
Artículos

La película que miraron todos. Recepción y usos en Argentina del film *La batalla de Argel* (1968-1984)



The movie everyone watched. Reception and uses in Argentina of the film *The battle of Algiers* (1968-1984)

Facundo Cersósimo

Universidad Nacional de La Matanza, Argentina

facundo.cersosimo@gmail.com

Sociohistórica

núm. 55, e254, 2025

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN: 1853-6344

ISSN-E: 1852-1606

Periodicidad: Semestral

publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 27 mayo 2024

Aprobación: 29 agosto 2024

Publicación: 01 marzo 2025

DOI: <https://doi.org/10.24215/18521606e254>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/78/785244010/>

Resumen: El artículo propone reconstruir la recepción del film *La batalla de Argel* en Argentina. Estrenado en 1968 durante la dictadura de Juan Carlos Onganía, la película del director italiano Gillo Pontecorvo circuló sin impedimentos hasta 1974 cuando fue prohibida por el gobierno de Isabel Perón. El fin de la dictadura militar (1976-1983) y el retorno de la democracia permitieron, una década después, su reposición en los cines. Los cambiantes climas políticos y sociales hicieron que desde su estreno *La batalla de Argel* fuese objeto de diversas lecturas. A partir del relevamiento de las críticas y reseñas publicadas en la prensa escrita, el artículo analiza las resignificaciones que tuvo el film entre 1968 y 1984. También indaga en los usos políticos e instrumentales del mismo realizados por la militancia revolucionaria y por las Fuerzas Armadas durante las décadas de 1960 y 1970.

Palabras clave: Gillo Pontecorvo, Guerra de Argelia, Argentina, Militancia revolucionaria, Fuerzas Armadas.

Abstract: The article proposes to reconstruct the reception of the film *The battle of Algiers* in Argentina. Released in 1968 during the dictatorship of Juan Carlos Onganía, the film by Italian director Gillo Pontecorvo circulated without impediment until 1974 when it was banned by the government of Isabel Perón. The end of the military dictatorship (1976-1983) and the return of democracy allowed, a decade later, its revival in cinemas. The changing political and social climates meant that since its premiere, *The battle of Algiers* was the subject of various readings. Based on a survey of the criticisms and reviews published in the written press, the article analyzes the resignifications that the film had between 1968 and 1984. It also investigates the political and instrumental uses of it made by the revolutionary militancy and by the Armed Forces during the 1960s and 1970s.

Keywords: Gillo Pontecorvo, Algerian War, Argentina, Revolutionary Militancy, Armed Forces.

Introducción

El 19 de septiembre de 1968 aparecía en las carteleras de los cines de Argentina el film *La batalla de Argel* (1966). La película de Gillo Pontecorvo ya había sido estrenada no sin dificultades en países de Europa y meses más tarde comenzaría a proyectarse en América Latina. Si bien no fue el primer largometraje en abordar la guerra de independencia de Argelia, sí se convertiría en el de mayor circulación internacional. Además de consagrar a Pontecorvo como uno de los directores italianos más prestigiosos e influyentes de entonces, con el paso de los años *La battaglia di Algeri* se transformaría en una película de culto.

En Argentina, en un clima político y social de creciente conflictividad, el film pudo sortear los canales de control y censura del gobierno de facto de Juan Carlos Onganía y exhibirse en cines de la Ciudad de Buenos Aires y en algunas salas del interior del país. La cifra de espectadores y las reseñas publicadas en la prensa de circulación masiva durante las primeras semanas de proyección arrojó un balance ciertamente positivo.

Sin embargo, años más tarde, en octubre de 1974, el film fue víctima de la política de censura estatal que caracterizó al gobierno de Isabel Perón y terminó siendo prohibido. Hubo que esperar una década para que aparezca nuevamente en cartelera y sea objeto de atención de la crítica especializada en un contexto político y social marcado ahora por el fin de la dictadura militar y el retorno de la democracia.

El presente artículo se propone entonces estudiar la recepción de *La batalla de Argel* en Argentina a partir de un doble ejercicio historiográfico. Por un lado, analizar las lecturas y resignificaciones de las que fue objeto entre 1968 y 1984. Para ello confrontaremos las referencias y reseñas publicadas en la prensa escrita en los momentos que la misma cobró estado público.

Como sucede con textos escritos, imágenes y monumentos, las coyunturas históricas y los cambios producidos en la sociedad también pueden modificar las apropiaciones y significados otorgados a un film.¹ Basta recordar la reflexión que hacía Marc Ferro (2000) en uno de los artículos de su clásica obra *Historia Contemporánea y Cine*, en el cual daba cuenta de la resignificación sufrida por el largometraje de Jean Renoir *La gran ilusión*, desde la intención original otorgada por su director al momento de su estreno en 1937 (es decir, un film pacifista, izquierdista e internacionalista) a ser considerado por la sociedad francesa, luego de transcurrida la Ocupación alemana y la Resistencia durante la Segunda Guerra Mundial, como un film vichyista y pasible de ser considerado colaboracionista.

No desligado, sino como un segundo ejercicio historiográfico para el estudio de su recepción en Argentina, nos preocupamos también por las apropiaciones y los usos que hicieron de *La batalla de Argel* actores políticos de las décadas del sesenta y setenta, particularmente la militancia revolucionaria y el universo castrense. Más trabajado por la historiografía local en el caso de objetos culturales como autores y textos escritos (Portantiero, 1999; Canavese, 2015; Casas, 2022; entre otros), la apuesta entonces será abordar el film en su condición de objeto-documento histórico.

Por lo tanto, pensando en la doble dimensión que en aquella obra proponía Marc Ferro para el estudio de las películas, es decir, la sociedad que las produce y la sociedad que las recibe, aquí el interés estará puesto en este último aspecto. La intención no es entonces analizar la película desde las cuestiones estéticas y formales del lenguaje cinematográfico, tampoco reconstruir la historia del film y menos estudiar la representación de los hechos históricos que aborda. En el presente artículo la utilización del cine en tanto fuente histórica estará ceñida a la vida póstuma de la película.

Para una mejor comprensión de su circulación en Argentina, en dos apartados sucesivos describimos brevemente y con un carácter meramente contextual tanto los sucesos de la guerra de independencia de Argelia como algunos datos del film y de su realización, que nos permitirán abordar de manera más satisfactoria los objetivos propuestos, a los cuales dedicaremos los demás apartados.

La guerra de independencia de Argelia (1954-1962)

Del vasto imperio colonial francés Argelia fue sin duda su pieza más importante. Ubicada en el norte de África y conectada a la metrópoli por el mar Mediterráneo, la ocupación que comenzó en 1830 se extendió durante 132 años. La política metropolitana de asimilación promovió en 1848 la creación de los “departamentos”, reafirmando de allí en adelante el propósito de considerar a Argelia territorio francés.

Los colonos europeos (a la mayoría francesa, se le sumaban italianos y españoles) terminaron por controlar las tierras más fértiles y mejoraron la productividad de la agricultura a partir de la mecanización y nuevas técnicas de cultivo. Con el transcurso de las décadas y las generaciones, estos *pieds-noirs* –como fueron identificados los colonos europeos residentes en Argelia– forjaron una identidad propia, y al creciente dominio de la economía de exportación le sumaron el control político del territorio con la exclusión y limitación de derechos de la población nativa, fundamentalmente árabes-musulmanes y una minoría bereber.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Argelia no escapó a la activación de demandas de mayores niveles de autonomía política que atravesaba al mundo colonial en Asia y África. A diferencia de Marruecos y Túnez, dos protectorados que Francia también poseía en el Magreb, la política hacia Argelia consistió en obturar y reprimir los reclamos y perseguir cualquier proyecto independentista.

Sin embargo, en noviembre de 1954, meses después de que Francia perdiera su colonia en Indochina, la insurrección del Frente de Liberación Nacional (FLN), una organización hasta entonces desconocida, marcó el inicio de la guerra de independencia.

A diferencia de otros procesos de descolonización, la guerra de Argelia fue particularmente problemática para los franceses, tanto por el elevado número de colonos europeos que convivía con la población nativa en condiciones de extrema desigualdad, como por la cantidad de migrantes argelinos radicados en la metrópoli (Stora, 2022). Al momento de iniciarse el conflicto armado, por ejemplo, habitaban el suelo argelino nueve millones de personas, el 90% de ellas analfabetas, mientras que un millón de habitantes de origen europeo, fundamentalmente franceses, controlaban los cargos en la administración, el acceso a las universidades y las principales áreas productivas (Hourani, 2008).

En el contexto de la Guerra Fría, el proceso de descolonización se transformó rápidamente en un conflicto de repercusiones internacionales, no solo porque el FLN operaba desde los recientemente independizados Túnez y Marruecos sino porque en el convulsionado mundo árabe de entonces (impactado por la crisis del Canal de Suez que enfrentó al Egipto de Nasser con Francia, Gran Bretaña e Israel, y por el conflicto palestino-israelí) la Liga Árabe presionó a Naciones Unidas para incorporar el problema a su agenda, como finalmente terminó sucediendo. A su vez, la Conferencia de los países no-alineados realizada en Bandung, Indonesia, en abril de 1955, se hizo eco de la causa argelina y promovió su exportación al naciente “Tercer Mundo”.

Así, los dirigentes del FLN lograron construir un aparato diplomático ciertamente eficaz –que heredará la Argelia independiente–, obtener apoyos internacionales y forzar a Francia a enfrentar un problema internacional en el marco de Naciones Unidas en lugar de un conflicto entre la metrópoli y su colonia.

Si en los años iniciales el FLN priorizó la guerra en las zonas rurales y montañosas, en los últimos meses de 1956 decidió trasladar la misma a las principales ciudades, incluida Argel –junto a Orán principal lugar de residencia de la población europea– a través de atentados en la vía pública y la convocatoria a una huelga general. En la capital del gobierno general la respuesta del ejército francés consistió en la planificación y ejecución de una operación militar especial con el despliegue de ocho mil soldados de la 10ª División de paracaidistas dirigidos por el general Jacques Massu.

Desde enero de 1957, y en los nueve meses siguientes, las tropas dirigidas por Massu estuvieron abocadas a dismantlar la “Zona Autónoma de Argel” del FLN. A cargo de Yacef Saâdi, la principal base organizativa en la capital se encontraba en la Casbah, un barrio laberíntico y de calles angostas de 72 mil habitantes, y lugar de residencia de la población árabe-musulmán.

