

El estatuto de veracidad en el film *La batalla de Argelia* (1966). Una aproximación.

Ana Isabel Broitman* y Máximo Eseverri**

Resumen

En el momento de su estreno, *La batalla de Argelia* (Gillo Pontecorvo, 1966) fue recuperada por la crítica como una obra de nuevo tipo debido al realismo de sus imágenes. El valor documental del film fue uno de los aspectos que se destacaron. Pero se trataba de una ficción. Tanto el rodaje en el lugar de los hechos como un especial uso de la cámara, un montaje acorde y el recurso a actores no profesionales colaboraron en la confección de una obra formalmente excepcional. Su carácter políticamente polémico tendió a eclipsar en su momento este aspecto de la película, pero su influencia en la factura del “cine de intervención política” puede sentirse hasta hoy. Paradójicamente, a fines del milenio, algunas miradas subrayaron una “falta de realismo” en elementos que, en la época del estreno, sugerían lo contrario. Esta ponencia busca reconstruir algunos de los debates en torno a la película, que involucran el estatuto documental en el “cine moderno”, la noción misma de documento, las estrategias de comunicación y memoria social de sucesos de historia reciente a través del cine, y la política y estética de obras audiovisuales que, como ésta, abordan lo ominoso. Tal reflexión tiene un sentido especial en países como la Argentina, en los que se aplicaron las técnicas de desaparición forzada de personas desarrolladas pocos años antes en Argelia. *La batalla...*, finalmente, constituye también un capítulo clave en una posible historia del verosímil cinematográfico, que comienza en los inicios mismos de este dispositivo.

Palabras clave: Cine. Cine político. Verosímil cinematográfico.

* Ana Isabel Broitman es Licenciada en Ciencias de la Comunicación (FCS-UBA). Doctoranda de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. E-mail: anabroitman@yahoo.com.ar

** Máximo Eseverri es Licenciado en Ciencias de la Comunicación (FCS-UBA). Magister en Sociología de la Cultura (IDAES-UNSAM). Doctorando de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. E-mail: maximo_e@yahoo.com

Ver para creer

El estatuto de verdad de las imágenes fílmicas está en debate desde los inicios mismos de la cinematografía. Los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX fueron los del nacimiento y consolidación del cinematógrafo como técnica que permitía la proyección de imágenes que daban la “ilusión” del movimiento. Fueron también los años en los cuales el “progreso” científico-técnico derrumbó las barreras entre lo visible y lo invisible. La máquina desarrollada por los hermanos Lumière permitió la emergencia de lo que algunos autores como Walter Benjamin (2007) han llamado “inconsciente óptico”, gracias al cual fue posible ver cosas que antes no eran perceptibles por el ojo humano. Simultáneamente se desarrollaron otras técnicas como las de los rayos X o el telégrafo sin hilos. Y teorías como la física cuántica o el psicoanálisis freudiano. Todos estos desarrollos ponían en cuestión el estatuto de verdad de lo percibido a través de los sentidos y de la razón, y exhibían las tensiones latentes al interior de la filosofía del progreso en el momento de su mayor auge. Así, desde un primer momento, el cinematógrafo formó parte de un escenario en el cual las relaciones entre lo visible y lo invisible, entre espacio y tiempo, entre lo individual y lo colectivo se encontraban en mutación, a propósito de un acercamiento científico a los hechos en el marco de un pensamiento positivista y una incipiente cultura del espectáculo audiovisual en el contexto de una cultura de masas.

Como ha señalado Jorge Rivera, una de las claves del éxito de la tecnología Lumière por sobre otras similares que se habían desarrollado de modo relativamente simultáneo, al menos desde 1890, residía en su relación con el universo de la fotografía, cuyo potencial para captar el gusto por el realismo en la ascendente burguesía de la época le había valido, desde la segunda mitad del siglo XIX, un resonante éxito: “El cinematógrafo pertenecía al linaje del calotipo de Talbot, las fotografías dinámicas de Muybridge y las películas enrollables de Eastman-Goodwin que comenzaba en Daguerre y Niepce” (Rivera, 1994: 16-17). Los Lumière habían encontrado un modo eficiente para reflejar la realidad burguesa en un plano bidimensional, bajo una clave ya captada por el “verismo fotográfico”. La llegada de un

tren, la salida de una fábrica, las multitudes desplazándose por una calle: el registro visual, bidimensional y durativo de un evento cualquiera se confundía con el evento mismo y podía constituir su memoria.

