”¹⁸⁷. Es mediante el recurso de esta violencia ejercida por el enemigo (el colonialismo y sus agentes) que los oprimidos cobran doblemente conciencia de la necesidad de organizarse conjuntamente bajo una causa común y que comparten una “historia colectiva” (Fanon, 1983: 46).

De igual modo, M’hidi reflexiona que la violencia por sí sola no sirve para ganar una guerra, tan solo para comenzarla. “¿Sabes, Ali? Es muy difícil comenzar una revolución, más difícil incluso continuarla, y lo más difícil de todo es ganarla. Pero solamente después, cuando hayamos vencido, comenzarán las verdaderas dificultades”¹⁸⁸. Este diálogo vincula indirectamente al film con su contexto de producción, atravesado por un golpe de Estado y conflictos internos dentro del F.L.N.

Ante la negativa del gobierno francés con respecto a la autodeterminación nacional argelina, el F.L.N. decide organizarse colectivamente, reclutando más militantes y realizando una “limpieza moral” de las corrupciones occidentales (principalmente drogas, alcohol y prostitución), tal como es anunciado por una voz en *off*. Aquellos transgresores que no cumplan con las exigencias del F.L.N. son discriminados y sentenciados a muerte, como el borracho y el proxeneta Hassan El-Blidi, respectivamente.

En una escena siguiente un paratexto sitúa temporalmente los hechos y muestra una boda clandestina –y, por tanto, entendida como un acto de resistencia a la dominación colonial francesa– entre Mahmud y Fatiha. Si bien el islamismo es importante y da inicio a la ceremonia, el casamiento es presidido y legitimado por el F.L.N., colocándolo en un lugar de mayor autoridad dentro de la vida civil argelina. Una vez finalizada, la cámara

¹⁸⁷ Extraído del film.

¹⁸⁸ Extraído del film.

se sitúa sobre los tejados de la casba árabe y se desplaza horizontalmente en panorámica hacia el barrio europeo, donde un paratexto sitúa los hechos con la exactitud del día, la hora y el minuto, mostrando una serie de atentados que el F.L.N. lleva a cabo en el barrio europeo de Argel contra funcionarios franceses en el transcurso de 1956 y 1957. Un grupo de franceses responde realizando un atentado en Rue de Thébés, en el barrio árabe, motivo por el cual los argelinos quieren vengarse inmediatamente, pero son detenidos por Jaffar que les promete que el F.L.N. se encargará de ello, acompañado de sonidos diegéticos de *zaghroua*¹⁸⁹.

En la siguiente escena, la cámara muestra imágenes de tres argelinas, acompañadas únicamente de una música extradiegética de percusión (es decir, no hay ningún diálogo)¹⁹⁰, que están “transformándose” en europeas. Allí se visualiza la manera en que estas mujeres se quitan el velo, se cortan el cabello y se maquillan para adoptar una apariencia afrancesada (Figura 10) para poder circular libremente en Argel. Ello constituye:

un triple acto de transgresión anticolonial socioespacial: desde el espacio reducido de la casba hasta los vastos bulevares neoclásicos del barrio de los colonos; del espacio doméstico del hogar al espacio público masculino de la calle (...); y finalmente, del estado de anonimato provisto por el velo (...) al estado de libertad y visibilidad corporal revolucionaria. (Sharpe, 2014: 195)



Figura 10. *Mujeres argelinas “afrancesadas”*. Extraído del film.

¹⁸⁹ Se trata de un sonido vocal agudo largo y vibrante practicado por sociedades de África y Asia.

¹⁹⁰ Se trató de una decisión del propio director, quien tras varias reflexiones concluyó que esta escena únicamente necesitaba música.

Esta transgresión espacial también aparece en forma de indicio en el *flashback* de Ali en 1954 en el que es perseguido por jugar a un juego de azar junto a europeos en “su” barrio. Este indicio vuelve a aparecer en la escena del anciano que se encuentra sentado sobre el cordón de una calle y que, tras un atentado del F.L.N., es observado por los habitantes del barrio y juzgado culpable debido a su apariencia: “Seguro que es él, ¡atrápenlo! (...) ¡Asesino! ¡Asesino! ¡Parece un sucio terrorista!”¹⁹¹ El uso de planos picados/contrapicados enfatiza la asimetría de poder entre los colonos y el nativo, que no logra comprender la mirada discriminatoria y acusativa que se cierne sobre él (expresado así por un lento *zoom in* en ángulo picado a su rostro) y decide huir, dictando así su sentencia (rápidamente es apresado).

De igual modo, la película representa la manera en que los militantes del F.L.N. se reapropiaron estratégicamente de estos códigos para usarlos a su favor en la lucha anticolonial, mejor expresados en la escena anterior donde las mujeres argelinas se vistieron como europeas y pasaron sin problemas hacia el barrio europeo, alterando “el estricto dualismo maniqueo característico de la lógica espacial colonial” (Sharpe, 2014: 193), pero también cuando Ali y Jaffar se vistieron con atuendos tradicionales femeninos en la cultura árabe para escapar de los soldados franceses (aunque poco exitosamente ya que luego fueron salvados por una mujer que los ocultó en su hogar).

De todos modos, cuando las mujeres están en el proceso de colocación de las bombas –en la cafetería, el bar y el aeropuerto– las escenas no son acompañadas por ningún código sonoro, con la excepción de la música diegética del bar y los sonidos extradiegéticos de tambores segundos antes de las explosiones. Solo cuando la cámara sigue a los muertos dejados por las bombas es que las imágenes son acompañadas de una música extradiegética dramática compuesta por Ennio Morricone. La misma aparece anteriormente cuando se muestran los muertos dejados por el atentado de Rue de Thebes en la casba árabe, estableciendo una continuidad/paridad entre las muertes de civiles franceses y argelinos. De ahí que en el análisis contextual se haya señalado que algunos autores adujeron que el film igualaba ambas formas de violencia (Forgacs, 2007).

La respuesta de Francia es inmediata: incrementar la presencia policial, toques de queda y acordonar los barrios musulmanes y controlar el acceso y salida a los mismos¹⁹².

¹⁹¹ Extraído del film.

¹⁹² Aunque con un pequeño detalle: sólo los árabes son requisados, los blancos franceses no.

Así, se establecen puestos de control que segregan ya no solo simbólicamente a la ciudad de Argel en dos barrios (uno europeo y otro árabe), sino también materialmente mediante puestos de control, alambrados y pequeños muros contruidos a base de bolsones de arena. Sin embargo, el criterio que utilizan para discriminar está basado en estereotipaciones de los árabes, los cuales son reapropiados por estos últimos a su favor.

Ante la falta de eficacia de tales prácticas, el gobierno decide reorganizar la lucha “antisubversiva” enviando en 1957 un regimiento de paracaidistas bajo las órdenes del coronel Mathieu. La puesta en escena que muestra su llegada enfatiza su experiencia y dedicación a las “causas” francesas, expresados en la seriedad de su rostro, las medallas y la boina que porta y la bandera de Francia situada detrás de él. La puesta en cuadro utiliza un plano conjunto de los paracaidistas desfilando, alternados con tomas móviles de los colonos celebrando la llegada de estos militares y planos enteros y medios de Mathieu, mientras una voz en *off* relata sus antecedentes militares.

Cuando el F.L.N. convoca una huelga general unos periodistas (P) entrevistan brevemente a Mathieu (M), visibilizándose varios temas simultáneamente, como por ejemplo la inacción de la ONU hasta el momento, la falta de voluntad política francesa para llegar a un acuerdo y la importancia de la opinión pública internacional. “(M): - ¿Me pueden explicar por qué los Sartre nacen todos en el otro bando? (P): - ¿Entonces le gusta Sartre? (M): - No, pero me gusta todavía menos como adversario”¹⁹³. Esto evidencia que la lucha de liberación no solo se llevaba a cabo mediante enfrentamientos militares, sino también mediante enfrentamientos ideológicos en los medios de comunicación¹⁹⁴.

Los paracaidistas ponen en práctica la Doctrina de la Guerra Revolucionaria (D.G.R.), por lo que invaden los hogares y secuestran personas para “interrogarlas” y obtener información. Los militares rehúyen a utilizar el término tortura, al igual que Francia evitó por medio siglo definir al conflicto como una guerra. “La palabra ‘tortura’ no aparece en nuestras órdenes. Empleamos el interrogatorio como único método policial válido contra la actividad clandestina”¹⁹⁵. En sintonía con ello, anteriormente Mathieu

¹⁹³ Extraído del film.

¹⁹⁴ Precisamente el actor que interpreta a Mathieu, junto al citado Sartre y otros intelectuales franceses, fue uno de los firmantes del *Manifiesto de los 121* para visibilizar y apoyar la causa anticolonial argelina.

¹⁹⁵ Extraído del film.

había alegado que harían lo que fuese que sea necesario para que Argelia continúe siendo francesa, parafraseando la maquiavélica idea de que el fin justifica los medios.

La tortura es representada explícitamente mediante planos medios (Figura 11) y primeros planos acompañados únicamente de música extradiegética, sin ningún sonido diegético de gritos o suplicios. De acuerdo a Wallenbrock (2020: 92), los primeros planos “evocan el dolor individual, pero solo por un momento, para que el torturado carezca de personalización y sirva como miembro del colectivo”. En ocasiones la cámara hace *zoom in* para mostrar un primerísimo primer plano de una argelina llorando o un plano detalle de los ojos de otro argelino atemorizado por lo que está observando.



Figura 11. Tortura de un argelino mediante la electrocución. Extraído del film.

Como se ha expuesto, la estructura narrativa del film se desarrolla principalmente dentro de un *flashback*. Los comunicados en voz en *off* y el *metatexto* (títulos y fechas) sirven para explicar rápidamente al espectador acerca de la formación del movimiento por la liberación nacional argelina. Tras el cierre del *flashback* y el asesinato de Ali y sus camaradas, la historia se traslada, *flashforward* mediante, desde 1957 hasta 1960 a las manifestaciones masivas en Argel, mostrando su unanimidad y las banderas confeccionadas que proclaman una Argelia independiente. Finalmente, un epílogo con una voz en *off* explica que Argelia conquistó su independencia en 1962 (Forgacs, 2007).

De esta manera, el film constituye la reconstrucción de una batalla que terminó en derrota pero que, paradójicamente, se convirtió en un suceso de vital importancia a favor de la causa argelina. Entendido como derrota “victoriosa” (Traverso, 2019), el final es fanoniano y representa la crónica reivindicativa del sudor y la sangre de la lucha argelina por su liberación, además de un modelo a seguir por otros pueblos bajo el yugo colonial.

Rih al Awras¹⁹⁶

Su cartel cinematográfico

A partir del análisis plástico del cartel cinematográfico de la producción argelina *Rih al Awras* (Figura 12) se constata que posee una tipología cromática a color, con predominancia de diferentes tonalidades de colores cálidos como amarillo, naranja pálido y marrón rojizo con detalles en negro¹⁹⁷. El cartel está compuesto en dos partes: en la superior aparecen los protagonistas del film (el hijo y la madre) en primer plano y en la inferior un grupo de campesinos argelinos siendo bombardeados por aviones franceses en plano general. La kinética de la primera es estática, mientras que la segunda está en movimiento.

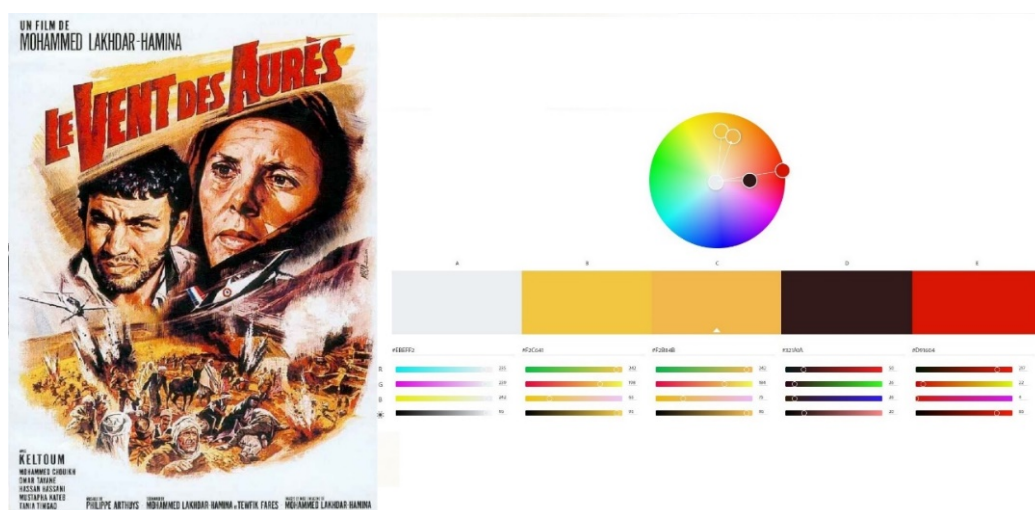


Figura 12. Cartel cinematográfico de *Rih al Awras* (1966) y un círculo cromático mostrando sus colores predominantes. Elaboración propia.

¹⁹⁶ La copia de la película examinada corresponde a su versión digital ya que nunca fue editada en DVD. La duración del film es de 98' 21'', sin incluir los créditos finales dado que no aparecen, y es reproducido en su idioma original (árabe) con subtítulos en francés y español.