Con el recuerdo aun latente de la derrota en la guerra de Indochina donde muchos de ellos habían enfrentado a los guerrilleros del Viet Minh, los oficiales a cargo de Massu –como Marcel Bigeard, Paul Aussaresses y Roger Trinquier– se encargaron de dividir la ciudad en sectores, controlar sistemáticamente los movimientos de la población, montar un eficaz aparato de inteligencia, diseñar campañas de contrainformación con el propósito de restarle apoyo civil al FLN (campañas enmarcadas en la “guerra psicológica”), realizar detenciones masivas y ejecuciones sumarias. Dotadas de poder de policía, las tropas francesas lograron así descubrir sus bases operativas y refugios, detener a los militantes de la organización, interrogarlos en destacamentos situados en la periferia de la ciudad utilizando distintos métodos de tortura y, con la información obtenida, desarticular sus redes clandestinas (Barral, 2021).

Con la detención de Saâdi a fines de septiembre, y semanas después la autoinmolación de Ali La Pointe, su más cercano lugarteniente, la “batalla de Argel” llegaba a su fin, y con ello el cierre de una primera etapa de la guerra, sin duda la más cruenta. Si bien el resultado militar de esta masiva redada urbana arrojó un triunfo para Francia, los costos de miles de argelinos detenidos o “desaparecidos” y las denuncias públicas de las torturas aplicadas por el Ejército francés, llevaron al FLN a cosechar en el corto plazo mayores apoyos en su reclamo de independencia y a dividir a la opinión pública y al campo intelectual franceses en posturas irreconciliables.²

La elección de Charles De Gaulle como presidente de la Quinta República en 1958, promovida por las tropas francesas destinadas en Argelia, marcó el inicio de una segunda etapa del conflicto armado. Con el proceso de descolonización de Madagascar y del África subsahariana en marcha, De Gaulle revisó sus posturas iniciales que auspiciaban una Argelia francesa y convocó a comienzos del año siguiente a un referéndum para otorgar la autodeterminación al pueblo argelino. La nueva apuesta política contó con la fuerte oposición de las tropas apostadas en la colonia –que ensayaron un fallido golpe de Estado en Argel–, de los *pieds-noirs* y de civiles de extrema derecha, quienes crearon, estos últimos, la Organización del Ejército Secreto. La OAS, como fue conocida por sus siglas en francés, ejecutó acciones terroristas en la Francia metropolitana y en Argelia, e intentó en varias oportunidades asesinar al propio Jefe de Estado héroe de la Segunda Guerra Mundial.

Un mes después de una imponente movilización en París de 500.000 personas en oposición a la guerra, en marzo de 1962 se firmaron los acuerdos de Évian que pusieron fin a los combates militares; cuatro meses después el FLN declaraba la independencia. Más allá del saldo trágico cuantificable en el número de víctimas, heridos y desplazados, las vicisitudes de la posguerra mostrarían que las consecuencias del conflicto estaban lejos de desaparecer.

Los métodos utilizados por soldados y policías franceses, principalmente el uso masivo de la tortura, abrieron un debate que atravesó a la opinión pública francesa durante décadas, a pesar de los mecanismos de censura puestos en marcha por el propio Estado y de la “memoria reprimida” de buena parte de la sociedad (Stora, 2002; Groppo, 2012). Por otro lado, las técnicas desplegadas de manera sistemática por el Ejército durante la “batalla de Argel” fueron teorizadas por militares franceses como Roger Trinquier, dando origen a la doctrina de la guerra contrarrevolucionaria, un exitoso producto de exportación durante los años de la Guerra Fría (Robin, 2005; Périès y Servenay, 2011).

Filmar *La batalla de Argel*

Desde el estreno de la película, críticos de cine y disciplinas que tomaron al Séptimo Arte por objeto de estudio le dedicaron a la misma, y a la filmografía de su director, una importante cantidad de libros y artículos que no pretendemos retomar.³ Si vamos a restituir algunos datos de su contexto de producción y de la trama para un mejor abordaje de los siguientes apartados.

Dos años después de alcanzar la independencia, el gobierno argelino se propuso filmar una película que diera cuenta de la traumática experiencia bélica y fortaleciera la naciente industria cinematográfica local. El encargado del proyecto fue Yacef Saâdi, ahora dueño de la productora *Casbah Films*, quien viajó a Italia con el propósito de buscar director para el proyecto. Luego de no conseguir que ni Francesco Rosi ni Luchino Visconti asumieran el compromiso, el elegido fue Gillo Pontecorvo, otro director de izquierda menos reconocido que estos fuera de su país, pero que ya tenía proyectado realizar un film acerca del conflicto argelino, al que había seguido con atención (Hendrickson y Lustgarten, 2004).⁴

Luego de desechar un primer guion redactado por Saâdi (1962) a partir de sus *memorias*, Pontecorvo y el escritor Franco Solinas se trasladaron a Argelia donde durante meses consultaron periódicos de la época, fotografías, discursos de militares franceses, archivos policiales que puso a disposición el gobierno argelino y ellos mismos entrevistaron a dirigentes del FLN. Lejos de buscar una película de propaganda política anti-colonial (como podría haberse esperado de dos militantes comunistas), pretendían, en cambio, dar cuenta con la mayor veracidad posible del drama y la violencia que implicó la guerra de independencia (Bensmail, 2017).⁵

El guion finalmente giró en torno al personaje de Ali La Pointe, un joven marginal y analfabeto de la Casbah con una vida marcada por el delito y el desempleo, pero que la violencia de la policía francesa y la estadía carcelaria lo inducen a tomar conciencia de la opresión colonial y sumarse a la lucha armada en las filas del FLN; una transmutación personal inspirada en las lecturas que los guionistas realizaron de la obra del intelectual antillano y militante de la causa argelina Frantz Fanon, particularmente de *Los condenados de la tierra*.

Entrenado en las prácticas de la guerrilla urbana por el jefe del FLN en Argel El-Hadi Djafar (interpretado por Yacef Saâdi, quien de esta manera actuaba de sí mismo), rápidamente Ali La Pointe se transforma en uno de los líderes de la organización en la Casbah. En abril de 1956, tras “limpiar” el barrio árabe-musulmán de drogas y prostitución, el FLN emprende una serie de atentados contra la policía y civiles en lugares públicos ocasionando numerosas muertes. El recrudecimiento de la violencia, y la falta de respuestas del prefecto de Argel y de la propia policía, deciden a las autoridades de la metrópoli convocar al teniente coronel Philippe Mathieu, quien con su 10° División de paracaidistas arriba a Argel con el objetivo de dismantlar la organización clandestina del FLN. La necesidad de concluir con un mensaje esperanzador, y no con la derrota militar de la organización como sucedió en los hechos reales, hizo que el film recurra a un salto temporal para trasladarse a 1960, cuando en Argel un nuevo levantamiento popular retomó la lucha para llegar dos años más tarde a la independencia, como recuerda la placa final.

Según señaló la crítica francesa, poco favorable al film, empezando por la principal revista especializada, *Cahiers du cinema*, la trama descuidaba el problema de los *pieds-noirs* y de la OAS, las luchas campesinas y el escenario montañoso de Aurés, y el impacto de la guerra en la metrópoli, para centrarse exclusivamente en un momento preciso y limitado de la guerra: la “batalla de Argel”.⁶ Así, el foco estaba puesto en el accionar de la guerrilla urbana y en las técnicas desplegadas por los militares franceses para combatirla.

El primer largometraje producido y estrenado en la República Argelina Democrática y Popular, en colaboración con la productora independiente italiana *Igor Film*, finalizó su rodaje en diciembre de 1965 y semanas después fue proyectado en el *Cinéma Afrique* de Argel con la presencia del nuevo presidente, el coronel Houari Boumédiène, quien meses antes había desplazado a Ahmed Ben Bella golpe de Estado mediante. Si bien no era la primera película que abordaba la guerra –el cine francés, claro está, ya se había dedicado al tema directamente o lateralmente con directores más consagrados como Alain Resnais y Jean-Luc Godard– sí se transformó en el de mayor trascendencia internacional, especialmente fuera de Europa.

Las causas de ello podrían ser varias, y complementarias: por los premios que comenzó a cosechar en los festivales de cine más consagrados,⁷ por la potencia internacional de la industria cinematográfica italiana (aunque lejos de los años dorados del neorrealismo de la inmediata posguerra), por la propia repercusión global del conflicto armado argelino, como por el clima de época delineado por los procesos de descolonización y la lucha armada en el Tercer Mundo, que tuvo en la Primera Conferencia Tricontinental celebrada en La Habana a comienzos de 1966 su expresión organizativa más recordada. Una última causa podría también explicar la exitosa recepción internacional del film: su calidad cinematográfica.

Ciertamente, aún los análisis más negativos como el de los críticos franceses resaltaban el elevado grado de verismo que lograba la película. Sin filiarse de manera directa al neorrealismo, Pontecorvo se consideraba un hijo profesional de la escuela de Vittorio De Sica, Visconti y, especialmente, de Roberto Rossellini. Filmada en blanco y negro y con cámara en mano simulando por momentos un falso documental o un noticiero, rodada mayormente en las calles de la Casbah utilizando actores no profesionales,⁸ incorporando grandes movimientos de masas protagonizados por la propia población argelina,⁹ y con el asesoramiento de Saâdi en la reconstrucción de las escenas, *La batalla de Argel* parecía cumplir así tanto con aquella ilusión rankeana de “contar los hechos tal cual sucedieron” como con el estilo que su director resumía en la frase “la dictadura de la verdad”. El año de su estreno, el crítico de cine francés Robert Benayoun se preguntaba si Pontecorvo había “inventado una nueva forma de escribir la historia”.¹⁰ La musicalización del magistral Ennio Morricone, también aún con poca trayectoria en la industria, venía a completar un producto cinematográfico que estaría destinado a convertirse en una de las películas más relevantes de la historia del cine, y en una pieza clave del cine político.