En los años que van de 1890 a 1915, un periodo cuya denominación es objeto de debates historiográficos (Gaudreault, 2007), las imágenes generadas y proyectadas por el cinematógrafo se debatieron entre la conciencia de la autenticidad de las reproducciones de lo real y la extraordinaria facilidad con que permitían producir simulaciones aceptables, sobre todo para el primer público: espectadores no entrenados en los códigos de recepción del nuevo medio y por lo tanto propensos a la credulidad, que podían saltar de sus butacas para no ser atropellados por el tren que parecía venirles encima (Costa, 1988: 54).

El carácter documental o verista de las imágenes fue entonces tema de debate y hubo fervientes defensores del carácter “auténtico” esperable en las mismas y que debería sostenerse contra cualquier alternativa de “falsificación”. Pero el desarrollo de la técnica y la actividad cinematográfica se orientó hacia los caminos híbridos del espectáculo. Así fue como maquetas y reconstrucciones no tardaron en considerarse como documentales verdaderos gracias a la poca desarrollada capacidad del público para distinguir los registros reales de las reconstrucciones. Así, sucesos de relevancia histórica, como batallas y coronaciones, tuvieron sus “reconstrucciones documentales”, oxímoron por demás significativo. La reconstrucción de un hecho mediante actores, decorados o maquetas evocaba a las estampas y diferentes tipos de imágenes pictóricas, a través de las cuales se construía la memoria de eventos históricos, tanto lejanos como recientes, en una clave de registro que se debatía entre lo científico, la divulgación, el entretenimiento y lo periodístico.

Estos documentos de nuevo tipo, caracterizados por su naturaleza fotográfica y por ser portadores de una ilusión de movimiento, se encontraban “encabalgados” en una tradición previa, propia de la pintura y la ilustración profesionales, que había logrado amplio alcance a través de una desarrollada prensa gráfica y varias décadas de asentamiento a lo largo del siglo XIX. Desde las ilustraciones que acompañaban a las noticias en los diarios o los libros de enseñanza hasta los gigantescos “panoramas” que itineraban por Europa y Estados Unidos, pasando desde luego por la masificación

de la fotografía, la reconstrucción documental a través de la imagen visual (construida manualmente) poseía ya una tradición para cuando el cinematógrafo hizo su entrada en escena.

Tal como lo afirma Antonio Costa (Ibid.), ya fuera en su versión documental o ficcional (más o menos manifiesta), el cine explotó desde su momento más temprano la fascinación del hecho real a través de tres vías: lo realmente acontecido, representaciones de los acontecimientos históricos (una suerte de falsos noticiarios) y aventuras de ambientación histórico-mitológica: uno de los temas preferidos de la naciente cinematografía italiana que tuvo éxito internacional y ejerció influencia incluso sobre el cine norteamericano.

Desde esta perspectiva, el cinematógrafo desarrollado por los Lumière constituyó la culminación de varias décadas de investigación en las que se entrelazaron dos exigencias: llegar a la objetivación de un acontecimiento en su duración (bajo el modelo de la objetividad científica) y restituir en toda su fascinación el acontecimiento, a través de una participación ilusoria en el mismo (inscribiéndose así en el paradigma del espectáculo).

Como lo afirma Costa, no es posible separar en este primer período, signado por la experimentación técnica y el desarrollo de los elementos que más adelante conformarían un lenguaje cinematográfico narrativo, una tendencia realista y objetiva (que estaría representada por los Lumière) de otra irreal y fantástica (encarnada en el ilusionista George Méliès), ya que los límites entre ambos registros nacieron difusos.

