

Bajo la lente del colonizado: el film *La batalla de Argel* como producción historiográfica

Por Julieta Chinchilla*

Resumen: Tomando la propuesta de Marc Ferro, Pierre Sorlin y Robert Rosenstone, se buscará analizar a la película *La batalla de Argel*, de Gillo Pontecorvo, como discurso historiográfico. Teniendo en cuenta que el artículo que aquí se quiere desarrollar proviene del campo de la historia, queremos señalar que el film *La Batalla...* no sólo puede ser tomado como fuente de una época, sino también como producción historiográfica, que, utilizando el lenguaje del cine, produjo un discurso cercano a la historiografía nacionalista de las décadas de 1950 y 1960, pero que también sigue dialogando con trabajos históricos producidos en años más recientes.

Palabras clave: cine, historia, colonialismo, tercer mundo.

Under the lens of the colonized: the film *The Battle of Algiers* as a historiographic production

Abstract: Taking the proposal of Marc Ferro, Pierre Sorlin and Robert Rosenstone, we will analyze the film *The Battle of Algiers*, by Gillo Pontecorvo, as a historiographical discourse. Taking into account that the article that we want to develop here comes from the area of history, we want to point out that the film *The Battle...* can not only be taken as a source of an era, but also as a historiographical production, which, using the language of cinema, produced a discourse close to the nationalist historiography of the 1950s and 1960s, but which also continues to dialogue with historical works produced in more recent years.

Key words: cinema, history, colonialism, third world.

Sob as lentes do colonizado: o filme *A batalha de Argel* como produção histórica

Resumo: Tomando a proposta de Marc Ferro, Pierre Sorlin e Robert Rosenstone, buscaremos analisar o filme *A batalha de Argel*, de Gillo Pontecorvo, como discurso historiográfico. Levando em conta que o artigo que aqui pretendemos desenvolver é do campo da história, queremos pontuar que o filme *La Batalla...* não pode ser tomado apenas como fonte de uma época, mas também como produção historiográfica, que, utilizando a linguagem do cinema, produziu um discurso próximo à historiografia nacionalista dos anos

1950 e 1960, mas que também continua dialogando com obras históricas produzidas em anos mais recentes.

Palavras-chave: cinema, história, colonialismo, terceiro mundo.

Fecha de recepción: 01/07/2023

Fecha de aceptación: 03/09/2023

“La cuestión de la vida y la muerte se planteará entre las dos razas. Argelia se convertirá –tarde o temprano, créanlo— en un campo cerrado, un espacio amurallado, donde los dos pueblos deberán combatir sin piedad, y en donde uno de los dos deberá morir.” Alexis de Tocqueville, 1847.

El cine como fuente y el cine como discurso histórico

El cine es considerado como una herramienta de reproducción ideológica por varios estudiosos. De manera general, este tipo de análisis se centra en la importancia del cinematógrafo como reproductor de un discurso social hegemónico a partir del estudio del cine soviético, nazi o hollywoodense (Nigra, 2015). Por otro lado, diversos trabajos que analizan la relación entre el Cine y la Historia se multiplicaron en las últimas décadas, particularmente, a partir del impulso generado por historiadores como Marc Ferro (2003; 2008), Pierre Sorlin (1991) y Robert Rosenstone (2014).

En este sentido, en el presente trabajo nos proponemos analizar el film *La batalla de Argel*, dirigido por Gillo Pontecorvo, en tanto ejemplo de cine político que logró establecer un discurso contra hegemónico a partir de la utilización de diferentes estrategias que le permitieron alcanzar un gran número de espectadores. Complementariamente, este film también puede ser analizado como una fórmula historiográfica y discursiva, ya que consideramos que *La batalla de Argel* nos acerca una mirada historiográfica relacionada a los movimientos nacionalistas que estaban liderando las luchas anticoloniales a lo largo de las décadas de 1950 y 1960.

A modo de presentación, señalamos que los trabajos que se dedicaron a reflexionar sobre la relación entre el Cine y la Historia se dividieron en dos corrientes. En primer lugar, el historiador Marc Ferro fue uno de los primeros en dar cuenta de la relación entre cine, sociedad e historia. Sin embargo, este autor, a pesar de reconocer que ciertos films reproducen las corrientes dominantes de pensamiento o las cuestionan —logrando a veces generar debates y torcer el discurso dominante—,¹ concluye que el cine histórico debe ser analizado más como una fuente de su época que como la producción de un discurso histórico (Ferro, 2003, p.107). Es decir, el cine histórico estaría hablando más de las sociedades que lo producen y lo consumen que de los procesos históricos que busca representar en la pantalla.

La segunda corriente —de la cual el historiador Robert Rosenstone es uno de sus principales representantes—, plantea que el cine puede ser visto como un dispositivo para la narración histórica. Esta afirmación lo lleva a realizar una distinción esencial entre el cine “de época” y el cine histórico. Mientras que el primero utiliza el pasado como un escenario, el segundo busca construir un discurso a partir del planteamiento de preguntas que durante tiempo han rodeado un tema concreto, a la vez que intenta dar respuestas a esos interrogantes. Por otra parte, este autor nos advierte que no se deben analizar las películas históricas como libros, ya que el lenguaje cinematográfico no tiene —ni debería tener— las mismas herramientas y mecanismos que el lenguaje escrito. Las películas históricas hablan en un lenguaje metafórico y simbólico para construir realidades aproximadas, un lenguaje que plantea preguntas sobre el pasado muy parecidas a las que realizan los historiadores (Rosenstone, 2014: 85).

¹El autor hace referencia al documental francés *Le chagrin et la pitié* (1969), que fue un trabajo pionero al hacer una revisión de la resistencia francesa durante la ocupación nazi (1941-1945), señalando que la mayoría de la sociedad francesa había permanecido al margen de los grupos de resistencia por haber aceptado de una manera tácita o activa el proyecto político colaboracionista con la Alemania nazi del mariscal Pétain. El documental fue prohibido en Francia hasta el año 1981 y fue una de las primeras obras en romper con el tabú del pasado colaboracionista francés, tema que recién en las últimas décadas comenzó a ser sistemáticamente abordado por la historiografía francesa (Ferro, 2008).

A partir de lo expuesto, Rosenstone nos invita a aprender a “leer” este tipo de películas no solamente en función de lo que puede verificarse (exactitud de detalles, uso de documentos originales, pertinencia de la música, etc.), sino más bien a discernir si su visión tiene algo significativo e importante para decir sobre nuestro pasado. En este sentido, y siguiendo la propuesta del autor, es que a continuación analizaremos el film *La batalla de Argel* para poder detallar todas las aristas del discurso que elabora esta película, y así poder ponerla a dialogar con otros trabajos historiográficos que tomaron este período histórico.