Tras estrenarse en Argel, el film comenzó a proyectarse en distintos países con repercusiones disímiles, que serían difíciles de resumir. A pesar de la ecuanimidad que pretendieron alcanzar los guionistas, en Francia la película fue prohibida durante cinco años, y cuando obtuvo los permisos de exhibición comercial su estreno estuvo marcado por atentados, amenazas y disturbios en las salas donde se proyectaba, un derrotero que se prolongó durante años. En España hubo que esperar a la muerte de Francisco Franco para su estreno, mientras que en el Reino Unido se distribuyó con retraso y al igual que en Estados Unidos se le restaron minutos de metraje (Mancebo Roca, 2008).

La batalla de Argel también llegó a América Latina. En Cuba se estrenó tempranamente en 1967 donde una encuesta de la revista *Cine* realizada entre críticos de la isla la eligió mejor película del año (Whitfield, 2012). En México llegó a las salas comerciales en diciembre de 1967; mientras que en Uruguay se estrenó en noviembre del año siguiente con un derrotero por demás conflictivo.

Tras cuatro semanas a sala llena en el cine Trocadero en Montevideo, donde fue vista por veinticinco mil personas, y luego de ser proyectada en privado para jefes policiales, la película fue retirada de cartelera en el marco de las “medidas prontas de seguridad”, un régimen de excepción instaurado meses antes por el presidente Jorge Pacheco Areco. El Ministerio del Interior argumentó que el tema de *La batalla* “contribuía a exacerbar el clima de efervescencia social reinante en Uruguay” y que “incita el desorden”.¹¹

En un Uruguay ciertamente convulsionado por movilizaciones sindicales y estudiantiles, y por el accionar del grupo armado Tupamaros, la medida ocasionó una enérgica protesta de la Asociación de Críticos Cinematográficos (que también la había elegido mejor película del año), y hasta el diario conservador *El País* se lamentaba que “cuando los uruguayos se creían libres de la presión ideológica en materia de espectáculos públicos, descubren entre ayer y hoy que *La batalla de Argelia* se exhibe sin tropiezos desde hace ocho meses en Brasil y desde hace cuatro en la Argentina”.¹²

El estreno local

Efectivamente, no cuatro sino dos meses antes, la película de Pontecorvo había sido estrenada sin dificultades en Argentina luego de ser aprobada por el Consejo Honorario de Contralor Cinematográfico (CHCC) con la calificación “prohibida para menores de 18 años”, y sin cortes oficiales declarados.

¿Por qué una dictadura anticomunista como la de Juan Carlos Onganía no la consideró una amenaza como sí lo hizo en un primer momento el “autoritarismo civil” pachequista? Las explicaciones de ello también pueden ser varias. El clima de agitación social no era menor que en el país vecino (aunque quizás sí más tolerable de lo que admitía la cultura política uruguaya); la creciente protesta motorizada por una nueva central obrera surgida en marzo de ese mismo año, la CGT de los Argentinos, y la detención el mismo día del estreno de la película de la célula fundadora de las Fuerzas Armadas Peronistas en Taco Ralo, Tucumán, parecían motivos suficientes, este último especialmente, para impedir su estreno en los cines argentinos.

Si nos atenemos a la tradición censora de cada uno de los Estados, el resultado tendría que haber sido el inverso (Martínez Carril, 2013; Invernizzi, 2014; Ramírez Llorens, 2016). Si bien es cierto que la nueva Ley N° 18.019 que creaba el Ente de Calificación Cinematográfica y establecía el sistema de censura más riguroso que conoció la Argentina comenzó a regir en diciembre, meses después de expedirse la calificación y estrenarse en salas comerciales, no es menos cierto que el entonces vigente CHCC tenía las herramientas necesarias para bloquear o al menos obstaculizar su circulación. Así al menos quedó demostrado cuando en 1964, durante la presidencia de Arturo Illia, y asesorado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, no autorizó la proyección del largometraje antifranquista *Morir en Madrid* (1963) por considerar que este podía afectar las relaciones diplomáticas con España (Gaffet, 2022); o en el mismo mes de septiembre de 1968, cuando ante la solicitud de calificación de *La huelga* (1924) y *Octubre* (1927) se presentó en la justicia federal para denunciar que las películas del director soviético Eisenstein estaban comprendidas en los términos de la Ley de Actividades Comunistas sancionada un año antes.¹³

También podría haber intervenido directamente el Poder Ejecutivo Nacional; uno de los antecedentes más cercanos, justamente, había sido el caso de *Yamila [Djamilah]* (1958), largometraje del director egipcio Youssef Chahine que abordaba la guerra de Argelia –aún en curso– y las torturas cometidas por el ejército francés, y que llevaron al presidente José María Guido, al parecer por pedido de la diplomacia francesa, a decretar su prohibición días después de que Argelia proclame su independencia.¹⁴

Evidentemente ni los católicos conservadores a cargo del CHCC, comenzando por su director Ramiro de Lafuente, ni los militares que actuaban allí como asesores en representación del Ministerio del Interior y de Defensa, ni el Poder Ejecutivo, vieron en la película de Pontecorvo un factor de debilitamiento de la moral católica y de alteración del orden social, tampoco la causa de un posible conflicto diplomático con Francia (recordemos que allí la película aún estaba prohibida), y mucho menos un material de propaganda comunista que la hubiese colocado como víctima de la ley sancionada por Onganía. Para los militares argentinos el film de Pontecorvo, por entonces, no representaba una amenaza.

Así, bajo el título *La batalla* o *La batalla de Argelia*, el 19 de septiembre de 1968 apareció en la cartelera de cuatro cines de la Ciudad de Buenos Aires y uno de la ciudad balnearia de Mar del Plata. Luego de permanecer seis semanas en cartel –duró más en los cines Monumental y Callao, del centro porteño– el 21 de diciembre se repuso en el cine Ópera, uno de los más grandes de Buenos Aires y próximo a éstos, donde se proyectó hasta mediados de enero del año siguiente, mientras que en marzo se estrenó en la Ciudad de Córdoba. De allí en adelante no aparecieron más noticias en las secciones de espectáculos de la prensa escrita ni en las publicaciones destinadas a la industria del sector, como *Heraldo del Cine*. Pero según el periodista y crítico cinematográfico Ricardo García Oliveri (1997) continuó proyectándose en las trasnoches del “cine arte” Lorange, también en el centro porteño, hasta casi agotar el celuloide de la copia, y en algunos cineclubes del país.¹⁵

La expectativa que tenía la distribuidora Norma Vigo cuando decidió adquirir los derechos de comercialización y traer la película a la Argentina (que se desprende de las cuatro o cinco copias importadas, un número alto para el volumen de la empresa) pareció confirmarse por las más de treinta mil personas que concurren a los cines comerciales solo en Buenos Aires;¹⁶ un número nada desdeñable por la temática del film y la escasa trascendencia del director en el ámbito local, aunque lejos de los éxitos de taquilla de entonces.¹⁷

Si el público tuvo una acogida positiva de la película en parte fue por las reseñas elogiosas que cosechó, más en la prensa de circulación masiva que en las publicaciones especializadas.¹⁸ Además de coincidir todas ellas, en sintonía con la crítica internacional, con el realismo alcanzado, también resaltaban su imparcialidad; así, reconocían que a pesar que el director “tiene simpatía por una causa (...) al mismo tiempo ha tratado de comprender a la contraria”,¹⁹ y “si su espíritu es, obviamente, anticolonialista, está lejos del panfleto o de la prédica”.²⁰ De esta manera “la historia va de un grupo a otro mostrando heroicidades y miserias de cada uno de ellos”,²¹ mostrando que “No hay ‘buenos’ y ‘malos’”.²² El equilibrio alcanzado, entonces, “la ubican en un plano donde solo el espectador, con sus datos e ideas accesorios, será el juez de los acontecimientos”.²³

¿Cómo lograba la película, cuyo realizador, efectivamente, guardaba simpatía con la causa argelina, para mostrar dicho equilibrio? Según se infería de las reseñas, por dos cuestiones: por mostrar sin eufemismos la violencia armada del FLN y por reflejar el profesionalismo de los militares franceses. Como señalaba *La Prensa*, si por un lado “Pontecorvo no escatima escenas en la que los argelinos actúan con la máxima ferocidad (...)”, por otro lado, “el respeto a los militares profesionales que consideraban que estaban cumpliendo con su deber –y así era– es ejemplar”.²⁴ Esta cualidad habilitaría los dos principales usos de los que fue objeto *La batalla de Argel*. Comenzamos por el que posiblemente sea el más evidente.

Un film para la revolución...

A pesar de que Pontecorvo no pretendía inscribirse en un cine de “intervención política”, menos en las nuevas vanguardias cinematográficas que para entonces cobraban auge en Occidente, pronto se transformó en un producto de consumo del activismo revolucionario de las décadas de 1960 y 1970. Claro que no fue solo un fenómeno local; desde las Panteras Negras en los Estados Unidos, pasando por el grupo armado Baader-Meinhof en Alemania Occidental, *La batalla de Argel* proporcionó un ejemplo de como un pueblo oprimido a través de la violencia armada derrotaba a un poder opresor, en este caso, una potencia colonialista (Whitfield, 2012).

Entre las más de treinta mil personas que concurrieron a los cines a partir de septiembre de 1968, además de amantes de un cine apartado de los cánones de Hollywood, de espectadores en búsqueda de un momento de esparcimiento o más atentos a las elogiosas reseñas publicadas en la prensa, y de un público cautivo vinculado al universo del cine,²⁵ no cabe duda que también concurrieron intelectuales y militantes interesados por la temática política de la película.²⁶

El mismo diario *La Nación*, por ejemplo, señalaba que la película reflejaba “la dignidad herida de los argelinos” y “el surgimiento y desarrollo de la idea revolucionaria en un grupo de patriotas árabes”, remarcando como una práctica positiva “la impostergable tarea de autodisciplina” y el “saneamiento moral que emprenden”, en referencias a las acciones llevadas adelante por el FLN en la Casbah.²⁷

En la Argentina del dictador Juan Carlos Onganía parecían estar dadas las condiciones para que la película tenga una recepción favorable entre la militancia local. La clausura de los canales de participación política democrática, la persecución contra heterogéneos actores políticos y sociales, y la represión desplegada en el marco de un plan económico que horadaba conquistas del Estado de bienestar, abrieron las puertas para la radicalización de la protesta social con el surgimiento de grupos armados y puebladas en varias localidades del país que recordaban a las sucedidas, el mismo año del estreno local de la película, en París, Praga, Milán, Chicago, Montevideo, México, entre otras ciudades (Gordillo, 2003). La aparición pública de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), como ya mencionamos, el mismo día que el film aparecía en la cartelera de los cines, fue seguida en los meses siguientes por la creación de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y Montoneros, por mencionar a las organizaciones armadas más significativas.