Al igual que en otros casos, aquí lo nuevo termina siendo no el triunfo de una alternativa sobre otras, sino una compleja amalgama de tiempos tecnológicos, elecciones estéticas y tradiciones imaginarias que recuperaban las potencialidades de un medio innovador así como las tradiciones previas en torno a la circulación social de las imágenes, posibilitando espacios narrativos y representacionales en los que podrían hilvanarse tanto “ilusionistas” como “documentalistas”. El cinematógrafo Lumière demostró una plasticidad tecnológica que podía contener lo mejor de su oponente y le permitió sobrevivir a sus múltiples competidores, hasta convertirse en “el cine” (Rivera, 1994: 21).

La batalla no será filmada

La película *La batalla de Argelia*, dirigida por el realizador italiano Gillo Pontecorvo, fue realizada a mediados de la década del sesenta. Separan la aparición de esta película de sucesos y procesos anteriormente mencionados no sólo medio siglo de cine y desarrollo de una cultura masiva sino también dos guerras mundiales y crisis económicas únicas en la historia de la civilización occidental. El mismo cine pionero de comienzos del siglo XX se industrializó y masificó en sus primeras décadas de vida, alcanzó el esplendor durante la década del 30 y hacia fines de los 40 conoció un periodo de depresión, del que resurgiría transformado y en convivencia desigual con un nuevo medio audiovisual de masas: la televisión. En ese contexto, la misma tecnología cinematográfica sufrió hondos cambios: nuevos desarrollos permitieron una mucho mayor portabilidad de las cámaras, la posibilidad de captar de manera sincrónica el sonido y el recurso a pasos reducidos que resquebrajaron de manera irreversible la hegemonía que los estudios poseían sobre la práctica cinematográfica.

En un contexto de posguerra, caracterizado por la reconstrucción económica y social, la reactivación de las fuerzas productivas y el incipiente desarrollo de la TV, afloraron tanto en Europa como en Estados Unidos nuevas cinematografías, identificadas con gestos de vanguardia, tanto políticos como estéticos. En Norteamérica, un “cine directo” trasvasaba al éter televisivo diferentes recursos y procedimientos de medios gráficos como las revistas ilustradas, y en ese proceso generaba no sólo un cine nuevo, sino también formas novedosas para el verismo audiovisual (Allen y Gomery, 1995). El llamado “cine directo” o “cinema vérité” suponía una tentativa de presentar sucesos incontrolados con la mayor fidelidad posible y un nivel mínimo de interferencia o interpretación por parte del realizador. Utilizaba el sonido sincronizado, sin incluir narración en *off* y con un montaje que se proponía no ser manipulador del sentido, para lograr dar al público la sensación de estar allí mientras los sucesos se desarrollaban delante de la cámara.¹

En Europa, el *free cinema* inglés, la *nouvelle vague* francesa, el *neue deutsches kino* y, especialmente, el neorrealismo italiano sumaban, como antes lo habían hecho

las vanguardias cinematográficas de entreguerras, nuevas formas al estatuto de lo cinematográfico, en base a la crítica y la reinterpretación de las reglas del relato audiovisual industrial tradicional. Los inicios de Pontecorvo como realizador pueden encuadrarse en el citado movimiento italiano, a través del medimetroaje *Giovanna* (1955, parte del film colectivo *La rosa de los vientos*). Esta realización inicia además el vínculo entre Pontecorvo con quien sería el guionista de *La batalla de Argelia*, Franco Solinas.