***La batalla de Argel* y la dictadura de la realidad**

La batalla de Argel, de Gillo Pontecorvo, fue uno de los films políticos con mayor impacto a lo largo de las décadas de 1960 y 1970. Ello puede deberse a que la película no sólo fue un éxito comercial, sino que además logró instalar tanto en el debate público como en el ámbito educativo su “verdad histórica”. Es más, la película sirvió como material de debate y formación para numerosos movimientos revolucionarios, así como también para la formación en técnicas contrainsurgentes para los ejércitos latinoamericanos y, más recientemente, para el de Estados Unidos (Robin, 2003; Cembrero, 2007).

El film tuvo un gran reconocimiento en festivales internacionales. Ganó el León de Oro a la mejor película en el festival de Venencia y obtuvo tres nominaciones al Oscar (mejor película extranjera, mejor director y mejor guion original). A partir de estos reconocimientos, se puede inducir que no sólo funcionó como “verdad histórica” para los espectadores, sino también como una potente herramienta de reproducción ideológica. A pesar de tener buenas reseñas, en Francia no pudo ser proyectada en su año de estreno debido a que los cines que la habían anunciado fueron atacados por grupos de exoficiales franceses y *pieds-noirs*.² En este clima —donde las heridas de la guerra

² Así se denominaba a la población de origen europeo nacida en Argelia y poseedora de privilegios económicos, políticos y sociales por parte de la administración colonial (1830-1962). La gran mayoría de esta población dejó Argelia tras su independencia.

seguían abiertas— el film no fue distribuido sino hasta el año 1971, ya en un contexto de indiferencia.³

Pontecorvo nació en el seno de una familia burguesa en el norte de Italia. Ante el auge del fascismo en su país, se marchó a París donde trabajó de fotoperiodista y participó como asistente en varios films hasta 1941, momento en que se afilió al Partido Comunista Italiano y regresó al norte de ese país donde comandó un grupo partisano en Milán. Al finalizar la guerra, decidió dedicarse completamente al cine, impulsado por el impacto que le generó la película de Roberto Rossellini, *Paisá* (1946). El neorrealismo italiano tuvo claras influencias en Pontecorvo, y su compromiso político fue determinante en la elección de las temáticas a abordar y su forma de narrarlas, producirlas, etc. Pontecorvo siempre definió su estilo como el de “la dictadura de la realidad” (Cornish, 1992). En varios de los reportajes que le realizaron, explicó que lo que lo guiaba para realizar sus películas era seguir lo más fielmente lo que quería narrar. De ahí su obsesión por encontrar los rostros adecuados, su trabajo de investigación previo y su cuidado a la hora de realizar el montaje para lograr en el espectador la sensación de ser testigo directo.

La idea de *La batalla de Argel* surgió del gobierno argelino recién independizado, particularmente de Yacef Saadi, dirigente del Frente de Liberación Nacional (FLN) durante la batalla que dio nombre a la película.⁴ Saadi viajó a Italia para ofrecer la realización de un proyecto basado en sus memorias escritas desde la cárcel. Tras ser rechazado por Francesco Rosi y Luchino Visconti, Pontecorvo aceptó con la condición de escribir un nuevo guion, ya que consideraba el libro de Saadi como un panfleto (Becker, 2004). Además, Pontecorvo ya había comenzado con la escritura de un guion sobre la guerra de Argelia junto a Franco Solinas, que había descartado por falta de fondos.

³La censura en los medios públicos franceses permaneció hasta 2004, año en que se transmitió por primera vez en la televisión.

⁴En la película se interpretó a sí mismo con el nombre de “Jaffar”.

Los numerosos estudios sobre el film no coinciden en cuál movimiento enmarcarlo, ya que su director estaba fuertemente influenciado tanto por el neorrealismo italiano como por el movimiento del Cine del Tercer Mundo, impulsado por directores de América Latina, África y Asia. De allí que sus películas incorporen elementos de diferentes corrientes. Su obsesión por retratar lo más fielmente posible “la verdad histórica” es sin dudas una fuerte influencia del neorrealismo italiano. En *La batalla de Argel*, la elección del blanco y negro granulado se debió a que los espectadores en esa época entraban en contacto con la crónica a través de esas tonalidades. Así, se buscó tener un efecto de mayor veracidad que el color, opción elegida por los productores (Becker, 2004). Por otro lado, la decisión de trabajar con actores no profesionales también estaba relacionada a la escuela del neorrealismo. Es conocido que Pontecorvo postergaba sus proyectos por no encontrar el “rostro adecuado”.⁵ En *La batalla de Argel* a excepción del coronel Mathieu, todos los actores son no profesionales. Los intérpretes fueron seleccionados en las calles de la ciudad, al momento que Pontecorvo y su equipo realizaban entrevistas como parte de la investigación para la película. También la opción por planos cortos y cámara en mano en varias de las escenas fueron recursos utilizados para crear una sensación de veracidad, recurso habitual en el neorrealismo. En cuanto a las influencias del cine de Hollywood, podemos señalar, sobre todo, el formato de thriller que tiene la película (Wayne, 2001: 25).

Finalmente, *La batalla de Argel* tuvo una gran influencia en los directores que conformaron el movimiento del Tercer Cine o Cine del Tercer Mundo, ya que en la película se pueden observar componentes que serían claves para esta

⁵El ejemplo más notable en este sentido se produjo durante la realización de la película *¡Queimada!* (1969). Mientras que aceptó que uno de los protagonistas fuera Marlon Brando —ya que consideraba que este actor podría hacer llegar la película a una amplia audiencia—, rechazó la propuesta de la productora norteamericana que procuraba que Sidney Poitier fuera el co-protagonista. Pontecorvo consideraba que Poitier no respondía a las características físicas que creía que debía tener el personaje de José Dolores. De esta manera, pasaron meses hasta que Pontecorvo dio con un arriero analfabeto colombiano, Evaristo Márquez, quién terminó actuando en el film junto a Brando.

corriente. En primer lugar, si bien Pontecorvo quiso ser equilibrado a la hora de reconstruir los hechos, eligió narrar la película desde el punto de vista de los colonizados, con el objetivo de que su film fuera un manifiesto anticolonial. Por otro lado, sacrificó la figura del protagonista único en favor de uno colectivo: el pueblo colonizado de Argel. En cuanto a la edición del film, generó un fuerte conflicto con el primer encargado de esta labor, Mario Serandrei, que desconociendo las recomendaciones de Pontecorvo, comenzó la edición siguiendo los patrones clásicos de Hollywood. Este hecho llevó a que el director decidiera reemplazarlo por un editor más joven, Mario Morra, que captó la propuesta de Pontecorvo: “descartar todo lo que era cine y dejar todo lo que era verdadero” (Hermann, 2017), es decir, hacer que el film se hiciera bajo el sello de lo que el director dio por llamar la “dictadura de la realidad”.