Si el clima de época era ciertamente favorable, no fue menos importante que al momento del estreno de la película el conflicto argelino ya había llegado a los círculos militantes e intelectuales a través de la obra de Frantz Fanon, principalmente de *Los condenados de la tierra*, libro publicado en 1961 en París por François Maspero y dos años más tarde traducido al español por Fondo de Cultura Económica.²⁸ La obra del intelectual antillano, un potente manifiesto anticolonialista, se integraba a una biblioteca tercermundista en expansión consumida por sectores identificados con la Nueva Izquierda como con el peronismo revolucionario, en la cual se compaginaban escritos que iban desde el “Che” Guevara, Mao y Vo Nguyen Giap, hasta Louis Althusser, Antonio Gramsci y Jean-Paul Sartre, el intelectual francés más comprometido con la causa argelina y autor del famoso prólogo al libro de Fanon que le daría a este una repercusión internacional mayor a la esperada (Terán, 1991).

Hacia fines de la década del sesenta también fue configurándose una cinemateca militante, en la cual *La batalla de Argel* se incorporaba a un catálogo en el que convivían largometrajes hijos de las nuevas vanguardias cinematográficas surgidas en el Tercer Mundo (el llamado “tercer cine”) como *La hora de los hornos* o las producciones del *Cinema Novo* brasileño de Glauber Rocha, con un cine de autor comprometido políticamente como el de Costa-Gavras y sus films *Z* y *Estado de sitio*, entre otros (Stam, 2001; Mestman, 2016).

Pero de las experiencias anticoloniales y revoluciones en el Tercer Mundo incorporadas a la matriz ideológica de la militancia revolucionaria local como modelo o inspiración (Cuba, Vietnam, China y Argelia), ninguna contó con un producto audiovisual tan potente como *La batalla de Argel*, o al menos con una exitosa circulación comercial en Occidente. No era casual que la organización Montoneros incluyera a esta y a *Queimada*, otra película de Pontecorvo, en el listado de títulos extranjeros para integrar su proyecto de “cinemateca popular” que intentó armar hacia los años 1973-1974 (Cristiá, 2018).

Pero ¿qué elementos o enseñanzas podía aportar la película a la militancia setentista? En términos históricos, daba a conocer un proceso de “liberación nacional” triunfante, donde la matriz tercermundista permitía homologar una sujeción colonial con una dictadura militar “pro-imperialista”, como era caracterizado el gobierno *de facto* de Onganía y el de sus sucesores, los generales Roberto M. Levingston y Alejandro A. Lanusse. Que la clave de lectura dominante fue el anticolonialismo quedaba reflejado hasta en la revista sindical *Contacto*, publicación editada por el sindicato de Luz y Fuerza de Buenos Aires conducido por Juan José Taccone, que a pesar del anticomunismo que sobrevolaba sus páginas –en especial, la sección internacional– le destinaba una elogiosa reseña a la película en la cual resaltaba “la heroica lucha del pueblo argelino por terminar con el último bastión del colonialismo francés”.²⁹

En segundo lugar, mostraba que la “liberación nacional” argelina era producto de la lucha de un pueblo. Si bien el guion estaba centrado en un individuo, Ali La Pointe, era un “héroe colectivo” el que realmente adquiriría conciencia de la opresión colonial y decidía apoyar las acciones armadas del FLN. Así, además de las escenas que hacían uso de movimientos de masas, la participación en el film de mujeres y niños eran centrales (estos últimos, fruto posiblemente de otra huella neorrealista del film), dando cuenta de una verdadera “guerra popular”. El afiche de promoción publicado en la sección de espectáculos de los diarios, por ejemplo, anunciaba: “En la lucha por la libertad de su patria todas las mujeres y todos los hombres fueron valientes”.³⁰ Tampoco era casual que Pontecorvo haya decidido finalizar su película con un primer plano de una mujer argelina enfrentando a fuerzas militares.

También podía aportar una justificación de la lucha armada. Si el libro de Fanon, y en especial el prólogo de Sartre, brindaron a toda una generación una de las legitimaciones más acabadas para el ejercicio de la violencia política (claro que en una situación de opresión colonial), la traducción audiovisual de ficción que mejor podía cumplir ese lugar era sin duda *La batalla de Argel*. Que la película contenía una clave fanoniana podía rastrearse no solamente en el derrotero político y el proceso de concientización que atravesaba el personaje de Ali La Pointe, sino en muchos otros fragmentos donde las ideas del autor de *Los condenados de la tierra* se hacían explícitas, por ejemplo, en boca de uno de los dirigentes históricos del FLN, Larbi Ben M'hidi, en la escena que dialoga con aquel. Hasta el propio Sartre se hacía presente cuando, a manera de elogio, el teniente coronel Mathieu le preguntaba a un periodista: “¿Me pueden explicar por qué los Sartre nacen todos en el otro bando?”.

Por último, por qué no ver en ciertos fragmentos del film un instructivo acerca de cómo funcionaba una guerrilla urbana en la clandestinidad, un complemento de los seguramente más efectivos “manuales” de la época, como el *Minimanual del guerrillero urbano* de Carlos Marighella. El entrenamiento al que es sometido Ali La Pointe por el propio Saâdi, la secuencia donde tres mujeres argelinas preparan con detalle y llevan a cabo atentados con explosivos en lugares públicos de Argel y hasta la recordada escena donde el propio Mathieu explicaba la organización celular y compartimentada de la guerrilla, eran tan solo algunos momentos que podía brindar el film como guía práctica para la militancia armada.

... y la contrarrevolución

Las mismas reseñas de la prensa argentina que elogiaban el realismo y la imparcialidad de *La batalla de Argel* se detenían en otro aspecto. Ya sea formulada como una contradicción con la “epopeya revolucionaria” que supuestamente buscaba reconstruir (“hace del coronel francés una figura sensata, defensor de principios que el film sencillamente no comparte”)³¹ o como un elogio desde coordenadas conservadoras (*La Nación* resaltaba “el profesionalismo de los militares” representado en la figura de Mathieu),³² el desempeño de las fuerzas militares francesas parecían tener un carácter aséptico y racional. Esta característica –que a diferencia de lo que sucedía en América Latina, le trajo a Pontecorvo y a Solinas no pocas críticas provenientes del universo de las izquierdas europeas, especialmente la francesa– habilitaba la posibilidad de una nueva clave de lectura del film y de ciertos usos que, claro está, escaparon a los objetivos originales de su director y de su guionista.

Pero comencemos por el final de esta historia. A comienzos del siglo XXI, la periodista francesa Marie-Monique Robin, en el marco de su investigación acerca de la influencia de la doctrina militar francesa en América, particularmente en Argentina, entrevistó a dos ex cadetes de la promoción n° 100 de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), Julio César Urien y Aníbal Acosta. En dicha entrevista ambos recordaban que en el marco de su formación el director de estudios, acompañado por un capellán militar, proyectó *La batalla de Argel* a las cuatro promociones de alumnos con el propósito de introducirlos en la temática de la doctrina de la guerra antisubversiva. Y entrevistado en el marco de la misma investigación, Jorge “Tigre” Acosta –jefe de inteligencia del grupo de tareas 3.3.2 que operó en la ESMA durante la última dictadura militar– reconocía que, “como todos los marinos”, había visto el film de Pontecorvo (Robin, 2003, 2005).³³

Esta serie de declaraciones daban a conocer, tardíamente, un uso del film que hasta entonces no había sido identificado para Argentina. En Uruguay, como vimos, la prensa había informado de su proyección para jefes policiales antes de ser retirado de cartelera;³⁴ y en los Estados Unidos, un periodista norteamericano también ya había señalado su utilización durante las décadas de 1960 y 1970 como material de formación en la Academia Internacional de Policía en Washington donde cursaban seminarios pasantes del Tercer Mundo, incluidos oficiales de policías argentinos (Langguth, 1978).

Hacia fines de la década del sesenta, entonces, los militares del onganiato además de no considerar a *La batalla de Argel* una amenaza y habilitar su exhibición comercial, creyeron ver en ella un valioso material de formación para lo que denominaban “lucha antisubversiva”. Ahora, más que acumular evidencias de fechas e instituciones militares donde se proyectó, una pregunta quizás más efectiva para formularnos es ¿por qué proyectar éstay no otras películas que también circulaban por entonces en Argentina?

El cine francés, por ejemplo, tenía por entonces poco para ofrecer. Con restricciones por parte del Estado para abordar el conflicto colonial, la industria gala de fuerte presencia en la cartelera local exportaba largometrajes que trabajaban el tema de la guerra de Argelia pero por canales más indirectos. Fueron directores identificados con la *nouvelle vague*, o formados bajo su clima, como Alain Cavalier con *Le combat dans l'île* y *L'insoumis* (estrenadas en Argentina en 1964 y 1965 como *Ana* y *¿Tengo el derecho de matar?*, respectivamente), Jean-Luc Godard con *Le petit soldat* (apareció en salas locales en julio de 1968, cinco años más tarde que su estreno en Francia, bajo el título *El soldado*) y Alain Resnais con *Muriel* (de 1963, pero recién proyectada en Argentina dieciocho después), quienes abordaron más que la guerra las consecuencias de la misma sobre la sociedad francesa. Integrantes de organizaciones de extrema derecha, soldados desertores o desmovilizados, agentes de inteligencias y atractivas mujeres, aparecían interrelacionados en guiones con narrativas y cronologías más fragmentadas que las que ofrecía la escuela italiana de la que provenía Pontecorovo y donde la guerra de Argelia, o directamente la posguerra, era una referencia y no el escenario donde se desplegaba la trama central de la historia.

La otra industria cinematográfica implicada en el conflicto estaba por entonces dando sus primeros pasos, y tenía escasa circulación en Argentina. El más consolidado cine egipcio sí había producido el ya mencionado film *Yamila*, del director Youssef Chahine (reestrenado en noviembre de 1967 como *Argelia, paralelo del miedo*) pero cuyo propósito era la denuncia anticolonialista a partir de contar la historia de Yamila Bouhrid, una heroína de la lucha por la independencia, detenida y torturada por el ejército francés.

