

La mirada. Textos sobre cine

Título:

La batalla de Argel, entre etiquetas

Autor/es:

Vilches, Lorenzo

Citar como:

Vilches, L. (1978). La batalla de Argel, entre etiquetas. La mirada. (1):72-74.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41543>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



” LA BATALLA DE ARGEL ”

entre etiquetas

Lorenzo VILCHES

“Del modo en que dejamos entrar la vida por el objetivo dependerá el valor social e histórico de los materiales.”

DZIGA VERTOV

En el discurso heroico sobre el “espíritu de la Historia” en el cine, patrimonio de una herencia idealista que ha invadido por decenios la crítica filmológica, se pensaba que la objetividad fuese la forma por excelencia del relato épico. Se recurría incluso al manoseado Hegel para garantizar que el realizador no expresa la realidad como representación de su propio sentimiento de la vida, sino que la **“la recita maquinalmente, de memoria, en medio de una masa silábica que se desarrolla tranquilamente, uniformemente, de una manera igualmente casi mecánica”** (Esthétique).

Este año, junto con la acogida en España de los films prohibidos en los circuitos comerciales, el debate sobre el cine histórico/político va entrando en calor. Sus últimas dosis energéticas son “La Batalla de Argel” y “Novecento”.

La crítica periódica se ha vuelto pródiga en adjetivos y etiquetas entusiastas, bajo las banderas estéticas de la inscripción de marca que impone el sistema comercial/gramatical del universo publicitario. Calificativos de marca que pueden inhibir la amplitud del discurso crítico con modernas protesis ideológicas resultado de operaciones mentales automáticas a las que nos han habituado también los especialistas de revoluciones según el cine y tales como: film político-film progre, o bien, film antiimperialista-film revolucionario, donde el film progresista está por realidad progresista y film revolucionario está por realidad revolucionario. Mecanismo circular que nos llevaría más o menos al siguiente esquema: un discurso sobre la victoria de fuerzas revolucionarias **implica** un film revolucionario, mientras que un argumento reaccionario **implica** fatalmente una estética reaccionaria, de modo que es **contradictorio** que un tema con argumento revolucionario sea vehiculado por un film reaccionario y vice-versa. Exagero de esquematismo, seguramente, pero este cajón lógico/semántico del embrollo cultural de un cierto marxismo vulgar es efecto de un código narrativo menos explícito, según el cual el héroe positivo implica siempre acciones positivas y el héroe negativo siempre acciones negativas.

Quizá hay algo de esto en **La Batalla de Chile** de Patricio Guzmán (también film histórico-político y que extrañamente no ha merecido un tratamiento crítico riguroso), cuyas imágenes sobre la reacción derechista agotan los códigos de la descomposición social y genética (galería de mujeres frankensteinianas, monstruosas y repelentes damas de la derecha —“momias”— marchando con las cacerolas en riestre o haciendo gala de cursilería burguesa en las entrevistas), como si haciendo desaparecer la **imagen real** del enemigo (el héroe negativo) se pudiera conjurar su **presencia real**.

* * *

Antes de comenzar a etiquetar todo lo que se nos ponga por delante, sería conveniente tratar de leer un film por lo que es, lectura que supone un doble nivel: la realidad histórica a la cual se refiere y el modo en que ha sido construido su estilo narrativo. No basta ni siquiera hablar de los “datos” históricos o de los “géneros” del film, como no bastaría preguntar por la cantidad de gramos de azúcar, conservantes y colorantes de un helado para saber si gustará a su comprador.

La crítica culta ha recibido, en general, a “La Batalla de Argel” como un testimonio histórico “fidedigno y directo” de los hechos acaecidos en Argel entre octubre de 1957 y diciembre de 1962. Se ha llegado incluso a decir que ha sido realizado como una crónica, con el “espíritu del reportero”. Repitiendo fórmulas impresionistas de otras críticas se pasa por alto lo que el mismo realizador afirma al confesar que **“es cierto que añadimos detalles de nuestra cosecha, pero siempre en un grado mínimo, insignificante. Como también hay algunas invenciones destinadas a reforzar el carácter dramático de la narración”**.

Argelia, cuya guerra de liberación le costó un millón de muertos, ha producido numerosos films heroicos, como era de esperar y repitiendo el ejemplo de Unión Soviética. Allí los muertos fueron diez millones y por lo tanto los films alusivos a la Segunda Guerra muchos más. Pero en Argelia, esta práctica ha sido ampliamente contestada por un sector de cineastas que hubieran preferido films más actuales en un país donde un habitante asiste

en media una vez cada dos meses al cine, el más elevado porcentaje de Africa. Todo esto, teniendo en cuenta que Argelia es el único país que nacionalizó las estructuras económicas del cine y donde el precio de entrada a una sala ha sido congelado desde 1962 (j).