Para pasar al análisis de la película propiamente dicha, nos parece importante realizar las preguntas que nos señala Rosenstone: ¿Qué pasado histórico pretende reconstruir Pontecorvo? ¿Cómo lo hace? ¿Qué significado puede tener para nosotros dicha reconstrucción? ¿Cómo se relaciona esta narración cinematográfica con la historia de los libros?

La Batalla de Argel, ¿una historia en blanco y negro?

En primer lugar, nos gustaría señalar que la película responde a una manera de reconstruir la historia a través del cine a la que Rosenstone señala como de experimentación (Rosenstone, 1997: 47). Es decir, que se quiere alejar de la narración clásica de Hollywood y buscar una revisión de lo que entendemos por “Historia”. Si bien la película incluye algunas de las características propias de las reconstrucciones históricas que podemos ver en las narraciones clásicas, en *La batalla de Argel* se puede ver una narración colectiva, donde no existe una explicación cerrada e irrefutable a una única interpretación —aunque a simple vista parezca lo contrario—, y también se identifica un registro que busca la desdramatización.

Para reconstruir este pasado, Pontecorvo, utilizó varias técnicas y herramientas con el objetivo de alcanzar el máximo de verosimilitud. En este sentido, el “realismo” es parte de la retórica del film, ya que es ese aspecto lo que le da su poder emotivo a la vez que es vehículo de su argumento histórico. Como se mencionó en el apartado anterior, la elección del blanco y negro granulado fue un recurso para alcanzar este fin, pero también se puede mencionar la utilización de intertítulos a lo largo de la película para señalar fechas —y hasta horas— de los sucesos que se quieren presentar, el recurso de la *voz en off* para leer comunicados, etc. Esta búsqueda fue tan lograda, que la distribuidora norteamericana tuvo que añadir al principio de la película un texto indicando que ninguna parte estaba realizada con material de archivo o documental.

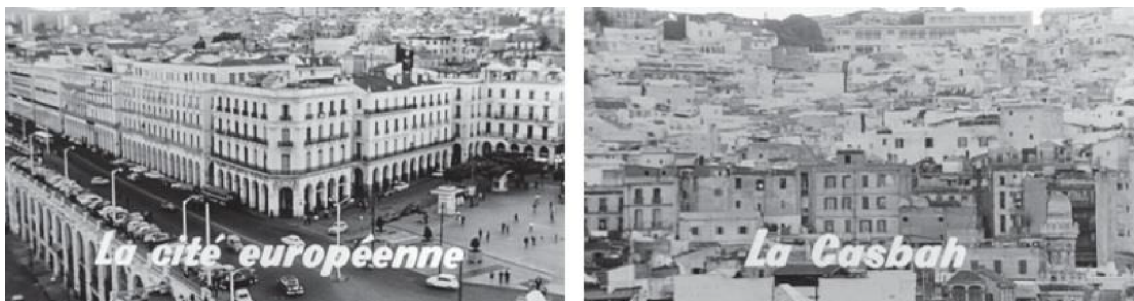
En la película no se hace referencia explícita a los otros movimientos nacionalistas que participaron de la lucha, ni a las causas políticas, sociales y/o económicas que permitieron el inicio de la guerra de independencia. En este sentido, el discurso que construye la película se asemeja a la teoría de la “tabla rasa”, relato hegemónico de la historiografía argelina hasta 1990, donde se señalaba al 1° de noviembre de 1954 como momento fundacional en el proceso de la emergencia de un Estado independiente, borrando o desvalorizando cualquier acontecimiento ocurrido anteriormente dentro del movimiento nacionalista (Remaoun, 2003; Harbi, 2009).

La Batalla de Argel está basada en los hechos sucedidos en esta ciudad entre 1954 y 1957, los tres primeros años de la guerra de independencia. La mayoría de los trabajos historiográficos coinciden en señalar a los sucesos de esta batalla como un punto de inflexión en la guerra argelina, ya que a partir de ese momento el FLN obtuvo la hegemonía dentro del movimiento nacionalista y así buscó convertirse en el único interlocutor válido ante Francia y la comunidad internacional representada en la ONU. Por este motivo es que a fines de 1956 se profundizó la ofensiva político-militar trasladando la lucha al corazón del colonialismo: las ciudades. Aquí es donde comenzó la “Batalla de Argel”

propiamente dicha, y bajo este contexto es que cobró toda su significancia (Lacheraf, 1967; Stora, 2004; Harbi; 2009; Meynier, 2002).

Como señalábamos más arriba, en la película el verdadero protagonista es el pueblo argelino en su lucha contra el colonialismo francés, ya que si bien Alí La Pointe es el personaje que condensa al pueblo, es indiscutible que en el film predomina un relato coral que le permite al director contar la historia desde diferentes perspectivas: las mujeres, los militantes del FLN, los niños, etc.

A partir de la realización de dos panorámicas que oponen a la ciudad europea con la Casbah (barrio árabe), Pontecorvo logra presentarnos el principal nudo narrativo de la película y el parteaguas que moviliza toda la historia: la relación entre colonizador y colonizado. A través de estas imágenes podemos ver que mientras los colonizadores viven en un ambiente privilegiado, la población nativa vive segregada y hacinada en la Casbah. La posibilidad de privilegio de los colonos se da —según el autor— gracias a la expropiación, explotación y segregación del colonizado. Esta es la idea fuerza que recorre toda la película y que se logra condensar muy bien desde estos planos, que, además, son complementados con secuencias donde se puede ver la vida cotidiana de ambos espacios: el contraste entre los trabajadores en la Casbah, y una juventud frívola en el centro de la ciudad.