Un tercer elemento fundamental en la gestación de esta película de 1966 es el proceso de descolonización que atravesó buena parte del continente africano en los inicios de la segunda mitad del siglo pasado. Tras ocho años de una sangrienta guerra civil, autoridades francesas y representantes del Frente de Liberación Nacional argelino firmaron los "Acuerdos de Evian", y poco después se llamó a elecciones y se constituyó una república. La película que narró el proceso revolucionario no fue iniciativa de Pontecorvo ni de Solinas, sino del gobierno argelino, que en 1964 encomendó al ex dirigente del Frente de Liberación Nacional y ex futbolista Yacef Saadi la búsqueda de un realizador capaz de plasmar en un largometraje el proceso político que llevó a su país a la independencia de la ocupación francesa. Tras fracasar en negociaciones con los realizadores Luchino Visconti y Francesco Rossi, Saadi hizo contacto con Franco Solinas, quien, al igual que Pontecorvo, era cercano al Partido Comunista Italiano. El film demandó dos años de trabajo, varias versiones de guión realizadas por Solinas y Pontecorvo, a partir de una primera aportada por Saadi (la versión final, además, sería ajustada durante la filmación), y cinco meses de rodaje, con un equipo constituido por italianos y argelinos. Miles de ciudadanos argelinos participaron en las escenas de movimientos de masas de la película, lo que ha llevado a algunos críticos a compararla con *Octubre* (1928) de Eisenstein.

El resultado fue una película tan exitosa como polémica, que causó revuelo en los festivales europeos en los que fue presentada (ganó el León de Oro en el Festival Internacional de Cine de Venecia en el año de su estreno), fue censurada en varios países y prohibida en Francia, donde recién pudo verse en 1971, y España, donde se estrenó años después de la muerte de Franco. En la Argentina el largometraje fue aprobado para su exhibición por el Consejo Nacional Honorario de Calificación como

film “prohibido para menores de 18 años” en septiembre de 1968. Pero en diciembre de ese mismo año se sancionó la ley 18.019, por la que se reemplazaba al Consejo por un Ente Nacional de Calificación. Entre las nuevas y amplias atribuciones que esta ley proporcionaba al Ente se contaba la de prohibir totalmente la exhibición de un film y la posibilidad de modificar las calificaciones ya otorgadas. Así, en octubre de 1974, el Ente ordenó “suspender las exhibiciones de *La batalla de Argelia*”.ⁱⁱ

Cuando la mentira es la verdad

En las críticas publicadas en diarios locales a propósito del estreno de la película es común la referencia al fuerte “realismo” de sus imágenes y cómo éstas colocan al espectador en un lugar particular a la hora de evaluar los hechos de los que el film da cuenta. Por ejemplo, en un texto sin firma el diario *Clarín* sostiene que

“Gillo Pontecorvo ha elegido para su film *La batalla* la forma menos vulnerable de todas las posibles: la de la crónica. Con ella informa, muestra, pero se mantiene al margen del comentario. Este equilibrio, esta ecuanimidad, presiden *La batalla* y la ubican en un plano donde solo el espectador, con sus datos e ideas accesorios, será el juez de los acontecimientos [...] Con datos tan precisos como hasta los días y horas en que sucedieron los hechos, la historia va de un grupo a otro mostrando heroicidades y miserias de cada uno de ellos, recalcando la desesperación, el miedo, la angustia y la determinación. La cámara habla por sí sola y capta, en muchos momentos *como si fuera un noticiero*, los puntos culminantes de esta verdadera ‘batalla de Argelia’ donde la ciudad europea y el Casbah (parte de los nativos) no tienen términos de unión sino frontera de guerra”.ⁱⁱⁱ

En la nota se compara al film con el trabajo de Francesco Rossi en *Salvatore Giuliano o Saqueo a la ciudad* (1961), y el de Nanni Loy en *Cuatro días de rebelión* (1962) por elegir una forma de realismo documentalista o de recreación documental “que en más de un momento es perfecta [...] y en muchas oportunidades parece un

noticiero”. La crítica lo atribuye a la “magnífica fotografía de profundos contrastes y grandes granulados y en parte a una cámara ágil, aguda, en constante movimiento que se mete entre la gente, que participa en las luchas y que brinda al espectador una innegable sensación de autenticidad”.^{iv}

En diciembre de 1998 la revista *Página 30*, publicada por la misma editorial del diario *Página/12*, puso en los kioscos *La batalla de Argelia* como coleccionable en VHS, acompañando un número temático sobre la guerra. Como presentación, se incluyó un artículo de Elvio E. Gandolfo donde se señala que en el momento de su estreno en salas, en los sesenta, el elemento clave de la promoción había sido que el film no incluía ningún tramo documental o de noticiero (Gandolfo, 1998). El autor deduce que con ello se quería aludir al hecho de que –mediante la participación de buena parte de la población de la Casbah, el grano grueso de la fotografía o el manejo de la cámara en mano– la sugerencia de realismo absoluto, casi documental, era impactante y lograda.