De manera más directa la potente industria de Hollywood se había acercado a la temática de lo que Estados Unidos llamaba lucha contrainsurgente. Un mes después de estrenarse *La batalla*, por ejemplo, aparecía en los cines argentinos *Los boinas verdes*, una clásica película de propaganda anticomunista producto de la Guerra Fría protagonizada por John Wayne (es decir, donde los “buenos” y “malos” aparecían forzosamente estereotipados), cuya trama se desarrollaba en el contexto de la intervención norteamericana en Vietnam; un film de entretenimiento más que de adoctrinamiento.

Más elementos podía ofrecer *Los centuriones* (estrenada en Argentina en marzo de 1967 con el título *Talla de valientes*, y repuesta en cartelera tres años más tarde), también producida por los grandes estudios de Hollywood y en la cual, al igual que el film de Pontecorvo, un grupo de militares franceses pertenecientes a la 10° División de paracaidistas debían combatir a los rebeldes argelinos. Sin embargo, y a pesar de basarse en la exitosa novela homónima de Jean Lartéguy,³⁵ el largometraje, como señala Mario Ranalletti (2017) no llega a despertar el interés ni a establecer la tensión narrativa que en ciertos pasajes exhibe el libro original; tampoco poseía capacidad didáctica para transmitir los preceptos de la guerra contrarrevolucionaria. Filmada a color como una película más del género bélico de Hollywood, con los actores del *star-system* de la época dialogando en inglés,³⁶ y donde la mayor parte de la trama se desarrollaba en zona de montañas, había que esperar hasta el tramo final para observar las técnicas de guerra antisubversiva (rastrillajes, inteligencia, interrogatorios) contra los integrantes del FLN en Argel, en un escenario que simulaba la Casbah. Sin embargo, estas técnicas aparecían tamizadas por un discurso moralista, donde la tortura era condenada por uno de los capitanes franceses protagonizado por el mismo Alain Delon (aspecto, este último, que no evitó su prohibición en Francia durante una década).

Alejado de los escenarios de la guerra de Argelia o Vietnam, pero situado en un país vecino con una problemática que podía ser considerada similar, aparecía otro film que al igual que *La batalla de Argel* contenía una doble clave de lectura. *Estado de sitio* (estrenada en Argentina en 1973, mismo año de su aparición en Europa), del director Costa-Gavras, se basaba en el caso verídico del secuestro y posterior asesinato del agente del FBI Dan Mitrione sucedido en Montevideo en 1970. La guerrilla urbana Tupamaros, autora del episodio, acusaba a Mitrione de ser consejero e instructor de las fuerzas de seguridad en técnicas de represión y tortura, que el largometraje se encargaba de mostrar, estas últimas, en una de sus escenas ciertamente breve pero sumamente explícita e impactante. Costa-Gavras, al igual que hacía Pontecorvo, rompía el maniqueísmo de “buenos” y “malos” y colocaba al agente estadounidense con cierta humanidad (no era casual que ambas películas contaban con Franco Solinas como guionista). Como señaló la investigadora Moira Cristiá (2020), situaba al espectador en una tensión entre la identificación con el protagonista o con sus secuestradores, cuyos rostros cubiertos dificultaban la empatía.

Sin embargo, a pesar de que el film mostraba en todos sus detalles el funcionamiento cronometrado de la guerrilla urbana, la encargada de la persecución era la policía y no las Fuerzas Armadas, es decir, se consideraba más un tema delictivo que un problema de “guerra contrarrevolucionaria”.³⁷

A pesar de la biografía política de su director –un dato no menor en la paranoia anticomunista que permeaba el clima castrense de la época–, *La batalla de Argel* era sin duda la película que reunía todos los elementos para ser utilizada como material de formación en la lucha antsubversiva. Primero, las condiciones de recepción eran ciertamente propicias; al igual que sucedía con la militancia revolucionaria, desde el arribo en 1957 de una misión militar francesa destinada a renovar programáticamente los contenidos de la Escuela Superior de Guerra, los ámbitos castrenses locales también estaban familiarizados con la guerra de Argelia (Mazzei, 2002). Proceso ya estudiado en profundidad por la historiografía local, para 1968, cuando el film se estrena en Argentina, las Fuerzas Armadas argentinas, y el Ejército en particular, llevaban más de diez años recibiendo las enseñanzas de la doctrina de guerra contrarrevolucionaria de origen francés (López, 1987; Amaral, 1998; Robin, 2005; Ranalletti, 2011).

En segundo lugar, los militares franceses del film de Pontecorvo eran representados no como sádicos torturadores ni timoratos culposos de aplicar la tortura, sino como verdaderos profesionales de la guerra. Bajo las órdenes y enseñanzas del teniente coronel Mathieu, aprendían a desarticular una organización armada clandestina y compartimentada, a detectar sospechosos en retenes de control, realizaban redadas en condominios de viviendas urbanas de barrios marginales y dejaban en claro que las leyes democráticas (y los políticos que las custodiaban) no eran más que un obstáculo para derrotar a la subversión.

Por último, ¿actuó también como instructivo en técnicas de tortura? La respuesta a esta pregunta arrojaría resultados más inciertos. La copia que se proyectó en las salas comerciales al parecer no contenía los 90 segundos que duraban las escenas de torturas aplicadas a los integrantes del FLN, según señalaba la reseña de la revista *Análisis*, la única que advirtió la diferencia entre la versión proyectada en los cines locales y la original.³⁸ Pero según recuerda uno de los alumnos de la ESMA, la copia que se proyectó allí sí contenía las escenas censuradas en la versión comercial.³⁹ De dónde se obtuvo esta copia resulta difícil determinarlo.

Si el objetivo de utilizar el film tenía, solamente, un propósito instrumental acerca de cómo aplicar técnicas de tortura, no era la única película contemporánea disponible en el mercado local que podía utilizarse; en *Le petit soldat* (aunque aquí las torturas eran autoría de integrantes del FLN) y en *Estado de sitio*, podían encontrarse escenas similares o aún más crudas y explícitas.

Parecería que el film de Pontecorvo, entonces, poseía un interés para los militares argentinos que excedía meramente este trágico uso práctico. Con un realismo, como mencionamos, que se confundía con el género documental y con un lenguaje cinematográfico sumamente didáctico, *La batalla de Argel* sintetizaba en 120 minutos de formato audiovisual los artículos, libros, manuales y cursos teórico-prácticos que desde 1957 permitieron incorporar la doctrina de guerra contrarrevolucionaria en los ambientes militares argentinos; recreaba visualmente las enseñanzas de los teóricos franceses acerca de cómo combatir a una organización armada que actuaba en la clandestinidad con el apoyo de la población civil. El mismo general francés Paul Aussaresses admitió que la película era magnífica, “Está muy cerca de la verdad, mejor no puede estar hecho. ¡Y está excelentemente filmado!” (Robin, 2005, p. 134).

Un film subversivo

En 1974 *La batalla de Argel* se convirtió, ahora sí, en una amenaza para el Estado. Seis años después de su estreno en Argentina, el contexto político y social era otro. El fin del ciclo de dictaduras militares autodenominado “Revolución Argentina” (1966-1973) fue sucedido por el retorno del peronismo al gobierno. Tras la breve presidencia de Héctor J. Cámpora y el fallecimiento de Juan D. Perón en julio del año siguiente, el inestable gobierno de Isabel Martínez de Perón puso en marcha una agenda antsubversiva cuyo consenso, como demostró la historiadora Marina Franco (2012), excedía a las Fuerzas Armadas.

El accionar de grupos armados como el ERP, que en agosto de 1974 había llevado a cabo un operativo en la Fábrica Militar de Villa María, en la provincia de Córdoba, apresando al coronel Argentino del Valle Larrabure, y el paso a la clandestinidad de Montoneros a comienzos de septiembre, parecían justificar la sanción por parte del Congreso de la Nación, a fines del mismo mes, de la Ley N° 20.840 de Seguridad del Estado, destinada a incrementar las “penalidades para las actividades subversivas en todas sus manifestaciones”.⁴⁰

En este clima la designación a comienzos de septiembre de Miguel Paulino Tato como nuevo interventor del Ente de Calificación Cinematográfica marcó el inicio de una cruzada moralizadora que, si bien no era nueva, alcanzaría durante su gestión una actividad inusitada (Invernizzi, 2014). Que la hiperactividad censora de Tato excedía los propósitos de la agenda antisubversiva estatal y respondía más a preservar una moral católica custodiada durante décadas por el Episcopado argentino, se comprobaba con solo repasar los títulos de las 330 películas prohibidas (comenzando por la primera de ellas, *Las colegialas se confiesan*), y las 1200 recortadas durante su mandato en el Ente, que se prolongaría durante los primeros años de la dictadura militar.

Así, la rápida prohibición de *La batalla* (fue la 4° película censurada de su gestión, en los primeros días de octubre), que por entonces se proyectaba en el cine Rose-Marie de la Ciudad de Buenos Aires, amparándose no en la Ley N° 18.019 de censura cinematográfica de los años de Onganía sino en la nueva Ley de Seguridad del Estado, demostraba que ambos propósitos –la lucha contra la subversión y la cruzada moralizadora– eran no solo compatibles sino complementarios.

Ya poco importaba que el film de Pontecorvo fuese “ecuánime” y muestre las “heroicidades y miserias” de cada uno de los grupos enfrentados, como destacaba la reseña del diario *Clarín* al momento de su estreno. Tampoco alcanzaba el elogio al desempeño de los militares, como también entonces reconocían las reseñas de *La Nación* y *La Prensa*; ni que publicaciones como *Cabildo*, órgano de la derecha nacionalista católica y promotora de una intransigente agenda antisubversiva, la considerara una “buena película”.⁴¹ La más inmediata coyuntura (esto es, la escalada de la violencia armada tras la muerte de Perón) había resignificado la mirada del Estado sobre *La batalla*.

Al igual que la película de Costa-Gavras, alcanzada por la misma ley, la Resolución del Ente consideraba que en el film de Pontecorvo “se muestran prácticas guerrilleras, [que] aunque ambientadas en otras latitudes, bien pueden entenderse asimilables a nuestra realidad contemporánea”; su exhibición, por lo tanto, “no contribuye en nada a la pacificación de los espíritus, empresa en la que están comprometidos todos los habitantes de la Nación”.⁴² Ahora el film de Pontecorvo ponía en peligro la seguridad de la Nación.