Fotogramas de la ciudad europea y la Casbah

Muchos historiadores coinciden en que el hecho de que Argelia haya sido una colonia de poblamiento blanco no sólo generó la pauperización de la sociedad

nativa por la expropiación de las tierras más fértiles, sino que también la desigualdad política se vio agravada por una división social del trabajo: mientras que casi la totalidad de los funcionarios y cuadros superiores eran de origen europeo, la gran mayoría de trabajadores eran argelinos (Rivet, 2002). A pesar de la existencia de diferencias sociales al seno de ambas comunidades, se admite que eran dos grupos humanos con identidades, prácticas sociales y culturales bien diferenciadas. Es decir, formaban parte de una sociedad con fundamentos precarios, que fueron los orígenes de la guerra (Thénault, 2012). En este sentido es que la película describe este contexto de una manera muy elocuente.

Si bien el conflicto se presenta en la película de una manera binaria, el film no evita ciertas complejidades. Desde la perspectiva de los argelinos/as, a pesar de que no se mencionan los enfrentamientos que hubo en los primeros años de la guerra entre los distintos grupos nacionalistas, se señala a determinados sectores como “parias” que debían ser neutralizados para lograr la unión de toda la población argelina en torno al FLN. Esta tensión al seno de la comunidad es interesante porque le quita cierto esencialismo a la causa nacionalista. Es decir, la condición de argelino/a no significaba necesariamente sostener los principios del nacionalismo independentista, ya que en el film aparece la figura del colaborador (el dueño del bar que conversa con el policía, al que a Alí lo envían a matar por la espalda) y la figura del “alienado” (los alcohólicos, los proxenetas, las prostitutas, etc.). Esta defección de cierto sector de la población se sintetiza bien en la escena en que Alí va en busca del proxeneta para advertirle sobre la prohibición del FLN. Allí, Alí habla con las prostitutas del burdel en francés —y no en *derja*⁶ como lo hace con sus compañeros/as—, demostrando que ciertos sectores de la población fueron corrompidos por el colonialismo francés y no formaban parte de la comunidad nacional. Desde este punto de vista, *La Batalla de Argel* sigue la línea historiográfica de los primeros autores nacionalistas, como Frantz Fanon y

⁶ Dialecto del árabe que se habla de manera extensiva en la región del Magreb.

Mostefa Lacheraf. Desde esta perspectiva, la identificación del pueblo argelino con el FLN es total, gracias a la depuración de las partes “alienadas” de la población.⁷

En cuanto a la comunidad de origen europeo, la película también la presenta como un grupo cargado de tensiones y contradicciones, evitando también el binarismo. Por un lado, los *pieds-noirs* no parecen sentirse representados por el gobierno de la Cuarta República Francesa, ya que lo consideran demasiado legalista ante la creciente actividad del FLN en Argel. Esta posición se describe muy bien a través del planteo del comisario —Lucien— cuando expresa que no está de acuerdo con la estrategia de París para frenar los atentados manifiesta en la expresión “Nos van a matar a todos”. La oposición entre los grupos más radicalizados de *pieds-noirs* y el gobierno metropolitano llegó a su clímax cuando los primeros se decidieron a instalar una bomba en la calle Thèbes de la Casbah. Este hecho, como los linchamientos a argelinos musulmanes en las calles, se encuentran documentados en varios de los trabajos de los historiadores mencionados⁸ y serán la antesala del operativo de “pacificación” de la ciudad de Argel comandado por el general Massu (Mathieu en el film) a fines de 1956. Si bien las fechas del atentado en la calle Thèbes y de las explosiones en los bares ejecutadas por las mujeres guerrilleras no aparecen en la película, es cierto que la cronología de los hechos es correcta, ya que el atentado en la Casbah fue el 10 de agosto de 1956, mientras que se registran el 30 de septiembre del mismo año dos atentados a bares emblemáticos de la ciudad que fueron realizados por mujeres (el *Milk Bar* y *La Cafeteria*). Esta cronología no es menor, ya que, de no tenerla en cuenta, se podría pensar que

⁷Refiriéndose a las partes “alienadas” de la población que se identificaron con el proyecto asimilacionista francés, como a los sectores que mantuvieron lealtades con viejos partidos nacionalistas, particularmente con el PPA-MTLD de Messali Hadj.

⁸La Organización de Resistencia por una Argelia Francesa (ORAF) fue la autora de la bomba puesta en la calle Thèbes de la Casbah, organización que antecedió a la Organización del Ejército Secreto (OAS, por sus siglas en francés), que se enfrentaría en paralelo al FLN y al gobierno de De Gaulle, en el contexto de las negociaciones por la independencia del país norafricano. Los muertos por la explosión de la calle Thèbes fueron de 15 a 60, según las fuentes.

el director tuvo una mirada sesgada del conflicto. En otras palabras, la cronología de los atentados, pero también la movilización encabezada por Alí La Pointe en las escaleras de la Casbah, responden a un contexto histórico clave en *La batalla de Argel*, y no sólo a una secuencia narrativa que busca justificar el accionar del FLN para poner al espectador de su lado.

Una historia popular

Como se había señalado más arriba, en la película el verdadero protagonista es el pueblo argelino en su lucha contra el colonialismo francés, condensado en la figura de Alí la Pointe. En este punto, vale aclarar que todos los personajes de *La batalla de Argel* son reales, incluso conservan sus nombres verdaderos. Las dos únicas excepciones son las de “Jaffar” (Yacef Saadi) y “Mathieu” (Jacques Massu).⁹ Sin embargo, a pesar de que la película quiere ser narrada en formato de crónica para darle a todo un mayor aspecto de veracidad, resulta evidente que todo lo referido en el film (salvo la secuencia final) es un extenso *flashback* que nos introduce a la historia desde la subjetividad de Alí la Pointe. Esta elección es coherente si sostenemos que *La Batalla de Argel* quiere tomar el punto de vista del colonizado, y agregamos que la figura de Alí sintetiza el sentir de ese pueblo.

A diferencia de Jaffar y Larbi Ben M'hidi, Alí no es un intelectual, más bien todo lo contrario. La película nos presenta a este personaje realizando juegos de apuestas en las calles, por lo que es perseguido y detenido por la policía tras ser previamente emboscado por ciudadanos de origen europeo en las calles de Argel. Ya esta escena puede indicar al espectador los orígenes sociales de Alí, sin embargo, con una voz en off que parece leernos el prontuario de Alí —y en una transición a la escena en prisión— se completa el perfil del personaje: analfabeto, peón, jornalero, boxeador, desocupado y con antecedentes de haber estado ya en la cárcel... En síntesis, el personaje de Alí es una

⁹Tal vez esto se deba a que estos personajes no sólo habían sobrevivido a la guerra, sino que además al momento del estreno de la película continuaban siendo figuras públicas.

condensación de la mayoría de la población urbana argelina, y particularmente, un ejemplo de lumpenproletariado, sujeto revolucionario por excelencia en la lucha urbana para Frantz Fanon (1963: 119). En este sentido, podemos considerar que el director eligió representar al pueblo argelino a través de un personaje que lucha por la independencia sin necesidad de planteos racionales, sino desde lo instintivo y pasional. Este enfoque queda claro en la escena donde Alí está en prisión. Allí parece cobrar conciencia política. Ya no se interesa por el juego de sus vecinos de celda, sino que está expectante ante la pronta ejecución de un militante del FLN. La ejecución la podemos seguir a través de los ojos de Alí, cerrándose la escena con un travelling rápido hacia adelante que termina en los ojos de este protagonista. A través de su mirada podemos estar seguros de que su compromiso político se ha vuelto inquebrantable. En síntesis, no es la formación política lo que lo volcó a Alí a la militancia, sino la presencia del colonialismo en su forma más cruda.