Sin embargo, agrega el escritor, a la luz del paso del tiempo y de la revisión de la película, surge la convicción opuesta: es claro y evidente que no se usó rodaje real. Gandolfo pone como ejemplo la escena en la que una integrante del Frente de Liberación Nacional desliza una bomba bajo un mostrador y el momento en que estalla. Se trata de una escena claramente ficcionalizada. A su juicio, la película, vista a fines de los noventa, “sigue operando con una estética fresca y dinámica ‘de acción’ en todo lo que tiene que ver con la calle, pero emplea sin el menor rubor la retórica propiamente narrativa, ficticia, del cine italiano de la época en todo lo que tiene que ver con los interiores” (Ibid.). Para el autor, *La batalla de Argelia* también es pródiga en encuadres tradicionales, diálogos convencionales y escenas claramente dramatizadas, que son subrayadas por una cámara que en esas ocasiones se vuelve menos “documentalista”: la película presenta mecanismos narrativos, propios incluso del policial norteamericano.

También Gandolfo coloca a la película de Pontecorvo en una genealogía que empieza con *Roma ciudad abierta* (1945) y *Paisá* (1946), de Roberto Rossellini, y que, más cerca en el tiempo, continúa con *Salvatore Giuliano* (1961), de Francesco Rossi, y *Cuatro días de rebelión* (1962), de Nanni Loy. Esta última es, a juicio del autor, cercana

a *La batalla...* en numerosos aspectos, ya que describe el surgimiento espontáneo de la rebelión en la población napolitana, cuando los nazis, con los norteamericanos encima y Mussolini rendido, quisieron llevarse a los varones de la ciudad a campos de trabajo, sin lograrlo. Para Gandolfo, Pontecorvo se ubica entre Rossi y Loy: su obra es menos política y más ideológica que la del primero, pero cae en menos excesos melodramáticos que la del segundo, quien incluye escenas íntimas destinadas a conmover al espectador.

El artículo también da cuenta de las polémicas y resistencias que despertó en el ambiente cinéfilo la defensa de “un cine de la realidad política”, no solo en el momento del estreno de las películas sino a través del tiempo. El texto recupera el artículo de Jacques Rivette *De la abyección*, publicado en la revista francesa *Cahiers du cinéma*, en el que se consideraba inmoral la estetización de la muerte que allí tenía lugar. A esta polémica Gandolfo agrega que, años más tarde, en 1974, el propio Pontecorvo respondería en parte a estas apreciaciones, en una entrevista publicada por la revista *The Cineaste* donde declaró:

Renunciar a los films hechos para el mercado normal de modo normal – narrativo, dramático, etc. – es un lujo de ricos, de gente que no está interesada realmente en resultados políticos. Algo para *fijs* [hijos] de papá, hipercriticismo de niños bien, de hijos de la burguesía. Un cierto modo que tienen estos ‘anarquistas epidérmicos’ esnobs –de quienes *Cahiers du Cinéma* es un buen ejemplo– de hacer distinciones entre películas ‘sobre’ o ‘acerca de’ la política y films ‘políticos’.

Gandolfo concluye su análisis vinculando a la película con *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino, en la línea de un cine atravesado por tensiones que están “en la esencia misma del cine cuando éste pretende reflejar una realidad histórica, sobre todo si es relativamente cercana”. Y señala que si bien la película puede ser débil en expresar el complejo entramado político del momento o cuando poetiza las víctimas de atentados de ambos bandos o la tortura mediante la

música sacra, es en cambio potente en la energía narrativa de la descripción del impacto de una rebelión en las calles.