¹⁹⁷ En primer lugar, el amarillo es un color cálido que posee múltiples significados ya que, por un lado, está vinculado a la “envidia, ira, cobardía y los bajos impulsos. (...) Por otro lado, (...) es el color de la luz, el sol, la acción, el poder y simboliza la arrogancia, el oro, la fuerza, la voluntad y el estímulo” (García Navas, 2016: 53) y que, en el mundo árabe, está asociado al oro y a la naturaleza en tanto simboliza al “sol, el otoño y el color de la tierra árabe –el desierto–” (Ibrahim en Hasan, 2011: 209). En segundo lugar, los matices más oscuros del amarillo se asemejan al naranja, que es un color vinculado también a la naturaleza y “psicológicamente con el deseo de liberación, suele interpretarse como un color jovial, afectivo, excitante e impulsivo. (García Navas, 2016: 53). En tercer lugar, el marrón es un color “realista, pues se le relaciona con la tierra que pisamos y cálido al hacer referencia a los árboles. Los tonos marrones, tostados, cremas y ocres representan el pasado, la añoranza y la nostalgia” (García Navas, 2016: 55), aunque también está asociado a la pobreza y al desgaste producido por el tiempo. Por último, el negro es un color que para los musulmanes posee connotaciones positivas en tanto que históricamente fue utilizado por varios califatos árabes y representa el color de la sagrada Kaaba. Para Fanon el negro significa una actitud de lucha dado que su adopción “respondía al deseo de presionar simbólicamente al ocupante” (1976: 20).

La mujer aparece en la derecha representada ligeramente más grande que el hombre que está a la izquierda. Ambos personajes principales están de frente, pero solo el hijo dirige la mirada hacia el destinatario del mensaje, mientras que la madre mira hacia el horizonte. El primero está enfadado o decidido y la segunda pensativa o preocupada, lenguaje no verbal que puede ser interpretado como alusiones a los géneros de acción y drama, respectivamente. Los rostros de los argelinos siendo bombardeados apenas son reconocibles, pero se distingue que a pesar de las explosiones no todos huyen, sino que algunos se ayudan mutuamente, como símbolo de solidaridad.

El análisis icónico del avión de combate con la bandera francesa en su aleta que arroja bombas hacia los argelinos, más allá de representar un ataque aéreo, alude a la violencia del colonialismo francés. El uso del plano general permite situar esta escena en un espacio geográfico rural en el que se aprecian unas montañas, posiblemente los montes Aurés. Su valor simbólico es doble ya que las poblaciones del interior de Argelia no solo fueron las que históricamente resistieron durante más tiempo la colonización francesa, sino que también fueron de las primeras en alzarse en la lucha de liberación nacional.

De igual modo, siguiendo con el análisis icónico, se puede apreciar que la mujer utiliza un hiyab¹⁹⁸ mientras que los campesinos utilizan el albornoz¹⁹⁹, en ambos casos prendas tradicionales del norte de África y símbolos de identidad. Por tanto, se puede considerar el valor cultural y religioso que estas poseen y su importancia simbólica en tanto rechazo a lo impuesto externamente por el colonialismo.

Los signos lingüísticos indican que la tipografía utilizada es grande, en 2D y ligeramente inclinada de izquierda a derecha. Está en rojo vivo, lo cual simboliza la violencia y la izquierda política, aunque adquiere una connotación más intensa ya que algunos países norafricanos adoptaron este color en su bandera para representar el sacrificio de los ejércitos revolucionarios que liberaron al mundo árabe del yugo colonial. Por ello también “la cultura árabe lo asocia con un significado negativo” (Hasan, 2011: 210) más marcado en tanto simboliza el derramamiento de sangre producido por los imperios coloniales que durante siglos dominaron la región. El título está ubicado en el margen superior, por sobre los personajes principales y secundarios.

¹⁹⁸ El hiyab es un velo islámico que cubre la cabeza de las mujeres musulmanas.

¹⁹⁹ El albornoz es una prenda de vestir confeccionada con lana y utilizada por campesinos bereberes.

La lucha de liberación nacional argelina: representaciones de violencia, espacios geográficos y sujetos históricos

Rih al Awras es el primer largometraje dirigido por Mohammed Lakhdar-Hamina, militante del F.L.N. y, en el momento de producción de esta película, director de la productora cinematográfica estatal argelina O.A.A. Se trata de un film en blanco y negro realizado enteramente por realizadores argelinos (aunque con la participación de un francés como compositor de la banda sonora) e inspirado tanto en un recuerdo familiar como en un interés particular por producir un film sobre la lucha de liberación nacional desde una perspectiva enteramente argelina (es decir, una historia *de, para y sobre* argelinos).

En cuanto al *régimen de escritura*, este puede ser definido como *barroco* en tanto que sus estrategias lingüística-expresivas están caracterizadas por la marcación y la homogeneidad, con un predominio de planos medios (Casetti y Di Chío, 1991). En el nivel de los códigos de la transición icónica se cambia de la presentación naturalista de tipo documental, en blanco y negro, a la distorsión figurativa de las apariencias, en un juego dialéctico de visibilidad e invisibilidad de objetos (por ejemplo, en la escena del bombardeo donde se visualizan los rostros de los campesinos argelinos a la vez que se ocultan los de los pilotos franceses, pero también en el contraste de sonidos *in* tranquilos y *off* violentos). En el nivel de los códigos de iluminación se oscila entre planos claros y planos oscuros (explícitamente manifiesto en la escena final del film donde la mujer vestida de blanco contrasta con la oscuridad de la noche), mientras que en el nivel de los códigos de perspectiva se alternan imágenes planas que no tienen en cuenta la cámara e imágenes profundas que contienen varios objetos, acciones y movimientos dispuestos de manera transversal (los primeros en el hogar y los segundos en los campos).

En cuanto al *espacio* de la película, el mismo es *dinámico expresivo* dado que la cámara está en relación dialéctica y creativa con las figuras, fijando lo que se debe ver a través de sus desplazamientos (Casetti y Di Chío, 1991). De ahí que el punto de vista también sea expresivo ya que la cámara enfatiza algunos elementos de la puesta en escena mediante movimientos reales y “aparentes” de la cámara (Racionero, 2008: 30). Por su parte, el *tiempo* es *lineal de vectorialidad progresiva* en tanto que desarrolla los acontecimientos en forma continua, homogénea y cronológica (Casetti y Di Chío, 1991).

Se trata, además, exclusivamente de un tiempo como devenir ya que en ningún momento se alude a un tiempo-colocación que sitúe la trama.

La puesta en escena es metódica, particularmente la referida al hogar de la familia, pero también en la ciudad y en los sucesivos campos de concentración visitados. La escala de los planos predominantes es doble y está vinculada con el momento de la narración en el que se encuentran: en la primera mitad del film donde se muestra el desarrollo de la vida cotidiana de la familia rural prevalecen los planos conjuntos, mientras que en la segunda mitad referida a la búsqueda de la madre por su hijo destacan los planos medios. De ahí que la puesta en cuadro privilegia a las personas, lo cual es reforzado mediante el uso de la técnica del *centering* y el uso de planos picados/contrapicados para subrayar las asimetrías de poder entre ellos. Además, se acentúan las emociones de los personajes mediante desplazamientos reales lentos de la cámara que reencuadran la imagen desde un plano medio a un primer plano o también mediante desplazamientos ficticios rápidos (*zoom in*) hacia un primerísimo primer plano o plano detalle.

La puesta en serie está influida por la estética soviética, posiblemente a raíz de la breve formación de Lakhdar-Hamina en Europa del Este en el contexto de la “Guerra Fría”, y manifestado en las técnicas cinematográficas y el montaje (Boudjedra, 1995; Austin, 2007; Sharpe, 2014), como por ejemplo en las escenas cuya combinación de planos presenta la solidaridad colectiva de los campesinos. Aun así, el cineasta también incorporó elementos del cine occidental y otros que le son propios: una de las primeras secuencias del film utiliza un montaje de tomas de seguimiento para mostrar el viaje nocturno de dos campesinos que están asistiendo al F.L.N., acentuando el peligro mediante música extradiegética, las cuales “le dan un sentido de propósito y progresión (...), así como también establecen el contexto de manera cuidadosa para la narrativa a seguir” (Austin, 2007: 189). Armes (2004) plantea que esta adopción de la estructura narrativa lineal y dramática occidental marcó el modelo de las producciones posteriores del realizador argelino²⁰⁰, lo cual es interpretado por Wallenbrock (2020) como representativo de la influencia y legado de la cultura cinematográfica colonial en África.

²⁰⁰ Aunque es difícil establecer si la decisión de adoptar la narrativa lineal fue una cuestión artística o comercial, está claro que el público argelino estaba más familiarizado con la “receta de Hollywood” para contar historias.

En este sentido, la puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie están estrechamente interrelacionadas y al servicio de la construcción de una identidad argelina uniforme, sin conflictos ni contradicciones hacia su interior. Esta representación es construida a partir del uso de símbolos de tipo sinécdoque a través de la figura de la madre, que no solo representa a todos los argelinos, sino principalmente su resistencia cultural. Esos símbolos son fortalecidos de distintas maneras que serán detalladas a continuación.

En primer lugar, a través del *paneo*²⁰¹ de los argelinos al aire libre en grupos, “mostrando no solo su estatus de campesinos y su solidaridad de clase, sino reforzando visualmente su vínculo con la naturaleza y su derecho a la tierra” (Wallenbrock, 2020: 91). Para esta autora se trata de una *reterritorialización* que tenía como objetivo crear, en el contexto de descolonización y la inmediata posindependencia argelina, una mitología fundacional que vinculara a la población con el territorio. Evidentemente el cine ocupó un lugar central en este proceso y esta película puede ser considerada un exponente de ello.

En segundo lugar, el montaje hace que la cámara se detenga brevemente en primer plano sobre un rostro antes de cortar al siguiente, “dándole al espectador apenas unos segundos suficientes para comprender el dolor de cada uno en tanto grupo victimizado” (Wallenbrock, 2020: 91). Además, ninguno de ellos es dado un nombre, sino que se denominan mutuamente “madre”, “padre”, “hermano/a”, “hijo/a”. El sufrimiento que padecen y que transmiten sus expresiones faciales es innombrable, al igual que ellos mismos, que no existen como individuos sino como entidad colectiva: son argelinos.

En tercer lugar, el film cuenta con una figura femenina como protagonista y no a un “héroe” masculino del F.L.N. o del ejército francés, diferenciándose respectivamente del *cine moudjahid* y del *cine colonial* pero, al mismo tiempo, reproduciendo la lógica de representación del discurso colonial, (in)visibilizando no solo los actos de violencia cometidos por el F.L.N. y el ejército francés en los Aurés, sino también la complejidad y diversidad sociocultural de la región. Por el contrario, con sus decisiones estético-narrativas el film construye una imagen de unidad nacional que representa a Argelia como una entidad monolítica desprovista de antagonismo social, un “espacio poblado por familias inequívocamente comprometidas con la revolución” (Sharpe, 2014: 132). Ello es

²⁰¹ El *paneo* es un movimiento de cámara horizontal, de izquierda a derecha o viceversa. En el film es más frecuente el primer tipo.

reforzado en cuanto que dos informantes recurrentes son la solidaridad entre los argelinos y la importancia de la religión musulmana, una yuxtaposición de la revolución nacionalista-socialista y el islam en tanto símbolos de la identidad argelina (Shafik, 1998).

En cuanto al *régimen de narración*, el film puede encuadrarse dentro de la *narración débil* dado que los personajes son quienes ocupan un papel dominante en relación a las acciones y sucesos (primero los “argelinos” y luego la “madre”). Además, los valores de los personajes no se inscriben dentro un esquema axiológico dual, sino que se aproximan al sincretismo evitando una división maniquea de la realidad representada (Casetti y Di Chío, 1991). Por ello para Austin “Argelia, a menudo fantaseada en el cine francés y en el pensamiento colonialista como vacía de argelinos, aquí se habita y dramatiza de acuerdo a las preocupaciones espaciales, religiosas y culturales indígenas” (2007: 182).

De esta manera, la película puede inscribirse dentro del género de *reconstrucción histórica* (Caparrós-Lera, 2007) porque evoca un proceso histórico –la lucha de liberación nacional argelina– a la vez que posee un significativo contenido social al expresar simbólicamente los imaginarios y prácticas culturales dominantes dentro de su contexto de producción. Pero, simultáneamente, también puede ser ubicada dentro de la *reconstitución histórica* ya que lo reconstruye conscientemente desde la visión particular de su realizador Lakhdar-Hamina. Asimismo, a pesar de que *Rih al Awras* fue producida durante el contexto de surgimiento y consolidación del *cine moudjahid*, algunos autores cuestionan que el film pertenezca a dicho género/modo cinematográfico dado que no se centra en actos heroicos de los militantes, ni construye una “división maniquea entre el bien y el mal, argelinos y franceses” (Bory en Austin, 2007: 187). De ahí que el film

ayuda a exponer las limitaciones del uso de la frase *el cine moudjahid* para describir el cine argelino de la época ya que (...) involucra muy pocas imágenes de combate o batalla, sino que, por el contrario, se centra casi exclusivamente en el doloroso sufrimiento de una figura materna que intenta localizar a su hijo en el interior de la región de Aurés. (Sharpe, 2014: 14).

En este sentido, la violencia que sufre la protagonista es producto del colonialismo y, más específicamente, de las relaciones sociales asimétricas impuestas por esa dominación. Por ello el film subraya la existencia de dos pueblos cuyas barreras culturales e idiomáticas les impiden comunicarse (y, por tanto, entenderse) mutuamente y que llevan

a los soldados franceses a reaccionar violentamente. De ahí que Austin considere que la narrativa de la película funciona “en un sentido alegórico, como una metáfora del viaje hacia la liberación de la dominación colonial” (Austin en Sharpe, 2014: 129).