Otra escena clave que representa el sentir de este personaje —y del pueblo argelino— es aquella donde Alí La Pointe encabeza una movilización espontánea que se quiere dirigir al centro de la ciudad buscando venganza por el atentado en la calle Thèbes. En esta escena particularmente se lo ve impulsivo, y el recurso de la utilización de cámara en mano para esta escena, nos refuerza el sentir caótico y pasional del pueblo de la Casbah. El intento de movilización resulta detenido por Jaffar, ante la promesa de que el FLN —la organización— vengará la sangre de los muertos por la bomba, por lo que Alí ayuda a detener la movilización.



Imagen de Alí La Pointe con l'petit Omar en movilización de la Hirak el 1° de noviembre de 2019 (izquierda) y fotograma en las escaleras de la Casbah (derecha).

Esta escena, junto a la insistencia de Alí para continuar con los atentados a pesar de la huelga, completa el perfil del personaje/pueblo en la película. De hecho, no solamente este líder refleja la caracterización que realizaba Fanon sobre la vanguardia revolucionaria en las ciudades, sino que también sintetiza el análisis que varios historiadores contemporáneos hicieron sobre el nacionalismo argelino en comparación a otros movimientos nacionalistas del Magreb:

La diferencia entre las descolonizaciones marroquí y tunecina y la guerra de Argelia es también social, por lo tanto, también en la naturaleza social del movimiento nacional y en la naturaleza de clase. Esto no quiere decir que las clases sociales hayan estado explícitamente constituidas, todo lo contrario. El desclasamiento es lo que prevalece [...] Las grandes familias redistribuidas por el poder colonial [...] fueron descalificadas [...] La pequeña burguesía urbana se encuentra en dificultades por falta de promoción escolar [...] La colonización generalizó, con una rapidez sin igual, la pérdida del mundo rural [...] provocando las migraciones de subsistencia y laborales. Es por esto que el

movimiento nacional argelino debe mejor ser calificado de plebeyo (Gallisot, 2004: 84).

A partir de este análisis, los trabajos actuales —como el de Gallisot— junto al análisis de Frantz Fanon, coinciden en concluir que mientras el nacionalismo burgués (como el de Marruecos y Túnez) fue el medio para responder al desclasamiento económico a través de la conquista del Estado, el nacionalismo “plebeyo” implicó que la liberación nacional debía presuponer una revolución social (Fanon, 1971: 136-138). De esta manera, el film se pone del lugar del colonizado, pero describiendo a la vez la particularidad y complejidad de este movimiento, como hemos señalado, a partir de la figura de Alí La Pointe.¹⁰

Una historia de mujeres

La venganza que reclamaba Alí en las escaleras de la Casbah, va a ser perpetuada por mujeres. Esta secuencia tal vez sea una de las más impactantes de la película por su carga dramática, pero también por el temprano rescate que hace Pontecorvo de la participación femenina en la guerra de independencia de Argelia. Si bien Frantz Fanon (1971; 1972) había tratado este tema en varios de sus ensayos, la historiografía dejó de lado el rol jugado por las mujeres en la guerra de independencia argelina hasta entrada la década de 1980, en una época donde la historia social se comenzó a fragmentar en áreas específicas (Casanova, 2003), entre ellas, los estudios de género.

Hasta el momento de la secuencia de la instalación de bombas en los cafés europeos, las mujeres ya habían tenido una presencia importante en el film: camufladas por la ciudad con su *haïk* tradicional para transportar armas. Sin

¹⁰Cabe señalar también que Alí La Pointe se convirtió, tras su asesinato, en uno de los mártires más populares de la guerra. Incluso su nombre y figura son retomados en las movilizaciones que se desarrollan en estos días en Argelia bajo el nombre de Hirak. La figura de Alí La Pointe hoy es símbolo de resistencia ante los gobiernos corruptos y autoritarios que son acusados de haber traicionado los “valores de noviembre” (en referencia a la guerra comenzada el 1° de noviembre de 1954).

embargo, como las sospechas sobre ellas comenzaban a crecer, también las podemos ver siendo cachadas en la entrada de la Casbah con los detectores de metales. Por ese motivo —y tal como lo señalaba Fanon— las mujeres buscaron nuevas estrategias. De allí que la secuencia comience con una escena en donde vemos su transformación, cómo se “occidentalizan” para poder pasar desapercibidas por los controles y por los barrios europeos, en donde deben dejar las bombas:

Durante este tiempo, la mujer, agente de enlace, trasmisora de propaganda, siguiendo a cien o doscientos metros a un responsable en marcha, está todavía velada; sin embargo, a partir de un determinado momento los engranajes de la lucha se desplazan hacia las ciudades europeas. El manto protector de la Casbah, la cortina de seguridad casi orgánica que la ciudad árabe teje alrededor de las indígenas se retira, y la argelina sin velo es lanzada a la ciudad del conquistador [...] Al tener que devolver golpe por golpe, por la matanza de los civiles argelinos en las montañas y en las ciudades [...] Mientras lleva revólveres, granadas, centenares de falsas cartas de identidad o bombas, la mujer argelina sin velo se mueve como un pez en el agua occidental. Los militares y las patrullas francesas le sonríen al paso, se escuchan cumplidos sobre su físico, pero nadie sospecha que en su bolsa duerme la metralleta que, muy pronto, segará la vida de cuatro o cinco miembros de una patrulla (Fanon, 1971: 34-36).

En otras palabras, en la película las mujeres colonizadas son presentadas como sujetos activos de la lucha por la independencia, con capacidad de agencia propia, demostrando no sólo un fuerte compromiso, sino también, con capacidad para adaptarse rápidamente a los cambios que requiere un contexto de mayor represión por parte de la administración colonial.