Telón

Diferentes análisis de la película^v subrayan, entre otros elementos, las tensiones entre la dupla Pontecorvo-Solinas y los argelinos que los convocaron en relación con las sucesivas versiones del guión y las modificaciones que éste sufrió en la instancia de rodaje, el intenso trabajo de documentación de los guionistas a través de materiales escritos, fotográficos y de entrevistas, la preocupación por la reconstrucción de los hechos en las escenas de masa y el valor de la película como documento histórico antes que como manifiesto militante. La misma escena que Gandolfo elige destacar como prueba de la falta de realismo del film (aquella en la que se coloca un explosivo), es referida no por su valor diegético sino por su alto voltaje dramático, que la ubica en los bordes de lo mostrable. Para Caparrós Lera (Ibid.), *La batalla de Argelia*

no esconde su carácter militante pero a la vez se sirve de herramientas discursivas que facilitan una distancia emocional con los hechos narrados, lo que convierte el film más que en una obra de arte en un valioso testimonio histórico cuyo principal valor es su propia existencia.

La película se ubica, por lo tanto, en una frontera poco frecuentada por el análisis cinematográfico, en tanto constituye testimonio, documento y, a la vez, proclama política, obra de arte y objeto comercial. Diferentes opciones narrativas y estéticas generan un efecto de distanciamiento y de objetividad, a la vez que otros contrabalancean a los primeros sumando cuotas de *pathos* en el mismo acto de describir hechos cruentos, la masacre y la tortura.

La presente ponencia forma parte de una investigación más amplia, iniciada en 2014, acerca de la circulación de este largometraje.^{vi} Como conclusión parcial, sostenemos la hipótesis de que *La batalla de Argelia* constituye, en el momento de su

aparición, una obra de nuevo tipo, cuyas características técnicas y estéticas obligan a los críticos y analistas a buscar conceptos y miradas previos, que puedan adecuarse a los procedimientos narrativos y estéticos que el film propone. A su vez, los procedimientos que utiliza no son en sí novedosos, sino que responden a formas de entender y practicar el cine surgidas en el contexto de posguerra, en las que se conjugan elementos técnicos (nuevas generaciones de dispositivos de registro y montaje) con tradiciones ya asentadas del audiovisual cinematográfico (presentes por ejemplo en la música incidental de Enio Morricone o en el recurso a movimientos de masa en clave eisensteiniana).

A estas cuestiones se suman otras de carácter cultural en relación con las fronteras que separan lo ficcional y lo documental, y que dan cuenta de cómo el uso combinado de los procedimientos de una y otra vía se vuelven eficientes respecto de un discurso con ribetes testimoniales, una obra orgánico-institucional (es decir, que responde a la convocatoria de una institución, en este caso un joven Estado que busca narrar y narrarse, en un contexto geopolítico específico) y también un intento por restituir un suceso no menos excepcional: en Argelia, los miembros de la *Organisation de l'Armée Secrète* (OAS) francesa desarrollaron un sistema represivo destinado a desmontar la red de guerrilla de otra organización, el Frente de Liberación Nacional. Una de las principales características del sistema implementado por la OAS es que procuraba mantenerse invisible frente a la opinión pública argelina e internacional, no dejar rastros y sólo constituir registros con fines burocráticos, en el marco del más completo secreto. Como también sucedería en la Argentina,^{vii} no fue sino con el tiempo que pudieron vincularse de manera fehaciente las sesiones de tortura con los cuerpos arrojados al mar que las mareas insistieron en devolver a tierra firme. *La batalla de Argelia* constituye así también un intento por restituir la memoria negada por una violencia simbólica y física propia de la práctica colonial francesa, que buscó reprimir el conocimiento público y la memoria de hechos inconfesables. En la ausencia de registro, el Estado argelino recurre a la ficción, a través de profesionales de la imagen del viejo continente^{viii}. Y éstos responden la convocatoria echando mano de un conglomerado de recursos tradicionales y otros recientes, y unas ideas de objetividad

y testimonio no exentas de ingredientes de intervención política. El resultado es pues un film argumental, pero que reviste la función social de un documento de memoria.