De igual modo, la película también construye una representación patriarcal de las relaciones de género hacia el interior de la sociedad árabe, ya que se explicita una clara división sexual del trabajo: la mujer (madre) está encargada de las actividades domésticas del hogar y es la que pone en marcha la rutina dentro de esta familia rural, mientras que los hombres (padre e hijo) llevan a cabo las actividades económicas (agrícolas, trabajando la tierra manualmente con una hoz, y también comerciales, vendiendo su producción al único molinero de la región). Podría objetarse que esta “naturalización” de los roles de cada género debe ser interpretada atendiendo a las particularidades culturales de la sociedad árabe, pero, por el contrario, se considera que ello contribuiría a invisibilizar las luchas y reivindicaciones de mujeres argelinas en el período de posindependencia en el que se sitúa la producción de esta película.

Los montes Aurés están presentes en el título del film, su cartel cinematográfico y en la puesta en escena de los primeros minutos mediante un plano general. La importancia de esta región en la película es paralela a su valor simbólico en el imaginario argelino, puesto que: por un lado, fue una de las primeras zonas que se sumó a la lucha de liberación nacional; y, por otro lado, durante el transcurso de la misma “el duro clima de las zonas rurales [de los Aurés] adquirió un estatus mitológico en el discurso nacionalista como símbolo de la ideología anticolonial” (Sharpe, 2014: 129).

La película comienza con un paratexto con agradecimientos al *Armée Nationale Populaire*²⁰² que se funde con una toma de la montaña y una voz diegética en *off* que enuncia el rezo musulmán “Al·lahu-àkbar” (Alá es el más grande), a la vez que aparece otro paratexto con el nombre de la película en francés (*Le vent des Aurés*). Inmediatamente después se escuchan sonidos diegéticos en *off* de explosiones, las cuales se convierten en una constante en los primeros minutos del film. Esta toma que da inicio a la película es larga y se desplaza horizontalmente hacia la derecha, posicionando a los personajes en el espacio geográfico.

²⁰² Se trata del Ejército Nacional Popular argelino fundado en 1962 y al cual se unieron varios militantes del F.L.N. tras la independencia.

El día siguiente es similar e inicia con una toma general que es aún más larga que la anterior y sitúa a la mujer no solo en el espacio sino también en relación directa con los pilares de su existencia: la montaña, su casa y el arroyo (Austin, 2007)²⁰³. Los sonidos diegéticos en *off* de explosiones marcan el ritmo del día a día y la protagonista manifiesta, a través de sus expresiones faciales capturadas con planos medios, sentimientos de hastío y resignación. Se evidencia así que la violencia de esas explosiones constituye algo cotidiano, naturalizado incluso, al igual que sus actividades domésticas de recolección de agua y posterior preparación de la comida.

Como se señalara en el análisis iconográfico del cartel cinematográfico, la mujer utiliza un velo *hiyab*, caracterizado por un pañuelo en la cabeza. Su inclusión (es decir, su presencia) en el film puede ser interpretada como una representación simbólica de la resistencia anticolonial a las prácticas que el colonialismo francés intentó imponer para “liberar” a la mujer argelina de su velo en el contexto de la lucha de liberación²⁰⁴. Más aun, no se trata de cualquier tipo de velo, sino uno delimitado al espacio rural, por lo que su inclusión:

establece un vínculo firme con las costumbres socioculturales propias de las regiones rurales (bereberes) de Argelia, en las que las mujeres generalmente evitaban llevar el *haïk* (un sudario largo y blanco que cubre una gran parte del cuerpo) y el *hadjar* (una pequeña pieza de tela que cubre la mitad inferior de la cara) que eran, por el contrario, habituales en las zonas urbanas. (Sharpe, 2014: 150)

De igual modo, en la escena antes descrita existe un claro contraste de los códigos sonoros entre el sonido *in* tranquilizante del agua y las destructivas explosiones *off* de fondo que marcan el ritmo de (o quizá irrumpen) la rutina diaria de la mujer. Con el cambio de escena también hay un salto rotundo de música y se muestra la ayuda mutua y solidaridad colectiva (de clase) entre los distintos campesinos agrícolas, en lo que se convertirá en un informante recurrente en el transcurso del film y que es acentuado mediante una música extradiegética de tambores.

²⁰³ La relación que se establece entonces entre la protagonista y el espacio es directa: de él consigue agua y comida.

²⁰⁴ De ahí que Fanon expresara que “los responsables de la administración (...) encargadas por el poder de intentar a cualquier precio la desintegración de las formas de existencia susceptibles de evocar una realidad nacional, aplicaron el máximo de sus esfuerzos para destruir la costumbre del velo” (1976: 20-21).

Existen acuerdos verbales para trabajar la tierra, aunque se hace saber al espectador que las mejores tierras están en manos de los “señores” (es decir, los *pied-noirs*), mientras que las menos fértiles son las de los campesinos argelinos, símbolo de las desigualdades legitimadas por la política de poblamiento impuesta por la colonización francesa. Empero, la escena de violencia más explícita es la del bombardeo, la cual es capturada mediante un plano general de los campesinos huyendo a la merced de los aviones, los cuales también aparecen en el cartel cinematográfico del film y simbolizan la violencia directa y material del colonialismo francés. Se evita la visualización de los perpetradores, despersonalizando los actos que cometen, mientras que la cámara privilegia la captura de los argelinos. Por un momento esta se convierte en subjetiva y pasa a estar ubicada en los “ojos” del avión mostrando, con una veloz toma aérea móvil, la inferioridad en que se encuentran los campesinos.

En el ataque aéreo se muestran planos generales de los argelinos corriendo en el medio del campo sin música, solo el ruido diegético *in* de las explosiones y el grito *out* de los argelinos, pero a medida que se acercan a unas casas incendiadas aparece una música extradiegética que finaliza con un gong cuando una bomba estalla al lado del “padre” y lo mata. Se muestra fugazmente que el hijo Lakhdar corre hacia su cuerpo inerte antes de que todos los campesinos apaguen conjuntamente los incendios. Alguien dice “murió por una causa justa... nadie es eterno en esta vida”²⁰⁵, aunque llama la atención el hecho de que no se muestran escenas en primer plano de dolor, tristeza o llanto por la muerte del padre²⁰⁶. Para Sharpe ello puede estar vinculado a que, “como no se ha sacrificado durante la batalla, su muerte tiene poco valor para el discurso mártir del nacionalismo argelino” (2014: 147).

Tiempo después la familia trabaja otra tierra de mejor calidad, pero se hace hincapié en que el único que será beneficiado será el molinero que está al servicio del poder colonial. Al tratarse de un negocio desigual, Lakhdar decide no venderle la cebada, sugiriendo implícitamente que hará negocios con el F.L.N., lo cual hace que el molinero le advierta que ello “no te traerá nada bueno”²⁰⁷. Poco después la combinación del mal augurio (un huevo que explota), los primeros planos centrados en las expresiones de

²⁰⁵ Extraído del film.

²⁰⁶ En una escena posterior, la madre aparece de luto en silencio, pero pensativa, acompañada de una música extradiegética triste y melancólica.

²⁰⁷ Extraído del film.

preocupación de la “madre” y la música extradiegética dramática sugieren que algo malo está por suceder: en la siguiente escena se escucha una voz diegética en *off* en francés que inmediatamente irrumpe en su casa y se convierte en *in*. Los soldados arrestan a Lakhdar, empujan a la “madre” y, bajo órdenes del oficial a cargo que es capturado mediante un plano contrapicado que le otorga mayor poder, saquean violentamente el hogar de la familia. Ello representa la manera en que “la colonización apuntaba al ámbito doméstico, literal y simbólicamente, para debilitar el espíritu nacionalista” (Sharpe, 2014: 147).

En este punto la campesina, hasta entonces limitada a las tareas domésticas, se convierte en la fuerza motriz de la película y se pone en marcha hasta llegar a un puesto avanzado donde unos soldados franceses le piden documentos. Se evidencia una barrera cultural e idiomática que no permite que se entiendan mutuamente, pero logra pasar a la ciudad, al espacio urbano. Allí les ofrece la gallina a los soldados a cambio de información acerca del paradero de su hijo, acción que estos interpretan como un soborno (son dos visiones que se enfrentan: una occidental capitalista y otra tradicional de trueque y negociación). Un argelino le informa a la mujer que los prisioneros son llevados al cuartel, donde la puesta en escena y puesta en cuadro reflejan la asimetría de poder (Figura 13): la cámara está ubicada en lo alto en un plano picado, desde una posición de dominación, enfocando hacia la mujer, visualmente dominada por un soldado apostado detrás de unas bolsas de arena que sostiene una ametralladora ligera.



Figura 13. Soldado francés armado frente a la madre argelina. Extraído del film.

La mujer se queda allí, esperando frente al cuartel a pesar de la situación de dominación material y simbólica antes descrita, hasta que escucha un sonido en *off* que informa que pronto comenzará el toque de queda en la ciudad. Al día siguiente, otro argelino le comenta que trasladaron a los prisioneros al Este, a un campo de concentración, uno de muchos. Al llegar descubre a varias personas en su misma situación: “todos perdimos a alguien... un padre, un esposo, un hermano, un hijo”²⁰⁸. Todos hombres: el film construye y refuerza un discurso donde el hombre es el único que lucha y la mujer la que resiste, dos formas de resistencia (física y simbólica) que se complementan, pero no se equiparan. La mujer espera y finalmente tiene un encuentro con el oficial de aquel lugar, a quien le ofrece la gallina como símbolo de buena fe. Sin embargo, el oficial lo interpreta como un intento de extorsión. Nuevamente chocan dos formas de ver y entender el mundo a la vez que se repite el tópico de la resistencia.

La mujer sigue caminando, pero el avance con la cámara es lento, simbolizando no solo el trayecto recorrido y la lentitud de la caminata, sino también el paso del tiempo. El mismo es representado por la nieve, símbolo del cambio de estación y de lo mucho que le está llevando esta búsqueda: empezó en verano, siguió en otoño con la muerte del padre y ahora es invierno. Su recorrido es capturado mediante tomas de seguimiento laterales desde la distancia, de izquierda a derecha (en contraste, las tomas anteriores eran más cercanas), aunque a veces son interrumpidas por primerísimos primeros planos de la madre, con lágrimas brotando de sus ojos, intensificando su angustia y desesperación.

En su camino hacia el primer campo de concentración la puesta en escena muestra todo destruido y vacío: es la devastación producto del colonialismo. Aun así, ninguno de los campos de concentración que visita es nombrado ni situado geográficamente, sino que son mostrados a través de planos medios donde se ven alambrados y algunos soldados franceses. La ausencia de paratexto para orientar al espectador es relevante, ya que sirve como abstracción para denunciar su propia existencia en todas partes de Argelia. En ese primer campo se muestra a unos prisioneros rezando en dirección a la bandera francesa, aunque en realidad dirigen su oración a la Meca (centro espiritual del islam), lo cual podría interpretarse como una estrategia de reapropiación y de resistencia.

²⁰⁸ Extraído del film.

La “madre” sigue buscando y finalmente encuentra a su hijo y sonríe, aunque sus miradas están mediadas por el alambrado: no se ven el uno al otro sino a través de él. La mujer ve a su hijo en diferentes momentos, nunca abandona su lugar junto al alambrado de p as, y se comunican por medio del lenguaje de señas y otros gestos capturados mediante planos/contra planos fáciles de “leer”. La cámara pasa a estar más quieta (o, podría decirse, menos inquieta) y la protagonista est  en paz. No obstante, un día no lo encuentra y su preocupación es reforzada con música extradiegética y primeros planos de su rostro.

Las siguientes escenas muestran las idas y venidas de la mujer, día tras día, capturadas mediante una secuencia construida en plano/contraplano que es “tan incomprensible para el espectador como para la madre” (Austin, 2007: 192). Partiendo de que “el plano se emplea para conseguir determinados efectos o para comunicar ciertos valores” (García Navas, 2016: 118), la ininteligibilidad de los planos aquí se utiliza para transmitir confusión y desesperación.

Un día ventoso y frío la mujer recorre el alambrado hasta que se hace de noche. En medio de una tormenta ventosa (que aparece en el título del film y quizá simbolice su angustia y desesperación), la madre grita en dirección al campo pidiendo que le devuelven a su hijo, mientras la cámara se vuelve sumamente móvil e inquieta, pero no recibe respuesta alguna. Un plano medio muestra que la mujer suplica nuevamente, aunque esta vez la cámara est  ubicada en un ángulo contrapicado (Figura 14), dándole mayor poder, y un plano detalle se centra en sus manos (Figura 15): ya no les suplica a los franceses, sino a Al .



Figura 14. *Rezo a Al .* Extraído del film. **Figura 15.** *Plano detalle del rezo.* Extraído del film.

La “madre” se acerca y toca el alambrado electrificado y muere en el acto en medio de la tormenta²⁰⁹. Esta escena es capturada desde un plano general dorsal que muestra que su cuerpo no se desploma al suelo, sino que cae lentamente, acentuando el dramatismo de la escena. La cámara se eleva y se reencuadra para centrarse ya no en el cuerpo de la mujer sino en el campo de concentración, y luego cambia de toma y se aleja lentamente de ambos. Se muestra que la tormenta se detiene y deviene la calma: su muerte trasciende al colonialismo y sus modos de dominación en tanto que su cuerpo, hasta entonces alineado por dicha dominación, regresa a la tierra (Austin, 2007).