La Resolución del Ente que ordenó el retiro de la calificación –que era la manera de materializar la prohibición– se prolongaría durante una década.

***La batalla de Argel* bajo el prisma de “los dos demonios”**

Con el retorno de la democracia en diciembre de 1983, el gobierno de Raúl Alfonsín derogó la Ley N° 18.019 y con ello la censura sobre el cine. El nuevo Instituto Nacional de Cinematografía (INC) que reemplazó al Ente de Calificación Cinematográfica comenzó a restituir o conceder nuevas calificaciones a los films nacionales e internacionales censurados durante la gestión de Tato.

Transformado ya en un film de culto, la distribuidora Norma Vigo adquirió una nueva copia de la película, clasificada por el INC como “prohibida para menores de 18 años”. En octubre de 1984, exactamente diez años después de sufrir la censura, fue proyectada en el “cine arte” Lorca, de la Ciudad de Buenos Aires.

La reposición comercial del film de Pontecorvo se producía en un contexto político y social ciertamente distinto al de diez años atrás. En el Cono Sur de América Latina el horizonte revolucionario que recorrió el Tercer Mundo durante las décadas de 1960 y 1970 había sido clausurado, durante esta última década y la siguiente, por dictaduras militares anticomunistas enmarcadas en la Doctrina de la Seguridad Nacional. En el plano local, la violencia política que atravesó el tejido social durante las presidencias peronistas, pero especialmente la masacre represiva desplegada por la dictadura militar que las sucedió, había trastocado la sensibilidad de la sociedad argentina respecto a la violencia, mutación que el candidato de la Unión Cívica Radical supo interpretar más acabadamente que sus competidores del Partido Justicialista.

La agenda de defensa de los derechos humanos llevada adelante por Alfonsín incluyó la derogación de la ley de Autoamnistía sancionada por el último presidente de facto de la dictadura Reynaldo Bignone, la firma de dos decretos que ordenaban enjuiciar a siete dirigentes del ERP y Montoneros y a las tres primeras Juntas Militares, y la conformación de una comisión integrada por personalidades destacadas de la sociedad civil con el propósito de investigar los crímenes cometidos por la dictadura.

Acompañados por una enorme movilización social, en los últimos días de septiembre de 1984, los integrantes de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, más conocida por sus siglas como CONADEP, entregaron el informe titulado *Nunca Más* con más de nueve mil casos registrados de desapariciones y violaciones a los derechos humanos. Meses antes, sus avances habían sido adelantados en un programa televisivo que sería más recordado por la vehemente intervención del ministro del Interior Antonio Tróccoli, quien sostuvo que la violencia terrorista del Estado fue la consecuencia del accionar de la subversión previo a 1976, una explicación que comenzaría a ser conocida como “teoría de los dos demonios”.⁴³

Si el reestreno en el circuito de los cine-arte del centro porteño, las escasas dos semanas que permaneció en cartelera y la poca atención que mereció por parte de los medios de prensa de circulación masiva, parecían dar cuenta de este cambio de época y de sensibilidad social respecto a la violencia, las reseñas dedicadas a la película no permanecieron ajenas, a su vez, al relato político respecto al pasado reciente puesto en circulación por la gestión radical, relato que retomó y divulgó, con desplazamientos y énfasis disímiles, el mismo prólogo del *Nunca Más*.

Ahora se remarcaba que en *La batalla de Argel* “ambos bandos son considerados, aun en sus excesos”. Así, si por un lado se recordaba que el proceso iniciado por los militares franceses en Argel fue “bastante similar al que luego nos tendría a nosotros por actores” con “operativos militares contra civiles, detenciones indiscriminadas, torturas, muertes”⁴⁴ (trazando un parentesco que la historiografía descubriría años más tarde), por otro lado, la reseña del director y crítico de cine Andrés Di Tella señalaba que “El FLN no vaciló en recurrir a métodos terroristas, cobrando muchísimas víctimas civiles” y que “Las torturas practicadas por los franceses más adelante no alcanzan a borrar con una ‘justificación’ la aberración de los atentados”. Para el director de *Montoneros, una historia* (1998), Pontecorvo “no puede cerrar los ojos ante la inocencia de las víctimas y la crueldad del método, negándose a investir con *glamour* revolucionario una acción que no deja de ser moralmente repulsiva por más que sirva a una causa justa”.⁴⁵

No había dudas, 1984 había resignificado *La batalla de Argel*. “Cuando se conoce la libertad, no se renuncia jamás a ella”, anunciaba el afiche publicitario que promocionaba la película en la sección de espectáculos de un medio escrito.⁴⁶ La “valentía” y la “patria”, a diferencia del momento de su estreno, eran valores y conceptos ya ausentes del diccionario social contemporáneo. No solamente la película, su director también aparecía resignificado en la nueva etapa política que comenzaba a transitar el país. Al año siguiente de su reposición en los cines locales, un ya consagrado Pontecorvo era invitado a Buenos Aires para participar del Primer Encuentro Internacional de la Cultura Democrática.

Conclusiones

¿Todos los que vieron la película durante el periodo analizado pueden sentirse incluidos en los análisis del presente artículo? Ciertamente no; pudieron existir tantas interpretaciones como espectadores. El film del director italiano contenía una serie de elementos que habilitaba lecturas no solo disímiles sino hasta contrapuestas, difíciles de encontrar en otras producciones cinematográficas de la época, o aún en otros objetos culturales.

Pero desechando un relativismo extremo, el análisis diacrónico de la recepción, apropiación y usos de *La batalla de Argel* permitió detectar desplazamientos y cambios respecto de la percepción de la violencia política en la sociedad argentina entre las décadas de 1960 y 1980, al menos en los segmentos más politizados. Los espectadores creyeron hallar en su contenido enseñanzas o mensajes para leer el presente político, o transformarlo, claro que codificado por sus sensibilidades y coordenadas ideológicas.

Luego de su reposición comercial *La batalla de Argel* continuó circulando por distintos ámbitos. La aparición de una nueva tecnología de reproducción, el video hogareño, permitió que en 1998 el diario *Página/12* ofreciera el film a sus lectores en formato VHS, habilitando así nuevos usos y canales de circulación. Proyectada en Carreras de Historia para enseñar la descolonización argelina, en ciclos de cine militante para conocer las luchas del Tercer Mundo, en escuelas y cursos de cine para analizar las novedades cinematográficas de la década del sesenta o, simplemente, disfrutada en la tranquilidad de los hogares, *La batalla de Argel* parecía no perder vigencia.

En septiembre de 2003, un artículo del *New York Times*, traducido y publicado por el diario *La Nación*,⁴⁷ reveló que en el contexto de la guerra en Irak el Pentágono había organizado la proyección de *La batalla de Argel* destinada a cuarenta oficiales y expertos civiles, seguido de un debate sobre el uso de la tortura en la “lucha contra el terrorismo”. Los organizadores creían que las condiciones que debían enfrentar los militares estadounidenses en Irak eran similares a la experimentada por los franceses en Argelia. El propio Pontecorvo afirmó que encontraba “un poco extraño” el interés del Pentágono por la película (Whitfield, 2012).

En una entrevista realizada dos años antes de su fallecimiento, ocurrido en 2006, Gillo Pontecorvo deseaba que su película pudiera ser apreciada como un ejercicio técnico, una manera de “enseñar a hacer películas”, y no como un instructivo para hacer la guerra, menos un manual de terrorismo o contraterrorismo.⁴⁸ Pero como analizamos en el presente artículo, desde el momento mismo de su estreno esta obra maestra del cine había cobrado vida propia.

Agradecimientos

Agradezco los comentarios aportados por Javier Gerbasi, Daniel Mazzei y Alejandro Cattaruzza; y al profesionalismo de los trabajadores de la biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) de la Ciudad de Buenos Aires.

Fuentes documentales

“Ahora la censura ideológica”, *El País*, 21 de diciembre de 1968.

“Batalla”, *Heraldo del Cine*, 22 de enero de 1969, p. 17.

Benayoun, R., “*La Bataille d’Alger*”, *Positif: Revue de Cinéma*, N° 80, diciembre, 1966, p. 20.

Brunetta, G. P., “*La battaglia di Algeri*”, *Cinema & film*, N° 1, 1966/67.

Comunicación de Julio César Urien con el autor, 20 de marzo de 2024.

- Decreto Poder Ejecutivo Nacional, N° 7.004, 17 de julio de 1962.
- Di Tella, A., "Lección de cine político que no perdió vigencia", *La Razón*, 6 de octubre de 1984.
- "El 'Ente' o la excepción en el Estado", *Restauración*, N° 3, 1975, p. 33-34.
- Ente de Calificación Cinematográfica, Resolución N° 92/74, en: Expediente N° 260/73: "Estado de sitio", 16 de octubre de 1974.
- "Fue prohibido 'Yamila', un film sobre Argelia", *Heraldo del Cine*, N° 1613, 25 de julio 1962, p. 156.
- García Olivieri, R., "El talento de Pontecorvo. 'La batalla de Argelia', notoria reposición", *Tiempo Argentino*, 5 de octubre de 1984, p. 10.
- J.P., "La batalla de Argelia", *La Prensa*, 20 septiembre de 1968, p. 31.
- Kaufman, M. T., "Con la mirada en Argelia. Estados Unidos en Irak", *La Nación*, 14 de septiembre de 2003.
- "La Batalla". Crónica con gran fuerza dramática". *Clarín*, 21 de septiembre de 1968, p. 24.
- "La Batalla". *Gaceta de los espectáculos*, Año 3 N° 109, Buenos Aires, 24 de septiembre de 1968, p. 468.
- "La batalla de Argelia", *Contacto. Órgano de la Federación Argentina de Trabajadores de Luz y Fuerza*, N° 35, octubre de 1968, p. 73.
- "La dificultad épica. La batalla de Argelia", *Primera Plana*, N° 300, 24 de septiembre de 1968, p. 79.
- La Nación*, 6 de octubre de 1984, p. 5.
- Ley N° 20.840, 28/09/1974. Recuperado de <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-20840-73268/texto>
- Narboni, J., "*La bataille d'Alger*", *Cahiers du cinéma*, N° 183, octubre de 1966, pp. 25-26.
- "Pontecorvo de siempre", *Análisis*, N° 393, 25 de septiembre de 1968, p. 33.
- Pontecorvo, Gillo (director) (1966). *La batalla de Argel* [película]. Argelia-Italia: Igor Film-Casbah Films. *Primera Plana*, n° 299, 17 de septiembre de 1968, p. 90.
- Roy, J., "La batalla de Argel enseña a hacer cine", *L'Humanité*, 22 de mayo de 2004.
- Zambetti, S., "*La battaglia di Algeri*", *Cineforum*, N° 60, diciembre de 1966.
- "Vigorosa crónica de la guerra argelina en un film laureado", *La Nación*, 20 de septiembre de 1968, p. 12.