i El primer uso de este estilo fueron una serie de películas hechas para la televisión, a principios de los 60, por el equipo de Robert Drew, quien llegó a la realización de documentales desde el periodismo y la fotografía después de diez años como reportero y editor de la revista ilustrada *Life*. Su idea era llevar a la TV la emoción y la espontaneidad de los reportajes fotográficos.

ii Fuente: investigación inédita de Fernando Martín Peña y Paula Félix Didier sobre la censura cinematográfica en Argentina.

iii “La Batalla. Crónica con gran fuerza dramática”, en diario *Clarín*, 21/9/68. La cursiva es nuestra.

iv Ibid.

v Ver, por ejemplo, Caparrós Lera, 2001.

vi Dos versiones del artículo “Una película, muchas batallas. Una aproximación a la circulación y recepción de la película *La batalla de Argelia* (1966) en Argentina y Uruguay” fueron presentadas durante 2014 en el XVI Congreso de la Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo de la República Argentina (RedCom) en la Universidad Nacional de La Matanza y en las II Jornadas del Área de Comunicación, Artes Escénicas y Artes Audiovisuales de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

vii Al respecto, ver Feld, 2015. En los trabajos anteriores buscamos describir los vasos comunicantes que existen entre el dispositivo represivo montado en Argentina desde instituciones castrenses y el sistema de secuestro, tortura y desaparición forzada implementado por las fuerzas de ocupación francesas en Argelia. Para un estudio pormenorizado de ese vínculo, ver Robin, 2005.

viii El mismo año que es estrenada *La batalla de Argelia*, también es finalizada *El viento de los Aurés*, del realizador argelino Mohamed Lakhdar Hamina, que también se ocupa de las luchas de liberación que condujeron a Evian. El film de Hamina se concentra en las revueltas rurales, que se hallan ausentes de *La batalla...* Mientras ésta fue comparada con *Oktubre*, aquella lo fue con *La madre* (1926) de Vsevolod Pudovkin.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, R. y D. Gomery (1995): *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós. Capítulo 9: “Reintegración de la historia del cine”.

- Benjamin, W. (2007): “Pequeña historia de la fotografía”, *Obras*, vol. II. Madrid: Abada.

- Caparrós Lera, J. M. (2001): “Comentario a ‘La batalla de Argel’ de Gillo Pontecorvo”, en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 26, .47-51.
- Broitman, A. y M. Eseverri: “Una película, muchas batallas. Una aproximación a la circulación y recepción de la película *La batalla de Argelia* (1966) en Argentina y Uruguay”. *Actas del XVI Congreso de la Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo de la República Argentina (RedCom)*. Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de la Matanza, agosto.
- Costa, A. (1988): *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós.
- Feld, C. (2015): “La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del ‘show del horror’”, en Feld, C. y M. Franco, *Democracia hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gandolfo, E. (1998): “La realidad”, en *Página 30*. Buenos Aires: Página 12, diciembre.
- Gaudreault, A. (2007): “Del ‘cine primitivo’ a la ‘cinematografía-atracción’”, en *Secuencias*, 26, 10-28.
- Rivera, J. (1994): “Reynaud, el inventor de sueños”, *Postales Electrónicas*. Buenos Aires: Atuel.
- Robin, M. M. (2005): *Los escuadrones de la muerte. La escuela francesa*. Buenos Aires: Sudamericana.

FILMOGRAFÍA

- La madre* (1926), Dir.: Vsevolod Pudovkin.
- Oktubre* (1928), Dir.: Serguei Eisenstein.
- Roma ciudad abierta* (1945), Dir.: Roberto Rossellini.
- Paisá* (1946), Dir.: Roberto Rossellini.
- Giovanna* (1955), Dir.: Gillo Pontecorvo.
- Salvatore Giuliano* (1961), Dir.: Francesco Rossi.
- Cuatro días de rebelión* (1962), Dir.: Nanni Loy.
- La batalla de Argelia* (1966), Dir.: Gillo Pontecorvo.

El viento de los Aurés (1966), Dir.: Mohamed Lakhdar Hamina.

La hora de los hornos (1968), Dir.: Fernando Solanas y Octavio Getino.