Siguiendo el modelo narrativo clásico hollywoodense, este final puede ser interpretado como trágico si se concluye que el campo de concentración, símbolo de la presencia colonial, perdura. Pero, por el contrario, si se atiende a una interpretación simbólica del mismo, vinculada al nacionalismo anticolonial argelino en el cual esta película podría ser ubicada (Chatterjee, 2008), se puede inferir que el viaje de la mujer representa un viaje espiritual hacia Alá y sus seres queridos (estableciendo una continuidad con una de las primeras escenas donde se mostraba que los pilares de su existencia eran su familia y su tierra).

De esta manera, la interpretación de la muerte como superación de la dominación material y simbólica del colonialismo refuerza la idea de que la “madre” simboliza la lucha anticolonial y la resistencia cultural de los argelinos. Esto se corresponde con la función que los símbolos de tipo sinécdoque cumplen en el cine árabe, donde “una parte representa el todo, en la que un campesino representa a toda su clase” (Shafik, 1998: 60).

Por otra parte, la estructura narrativa no profundiza sobre el contexto histórico en el que se sitúa la trama, lo cual podría explicarse por su contexto de producción y la

²⁰⁹ El final recuerda a la escena de la muerte de Teresa en *Kapò* (1960), película que Gillo Pontecorvo dirigió antes de trabajar en *La Battaglia di Algeri* (1966). En dicha escena, el personaje se suicida arrojándose sobre un alambrado electrificado, lo cual es capturado mediante un travelling de acercamiento hacia adelante que reencuadra su cuerpo inerte de frente en contrapicado. Este movimiento de cámara, que estetiza a la muerte, fue tachado de “inmoral” en la década de 1960 por Jacques Rivette y en la década de 1990 por Serge Daney dado que consideraron que Pontecorvo “pretende embellecer una escena que sólo pide ser atestiguada y (...) porque sólo procura la elegancia de un movimiento de cámara sin evaluar su necesidad, sin pensar responsablemente en la adecuada distancia que debe mantener” (Daney en Oubiña, 2021: 16). En *Rih al Awras* (1966) el contenido es casi idéntico, pero la forma no solo es diferente, sino inversa: la cámara se aleja del cuerpo inerte de la madre que está de espaldas para reencuadrarla en picado. Queda pendiente examinar hasta qué punto influyeron estéticamente en los cineastas del Tercer Mundo las producciones cinematográficas de realizadores europeos comprometidos políticamente con la lucha anticolonial.

influencia del Estado de partido único en la industria cinematográfica. Aun así, el film se diferencia en parte del *cine moudjahid* donde los héroes son, además de hombres²¹⁰, representados homogénea y monolíticamente, ya que está protagonizado por una mujer. Empero, “no representa a una mujer en combate, sino a una campesina que (...) ve a su hijo capturado por los franceses y parte caminando para encontrarlo” (Austin, 2007: 188).

En este sentido, la película es paradójica: por un lado, se aleja en parte del discurso patriarcal del F.L.N. y del *cine moudjahid*, pero, por otro lado, en ningún momento se representa a la protagonista en términos que no sean maternales. Sharpe (2014) plantea que ello puede interpretarse como una reapropiación del discurso colonial que no solo negaba el estatus de maternidad de las mujeres a través de su erotización y representación exótica, sino que también representaba a Francia como la “madre” de las colonias.

En sintonía con esas reflexiones –pero también diferenciándose de las mismas– aquí se plantea que el film representa una politización de la maternidad mediante un cuestionamiento al orden colonial y su violencia²¹¹. Se considera que esto se corresponde con un interés del realizador por matizar el discurso del nacionalismo argelino, en el cual la participación de las mujeres en la lucha fue invisibilizada y sus reclamos silenciados (Khatib, 2013)²¹².

²¹⁰ De los veinticuatro films producidos en Argelia entre las décadas de 1960 y 1970 solo uno –el analizado en este apartado– fue protagonizado por una mujer (Shafik, 1998: 177), por lo cual el *cine moudjahid* ha tendido hacia la invisibilización de las mujeres que combatieron en la lucha de liberación nacional.

²¹¹ Se puede establecer una similitud entre esta politización de la maternidad y las prácticas y estrategias que las madres de Plaza de Mayo desarrollaron una década más tarde en el contexto de la última dictadura militar argentina. Precisamente las primeras voces que cuestionaron el accionar represivo y expusieron un discurso contrahegemónico con respecto al militar provinieron de los movimientos de derechos humanos (Lvovich y Bisquert, 2008). El gobierno militar no atacó directamente a las Madres –salvo excepciones, como la desaparición y asesinato en 1977 de Azucena Villaflor, una de sus fundadoras– dado el carácter simbólico que ellas poseían dentro de la sociedad cristiana que la Junta Militar sostenía defender, de modo que optó por estigmatizarlas como locas, subversivas o engendradoras de subversivos (Moreno, 2002).

En este sentido, es posible argüir que cuando la maternidad se expande hasta el punto que su práctica cuestiona un orden –ya sea dictatorial o colonial– aparece el cuestionamiento desde la subestimación o desde la presunta anormalidad. Se trata de prácticas que estos sistemas de dominación comparten al enfrentarse a semejante expansión al espacio público de aquel rol “maternal” tradicionalmente asociado a lo privado. Es ese “rol” de cuidadora la que lleva a enfrentar o a resistir la violencia perpetrada por un poder asimétrico: de ahí que a la madre del film le dicen que se vaya y no lo hace; le dicen que no puede estar afuera en determinados horarios por el toque de queda y responde que no le importa; le tiran piedras y vuelve. Como a las Madres de Plaza de Mayo, los soldados la tachan de “loca”.

²¹² En el discurso nacionalista argelino, “las mujeres fueron típicamente construidas como portadoras simbólicas de la nación” (McClintock en Sharpe, 2014: 151), restándoles capacidad de acción, convirtiéndolas en símbolos y no actores, y subordinándolas al poder del naciente Estado independiente.

Conclusiones

Esta investigación ha permitido reflexionar acerca de la construcción de sentidos de la lucha de liberación nacional argelina a partir del análisis comparativo de tres películas contemporáneas entre sí. La misma ha sido desarrollada desde una perspectiva anclada en el marxismo cultural que entiende al cine como una práctica cultural productora de discursos/representaciones a través de los film-textos.

Plantear la investigación en términos de lucha de liberación nacional permitió dar cuenta de las estrategias de organización y resistencia de los diferentes grupos sociales, culturales y políticos argelinos que históricamente se opusieron a la dominación colonial francesa y que en 1954 unificaron su lucha. Ello contribuye a situarlos como sujetos activos dentro del proceso y, con ello, visibilizar su invisibilización en las películas. De esta manera, apelando a diferentes modos cinematográficos, las películas visibilizaron algunas prácticas coloniales (principalmente las de violencia simbólica y física), pero invisibilizaron otras que siguieron reproduciéndose tras el aparente ‘fin’ del colonialismo, como el neocolonialismo económico y cultural, las relaciones asimétricas entre Estados occidentales y africanos, las desigualdades sociales dentro de la sociedad argelina contemporánea, las reivindicaciones feministas, entre otros.

Los film-textos analizados –entendidos como expresiones ideológicas particulares– comparten una temática general común, pero la abordan de manera diferenciada. Ello pone en evidencia que, más allá de ser temporalmente próximos entre sí, los contextos de producción y circulación particulares de cada realizador tuvieron un importante peso en sus decisiones estético-narrativas y en los elementos que quisieron mostrar a través del dialéctico juego de visibilidad/invisibilidad.

De esta manera, la hipótesis acerca de por qué la película ítalo-argelina es la única que problematiza y complejiza la dominación colonial que estructuró a la investigación requirió de la elección de estrategias metodológicas basadas en el análisis contextual y textual de los films, puesto que no existe un único camino a seguir para el análisis de las representaciones cinematográficas (Sorlin, 1985).

El análisis contextual permitió comprobar que los tres realizadores estaban personalmente interesados en producir un film sobre la lucha argelina, por lo que no se puede hablar de un interés externo. En primer lugar, Mark Robson no solo compró los derechos para realizar la adaptación cinematográfica de la novela francesa *Les*

Centurions, sino que produjo por sí mismo el film mediante su empresa *Red Lion* y contrató exclusivamente a la ‘estrella’ Anthony Quinn para interpretar al protagonista. En segundo lugar, Pontecorvo y Solinas buscaban hacer un film anticolonial contextualizado en la lucha argelina, pero carecían de financiación, hasta que Yacef se puso en contacto con ellos y acordaron elaborar un guion a partir de las memorias de aquel y coproducir la película mediante *Casbah Films* (propiedad de Yacef) e *Igor Film* (creada por Musu y Pontecorvo para el film). En tercer lugar, Lakhdar-Hamina quería hacer un film sobre la lucha de liberación nacional argelina pero inspirado en la experiencia de su familia paterna, para lo cual coescribió el guion junto a Fares, y lo produjo mediante la *Office des Actualités Algériennes* de la cual era director.

Ahora bien, aunque los tres directores estuvieron involucrados en la producción de sus respectivos films, solo Pontecorvo y Lakhdar-Hamina coescribieron el guion y, en el caso del primero, también la música ya que para el realizador italiano esta es incluso más expresiva que los diálogos. Estas particularidades están vinculadas al cine de autor o cine artesanal en el que se inscriben estos últimos, opuesto a la división del trabajo característico del cine industrial hollywoodense.

Asimismo, aunque los tres films comparten algunos elementos de géneros cinematográficos tales como cine bélico y drama, se diferencian en cuanto a los modos cinematográficos: *Lost Command* pertenece al *Primer Cine*, *La Battaglia di Algeri* al *Tercer Cine* y *Rih al Awras* al *Cine Tercermundista militante*.

De igual modo, el análisis textual permitió dar cuenta de que las películas presentan algunos puntos de encuentro y otros donde se diferencian, presentando representaciones que no solo son diferentes, sino que se contraponen entre sí, evidenciando las disputas por los sentidos de la lucha de liberación que se retomarán más adelante.

Lost Command posee un *régimen de escritura clásica*, mientras que *La Battaglia di Algeri* y *Rih Al Awras* un *régimen de escritura barroca*, aunque lo más relevante tiene que ver con el tipo de planos utilizados: objetivo en la producción estadounidense y expresivo en las otras dos. El primero se vincula con el estilo invisible característico del cine hollywoodense, mientras que el segundo se corresponde con un cine más político que involucra al espectador en lo que se ve en pantalla. Al respecto, en los carteles cinematográficos de las producciones ítalo-argelina y argelina al menos uno de los

personajes tiene su mirada fija sobre el destinatario del mensaje, haciéndolo partícipe de lo que ve (o verá), mientras que en la película estadounidense ocurre lo inverso en tanto que su protagonista observa el suelo, evitando la complicidad del espectador y manteniéndolo en una posición más distante de la acción y la violencia representada. Aun así, en los tres casos predominan los colores rojos y negros que comúnmente tanto en la cultura occidental como en la árabe simbolizan la sangre y la muerte (y el cine bélico).

No obstante, existen algunos puntos en común y de diferencia entre la *narración fuerte* de *Lost Command* y la *narración débil* de *Rih al Awras*. En ambos el tiempo es lineal de vectorialidad progresiva, pero mientras la primera película ayuda al espectador a situar la trama temporo-espacialmente mediante metatextos, la segunda rehúye a ello, operando como una estrategia de abstracción. Por su parte, *La Battaglia di Algeri* se corresponde con la *antinarración*, caracterizada por la ausencia del principio de causalidad lineal y por una estructura narrativa fragmentada, compuesta por un tiempo lineal no vectorial que se desarrolla mediante *flashbacks* y *flashforwards*.

Por un lado, el *régimen de narración fuerte* de la producción estadounidense comparte elementos del cine colonial hollywoodense y europeo de la primera mitad del siglo XX. Algunas de esas características son la estereotipación de los sujetos y el espacio geográfico representado, la invariante ideológica del bien y el mal, la narrativa canónica dual (problema/misión principal y subtrama romántica), la importancia de la acción como conductor de la trama y la disposición de una fácil “lectura” del film.

Por otro lado, el *régimen de narración débil* de la producción argelina contrasta con algunos aspectos del film anterior en cuanto a que el espacio geográfico es social, cultural y económicamente habitado y vivido en contraposición a la construcción desértica del mismo al estilo del cine colonial (vaciado de personas y prácticas sociales). Pero también se diferencia en cuanto a que no hay una construcción maniquea de los sujetos, sino que su relación es planteada en términos de incompreensión cultural (sirviendo la lengua como símbolo de identidad y diferencia entre argelinos y franceses).

De esta manera, *Rih al Awras* constituye un caso atípico dentro del *cine moudjahid* al estar protagonizado por una mujer, pero aun así reproduce algunos tópicos dado que es utilizada como una alegoría de la resistencia argelina y de la nación misma. Así, el film reapropia elementos del discurso colonial francés al presentar a la mujer en términos maternos pero politizados, subvirtiendo así el discurso nacionalista patriarcal de la

inmediata posindependencia argelina. Esto último puede ser interpretado en términos de *lo dominante* (el discurso hegemónico patriarcal y nacionalista sobre la identidad argelina), *lo residual* (la metonimia de la mujer como simbólica de la nación) y *lo emergente* (el papel activo de una mujer en ese contexto) (Williams, 2000).

Por último, el *régimen de antinarración* de la producción ítalo-argelina complejiza la dominación y la violencia colonial y las relaciones desiguales entre colonos-nativos. También visibiliza la participación de las mujeres en la lucha, aunque ello simultáneamente invisibiliza sus reclamos en el contexto de posindependencia. Aun así, el film alude implícitamente a las dificultades que una revolución acarrea una vez ganada, a modo de autocrítica, lo cual ayuda a entender por qué siendo una de las producciones más famosas sobre la lucha argelina fue censurada por el gobierno de Boumédiène que derrocó al de Ben Bella.