Fotogramas donde se puede ver la transformación de Djamila Bouhired

Dado el acontecimiento que quiere abarcar la película, sólo podemos ver el rol de las mujeres en la guerra dentro del contexto urbano. Sin embargo, las diferentes facetas de su participación se presentan desde todas sus aristas. Mujeres militantes, mujeres combatientes, mujeres encabezando las movilizaciones populares de 1960 en Argel, mujeres escondiendo combatientes en sus casas, etc.

Especialmente, es a partir del protagonismo de las mujeres en *La Batalla de Argel* que se hace evidente que Pontecorvo y Solinas leyeron a Fanon. La presentación y el tratamiento de los conflictos que articulan el desarrollo del film reflejan visual y discursivamente muchas de las interpretaciones y representaciones que podemos encontrar en el autor martiniqués. Pero el rol jugado por las mujeres en la película se ajusta de una manera muy clara a la lectura de Fanon.

A partir del trabajo pionero de Djamila Amrane-Minne (1991), se publicaron varios textos sobre la participación de las mujeres en la guerra de independencia de Argelia. Particularmente los estudios de Monique Gadant

(1995), Diane Sambon (2007 y 2013), Neil Macmaster (2009), Natalya Vince (2015), Catherine Brune y Todd Shepard (2016), entre otros, abrieron un nuevo campo de estudio sobre el tema de las relaciones de género durante la guerra de Argelia, en donde los análisis de Fanon fueron revisitados. Sin embargo, la mayoría de estos trabajos retomaron a Fanon sólo desde una perspectiva académica, en un contexto donde los estudios culturales y poscoloniales lo relevaron para re-pensar las identidades coloniales. En este punto, Fanon comenzó a ser leído de una manera totalmente diferente a como se había interpretado en las décadas de 1960 y 1970 (momento en que se realizó la película), ya que en esas décadas se analizaba su obra desde sus tópicos más sobresalientes como el de la liberación, la desalienación, la descolonización y la revolución en el Tercer Mundo. En consecuencia, las lecturas contemporáneas sobre el rol de las mujeres en la guerra de Argelia están atravesadas por un posestructuralismo que cobró fuerza en la década de 1990, es decir, de manera muy diferente a la forma en que Pontecorvo pudo leer la obra de Fanon en 1960 (De Oto, 2017).

Finalmente, en el documental *Marxist Poetry: the making of the Battle of Algiers* (Nicholas Blair, 2004), Pontecorvo reconoce que terminó la película con el rostro de una mujer de manera consciente. Señala que fue un homenaje a las mujeres combatientes, ya que al momento de la filmación el director notaba cómo las mujeres iban perdiendo visibilidad en el espacio público argelino. Esta mirada resulta interesante, ya que la mayoría de las autoras que trabajaron la participación de las mujeres durante la guerra de Argelia —y en los años inmediatos a la independencia— coinciden con la mirada del italiano (Amrane-Minne, 1991). Por otro lado, las movilizaciones que se escenificaron al final de la película fueron claves para la apertura de las negociaciones por la independencia de Argelia. En ellas, como resaltan varios historiadores, la participación femenina en las mismas fue notoria (Vince, 2015).

Una historia colonial

Casi exactamente a la mitad de la película, y justo después de la secuencia de los atentados con bombas en los bares de Argel, un imponente desfile militar — encabezado por un aún más imponente general Mathieu— es vitoreado por una multitud de *pieds-noirs*. Mientras el desfile avanza por el centro de Argel, una voz en off anuncia la nueva estrategia de lucha antsubversiva por parte de la administración colonial y luego presenta los antecedentes del coronel Mathieu, tal como se había hecho anteriormente con Alí. En este punto, es evidente que la narración de la película se estructuró a partir de fuertes antagonismos. Ya mencionamos las diferencias entre la ciudad europea y musulmana, a esto hay que agregarle un antagonismo temporal. Mientras la primera hora de la película narra el avance en la ofensiva del FLN, la segunda está principalmente estructurada a partir del avance de las tropas paracaidistas sobre las células de la FLN hasta su derrota final. Para completar la idea, Mathieu —perfecta némesis de La Pointe— protagoniza el último tramo de la película.

Mathieu, síntesis del discurso y de la conciencia francesa en estos años de la guerra argelina, es un personaje complejo. Para empezar, luchó en la resistencia contra la ocupación nazi, pero también en la guerra de Indochina y Argelia. Es decir, la película no escapa a la contradicción que pudo significar el hecho de que varios militares franceses hayan sido antifascistas y a la vez colonialistas.

El tema de la tortura durante la guerra de Argelia —y en particular durante la Batalla de Argel— protagonizó los principales debates de la época a partir de la multiplicidad de denuncias. Sin embargo, no fue hasta el año 2001 que se publicó por primera vez un trabajo historiográfico dedicado a investigar particularmente la aplicación de la tortura durante la guerra de Argelia. *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie*, de la historiadora Raphaëlle Branche (2001), se convirtió en una obra de referencia obligada para tratar el

tema. En este contexto, resulta sorprendente cómo la película pudo desarrollar este tema sin quitarle complejidad, incluyendo las miradas, tensiones y procedimientos que caracterizaron el accionar de las fuerzas de paracaidistas a partir de la Batalla de Argel hasta los últimos años de la guerra.

Así, el abordaje de la película sobre cómo se planificó la represión contra el FLN y, particularmente, la utilización de la tortura como método sistemático para la obtención de información, es otro de los logros del film. Desde una pizarra, Mathieu explica a sus subordinados cómo se estructuran las células clandestinas del FLN señalando que deberán combatir contra un enemigo “sin rostro”. Por este motivo afirma que el aspecto militar es secundario, mientras que priorizará el aspecto policial para reconstruir la estructura organizativa hasta llegar a la punta de la pirámide (Branche, 2001: 109). Para alcanzar este objetivo, Mathieu sostiene que la base es la información y el método es el interrogatorio “conducido de una forma que se obtenga siempre una respuesta”.

A partir de aquí comienza a desarrollarse la descripción de una escalada represiva que genera fuertes discusiones en el seno de la comunidad metropolitana, sobre todo por la utilización extensiva de la tortura. Por otro lado, también plantea el fracaso por parte del FLN de pasar a la fase insurreccional de la lucha en 1957. Es justamente en este punto del film donde Pontecorvo consigue de manera lograda una historia anticolonial, sin escaparle a la complejidad de la etapa, evitando así que la película se convierta en un material de propaganda. ¿Por qué tanta violencia? ¿Por qué la implementación sistemática de la tortura? Son los principales interrogantes que rodearon a la opinión pública de la época, y los que siguen motivando a los historiadores a continuar con sus investigaciones.