Referencias bibliográficas

- Alleg, H. (1958). *La Question*. Éditions de Minuit.
- Amaral, S. (1998). Guerra revolucionaria de Argelia a la Argentina, 1957-1962. *Investigaciones y ensayos*, 48, 173-195.
- Anguita, E. y Caparrós, M. (2006). *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina. 1966-1969* (Tomo 1). Booket.
- Barral, E. D. (2021). La Batalla de Argel. La descontextualización de la guerra y la doctrina de contrainsurgencia francesa. *Casus Belli*, 2, 203-228. <https://fe.undef.edu.ar/publicaciones/ojs3/index.php/casusbelli/issue/view/2>
- Bensmaïl, M.(Dir.). (2017). *La Bataille d'Alger. Un film dans l'histoire* [Película]. Institut National de l'Audiovisuel (INA).
- Broitman, A. I. y Eserverri, M. (2014). *Una película, muchas batallas. Una aproximación a la circulación y recepción de la película La batalla de Argelia (1966) en Argentina y Uruguay*. Ponencia presentada en XVI Congreso Nuevas configuraciones de la cultura en lenguajes, representaciones y relatos, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Matanza.
- Canavese, M. (2015). *Los usos de Foucault en la Argentina: recepción y circulación desde los años cincuenta hasta nuestros días*. Siglo Veintiuno Editores.
- Casas, M. E. (2022). *Como dijo Martín Fierro. Interpretaciones y usos del poema durante el siglo XX*. Prometeo.
- Cattaruzza, A. (2008). El mundo por hacer. Una propuesta para el análisis de la cultura juvenil de los años setenta. *Lucha Armada en la Argentina*, 4(10), 12-24.
- Crenzel, E. (2008). *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Cristiá, M. (2018). Del proyecto de cinemateca a la película militante: políticas audiovisuales de Montoneros en los años setenta. *Izquierdas*, 41, 162-183. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492018000400162>
- Cristiá, M. (2020). Sensibilidad e internacionalismo. La denuncia de la represión en el cine de Costa Gavras (1969-1982). *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 22, 140-168.
- De Oto, A. (2013). Usos de Fanon. Un recorrido por tres lecturas argentinas. *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 30(1), 35-60. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/6538/02deotocuyo30-2013.pdf
- Devoto, F. (2013). Le vicissitudini di una statua: memoria, storia e temporalità (1910-2013). *Giornale di storia contemporanea*, 1-2, 23-40.
- Di Lino, S. (2016). L'anomalia di Gillo Pontecorvo. *Zibaldone. Estudios Italianos*, 4(2), 4-14. https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/8487/pdf_1
- Di Tella, A. (1998). *Montoneros, una historia* [Película]. Cine Ojo.
- Feinmann, J. P. (2006). *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política*. Booket.
- Ferro, M. (2000). *Historia Contemporánea y Cine*. Ariel.
- Franco, M. (2012). *Un enemigo para la nación: orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*. Fondo de Cultura Económica.

- Gaffet, H. (2022). *Un hombre de cine* [Película]. Magoya Films-Gorku Films.
- García Oliveri, R. (1997). Aquel cine “de antes de la revolución”. *Los 70*, 1(5), 23-25.
- Gordillo, M. (2003). Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955-1973. En D. James (Dir.), *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)* (pp. 329-380). Sudamericana.
- Grosso, B. (2012). Ciclos de la memoria. *Tiempo histórico*, 4, 13-21.
- Hendrickson, K. y Lustgarten, A. (2004). *Marxist Poetry: The Making of 'The Battle of Algiers'* [Película]. The Criterion Collection.
- Hourani, A. (2008). *La historia de los árabes*. Zeta Bolsillo.
- Invernizzi, H. (2014). *Cines rigurosamente vigilados. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976*. Capital Intelectual.
- Langguth, A. J. (1978). *Hidden Terrors: The truth about U. S. Police operations in Latin America*. Pantheon Books.
- López, E. (1987). *Seguridad Nacional y sedición militar*. Legasa.
- Mancebo Roca, J. A. (2008). La dictadura de la verdad. La interpretación histórica en Gillo Pontecorvo. En G. Camarero (Ed.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine* (pp. 888-898). Universidad Carlos III de Madrid-Instituto de Cultura y Tecnología.
- Martínez Carril, M. (2013). *La batalla de los censores: cine y censura en Uruguay*. Irrupciones Grupo Editor.
- Mazzei, D. (2002). La misión militar francesa en la Escuela Superior de Guerra y los orígenes de la Guerra Sucia, 1957-1961. *Revista de Ciencias Sociales*, 13, 105-137.
- Mestman, M. (2016). Presentación. En M. Mestman (Coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política* (pp. 5-61). Akal.
- Mestman, M. (2017). Argel, Buenos Aires, Montreal: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973 / 1974). *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 43-44, 73-93. <https://doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.005>
- Museo Reina Sofía (2019). *Los viajes de Guernica*. Museo Reina Sofía.
- Périès, G. y Servenay, D. (2011). *Una guerra negra. Investigación sobre los orígenes del genocidio ruandés (1959-1994)*. Prometeo-Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Portantiero, J. C. (1999). *Los usos de Gramsci*. Grijalbo.
- Ramírez Llorens, F. (2016). *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina (1955-1973)*. Librería.
- Ranalletti, M. (2011). *Una aproximación a los fundamentos del terrorismo de Estado en la Argentina: la recepción de la noción de 'guerra revolucionaria' en el ámbito castrense local (1954-1962)*. *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*, 11(11), 261-278.
- Ranalletti, M. (2017). Narrar el pasado a partir de ficciones. La figura del *soldat perdu* en la primera filmografía sobre la guerra y la posguerra de Argelia. En M. Ranalletti (Comp.), *La escritura fílmica de la historia. Problemas, recursos, perspectivas* (pp. 215-236). Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Rich, P. B. (2015). Rossellini, Pontecorvo, and the neorealist cinema of insurgency. *Small Wars & Insurgencies*, 26, 640-667. <https://doi.org/10.1080/09592318.2015.1050825>

- Robin, M.-M. (2003). *Escadrons de la mort: L'école française* [Película]. Idéale Audience.
- Robin, M.-M. (2005). *Escuadrones de la muerte. La escuela francesa*. Sudamericana.
- Rubenstein, J. (2017). La doctrina militar francesa popularizada. La influencia de las novelas de Jean Lartéguy en Argentina. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea]. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.70524>
- Rubenstein, J. (2017). La doctrina militar francesa popularizada. La influencia de las novelas de Jean Lartéguy en Argentina. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea]. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.70524>
- Saâdi, Y. (1962). *Souvenirs de la bataille d'alger: décembre 1956-septembre 1957*. Julliard.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Paidós.
- Stora, B. (2002). La mémoire retrouvée de la guerre d'Algérie? *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/archives/article/2002/03/18/la-memoire-retrouvee-de-la-guerre-d-algerie-par-benjamin-stora_267153_1819218.html
- Stora, B. (2022). *Historia de la Guerra de Argelia: 1954-1962*. LOM Ediciones.
- Terán, O. (1991). *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Puntosur.
- Vazeilles, J. G. (2006). *Memorias de la militancia*. Manuel Suárez.
- Whitfield, S. J. (2012). *Cine Qua Non: The Political Import and Impact of The Battle of Algiers*. *Revue LISA/LISA e-journal*, 10(1), 249-270. <https://doi.org/10.4000/lisa.5006>

NOTAS

- 1 Ver, por ejemplo, la investigación de Crenzel (2008) acerca del libro *Nunca Más*, especialmente su capítulo 4, “Usos y resignificaciones del *Nunca Más*”; el trabajo colectivo que ofrece el Museo Reina Sofía (2019) acerca del *Guernica* de Pablo Picasso; o las vicisitudes de la estatua de Cristóbal Colón en Buenos Aires que reconstruye Devoto (2013).
- 2 Para un relato autobiográfico contemporáneo acerca de las torturas practicadas por las tropas francesas puede leerse el libro del periodista argelino Henri Alleg (1958).
- 3 Entre otras, J. Narboni, “La bataille d'Alger”; S. Zambetti, “La battaglia di Algeri”; G. P. Brunetta, “La battaglia di Algeri”.
- 4 Hasta la realización de *La batalla de Argel*, Pontecorvo había filmado mayormente documentales de contenido social y pocos largometrajes de ficción, aunque su último film, *Kapò* (1960), había sido nominado a Mejor Película de Habla No Inglesa por los premios de la Academia de Hollywood.
- 5 Pontecorvo ingresó al Partido Comunista italiano en 1941, cuando se sumó como partisano a la Resistencia antifascista en el sur de Francia. A diferencia de Solinas abandonó sus filas con la crisis de 1956, producida por la invasión de la URSS a Hungría y el inicio de la desestalinización, aunque permanecería en la izquierda como independiente.
- 6 J. Narboni, “La bataille d'Alger”. En el Festival de Cine de Venecia de 1966, donde la película recibió el máximo premio, la delegación francesa, con François Truffaut a la cabeza, se retiró de la sala de proyección y se opuso a la concesión del León de Oro.
- 7 Además de recibir el León de Oro en el Festival de Cine de Venecia, al año siguiente tanto el Círculo de Críticos de Nueva York como la Academia de Hollywood la nominaron como Mejor Película en Lengua Extranjera, mientras en 1969 la misma Academia nominó a Pontecorvo en el rubro Mejor Director, y junto a Solinas por Mejor Historia y Guion Original.