En *Lost Command* el espacio es *dinámico-descriptivo* y ayuda a centrar los acontecimientos y personajes en el espacio representado y dentro del encuadre mediante la técnica del *centering*. Ello facilita la “lectura” de las imágenes, al igual que el uso del *lugar suplantado* para representar estereotípicamente el espacio geográfico indochino y argelino como “desiertos”²¹³. En contraposición, *Battaglia di Algeri* y *Rih al Awras* constituyen *lugares verdaderos* y cuentan con un *espacio dinámico expresivo* que en ocasiones funciona como clave de lectura, requiriendo una mirada más atenta y reflexiva para “leer” el film y sus niveles de representación. Esto se corresponde con las características que diferencian al cine industrial y el político/artesanal al que se ha hecho referencia anteriormente, como por ejemplo el modo de producción, el discurso, la relación autor-obra y obra-espectador, entre otros.

El análisis textual igualmente ha permitido constatar que las tres películas recuperan la violencia simbólica del colonialismo (tanto la discriminación como la segregación cultural y espacial), mientras que la violencia material se representa de manera diferenciada. Así, mientras la tortura es implícita (no visible) en *Lost Command*,

²¹³ Esta construcción de lo “desértico” como ausencia, carencia o vacancia es un proceso de subalternización/otricación de territorios, tal como ocurrió con las representaciones de la Patagonia desde las primeras crónicas de viajeros hasta las obras literarias decimonónicas y producciones cinematográficas del siglo XX. Estos discursos establecieron la necesidad de incidir sobre ese espacio para borrar la supuesta “barbarie” y así transformarlo en un espacio productivo, civilizado y culto (expresado, por ejemplo, en las justificaciones de las mal llamadas “campañas del desierto”).

por el contrario, en *La Battaglia di Algeri* esta es mostrada explícitamente y en toda su variedad, pero sin detenerse demasiado tiempo en ningún argelino. Lo que interesa es denunciar su utilización en el contexto de la lucha de liberación por parte de las tropas francesas, no para espectacularizar el film, decisión que es manifestada en la puesta en serie por los múltiples (y breves) tipos de toma y música utilizada.

De igual modo, resulta interesante destacar que en *Lost Command* se asiste a una invisibilización de los argelinos, mediante una puesta en escena que los sitúa entre los límites de la existencia corpórea y la inexistencia identitaria, en contraposición con la visibilización de los franceses²¹⁴. Esto es acorde al discurso colonial hegemónico que durante más de un siglo desarrolló estrategias para legitimar ideológicamente esa dominación construyendo representaciones del *otro* como inferior, peligroso o exótico.

Por su parte, la violencia física en *Rih al Awras* se sintetiza más nítidamente en la escena del bombardeo a manos de los pilotos franceses. Sin embargo, no se visualiza a los perpetradores en tanto el interés yacía en los argelinos, capturados mediante planos generales, huyendo de esa violencia colonial asimétrica pero también deteniéndose para ayudarse mutuamente en medio del caos y la humareda.

Lo antedicho se puede vincular con un interés en construir una identidad argelina árabe-musulmana anclada en un pasado y un sufrimiento compartido, vinculado a la dominación colonial pero, al mismo tiempo, superadora de esta. Ello es reforzado mediante los informantes de solidaridad colectiva²¹⁵, ayuda mutua, resistencia, vínculo con la tierra, religión musulmana y lengua árabe. Paradójicamente, ello invisibiliza la diversidad cultural, étnica, religiosa y política de Argelia, en particular porque se trata del primer film argelino que tuvo trascendencia internacional.

De esta manera, el análisis textual permitió dar cuenta de las disputas por la construcción de sentidos sobre la lucha de liberación nacional argelina, las cuales incluyen cuestiones identitarias, espaciales, de clase, género y religiosas.

El film ítalo-argelino reconstruye diferentes aspectos simbólicos y materiales de la dominación colonial sin recurrir a estereotipaciones ni construcciones demonizadoras

²¹⁴ El único argelino cuya muerte es visibilizada no solo pertenecía a una familia de clase media (empresaria y universitaria), sino que también había formado parte del ejército francés.

²¹⁵ El único film en que la solidaridad entre argelinos no aparece como informante es en *Lost Command* ya que los mismos son representados de una manera caricaturizada como actores pasivos.

del otro. Por el contrario, sitúa históricamente la trama, los personajes y sus acciones dentro del contexto del colonialismo y las luchas de liberación nacional, complejizando la dominación y la violencia colonial tal como eran entendidas por Fanon. Su intertextualidad con las reflexiones anticoloniales de mediados del siglo XX se vincula con que los realizadores italianos manifestaron haber sido influenciados por esos escritos.

Aunque la película problematiza la dominación y sugiere implícitamente acerca de los problemas y dificultades en la posindependencia, simultáneamente invisibiliza las tensiones de género, de clase y religiosas hacia el interior del F.L.N. (Shohat y Stam, 2002) al construir una representación armoniosa y de reciprocidad entre los argelinos (con la excepción del borracho y el proxeneta). Por lo tanto, no alude a la heterogeneidad política, étnica o religiosa dentro del movimiento nacional ni a las rivalidades y enfrentamientos (en ocasiones violentos) entre sus propios miembros (Forgacs, 2007), evitando con ello problematizar acerca de conflictos sociales presentes durante la lucha de liberación y que se mantuvieron una vez conquistada la independencia.

El film argelino alude a la dominación colonial francesa para así construir un discurso de una identidad argelina homogénea en contraposición a esos *otros* occidentales. Por lo tanto, al igual que la película ítalo-argelina, contribuye a construir una imagen monolítica de los argelinos, basados en la camaradería y solidaridad de clase, evitando focalizarse en la complejidad y diversidad sociocultural de Argelia

El film estadounidense construye un relato de acción contextualizado en las guerras coloniales francesas mediante la estructura narrativa canónica hollywoodense, lo cual implica una representación caricaturesca de los sujetos y espacios geográficos representados. Estos no solo son construidos estereotípicamente, sino también dicotómicamente, enfrentando mediante la invariante del bien y el mal y un esquema axiológico dual a los militares franceses y a los otros campesinos “rebeldes”.

Por una parte, *Battaglia di Algeri* presenta una narrativa multicoral centrada en los enfrentamientos entre el F.L.N. y los militares franceses que es utilizada para denunciar y complejizar la dominación colonial en África. La filmación en blanco y negro y textura granulada, junto con el uso continuo del tiempo-colocación con fechas y horas exactas, contribuyó a consolidarlo como *falso documental*. En contraste a *Lost Command*, tuvo una amplia circulación en el mundo, situándose en los principales circuitos cinematográficos de Europa y Estados Unidos, lo cual permitió visibilizar

internacionalmente la lucha anticolonial argelina. Sin embargo, en las décadas siguientes fue reapropiada y utilizada como material didáctico-pedagógico por militantes de diversas organizaciones e incluso por el ejército estadounidense.

Por otra parte, *Rih al Awras* presenta un relato centrado en una familia campesina y luego en la madre haciendo uso de figuras retóricas de tipo sinécdoque donde una parte representa a un todo: la mujer simboliza a Argelia, a los argelinos y a la resistencia anticolonial. Aunque en parte denuncia las desigualdades producto del colonialismo francés, no se detiene a complejizar el contexto general de esa dominación. Es decir, se interesa en el pasado, pero solo por su funcionalidad político-ideológica en el presente/futuro inmediato, en un contexto posindependentista en el que era necesario construir una identidad argelina homogénea y sin conflictos.

En este sentido, se considera que se impuso una necesidad (ya sea personal o estatal) de construir una identidad árabe-musulmana que se correspondiera con el nacionalismo argelino del contexto de producción. El discurso del film se encuentra visualmente cargado de imágenes que expresan el sufrimiento compartido producto del colonialismo, pero también su contracara: la solidaridad colectiva de clase (en sintonía con la política socialista del partido único argelino), la religión musulmana, la lengua árabe (la cual fue una imposición estatal y generó resistencias), la persistencia de la madre y su uso del *hiyab* (que representa la resistencia cultural).

De ahí que se trata de una construcción monolítica que no muestra las contradicciones de la sociedad ni su diversidad, desde una perspectiva ambigua que politiza a la maternidad a la vez que naturaliza la sujeción de la mujer al mundo privado, contribuyendo a su representación como actores pasivos en la lucha de liberación e invisibilizando sus reclamos en el presente. Al tratarse de una producción tercermundista se constó la imposibilidad en el acceso a su copia física ya que nunca fue editada para su difusión contemporánea, en contraste con los otros dos films que fueron remasterizados.

Por último, *Lost Command* presenta un relato bélico centrado en un personaje francés y lo utiliza para abordar la derrota francesa en las luchas de liberación nacional en Indochina y Argelia. Hasta cierto punto expresa la práctica imperialista característica de la política exterior estadounidense después de la Segunda Guerra Mundial, militar y económicamente intervencionista, que hacia 1965 incursionaba directamente en la región de Indochina. De ahí que la trama es utilizada para contar una historia típica del cine

bélico clásico hollywoodense a la vez que sirve de excusa para dirigirle una crítica sutil al colonialismo y a la superioridad moral occidental, aunque sin detenerse para problematizarlos²¹⁶. Aun así, la película tuvo poca circulación más allá de su contexto de producción y ello se ve reflejado en el menor número de páginas dedicados en el capítulo IV, en contraposición a los otros films²¹⁷.

Esta investigación constituyó el primer contacto del tesista con las posibilidades (y desafíos) que vinculan al cine con la historia. El enfoque ha sido desafiante en más de un sentido, ya sea por la escasa experiencia previa como por el contradictorio juego de rigurosidad/flexibilidad que implica analizar e interpretar los films-textos, lo cual ha significado la toma y explicitación de las decisiones teórico-metodológicas que guiaron a la investigación. En suma, ello ha permitido constatar (y compartir) el reconocimiento dado por Sorlin al cine como documento histórico que enriquece el estudio de la historia contemporánea y, en nuestro caso, del colonialismo y de las luchas de liberación nacional, a veces descuidadas en interpretaciones demasiado centradas en las prácticas de dominación como para centrarse en los modos de organización de los sujetos coloniales.

Aun así, es necesario matizar sus alcances y los aspectos que quedan pendientes por profundizar en tanto que, como toda forma de conocimiento histórico, sus resultados son parciales y provisorios. De ahí que el análisis fílmico puede ser complejizado incorporando un corpus de películas mayor, recuperando aportes teóricos desde la perspectiva de género e incluso accediendo a la prensa local comodorenses. Se insiste en que las posibilidades de estudio e interpretación son múltiples y no “caducan” tras una investigación dado el carácter abierto de todo texto, incluidos los films.

En definitiva, se trata de un primer paso en este vasto, rico y sumamente complejo campo abierto ya hace un par de décadas en el cual esperamos seguir formándonos y colaborando junto a colegas, historiadores y cinéfilos por igual, reuniendo lo que más amamos: la historia y el cine.

²¹⁶ Además, constituye uno de los pocos films que abordó la guerra de Vietnam en la década de 1960 y el único en mostrar la guerra en Argelia. Por lo tanto, no es posible obviar el peso que tuvieron sus discursos sobre estos conflictos coloniales en el imaginario estadounidense y en el de otros países como España, donde fue continuamente proyectado durante el franquismo.

²¹⁷ Para *Lost Command* fueron 6 páginas, *La Battaglia di Algeri* 12 y *Rih al Awras* 5.

Bibliografía

Adams, Alex (2016). Another Indochina. En *Political Torture in Popular Culture: The Role of Representations in the Post-9/11 Torture Debate*. Nueva York: Routledge.

Afigbo, A. E. (1987). Las repercusiones sociales del dominio colonial: las nuevas estructuras sociales, En *Historia General de África Vol. VII: África bajo el dominio colonial (1880-1935)*. Madrid: Editorial Tecnos/UNESCO. pp. 521-541.

Alvira, Pablo (2011). El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas. En *Revista Digital de la Escuela de Historia*, Vol. 3, N° 4.

Armes, Roy (2004). Cinema in the Maghreb. En Oliver Leaman. *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African films*. Nueva York: Routledge.

Armes, Roy (2006). *African Filmmaking North and South of the Sahara*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Arnault, Jacques (1974). *Del colonialismo al socialismo. Cuba, Argelia, Viet Nam, Ghana, Mali. Guinea*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo S.A.

Arresegot, Gabriela; Bisso, Matías; Raggio, Sandra (1999). Teoría y práctica de la relación entre cine e historia. En *Cuadernos del CISH*, Vol. 4, N° 5, UNLP. pp. 231-245.

Aumont, Jacques & Marie, Michel (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Aumont, Jacques, et al. (2008). *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.

Austin, Guy (2007). Representing the Algerian War in Algerian Cinema: Le Vent des Aurés. En *French Studies*, Vol. LXI, N° 2, pp. 182-195.

Barlet, Olivier (2021). *Cine africano contemporáneo. Perspectivas críticas*. Madrid: Los libros de la Catarata.

Benkhaled, Walid (2016). Algerian cinema between commercial and political pressures: The double distortion. En *Journal of African Cinemas*, Vol. 8, N° 1, pp. 87-101.

Bénot, Yves (2005). La descolonización del África francesa. En Marc Ferro. *El libro negro del colonialismo*. España: Esfera libros.