Aunque la línea argumental del cine argelino ha cambiado notablemente desde 1972, incluyendo temas como la pobreza rural, la reforma agraria, la religión clasista, etc., se siguen produciendo films como *Chronique des années de braises*, superproducción espectacular que costó 12 millones de francos, algo así como el budget de seis largometrajes normales.

Para realizar *La Batalla de Argel*, los argelinos buscaban a algún Padre de la ficción progresista del neorealismo. Pidieron a Visconti, luego a Rossi y se conformaron con Gillo Pontecorvo, un documentalista menos conocido. La herencia estético/marxista de los italianos garantizaba el resultado de la operación. Aunque el film fue realizado por un extranjero, las intenciones de su autor coincidían con el propósito de los argelinos, es decir, escenificando una batalla "fijarse en el esfuerzo de todo un pueblo para dar vida a una nueva nación entre muchos sufrimientos y dificultades".

Para Pontecorvo se trataba de construir un film que confirmara de algún modo lo que ya sabíamos: Argelia, un pueblo heroico que hace su revolución. Film épico por consiguiente, formulado primordialmente para confirmar la crónica sobre un pasado histórico. De esta manera, el problema capital que se plantea a todo historiador, es decir, la relación entre su discurso y el objeto de su discurso, el trabajo ideológico sobre sus materiales, quedaba fuera de sus pretensiones. La llave del éxito del film se construye sobre una plataforma de influenciadores psicológicos como resortes del espectáculo: por un lado, motiva al espectador favorablemente respecto a una situación concreta, excita en todo momento la esperanza de ver la victoria final, exaltando al mismo tiempo el temor de no ver esa victoria por culpa de los paracaidistas franceses, o de ver derrotados a los héroes positivos. Esto se logra magistralmente gracias a la utilización de todos los cánones del film de acción, como podría ser el suspense creado en torno a la colocación de las bombas, haciendo que el espectador desee ardientemente que vuele todo por los aires lo antes posible. Por otro lado, el film consigue inhibir la capacidad crítica (que haría distanciar al espectador medio hacia una perspectiva histórica o política superior). Pontecorvo desenrolla una sutil espiral diabólica por la cual la esperanza de la victoria final está ligada a la esperanza de la explosión terrorista.

El espectador, totalmente a merced del excelente ritmo dramático de las escenas (que un sonido muy pertinente se encarga de multiplicar) inhibe finalmente el temor a ser espectador salvaje, a creer todo lo que se le muestra como verdad, a identificar historia con espectáculo. El efecto inmediato de esta inhibición es la supresión de la propia experiencia, del propio saber sobre Argelia y su revolución.

En el film pornográfico, la única retribución psicológica del espectador es la escena en sí, mientras ésta se desenvuelve delante de sus ojos; fuera del momento escópico, el film pornográfico no existe ni tiene sentido (no confundir con el film erótico que es otro discurso diferente). En *La Batalla de Argel*, la retribución del espectador no es sólo de ética progresista (que está fuera del film y se identifica con el ideal de la victoria del pueblo oprimido) sino que es directamente proporcional a las escenas mismas. Lo propio de un film de acción es que cada segundo de proyección en la sala se viva con la intensidad de quien viviría, moribundo, su último momento lúcido.

* * *

Tarea teórica de toda crítica es saber cuál es el objeto de su discurso. Criticar es algo más que reconstruir un sentido latente, una interpretación olvidada o una síntesis dispersa en las secuencias. Una cosa es comprender la historia de la revolución argelina, que con este film no podemos hacer, y otra es comprender el sistema del film, de un film sobre la revolución.

De un modo general, se puede pensar que Pontecorvo se limita a filmar como lo haría cualquier realizador de films de acción: una guerra entre terroristas y un ejército de paracaidistas. Dos vanguardias armadas que combaten, verdaderos polos de la acción. Mientras tanto, el pueblo observa, como comparsa, único modo de justificar su presencia coral. Los millares de argelinos que desde los terrados y colinas asisten impotentes al sacrificio de Ali La Pointe, son espectadores del drama de su Corifeo. Como el espectador que asiste desde su butaca, el pueblo circunstancialmente queda fuera de la realidad, no participa de su complejidad ni de las contradicciones de la guerra. Sólo así puede entenderse esa otra intervención "deux ex-machina" —la voz del narrador en off— que nos explica algo "incomprensible": la irrupción del pueblo argelino después de dos años de silencio y de aparente inactividad, para protagonizar la batalla final de la victoria. Lo más importante queda pues fuera del film: el gestarse de la resistencia popular, la praxis histórica de un pueblo en lucha. El pueblo como espectador de la función histórica es un concepto relativizado en una acepción totalitaria o espectacular de la escena imperialista.