- 8 El film contaba con un solo actor profesional, Jean Martin, en el rol de Mathieu. Según Yacef Saâdi, éste no representa al general Jacques Massu sino a Marcel Bigeard, jefe del 3er Batallón de Paracaidistas, y responsable de aplicar las técnicas de la guerra contrarrevolucionaria en el barrio de la Casbah (Robin, 2005, p. 127). Martin había sido uno de los firmantes del “Manifiesto de los 121” dado a conocer en 1960, en el cual personalidades públicas francesas, encabezadas por Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, condenaban la guerra y la tortura, y convocaban a los jóvenes reclutados a la desertión.
- 9 Algunas críticas señalaron aquí una influencia del primer cine soviético de Sergei Eisenstein. En una entrevista que le realizaron a fines de la década de 1970, Pontecorvo se reconocía un hijo tardío del neorrealismo y admitía la influencia que habían ejercido en él la primera generación de directores soviéticos (Di Lino, 2016, p. 7). Efectivamente, distintos análisis inscribieron a *La batalla de Argel* en la tradición neorrealista comprometida con temas políticos iniciada por *Roma ciudad abierta* (1945) y *Paisá* (1946), de Rossellini, y continuada en la siguiente generación por *Los cuatro días de Nápoles* (1962) de Nanni Loy, menos conocida, pero sin duda la más emparentada en sus aspectos estéticos y temáticos (Rich, 2015).
- 10 R. Benayoun, “*La Bataille d’Alger*”, p. 20.
- 11 “Batalla”, *Heraldo del Cine*, p. 17.
- 12 “Ahora la censura ideológica”, *El País*. Meses después la medida sería levantada y el film volvería a exhibirse en el cine Eliseo, hasta que la dictadura cívico-militar instaurada en Uruguay en 1973 prohibiría su proyección (Martínez Carril, 2013).
- 13 *Primera Plana*, n° 299, p. 90.
- 14 “Fue prohibido ‘Yamila’...”, *Heraldo del Cine*, p. 156. El decreto de Guido consideraba “Que la obra condensa descripción manifiestamente lesiva para sentimientos amistosos de la Nación y Francia (...)”. Decreto N° 7004/62.
- 15 Ana Testa, por ejemplo, militante de la organización armada Montoneros, aseguró haber visto la película en un cineclub de Resistencia, Chaco, a comienzos de la década de 1970 (Di Tella, 1998).
- 16 Agradezco al investigador Fernando Ramírez Llorens por el señalamiento del número de copias inferido de las cinco salas donde se estrenó de manera simultánea en septiembre de 1968, teniendo en cuenta que el cine Callao y el Monumental podrían haber compartido la cinta producto de su cercanía. Las estadísticas de espectadores fueron reconstruidas a partir del relevamiento de *Heraldo del Cine* entre septiembre 1968 y enero de 1969, donde se informaba semanalmente la cantidad de espectadores de los cines ubicados en la Ciudad de Buenos Aires.
- 17 Un gran éxito de cartelera como *Martín Fierro* de Leopoldo Torre Nilsson, estrenada en julio de 1968 en 34 salas, convocó 130.000 personas en solo cuatro días; o un éxito extranjero del mismo año como *La fiesta inolvidable*, fue vista por 126.000 espectadores tras nueve semanas en cartelera.
- 18 Aunque fue reseñada en *Gaceta de los espectáculos* y *Heraldo del Cine*, dos publicaciones destinadas a un público ligado a la industria cinematográfica local, no tuvo menciones en revistas que entonces circulaban entre la activa cinefilia local, especialmente la porteña, como *Artiempo*, *Cine y Medios* y la más importante de todas, *Tiempo de Cine*, editada por el Cine Club Núcleo.
- 19 J.P., “La batalla de Argelia”, *La Prensa*, 20 septiembre de 1968, p. 31.
- 20 “Vigorosa crónica de la guerra argelina...”, *La Nación*, 20 de septiembre de 1968, p. 12.
- 21 “La Batalla’...”. *Clarín*, 21 de septiembre de 1968, p. 24.
- 22 “La Batalla”. *Gaceta de los espectáculos*, 24 de septiembre de 1968, p. 468.
- 23 “La Batalla’...”. *Clarín*.
- 24 J.P., “La batalla de Argelia”, p. 31.

- 25 La mayoría de los cineastas políticos argentinos identificaron a la película como clave en el período y reconocieron su influencia (Mestman, 2017).
- 26 En su artículo sobre la conformación de una “cultura juvenil de masas” en la Argentina de los años setenta, Cattaruzza (2008, p. 18) afirma que la película de Pontecorvo, junto a *La hora de los hornos* de Fernando Solanas y Octavio Getino, formaba parte de la enciclopedia obligatoria de la militancia. Por su parte, Feinmann (2006, p. 55) sostiene que ambas películas fueron constitutivas de la izquierda peronista, corriente a la cual adscribía entonces el autor. Algunos testimonios de militantes de la época que confirman haber visto la película como parte de su formación: Ana Testa (Di Tella, 1998); Graciela Daleo (Anguita y Caparrós, 2006, p. 467); José Gabriel Vazeilles (2006, p. 57), militante de la izquierda maoísta argentina, recuerda haber conocido a un integrante del Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP) que decía haber visto la película unas diez veces.
- 27 “Vigorosa crónica de la guerra argelina...”, p. 12.
- 28 En 1964, por ejemplo, Jorge Álvarez Editores incluyó algunos escritos de Fanon en un volumen titulado *Argelia socialista*. También fue objeto de atención de publicaciones de la Nueva Izquierda, como la revista *Pasado y Presente y Los Libros* (De Oto, 2013).
- 29 “La batalla de Argelia”, *Contacto*, octubre de 1968, p. 73.
- 30 *Clarín*, 21 de septiembre de 1968, p. 24.
- 31 “La dificultad épica...”, *Primera Plana*, 24 de septiembre de 1968, p. 79.
- 32 “Vigorosa crónica de la guerra argelina...”, p. 12.
- 33 Los testimonios pueden encontrarse tanto en el documental realizado para la televisión francesa (2003) como en su libro de investigación (2005, pp. 308-309 y p. 466). En la entrevista con Robin, Urien y Acosta dicen haber visto la película en 1967, es decir, un año antes de su estreno comercial en Argentina; sin embargo, en una comunicación personal con el autor, el primero de ellos recuerda que fue posterior a esa fecha, posiblemente en 1969 o 1970 (Comunicación de J. C. Urien con el autor, 20 de marzo de 2024).
- 34 “Batalla”, *Heraldo del Cine*, p. 17.
- 35 Según reconstruyó Rubenstein (2017), la edición local de *Los centuriones* publicada en 1968 por la editorial Emecé tuvo una importante circulación en el ambiente castrense argentino.
- 36 Actuaban, entre otros, Anthony Quinn, Alain Delon y Claudia Cardinale. Según el coronel Marcel Bigeard, en la película Anthony Quinn lo interpreta a él (Robin, 2005, p. 137).
- 37 Lo mismo sucedía en el único film argentino que podía aspirar a entrar en esta lista, *Los guerrilleros*, de Lucas Demare, estrenado en 1965, que en las escenas iniciales la policía desbarataba un foco de guerrilla rural en la yunga salteña, una alusión al episodio del Ejército Guerrillero del Pueblo sucedido el año anterior.
- 38 Mientras el artículo del diario *La Prensa* afirmaba que “el tema de las torturas francesas –que tanto conmovió a la opinión pública– está apenas sugerido”, sin advertir así el recorte respecto a la versión original, la revista *Análisis*, en cambio, llamaba la atención de esta ausencia: “También es notorio –si se tienen en cuenta comentarios extranjeros de esta película– que en la proyección que se puede ver en Buenos Aires faltan escenas en que los argelinos son torturados por las fuerzas francesas, si bien es cierto ello se desprende del contexto”. Cfr. J.P., “La batalla de Argelia”; “Pontecorvo de siempre”, *Análisis*, 25 de septiembre de 1968, p. 33. Si la diferencia en las duraciones no surge de la ficha oficial de la película elaborada por el CHCC, se debe a que el recorte posiblemente fue realizado por la propia distribuidora Norma Vigo antes de presentar la cinta en el CHCC, para sortear así la inevitable censura oficial y los trámites burocráticos respectivos, una práctica consuetudinaria

habitual en la industria cinematográfica de entonces. Sobre estas prácticas, ver Ramírez Llorens (2016).

39 J. C. Urien, comunicación personal con el autor, 20 de marzo de 2024.

40 Ley N° 20.840/74.

41 “El “Ente”...”, *Restauración*, 1975, p. 33. Luego de que el gobierno de Isabel Perón clausuró *Cabildo* en febrero de 1975, y *El Fortín* en mayo, a partir de junio el equipo editorial de la revista prosiguió su publicación con el título de *Restauración*.

42 Ente de Calificación Cinematográfica, Expediente N° 710/68: “La batalla” (en Broitman y Eseverri, 2014, p. 2). En el caso de la prohibición de *Estado de sitio*, la resolución del Ente hacía mención a que la misma mostraba “los métodos operativos de una organización subversiva”, vulnerando el artículo 1° y el artículo 2° inciso a) de la Ley N° 20.840 (Ente de Calificación Cinematográfica, Expediente N° 260/73: “Estado de sitio”, 1974).

43 Como analiza Emilio Crenzel (2008, p. 82), Tróccoli “retomó el discurso castrense al postular la violencia guerrillera como antecedente de la violencia del Estado, y al identificar ‘la subversión’ como extraña y externa a la sociedad argentina, la cual había demandado su erradicación”.

44 García Olivieri, “El talento de Pontecorvo...”, *Tiempo Argentino*, 5 de octubre de 1984, p. 10.

45 A. Di Tella, “Lección de cine político que no perdió vigencia”, *La Razón*, 6 de octubre de 1984.

46 *La Nación*, 6 de octubre de 1984, p. 5.

47 M. T. Kaufman, “Con la mirada en Argelia...”, *La Nación*, 14 de septiembre de 2003.

48 Jean Roy, “La batalla de Argel enseña a hacer cine”, *L’Humanité*, 22 de mayo de 2004.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/78/785244010/785244010.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Facundo Cersósimo

La película que miraron todos. Recepción y usos en Argentina del film *La batalla de Argel* (1968-1984)

The movie everyone watched. Reception and uses in Argentina of the film *The battle of Algiers* (1968-1984)

Sociohistórica

núm. 55, e254, 2025

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

ISSN: 1853-6344

ISSN-E: 1852-1606

DOI: <https://doi.org/10.24215/18521606e254>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.