- Bignardi, Irene (2000). The Making of "The Battle of Algiers". En *Cinéaste*, Vol. 25, N° 2. pp. 14-22.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Boudjedra, Rachid (1995). The Birth of Algerian Cinema: The Anti-Hero. En *Alif: Journal of Comparative Poetics*, N° 15. pp. 260-266.
- Bracco, Carolina (2019). Estrategias y posibilidades de los movimientos de mujeres árabes. *Curso virtual: Movimientos de mujeres en el Mundo Árabe*.
- Broitman, Ana Isabel, y Eseverri, Máximo (2015). El estatuto de veracidad en el film La batalla de Argelia (1966). Una aproximación. En *Avatares de la comunicación y la cultura*, N° 10. pp. 1-14.
- Brower, Benjamin Claude (2011). The Amîr 'Abd Al-Qâdir and the "Good War" in Algeria, 1832-1847. En *Studia Islamica* 106. pp. 169-195
- Cabral, Amílcar (1981). *Cultura y Liberación Nacional. Tomo I*. Escuela nacional de antropología e Historia. México: Editorial ENAH.
- Cafiero, Martín Daniel (2009). Tras las huellas del colonialismo francés. En *Question*, Vol. 1, N° 24.
- Calloni, Alejandro Emanuel (2018). "La pesadilla nuclear a través de Hollywood: cultura popular, milenarismo y crisis imperial en el cine de la bomba atómica de los sesenta". En Nigra, Fabio (coord.) (2018). *Visiones críticas del pasado. Hollywood y el cuestionamiento al sistema en los años sesenta y setenta*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundo.
- Campos, Minerva (2016). *Construcción y legitimación de los cines (trans)nacionales en el circuito internacional de festivales. El caso de América Latina*. Tesis Doctoral. Universidad Carlos III de Madrid. Periodismo y Comunicación Audiovisual.
- Campos, Minerva (2017). Presentación. Alberto Elena y las miradas a los cines periféricos. En *Secuencias*, N° 43-44. pp.7-19.
- Caparrós-Lera, José María (2001). Comentario a "La batalla de Argel" de Gillo Pontecorvo. En *Historia, Antropología Y Fuentes Orales*, N° 26. pp. 47-51.

- Caparrós-Lera, José María (2007). Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción. En *Quaderns de Cine*, N° 1. Universitat d'Alacant, D.L. pp. 25-35
- Cardona Félix, J. A. (2013). Argelia. Un ejemplo para las colonias francesas de África. Independencia y primeros años hasta 1992. En *Horizonte Histórico - Revista Semestral De Los Estudiantes De La Licenciatura En Historia De La UAA*, N° 8, pp. 43–55.
- Carmona, Ramón (1991). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Casetti, Francesco & Di Chio, Federico (1991). *Cómo analizar un film*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Casetti, Francesco (2005). *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Celli, Carlo (2004). Gillo Pontecorvo's Return to Algiers. En *Film Quarterly*, Vol. 58, N° 2. pp. 49-52.
- Césaire, Aime (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Chamberlain, Muriel Evelyn (1997). *La descolonización. La caída de los imperios europeos*. España: Ariel Historia.
- Chatterjee, Partha (2008). *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Chinchilla, Julieta (2015). La mujer argelina como elemento de negociación en la construcción de un nuevo poder político. De la independencia a la crisis del sistema de partido único. En *Relaciones Internacionales*. N° 27.
- Cola Alberich, Julio (1961). La Conferencia de Belgrado de países no comprometidos. En *Revista de Política Internacional*, N° 58, pp. 81-105.
- Costa, Antonio (1991). *Saber ver el cine*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Crowdus, Gary (2004). Terrorism and Torture in The Battle of Algiers: An Interview with Saadi Yacef. En *Cinéaste*, Vol. 29, N° 3. pp. 30–37.
- Dabene, Olivier (1999). *América Latina en el siglo XX. Colección Síntesis Histórica*. Madrid: Editorial Síntesis.

Dadamo, Florencia (2018). "Hollywood y la guerra de Vietnam: los silencios que construyen el consenso". En Nigra, Fabio (coord.) (2018). *Visiones críticas del pasado. Hollywood y el cuestionamiento al sistema en los años sesenta y setenta*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Imago Mundo.

Duplatt, Maximiliano (2020). La representación cinematográfica de la guerra de independencia de Argelia: un análisis comparativo. En *Revista Textos y Contextos desde el sur*, Vol. IV, N° 8. pp. 35-56.

Elena, Alberto (1995). *Historia General del Cine. Volumen XI. Nuevos Cines (años 60)*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Escobar, María de la Paz (2016). *Escenas de la Patagonia neoliberal: Representaciones de la región desde la cinematografía argentina, 1986-2002*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Escobar, María de la Paz y Perata, Margarita (2019). *Pensar las imágenes. Problemas y debates fundamentales en torno al análisis de las cinematografías contemporáneas en el estudio de representaciones, memorias e identidades (1982-2016)*. P.I.

Fabricio, Emilce (2016). Historia y cine: un mapa de posibles líneas de análisis en el eje realidad/representación. En *Revista Páginas*, FHA, Universidad Nacional de Rosario, Vol. 8, N° 16.

Fanon, Frantz (1976). Argelia se quita el velo. En *Sociología de una revolución*. México: Ediciones Era.

Fanon, Frantz (1983). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fanon, Frantz (2018). La conciencia revolucionaria argelina (1957). En *Teoría y Crítica de la Psicología*, N° 10. pp. 291-292.

Feierstein, Daniel (2016). *Introducción a los estudios sobre genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ferro, Marc (1980). *Cine e Historia*. Barcelona, España: Gustavo Gilly.

- Ferro, Marc (1991). Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine. En *Film-Historia*, Vol. 1, N° 1. Pp. 1-7.
- Ferro, Marc (1995). *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Ferro, Marc (2005). *El libro negro del colonialismo*. España: Esfera libros.
- Ferro, Marc (2008). *El cine: una visión de la historia*. Madrid: Ediciones Akal.
- Forgacs, David (2007). *Italians in Algiers*. En *Interventions*, Vol. 9, N° 3. Pp. 350-364.
- Foucault, Michel (1977). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- García Carrión, Marta (2015). De espectador a historiador. Cine e investigación histórica. En Bolufer, M., Gomis, Juan, y Hernández, T. M. (eds.). *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*. Zaragoza: Institución Fernando el católico.
- García Navas, Mercedes (2016). *El color como recurso expresivo: Análisis de las series de televisión Mad Men y Breaking Bad*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Comunicación Audiovisual.
- Gardies, René (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Bs. As.: La marca editora.
- Gómez Tarín, Francisco Javier y Marzal Felici, Javier (2006). Una propuesta metodológica para el análisis filmico. En *Actas del III congreso internacional de análisis textual: De la deconstrucción a la reconstrucción*. pp. 1-18.
- Gramsci, Antonio (1981). *Cuadernos de la cárcel. Tomo I*. México: Ediciones Era.
- Grüner, Eduardo (2004). El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura. En *La Puerta FBA*, Facultad de Bellas Artes. pp. 58-68
- Guitard, Odette (1962). *Bandung y el despertar de los pueblos coloniales*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Hasan, Amna A. (septiembre, 2011). How Colours are Semantically Construed in the Arabic and English Culture: A Comparative study. En *English Language Teaching*. Vol. 4, N° 3.

- Hobsbawm, Eric (1999). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Crítica.
- Hughes, Howard (2011). Anarchy and Allegory: Political cinema. En *Cinema Italiano: The Complete Guide from Classics to Cult*. Nueva York: I.B. Tauris.
- Iglesias Turrión, Pablo (2011). Cine bélico político y antipolítico. Un análisis comparativo de *Apocalypse Now* y de la Batalla de Árgel. En *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Vol. 32, N° 4. pp. 291-311.
- Joly, Marine (2009). *Introducción al análisis de la imagen*. Bs. As.: La Marca Editora.
- Khatib, L. (2013). *Storytelling in World Cinemas: Contexts*. Columbia University Press.
- Konigsberg, Ira (2004). *Diccionario técnico akal de cine*. Madrid: Ediciones Akal.
- Leal Riesco, Beatriz (2011). La presencia de la mujer en el cine africano contemporáneo: protagonismo y representación. En *Quaderns*, N° 7. pp. 29-40.
- Lefebvre, Henri (1983). *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Liaudat, María Dolores (2016). Marxismo, cultura y antropología. Los aportes de Gramsci, Thompsons y Williams. En *Cuestiones de Sociología*, N° 15.
- López, Marcela y Rodríguez, Alejandra (2009). *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.
- Lvovich, Daniel y Bisquert, Jorgelina (2008). *La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- M.A. (1967). Le Vent des Aurés. En *Esprit, Nouvelle série*, Vol. 4, N°. 359, Abril. Editions Esprit. pp. 668-669
- Mamdani, Mahmood (1998). *Ciudadano y Súbdito. África Contemporánea*. Madrid: Ed. Siglo XXI.
- Matuzweski, Boleslaw (1995). A new source of History, en *Film History*, N° 7. pp. 322-324.

Mell, Natacha Mara (2014). El cine como fuente de la historia. La representación audiovisual de la localidad bonaerense de Avellaneda. En *Revista Culturas*, N° 8, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe. pp. 71-80.

Mellen, J (1972). An Interview with Gillo Pontecorvo. En *Film Quarterly*, Vol. 26, N° 1.

Mestman, Mariano (2002). Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974). En Gerardo Yoel (comp.) *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Ed. Libros del Rojas-UBA. pp. 233-251.

Moreno, José Luis (2002). La caída del Estado de Bienestar. Dictadura y reconstrucción democrática. En Di Stefano, R., et al. *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina*. Argentina: Edilab.

Nigra, Fabio (2015). El cine histórico de Hollywood como acción hegemónica. En *Anos 90*, Porto Alegre, Vol. 22, N° 42. pp. 375-405.

Nigra, Fabio (2018). “Elementos estructurales de la narración en cine-historia”. En *Visiones críticas del pasado. Hollywood y el cuestionamiento al sistema en los años sesenta y setenta*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Imago Mundo. pp. 167-186

Nkrumah, Kwame (1966). *Neocolonialismo. La última etapa del imperialismo*. México: Siglo XXI Editores.

Nyerere, Julius (1972). *Socialismo, democracia y unidad*. Bilbao: Editorial Zero.

O'Connell, David (1972). Jean Lartéguy: A Popular Phenomenon. En *The French Review* Vol. 45, No. 6, pp. 1087-1097.

Orueta, Agustín Gámir y Valdés, Carlos Manuel (2007). Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. En *Boletín de la A.G.E.*, N.º 45. pp. 157-190.

Osterhammel, Jurgen y Jansen, Jan C. (2019). *Colonialismo. Historia, formas, efectos*. Madrid: Siglo XXI.

Oubiña, David (Julio/Octubre, 2021). Moral y Traveling. Compromiso ético y discurso de la forma en Cahiers du cinéma. En *Ética & Cine*, Vol. 11, N° 2, UBA. pp. 11-17

Parker, Mark (2007). The Battle of Algiers (La battaglia di Algeri). En *Film Quarterly*, Vol. 60, N° 4. pp. 62-66.

Pérez Turrent, Tomás (1972). Anexo I: Puesta al día (1965-1971). En Sadoul, Georges *Historia del cine mundial desde los orígenes*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Périès, Gabriel y Servenay, David (2007). *Una guerra negra. Investigación sobre los orígenes del genocidio ruandés (1959-1994)*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Piccineli, Mariana, Dadamo, Florencia y Della Mora, Leandro (2012). Cine e Historia en la Argentina: Un estado de la cuestión. En *Revista Esboços*, Florianópolis, Vol. 19, N° 27. p. 171-195

Portantiero, Juan Carlos (1981). *Los usos de Gramsci*. México: Folio Ediciones.

Pozzi, Pablo (2009). Estados Unidos y los orígenes de la Guerra Fría. En Nigra, Fabio y Pozzi, Pablo (comps.) *Invasiones bárbaras: en la historia contemporánea de los Estados Unidos*. Buenos Aires: Editorial Maipue. pp. 265-174

Quevedo Revenga, Verónica (2011). La voz del cine africano desde sus orígenes al presente. En *Quaderns*, N° 7. pp. 7-16.

Quinan, Christine Lisa (2010). *Remembering Bodies: Gender, Race, and Nationality in the French-Algerian War*. Tesis Doctoral. Berkeley, Universidad de California.

Racionero, Alexis (2008). *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Editorial UOC.

Rodney, Walter (1982). *De cómo Europa subdesarrolló a África*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Romero Escrivá, Rebeca (2010). (Des)encuentros. Viaje a los cines del sur. En *L'Atalante Revista de Estudios Cinematográficos*, N° 9.

Rosenstone, Robert A. (1988). La historia en imágenes/la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla. En *The American Historical Review*, Vol. 93, N° 5. pp. 91-108.

Rosenstone, Robert A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, España: Editorial Ariel.