Trabajando el film del modo en que lo hace, Pontecorvo impone así un solo sistema de lectura del film, el sistema de la tensión dramática y espectacular. La tentación de comparar este film con alguno de los político-policiales de Costa Gavras es muy fuerte

como para no confesarla. **La Batalla de Argel** impone una opción obligada de lectura y fruición haciendo decidir al espectador entre dos posibilidades, o entre dos falsos conceptos que el film no plantea en profundidad, haciéndola optar, por ejemplo, entre ese niño francés comiéndose un helado y **todo** el pueblo argelino. No es necesario ser nuevo filósofo para ver que hay una falsa contradicción planteada en forma descarada: **"o los cadáveres progresistas o las carroñas reaccionarias"**.

No haría falta insistir sobre esto, el telediario nos tiene acostumbrados a las técnicas de falsas opciones funcionales a la imagen que el Poder quiere darnos de la sociedad.

Pontecorvo ha reconocido ciertas lagunas en el film, como el no haber **"recalcado lo suficiente la situación en que se hallaba el pueblo argelino bajo la dominación francesa"**. Es probable que el tiempo juegue hoy en favor del crítico, aunque el autor persista, después de 12 años, en la misma concepción racional que lo llevó a realizar **"La Batalla"** (Pontecorvo entrevistado por Joaquín Soler Serrano en el programa **"A Fondo"** hace un par de meses).

Sin desconocer que una verdadera avalancha de cine político y militante que ha irrumpido en los últimos diez años el escenario de la cinematografía mundial ha obligado a precisar los contornos formales del género en base a una crítica materialista o menos idealista que la de los años 50, **La Batalla de Argel** es un film que oculta un proceso político, sus mediaciones y funcionalidades, y produce un efecto cultural que ha tenido importantes influencias en otros cineastas. El caso de numerosos films latinoamericanos o africanos son una buena muestra de la multiplicación del efecto mistificante que pueden tener ciertas obras consideradas ligeramente por la crítica como **"obras maestras"** del cine. Los cineastas de los países que han hecho su revolución saben perfectamente el peligro que comporta una colonización del efecto ficción sobre su propia historia. Muchos de ellos son conscientes, aunque no siempre coherentes, que en el film histórico/político, el divorcio entre el contenido y la expresión, es la negación de la dialéctica que se da en toda revolución social. Junto a una lucha armada se da siempre una lucha dialéctica que podrá ser inhibida por la ficción pero cuyo efecto sobre el real histórico es incuestionable.

Si bien es cierto que no hay film histórico que no pase por la ficción, habría que preguntarse, para concluir, en base a qué elementos funciona esa ficción.

El saber histórico que nos puede transmitir un film es algo bien diverso de los efectos de época sustentados en escenarios, vestuarios, reconstrucciones y caracterizaciones de actores. Pontecorvo ha querido intervenir en un film **"histórico"** planteando la cuestión de **cómo creer** y no la de **cómo saber** acerca de la revolución y su significado estético. Hacer creer, re-crear la realidad en base a la fe del espectador en la ficción, en el film, en el cine, en base a la capacidad de estímulo puramente subjetivo que un film puede tener en el proceso de identificación con un personaje o con una acción, todo esto es un modo de perpetuar ideología. Un film que se propone producir un saber **"total"**, y no sólo psicológico, puede llevar, al contrario, a que el espectador se reconozca en la ficción sin renunciar a su propia experiencia política y cultura, percibiendo así los trazos materiales y significantes de esa **otra realidad** —el real histórico— que existe independientemente de la ficción y de toda aproximación discursiva mediatizada.

La crítica, como la realización cinematográfica, no es ese conjunto general de imágenes, homogéneo, armonioso, sin falla ni contradicciones. Ignorarlo sería hacer de la historia del cine la historia de las imágenes de temas políticos, escribir la hagiografía de la ficción progresista que representa simplemente una adaptación del significado dominante a las existencias planteadas por la acuidad de la lucha ideológica de clases.