Las dos escenas en las que Ben M'hidi primero, y luego Mathieu realizan una conferencia de prensa, permiten condensar todo el debate que generaron los

métodos utilizados por el ejército francés entre la comunidad francesa y el método terrorista por parte del FLN. Ante la reflexión de un periodista sobre la cobardía que implicaba la utilización de bombas escondidas en los cestos de las mujeres para acabar con la vida de inocentes, Ben M'hidi responde:

“¿No es más cobardía atacar a pueblos indefensos con bombas de napalm que asesinan mil veces a más gente? Obviamente, los aviones nos harían las cosas más fáciles. Deme sus bombarderos señor, y nosotros les entregaremos nuestros cestos”.

Es interesante la respuesta, porque el líder del FLN aquí no busca victimizarse, más bien, aprovecha la ocasión para denunciar al colonialismo y sus consecuencias: un sistema basado en la violencia sostenido a través de la fuerza, y, por lo tanto, sólo puede ser contestado de la misma manera. Es decir, si bien esta etapa de la guerra de Argelia estuvo caracterizada por las denuncias de la utilización de la tortura de manera sistemática,¹¹ Pontecorvo prefirió correr a los personajes del FLN de este debate para mantener la potencia del discurso anticolonial que quería dejar con su película. En resumen, si bien la tortura está presente a lo largo del film, el director quiere que ésta sea leída como una expresión más del colonialismo —como su expresión más cruda— y evitar así reducir a la lucha del FLN como una respuesta a los “excesos” del aparato colonial.

Para cerrar esta idea, en la segunda conferencia de prensa realizada por Mathieu ante el “suicidio” de Larbi Ben M'hidi, se encarga de dejar expuesta la contradicción que conlleva la denuncia de la utilización de torturas sin poner en cuestionamiento el sistema colonial en su conjunto. Ante el pedido de un

¹¹El principal órgano de prensa del FLN, *El-Moudhajid*, publicó de manera sistemática denuncias sobre las torturas del ejército francés. Por otro lado, durante estos años de la guerra, muchas publicaciones dieron cuenta de la implementación de la tortura por parte de los franceses, siendo uno de los tópicos más importantes de la época. Entre las publicaciones que cobraron más relevancia se pueden mencionar: “L'affaire Audin” (1958), de Pierre Vidal-Naquet, “La question” (1958), de Henri Alleg (militante del PC argelino), “Djamila Boupacha” (1962), de Gisèle Halimi y Simon de Beauvoir.

periodista de hablar sin eufemismos, y expresarse sobre la utilización de la tortura como principal método de información, Mathieu responde que la palabra “tortura” no aparece en las órdenes dictadas, que se utiliza el método de interrogatorio, ya que resulta impracticable la utilización del derecho civil para el accionar contra una organización clandestina. Ante esta respuesta, otro periodista insiste: “La legalidad puede ser poco práctica mi coronel...”, por lo que Mathieu cierra su idea

¿Es legal poner bombas en lugares públicos? No señores, créanme, es un círculo vicioso. Podríamos discutir en vano durante horas, porque éste no es el problema. El problema es: el FLN nos quiere echar de Argelia, y nosotros queremos quedarnos. Ahora, me parece con matices distintos, todos estamos de acuerdo en que debemos quedarnos. Cuando comenzó la rebelión del FLN, no había ningún matiz. Todos los periódicos, incluso L'Humanité, querían aplastarla. Estamos aquí por esa razón. Y nosotros, señores, no somos ni locos ni sádicos. Los que hoy nos dicen fascistas olvidan el rol que jugamos en la Resistencia. Aquellos que nos llaman Nazis, no saben que entre nosotros hay sobrevivientes de Dachau y Buchenwald. Somos soldados, y tenemos el deber de vencer. Por lo tanto, para ser precisos, es mi turno de hacerles la pregunta: ¿Debe Francia quedarse en Argelia? Si siguen contestando que sí, entonces deben aceptar todas las consecuencias necesarias.

Esta respuesta completa el cuadro de todas las contradicciones de la “República colonial francesa” (Bancel et al, 2003) y quedan sintetizadas en las palabras de Mathieu. En línea con la obra ya citada de Branche, se señala que el rechazo a la utilización del término “tortura” no se relaciona tanto a una estrategia por ocultar la realidad por parte de la oficialidad, ni a una estrategia de defensa de cara a la opinión pública: para la mayoría de los responsables de la guerra, la palabra tortura era inadecuada para describir la realidad argelina, atravesada por la relación colonial, tal como lo señala el personaje de Mathieu. Sobre un sistema basado en relaciones desiguales y racistas, donde el colonizado es deshumanizado, la tortura podía prosperar. Así, la conclusión

a la que llega la historiadora francesa, no se aleja del discurso que la película busca desarrollar. Sin caer en golpes bajos, *La batalla de Argel* presenta a la tortura como un eslabón más del sistema colonial: la posibilidad de su práctica es consecuencia de la deshumanización sobre el colonizado.

Sin embargo, ni la guerra psicológica ni la tortura termina derrotando a la voluntad popular. Tras la muerte y el arresto de los dirigentes del FLN en Argel, la película hace un salto en el tiempo y finaliza con las manifestaciones del 11 de diciembre de 1960, momento en que la población en su conjunto tomó las calles de la ciudad flameando la bandera argelina por primera vez, mientras una voz en off relata cómo las luchas continuaron después de 1957 hasta que el 2 de julio de 1962, día de la declaración de la independencia. La elección de estas movilizaciones no es casual, ya que la mayoría de los historiadores coinciden en señalar que representaron la irrupción de la población urbana en la guerra de Argelia de manera protagónica. Con esta elección, queda claro que Pontecorvo quiere realizar una película anticolonial, en la que los pueblos son los actores de su propio destino, más allá de las fuerzas políticas que dirigieron estos procesos de descolonización.

Conclusiones

La *Batalla de Argel* fue una película que dejó una marca en la historia del cine, pero también en la historia sobre la guerra de Argelia. Más allá de su utilización dentro del sistema de educación público argelino o para la formación de fuerzas armadas en la doctrina en la guerra contrainsurgente, la película también es una referencia para aquellos que estudian la historia de la guerra de independencia argelina.