- Sadoul, Georges (1972). *Historia del cine mundial desde los orígenes*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Said, Edward (1997). *Orientalismo*. España: De bolsillo.
- Said, Edward (2000). The Dictatorship of Truth: An Interview with Gillo Pontecorvo. En *Cinéaste*, Vol. 25, N° 2. pp. 24-25.
- Said, Edward W. (1996). *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Sánchez de Lucas, Irene (2018). Análisis de la comunicación visual del cartel cinematográfico. Estudio de caso de la productora Universal Pictures. En *Revista Gráfica*. Vol. 6, N° 12. Universidad Autónoma de Barcelona. pp. 67-75
- Sánchez Noriega, José Luis (2006). *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sartre, Jean-Paul (1968). *Colonialismo y neocolonialismo*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A.
- Sawers, Catherine (2014). The women of Battaille d'Alger. Hearts and minds and bombs. En *Journal of Middle East Women's Studies*, Vol. 10, N° 2. pp. 80-106.
- Sciannameo, Franco (2017). *Reflections on the Music of Ennio Morricone. Fame and Legacy*. Londres: Lexington Books.
- Shafik, Viola (1998). *Arab Cinema: History and Cultural Identity*. El Cairo: American University in Cairo Press.
- Sharpe, Mani (2014). *Gender and Space in Post-Colonial French and Algerian Cinema*. Tesis Doctoral. Newcastle University, Inglaterra.
- Sharpe, Mani (2015). Representing masculinity in postcolonial Algerian cinema. En *Journal of North African Studies*, Vol. 20, N° 3. pp. 450-465.
- Sharpe, Mani (2020). Star Faces and Star Bodies in an Age of Atrocity: Alain Cavalier's *L'insoumis* and Mark Robson's *Les Centurions*. En *French Studies: A Quarterly Review*, Vol. 74, N° 1. pp. 55-70.

- Sherzer, Dina (1996). *Cinema, colonialism and poscolonialism. Perspectives from the french and francophone worlds*. Austin, Estados Unidos: University of Texas Press
- Shohat, Ella y Stam, Robert (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona, España: Paidós.
- Sorlin, Pierre (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sorlin, Pierre (2005). El cine, reto para el historiador. En *Revista Istor*, N° 20, Año V.
- Souto, Patricia (2011). Paisajes en la Geografía contemporánea: concepciones y potencialidades. En *Revista Geográfica de América Central*, Vol. 2, Universidad Nacional Heredia, Costa Rica. pp. 1-23
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert; y Flitterman-Lewis, Sandy (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberoamérica.
- Stora, Benjamin (2004). *Algeria, 1830-2000: A Short History*. Londres: Cornwell University Press.
- Summo, Marcelo y Pontoriero, Esteban (2012). Pensar la “guerra revolucionaria”: doctrina antisubversiva francesa y legislación de defensa en la Argentina (1958-1962). En *Cuadernos de Marte*, Año 2, N° 3.
- Theoharis, Athan (2009). La retórica de la política: la política exterior, la seguridad interior y la política interna en la era Truman, 1945-1950. En Nigra, Fabio y Pozzi, Pablo (comps.) *Invasiones bárbaras: en la historia contemporánea de los Estados Unidos*. Buenos Aires: Editorial Maipue. pp. 181-198.
- Tranchini, Elina (2010). El cine y las ciencias sociales en Argentina. Un estado de situación. En *Revista Imagofagia*, N° 2, AsAECA.
- Traverso, Enzo (2019). *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*. España: Galaxia Gutenberg.
- Vanoye, Francis & Goliot-Lété (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada Editores.

Velleggia, Susana (2010). *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Editorial Quipus.

Vincendeau, Ginette (2014). The perils of trans-national stardom: Alain Delon in Hollywood cinema. En *Mise au point* [Online], N° 6. Disponible en: <http://journals.openedition.org/map/1800>

Voinot Meissner, Pablo (2014). *La descolonización de Argelia*. Tesis de licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Cantabria.

Wallenbrock, Nicole Beth (2020). *The Franco-Algerian war through a twenty-first century lens: film and history*. Gran Bretaña: Bloomsbury Publishing.

Walling, Williams (1972). Ahmed Bedjaoui: Problems of a Young Cosmopolitan director in a Young Third-World Nation, with Some Notes on Algerian Cinema. En *L'Esprit Créateur*, Vol. 12, N° 4. pp. 296-305.

Whitfield, Stephen J. (2012). Cine Qua Non: The Political Import and Impact of The Battle of Algiers. En *Revista LISA/LISA e-journal*. Vol. 10, N° 1. pp. 249-270.

Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

Zubiaur Carreño, Francisco J. (2005). "El cine como fuente de la Historia". En *Memoria y civilización*, N° 8. pp. 205-219.

Fuentes

Clusellas (1974). La censura en la Argentina hoy. En *Filmar y Ver*, N° 7, pp. 28-29.

Coliseum (23 de mayo, 1967). *La Vanguardia Española*.

Crowther, Bosley (15 de septiembre, 1966). The Screen: Marlon Brando in 'The Appaloosa': A Western Directed by Furie Has Premiere. En *The New York Times*. Disponible en: <https://www.nytimes.com/1966/09/15/archives/the-screen-marlon-brando-in-the-appaloosaa-western-directed-by.html>

Crowther, Bosley (21 de septiembre, 1967). Screen: Local Premiere of Pontecorvo's Prize-Winning 'Battle of Algiers'. En *The New York Times*. Disponible en:

<https://www.nytimes.com/1967/09/21/archives/screen-local-premiere-of-pontecorvos-prizewinning-battle-of.html>

EFE (23 de septiembre, 1966). El coproductor de "La batalla de Argel", declarado indeseable, en Francia. En *La Vanguardia Española*.

EFE (24 de septiembre, 1967). El festival cinematográfico de Nueva York. En *La Vanguardia Española*.

EFE (28 de abril, 1964). Anthony Quinn, contratado para "Los centuriones". En *La Vanguardia Española*.

Evans Asbury, Edith (10 de noviembre, 1970b). Algerian Film Called Panther Guide. En *The New York Times*. Disponible en: <https://www.nytimes.com/1970/11/10/archives/algerian-film-called-panther-guide.html>

Evans Asbury, Edith (6 de noviembre, 1970a). 'Battle of Algiers' Is Presented At Black Panthers' Trial. En *The New York Times*. Disponible en: <https://www.nytimes.com/1970/11/06/archives/battle-of-algiers-is-presented-at-black-panthers-trial-here.html>

Fiel (24 de marzo, 1972). El cine hace grandes progresos en el Tercer Mundo. Constituye un vínculo entre Oriente y Occidente. En *La Vanguardia Española*. Barcelona.

J. M. P. (10 de octubre, 1965). La batalla de Argel. En *La Vanguardia Española*.

La Vanguardia (24 de septiembre de 1966). Reacciones oficiales francesas contra la película "La batalla de Argel". En *La Vanguardia Española*. Barcelona.

Martínez, Tomás (11 de septiembre, 1966). *La Vanguardia Española*.

Martínez, Tomás (9 de mayo, 1967). Cannes: Un film de Losey con argumento de Harold Pinter. «el viento de Aures», primera película argelina. En *La Vanguardia Española*.

Mascarell, J (30 de abril, 1967). ALMERÍA: Rodaje de dos películas, una nacional y otra extranjera. La actividad cinematográfica es muy intensa. En *La Vanguardia Española*.

Molla, Juan (febrero, 1974). La Battaglia di Algeri, de Gillo Pontecorvo. En *El Ciervo*, Año 27, N° 324. pp. 44-45.

Pérez de Lucía (21 de enero, 1967). La producción cinematográfica en Estados Unidos en 1966. En *La Vanguardia Española*. Barcelona.

Savoy (17 de noviembre, 1968). «Mando perdido». En *La Vanguardia Española*.

Variety Staff (31 de diciembre, 1965). Lost Command. En *Variety*. Disponible en: <https://variety.com/1965/film/reviews/lost-command-1200421076/>

Variety Staff (4 de enero, 1967). "Big Rental Pictures of 1966". En *Variety*.

Fuentes audiovisuales

Mohammed Lakhdar-Hamina (productor y director). (1966). *Rih al awras* [Cinta cinematográfica]. Argelia: Office des Actualités Algériennes (O.A.A.).

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.

Webgrafía

Academy Awards Oscar (1967). The 39th Academy Awards. Disponible en <http://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1967>

Academy Awards Oscar (1969). The 41st Academy Awards. Disponible en <http://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1969>

Bernstein, Adam (16 de octubre, 2006). Film Director Gillo Pontecorvo; 'Battle of Algiers' Broke Ground. En *The Washington Post*. Disponible en <http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2006/10/15/AR2006101500892.html?noredirect=on>

Dirks, Tim (s/f). Film History of the 1960s. Part 1: The End of the Hollywood Studio System and The Era of Independent, Underground Cinema. En *AMC's Filmsite* Disponible: en <https://www.filmsite.org/60sintro.html>

Donquishoot, Rabah [El Houma TV]. (2016, junio, 09). Donquishoot Ft Diaz - La Bataille d'Alger – 2016 [Archivo de Video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=66CRPKsuiKg>

Gourevitch, Philip (14 de diciembre, 2003). Winning and Losing. En *The New Yorker*. Disponible en <https://www.newyorker.com/magazine/2003/12/22/winning-and-losing>

Leprince, Camille (3 de mayo, 2017). Algérie, les artistes prennent le maquis sans prendre les armes. En *Le Monde*. Disponible en: https://www.lemonde.fr/mactu/article/2017/05/03/en-algerie-les-artistes-prennent-le-maquis-sans-prendre-les-armes_5121318_4497186.html

Naciones Unidas. *Descolonización*. Disponible en: <https://www.un.org/es/global-issues/decolonization>

Page, Thomas (2017). Martin Scorsese leads effort to save lost African Cinema. En *The Film Foundation*. Disponible en: <https://www.film-foundation.org/cnn-afhp>

Roy, Jean (22 de mayo, 2004). La Bataille d'Alger apprend à faire du cinéma. En *L'Humanité*. Disponible en: <https://www.humanite.fr/la-bataille-dalger-apprend-faire-du-cinema-305971>

Sobre cambios, omisiones y reescrituras (16 de diciembre, 2014). En *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/34271-8314-2014-12-16.html>

Teruel, Ana (27 de febrero, 2011). Jean Lartéguy, militar y escritor francés. En *El País*. Disponible en: https://elpais.com/diario/2011/02/27/necrologicas/1298761201_850215.html

Canciones

García, Charly (1974). Las increíbles aventuras del señor tijeras [Canción]. En *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*. Argentina: Talent.

ANEXO

Glosario²¹⁸

Adaptación cinematográfica: Obra realizada en formato cinematográfico cuyos elementos principales (trama, personajes, ambientes) proceden de una obra realizada en otro medio.

Blu-ray: Disco óptico con mayor capacidad de almacenamientos de datos que el DVD. Fue lanzado en los primeros años después del cambio de siglo.

Cámara en mano: Desplazamientos del propio operador, que manipula la cámara sin la ayuda de instrumentos externos, siguiendo al objeto filmado con su propio pulso.

Cámara: Tipo de cámara fotográfica utilizada para capturar una serie progresiva de imágenes en una tira de película a una velocidad de 24 fotogramas/segundo.

Campo: Espacio contenido en el interior del encuadre.

Casting: Proceso de selección de actores y actrices de un film.

Censura: Acto de suprimir o modificar fragmentos de un film o incluso decidir si el mismo puede ser exhibido ante el público, interviniendo sobre su forma o contenido.

Centering: Técnica que ubica los elementos más importantes en el centro del encuadre.

Cine bélico: Género cinematográfico que trata sobre la guerra, ya sea como parte principal de la trama o como trasfondo de la misma.

Cine de espectáculo: Película con un alto coste de producción y que está cargada visualmente con escenas de acción, bellos paisajes y actores conocidos.

Cineasta independiente: Cineasta que no es un empleado de un estudio, sino que hace una película bajo su propia autoridad y con su propia fuente de financiación.

Compositor: Individuo encargado de la creación del fondo musical original de una película.

²¹⁸ El presente glosario ha sido confeccionado a partir de las reflexiones y definiciones desarrolladas por Aumont y Marie (1990), Carmona (1991), Casetti y Di Chio (1991), Costa (1999), Konigsberg (2004), Vanoye y Goliot-Lété (2008), Aumont y et al. (2008) y Racionero (2008).

Compra de derechos literarios: Acuerdo para obtener los derechos para utilizar una parte o la totalidad de una obra literaria en una película.

Continuidad filmica (continuum): Flujo continuo de una película, en el que un plano sigue a otro y una escena sigue a otra de forma inteligible y fluida.

Contraplano: Plano filmado con un ángulo de visión opuesto al precedente.

Control creativo: Potestad de decidir en última instancia sobre la calidad de una película; derecho a tomar decisiones artísticas finales concernientes a la historia, el montaje, el sonido y los elementos visuales.

Coproducción: Película realizada por dos compañías de producción.

Costes de producción: Costes totales de un film, incluyendo las fases de preproducción, producción y posproducción.

Crítico cinematográfico: Persona que reseña detalladamente películas inmediatamente después de su estreno o que escribe ensayos acerca de films y cineastas.

Detonante: Hecho concreto que cambia la rutina del protagonista.

Diegético: Que forma parte de la historia o el mundo narrado/representado.

Distribución: Comercialización de películas destinada a los exhibidores, a su reparto y a la organización de su transporte para su proyección en salas de cine.

Dolly: Plataforma móvil sobre ruedas que soporta la cámara, permitiendo que la cámara capture planos en movimiento. Es un desplazamiento de la cámara respecto a su eje sobre ruedas, a menudo sobre vías para lograr una mayor suavidad en el movimiento.

Duración: Tiempo de proyección de una película en un proyector a velocidad normal.

DVD: Disco óptico de almacenamiento de datos (como las películas) que surgió a mediados de la década de 1990 en reemplazo del VHS.

Elipsis: Paso del tiempo no visualizado.

En localización: Implica rodar fuera del estudio, ya sea dentro de un edificio o al aire libre. La localización que se filma no necesariamente tiene que ser el lugar representado.

Escena multitudinaria: Escena en la que aparece una gran cantidad de personas.

Espacio dinámico expresivo: Espacio que se define mediante el movimiento de la cámara en relación dialéctica y creativa con el de la figura. La imagen representada se subordina a la cámara y lo que esta desea mostrar.

Espacio estático fijo: Espacio que ofrece los encuadres bloqueados de ambientes inmóviles.

Espacio estático móvil: Espacio caracterizado por el estatismo de la cámara y los movimientos de las figuras dentro del encuadre.

Espacio fragmentario: Espacio que presenta una serie de barreras internas que constituyen un conglomerado de lugares distintos.

Espacio in: Espacio que está presente en el interior del encuadre.

Espacio móvil dinámico descriptivo: Espacio que se define mediante el movimiento de la cámara en relación directa con el de la figura. Suele estar asociado al reencuadramiento (reframing), subordinando el espacio a las acciones de los personajes.

Espacio off definible (o concreto): Espacio que, invisible por el momento, ya ha sido mostrado antes o está a punto de ser mostrado.

Espacio off imaginable (o imaginario): Espacio que, a pesar de estar fuera del encuadre, es evocado o recuperado por cualquier elemento de la representación.

Espacio off no percibido: Espacio que está fuera del encuadre y nunca es evocado.

Estilo documental: Estilo de filmación, montaje y grabación de sonido en películas de ficción que imitan al cine documental para crear una impresión de realidad y objetividad.

Estrella: Actor o actriz de reputación que interpreta papeles importantes y tiene un gran atractivo para la taquilla.

Estreno: Primera distribución y exhibición de un filme. Las películas posteriormente se reestrenan o se redistribuyen.

Extradiegético (o no diegético): Que no forma parte del mundo narrado/representado.

Festival de cine: Exhibición de varias películas en días sucesivos en un solo lugar para dar premios en varias categorías. Además, pueden exhibirse películas que no entran en competición, tanto antiguas como nuevas, para honrar logros relevantes.

Filmación: Acto de plasmar una serie de imágenes con el objeto de hacer una película.

Flashback (o analepsis): Salto temporal hacia atrás que altera la secuencia cronológica de la trama narrando acontecimientos anteriores.

Flashforward (o prolepsis): Salto temporal hacia adelante que altera la secuencia cronológica de la trama narrando acontecimientos posteriores.

Fotograma: Cada una de las fotografías individuales que componen una película.

Fuera campo: Aquello que excede al encuadre.

Género cinematográfico: Clasificación de los films de acuerdo a los temas y estructura narrativa que los componen.

Granulosidad: Partículas perceptibles en la imagen de una película producidas por la agrupación de los granos de plata individuales de la emulsión que crean la imagen. Esta agrupación puede ser visible en imágenes de alto contraste debido al sobrerrevelado o puede ser el resultado de una generación posterior en la duplicación de la película. Los anchos de película más pequeños tienden a ser más granulosos que los más grandes.

Guion original: Guion escrito exclusivamente para la producción cinematográfica y no adaptado de ninguna otra forma.

Guion: Incluye cualquiera de las etapas de desarrollo de lo que será el guion literario, empleado en la fase de preproducción, y luego el guion técnico, utilizado en las fases de producción y posproducción de la película.

Indicios: Aquellos elementos implícitos. Se trata de elementos que permanecen en parte ocultos pero que nos informan indirectamente (por ejemplo, el presupuesto de una acción, el lado oculto de un carácter, el significado de una atmósfera, etc.).

Informantes: Aquellos elementos explícitos fácilmente identificables. Se trata de elementos que definen en su literalidad todo cuanto se pone en escena (por ejemplo, edad, constitución física, el carácter de un personaje, el género, datos geográficos, etc.).

Melodrama: Abarca a aquellas obras que ponen en la trama y la acción a expensas del personaje y la motivación. Son de carácter emocional, de modo que las cuestiones morales se reducen a una lucha entre el bien y el mal con personajes que encarnan estos valores.

Midpoint: Giro situado en la mitad del segundo acto diseñado para captar el interés del espectador.

Montaje invisible: Montaje convencional cuyo propósito es esconder los cortes entre planos de forma tal que los cambios en la posición de la cámara al contemplar la acción son casi imperceptibles. Así, la película aparenta ser un discurso fluido y continuo.

Montaje: Totalidad del proceso de ensamblar la película para crear distintas secuencias hasta que la obra alcanza su forma definitiva.

Motivos: Contiene aquellos elementos que refuerzan la trama principal.

Música out: Música que irrumpe en la imagen aunque su origen no es visualizado en el encuadre.

Música over: Música que emerge de una fuente exterior a los elementos que intervienen diegéticamente en el film, y que no mantiene ningún tipo de relación con las imágenes.

Neorrealismo: Movimiento cinematográfico italiano. Ver nota N° 56, p. 84.

Off-screen (fuera de pantalla): Fuera del espacio en escena (fuera del campo).

On-screen (en pantalla): Cualquier acción que tiene lugar o cualquier personaje que aparece dentro del encuadre, en oposición a aquellos que están fuera de pantalla y que no aparecen en el encuadre. Es el espacio en escena (dentro del campo).

Panorámica, paneo: Movimiento de cámara sobre su propio eje que puede ser horizontal (derecha/izquierda) o vertical (arriba/abajo). La técnica se utiliza para ofrecer al espectador una vista más amplia de la escena, para guiar la atención hacia una acción o un punto de interés relevante, para seguir el movimiento a través del paisaje de un personaje o vehículo, o para transmitir un punto de vista subjetivo de lo que un personaje ve cuando gira la cabeza para seguir una acción.

Película histórica: Película ambientada en un periodo histórico y los acontecimientos reales de ese periodo, aunque el tratamiento de los personajes puede ser ficticio.

Plano americano (o 3/4): Encuadre que incluye una figura humana que ocupa el encuadre desde las rodillas hacia arriba.

Plano contrapicado: Angulación que captura al objeto filmado desde abajo.

Plano de conjunto: Encuadre que incluye un conjunto de personajes de cuerpo entero.

Plano detalle: Encuadre que incluye una vista cercana a un objeto.

Plano entero: Encuadre que incluye un solo personaje, de pies a cabeza.

Plano fijo: La cámara se mantiene inmóvil durante todo el plano.

Plano general: Encuadre que incluye una figura humana en su totalidad. Se trata de una vista amplia que marca una importante distancia entre la cámara y lo que vemos, situándonos en el espacio para entrar de a poco en la acción.

Plano medio: Encuadre que incluye una figura humana que ocupa el encuadre desde la cintura hacia la cabeza.

Plano móvil: Puede abarcar diversos tipos de movimientos, que pudiesen ser reales (travelling, dolly/grúa, cámara en mano, steadycam) o aparentes (zoom).

Plano nadir: Angulación que captura al objeto filmado con la cámara al ras del suelo.

Plano picado: Angulación que captura al objeto filmado desde arriba.

Plano zenital: Angulación que captura al objeto filmado en un plano picado a 90°, como si la cámara estuviese ubicada en el techo/cielo.

Postproducción: Parte de la realización de una película posterior a la finalización del rodaje y que incluye el montaje, la adición de efectos especiales y la edición de sonido.

Preestreno: Exhibición anticipada de una película, antes de su estreno.

Presupuesto: Cantidad total de dinero que se invertirá en una película.

Primer plano: Encuadre que incluye una vista cercana a un personaje centrándose en una parte de su cuerpo (por ejemplo, su rostro).

Primerísimo primer plano: Encuadre centrado en una cercanía mayor que el Primer Plano. Supone un acercamiento muy acentuado al rostro del personaje.

Producción: Diversas fases de llevar una historia al cine después de la planificación de preproducción y antes del montaje definitivo.

Productor: Persona responsable de todos los aspectos financieros y administrativos de una producción cinematográfica.

Promoción: Diversas actividades relacionadas con promover una película.

Puesta en cuadro: Modo en que es presentado ese contenido. Se trata de la elección del punto de vista, el contenido, los movimientos y los recorridos de la cámara.

Puesta en escena: Contenidos de la imagen. Puede ser reagrupada en torno a las siguientes categorías: informantes, indicios, temas y motivos.

Puesta en serie: Relaciones establecidas entre cada una de las imágenes mediante el montaje.

Punto de vista expresivo: La cámara, partiendo de una posición objetiva, se desplaza para mostrar alguna cosa importante de la historia.

Punto de vista falso objetivo: La cámara está en los ojos de un personaje al que nunca llegamos a ver, de manera que se convierte en una presencia que espía a los demás.

Punto de vista irreal: Comporta ubicar la cámara en cualquier lugar ajeno a lo que sería la vista humana.

Punto de vista objetivo: La cámara está lejos o cerca, pero siempre en el exterior, nunca en los ojos de los personajes.

Punto de vista subjetivo: La cámara está en los ojos de un personaje.

Raccord cinematográfico: Continuidad cinematográfica construida a partir de las relaciones que se establecen entre los diferentes planos que conforman una secuencia. Se logra en el montaje y debe haber una continuidad tempo-espacial entre los planos.

Realizador: Individuo responsable de la realización de una película. Refiere tanto al director dentro del cine comercial como al individuo responsable de la visión artística, la filmación, la producción y el montaje de una película.

Reframing (o reencuadramiento): Se trata de modificar el encuadre para seguir los desplazamientos del personaje o la acción, moviendo ligeramente la cámara con el fin de ajustar o alterar la composición de la escena.

Rescritura, revisión: Alteración extensa de un guion.

Rodaje: Proceso de filmación de toda la acción de un film.

Ruido in: Ruido que interviene en la imagen.

Ruido off: Ruido que irrumpe en la imagen.

Ruido over: Ruido que se instala en paralelo a las imágenes, pero sin relación a ellas.

Ruido over: Ruido que se instala en paralelo a las imágenes, pero sin relación a ellas.

Ruido through: Ruido que proviene de la imagen pero que no es visible.

Sonido diegético: La fuente del sonido está relacionada con algunos de los elementos presentes en lo representado. Puede ser in u off.

Sonido extradiegético (u over): La fuente del sonido no tiene nada que ver con los elementos de lo representado, sino que proviene de una fuente invisible situada fuera de la diégesis.

Sonido in (o en campo): Sonido diegético en el que la fuente está en el interior del encuadre. Por lo tanto, está asociado a la visión de la fuente sonora.

Sonido off (o fuera de campo): Sonido diegético en el que la fuente está en el exterior del encuadre. Por lo tanto, la fuente sonora no es visible en la imagen/encuadre pero está imaginariamente situada en el mismo contexto temporo-espacial.

Sonido out: La fuente puede o no estar en el campo, pero acompaña y se ajusta al desarrollo de las imágenes del encuadre.

Star-system: Sistema que construía imágenes idealizadas de actores y actrices con el fin de atraer al mayor público posible y maximizar el éxito económico de sus películas.

Steadycam: La cámara es fijada al cuerpo del operador mediante un armazón hidráulico que equilibra el balanceo.

Temas: Contiene aquellas unidades de contenido que organizan el film. Se trata de elementos que definen el núcleo principal de la trama.

Tiempo alternado: Dos acciones pasan en el mismo momento, pero que no tienen relación directa.

Tiempo fragmentado: La secuencia de hechos está rota por saltos temporales hacia adelante (flashforward) o hacia atrás (flashback).

Tiempo lineal: Sucesión de acontecimientos en forma continua y cronológica, sin cortes temporales

Tiempo paralelo: Acontecimientos que coinciden en el mismo momento y mantienen una estrecha relación el uno con el otro.

Tiempo-colocación: Tiempo que determina la datación de un acontecimiento y actúa como contenedor de la trama.

Tiempo-devenir anacrónico: Tiempo en el que se pierde el hilo del orden, por lo que reina el desorden cronológico.

Tiempo-devenir cíclico: Tiempo determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados en el que el punto de llegada es análogo al del origen, pero no idéntico.

Tiempo-devenir circular: Tiempo determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados en el que el punto de llegada es el mismo que el del origen.

Tiempo-devenir lineal: Tiempo determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados en el que el punto de llegada siempre es distinto al del origen. Es vectorial cuando sigue un orden continuo u homogéneo (progresiva si es hacia adelante o inversa si la sucesión procede hacia atrás) o no vectorial en caso de estar caracterizado por un orden dishomogéneo, fracturado o privado de soluciones de continuidad (dichas rupturas pueden manifestarse mediante flashbacks o flashforwards).

Tiempo-devenir: Tiempo que actúa como flujo constante y puede ser circular, cíclico, lineal o anacrónico.

Travelling: Desplazamiento de la base de la cámara en el que el eje de la toma permanece paralelo en una misma dirección. Es un desplazamiento de la cámara respecto a su eje

sobre raíls fijos. Puede ser avanti o retro (adelante/hacia atrás), circular o lateral (izquierda/derecha).

VHS: Sistema de almacenamiento de audio y video en cinta magnética que surgió a mediados de la década de 1970.

Voz in: Voz que interviene en la imagen (por ejemplo, sale de la boca de un personaje presente en el encuadre).

Voz off: Narrador no presente en el encuadre (por ejemplo, la voz de un monólogo interior o del personaje-narrador de un flashback, no presente en el encuadre).

Voz out: Voz que irrumpe en la imagen (por ejemplo, una voz cuya fuente no se visualiza en el encuadre interroga a un sujeto en el campo).

Voz over: Voz que se instala en paralelo a las imágenes, pero sin relación (por ejemplo, los comentarios de un film documental).

Voz through: Voz que proviene de alguien presente en la imagen, pero cuya boca no es visible (por ejemplo, un personaje que habla de espaldas a la cámara).

Zoom: Movimiento aparente de acercamiento (zoom in) o alejamiento (zoom out) a un objeto, conseguido por medio de un objetivo de longitud focal variable.