A partir de una estructura narrativa binaria, el film construye un discurso que se acerca a la historiografía nacionalista de las décadas de 1960 y 1970. El mito de la “tabla rasa” —del que hablaba el historiador Mohamed Harbi— parece cumplirse en el film, ya que no se hace mención a ningún antecedente que

explique los orígenes del FLN o el estallido de la guerra. El mito de la “unanimidad” que también caracterizó a la historiografía nacionalista argelina, también parece planteado, ya que la identificación del pueblo colonizado con el FLN en la película es total. Pero esta primera conclusión, no debe esconder los elementos que el realizador aporta para complejizar el discurso que quiere construir.

Como mencionamos, la manera en la que el director logró tratar el tema de la violencia, particularmente la tortura, dialoga directamente con los trabajos historiográficos más recientes, manteniendo un nivel de complejidad sorprendente para una obra cinematográfica. También el tratamiento del rol de las mujeres en la guerra puede ser tomado como vanguardista, teniendo en cuenta que las producciones historiográficas sobre este tema son de décadas mucho más recientes.

El método de la “dictadura de la realidad” que Pontecorvo quiso imprimir a su película, tal vez, sea lo que la haga tan potente para espectadores e historiadores. No sólo por su claridad para narrar el acontecimiento escogido presente también en la historia escrita, sino por el éxito obtenido para lograr una “veracidad” gracias a los recursos que sólo el cine puede brindar —como la carga emotiva que genera un mayor compromiso con lo que se quiere narrar—, y que intentamos repasar en este artículo.

Bibliografía

- Amrane-Minne, Djamila (1991). *Les femmes algériennes dans la guerre*. París: Plon.
- Blanchard, Pascal y Nicolas Bancel (2003). *La République coloniale. Essai sur une utopie*. París: Albin Michel.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós
- Branche, Raphaëlle. (2001). *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie*. París: Gallimard.
- Casanova, Julián (2003). “La edad de oro” en *La historia social y los historiadores. ¿Cenicienta o princesa?* Barcelona: Crítica.
- De Oto, Alejandro (2017). “Fanon, crítica poscolonial y Teoría. Notas en contextos latinoamericanos”. *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas*,

volumen 6 número 11, 5-24. Disponible en:

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/17385>

Fanon, Frantz (1971) *Dialéctica de la Liberación*. Montevideo: Ed. Cienfuegos

____ (1972) *Los condenados de la tierra*. México DF: FCE.

Ferro, Marc. (2008). *El cine, una visión de la Historia*. Madrid: Akal.

____ (2003). "El cine: agente, producto y fuente de la Historia" en Ferro, Marc. *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*. México DF: Siglo XXI.

Gadant, Monique (1995). *Le nationalisme algérien et les femmes*. París: L'Harmattan.

Gallisot, René (2010). "La décolonisation du Maghreb: de l'Afrique du Nord française au Maghreb en suspens" en Harbi, Mohamed y Benjamin Stora. *La guerre d'Algérie*. París: Pluriel.

Harbi, Mohamed (2009). *1954: La guerre commence en Algérie*. Argel: Barzakh.

Lacheraf, Mostefa (1967). *Argelia, Nación y Sociedad*. La Habana: Instituto del Libro.

MacMaster, Neil (2009). *Burning the veil. The Algerian war and the 'emancipation' of muslim women, 1954-1962*. Manchester: Manchester University Press.

Martin, Marcel (2008). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

Nigra, Fabio (2015). "El cine histórico de Hollywood como acción hegemónica" en *Anos 90. Revista do programa de pós-graduação em história*. Disponible en: <https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/51883>.

Remaoun, Hassan (2003). "L'intervention institutionnelle et son impact sur la pratique historiographique en Algérie: la politique d'écriture et de Réécriture de l'histoire', tendances et contre-tendances". *Insaniyat* (19-20), 7-40. doi : 10.4000/insaniyat.5752.

Rivet, Daniel (2002). *Le Maghreb à l'épreuve de la colonisation*. París: Hachette.

Robin, Marie (2003). "La letra con sangre" en *Página/12*, 3 de septiembre. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-24993-2003-09-03.html>

Rosenstone, Robert (2014). *La historia en el cine – el cine en la historia*. Madrid: RIALP.

____ (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.

Sambon, Diane (2007). *Femmes musulmanes. Guerre d'Algérie 1954-1962*. París: Autrement.

Shepard, Todd y Brun, Catherine (2016). *Guerre d'Algérie. Le sexe outragé*. París: CNRS Éditions.

Sorlin, Pierre (1991). "Historia del cine e historia de las sociedades" en *Revista Film-Historia*, volumen 1, número 2, 73-87.

Stora, Benjamin (2006). *Histoire de la guerre d'Algérie*. París: La Découverte.

Thénault, Sylvie (2012). *Histoire de la guerre d'indépendance algérienne*. Barcelona: Flammarion.

Vince, Natalya (2015). *Our Fighting Sisters: Nation, Memory, and Gender in Algeria*. Manchester: Manchester University Press.

Wayne, Mike (2001). *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*. Padstow: Pluto Press.

Documentales

Becker, P. (productor ejecutivo), Blair, N. (director). (2004). *Marxist Poetry: The Making of the Battle of Algiers*. USA: The Criterion Collection Inc.

Cornish, K. (productor ejecutivo), Curtis, O. (director). (1992). *The Dictatorship of the Truth*. Inglaterra: Bandung Ltd.

Hermann, H. (productor ejecutivo), Bensmaïl, M. (director). (2017). *La Bataille d'Alger. Un film dans l'histoire*. Francia: INA.

Ficha técnica de la película

Título original: *La Battaglia di Algeri*

País: Italia, Argelia

Año: 1966

Director: Gillo Pontecorvo

Guión: Franco Solinas y Gillo Pontecorvo

Música: Ennio Morricone y Gillo Pontecorvo

Producción: Igor Film y Casbah Film

Reparto: Jean Martin, Yacef Saadi, Brahim Haggiag, Fusia El Kader, Samia Kerbash, Ugo Paletti, Mohamed Ben Kassen, Michele Kerbash, Tommaso Neri

* Julieta Chinchilla es Doctoranda en Historia Contemporánea por la Universidad de Buenos Aires (Beca UBACyT). Profesora en Enseñanza Media y Superior de Historia por Facultad de Filosofía y Letras (FFyL-UBA). Docente de la carrera de Historia (FFyL-UBA) de las materias "Historia Social General" e "Historia de la Colonización y Descolonización"; y del seminario "Mujeres y lucha anticolonial en Medio Oriente y el Norte de África". Participa como Investigadora en proyectos UBACyT sobre historia de África Contemporánea y sus relaciones con América Latina. E-mail: julietachinchilla@gmail.com