

CINE BÉLICO POLÍTICO Y ANTIPOLÍTICO. UN ANÁLISIS COMPARATIVO DE *APOCALYPSE NOW* Y DE *LA BATALLA DE ARGEL*

Pablo Iglesias Turrión¹

Universidad Complutense de Madrid

También a nosotros, los europeos, nos están descolonizando; es decir, están extirpando en una sangrienta operación al colono que vive en cada uno de nosotros...

Jean Paul Sartre: Prólogo a *Los condenados de la Tierra* (1974:23)

Cualquier tentativa de encasillar a culturas y pueblos en castas y/o en esencias separadas y diferentes está expuesta no solo a los equívocos y las falsedades consiguientes sino también a que nuestra comprensión se alíe con el poder para crear cosas tales como "Oriente" y "Occidente"

Edward Said (2008:437)

Resumen: El presente artículo, partiendo del clásico de Frantz Fanon "Los condenados de la tierra", explora la representación de la subalternidad colonial en "Apocalypse Now" de Francis Ford Coppola (la magnífica adaptación cinematográfica de la novela de Joseph Conrad "El corazón de las tinieblas") y en "La batalla de Argel" de Gillo Pontecorvo. El artículo defiende que mientras la hiper-estetización de la violencia de Coppola construye un lugar de enunciación colonial-occidental hegemónico en el que el colonizado queda reducido a un "Otro" invisible, la estética documental de Pontecorvo a la hora de tratar la guerra de liberación argelina, representa al antagonista colonizado en una posición de poder político. El artículo quiere llamar la atención sobre la importancia del cine a la hora de generar los imaginarios políticos sobre el Colonialismo y las luchas de liberación nacional en un contexto como el actual, en el que las intervenciones militares occidentales en Irak y Afganistán y la producción cinematográfica que las ha acompañado han vuelto a plantear el problema de la representación del "Otro".

Palabras clave: *cine político, colonialismo, imágenes del otro, violencia política*

Political and Anti-political War Films. A comparative analysis of *Apocalypse Now* and *The Battle of Algiers*

Abstract: This article is a comparative analysis of the "colonized Other", what is represented in two films; Coppola's "Apocalypse Now" and Pontecorvo's "The battle of Algiers". Using some concepts of Fanon classical study about Colonialism "The Wretched of the earth" (Les Damnés de la Terre), I doubt whether the aesthetics of violence in Coppola's film represents the "Other" as a subaltern character. In "Apocalypse Now" the power of enunciation is on the side of the

¹ Pablo Iglesias Turrión es profesor de Ciencia Política en la Universidad Complutense de Madrid, por la que se doctoró en 2008 (con mención *doctor europeus*) con una [tesis sobre la acción colectiva postnacional](#). Es también Master of Arts in Communication *with distinction* (2011) por el [European Graduate School](#) (Suiza), donde fue alumno de Slavoj Zizek, Giorgio Agamben, Michael Shapiro, Judith Butler, Jacques Rancière y Michael Hardt, entre otros. Es también Máster en humanidades (2010) en la especialidad de estudios culturales por la [Universidad Carlos III de Madrid](#) con una tesis sobre análisis político del cine. Tras licenciarse en Derecho (2001) y Ciencia Política (2004, premio extraordinario) fue investigador visitante en varias universidades de América Latina, Europa y Estados Unidos. Web: www.iglesiasturrión.net

colonial narrator. On the other hand, in Gillo Pontecorvo's film, with documentary aesthetics, the Algerian National Liberation War represents the "colonized Other" as a powerful political subject. The article explores the importance of films as generator of political imaginaries of Colonialism and the national liberation processes. In the present context with military interventions in Iraq or Afghanistan and new films about those, again the problem of how the Other should be represented is emerging..

Keywords: *political cinema, colonialism, other representation, political violence*

1. Fanon va al cine con Gramsci: a modo de introducción

"Hay que descubrir, hay que inventar", con estas palabras de Frantz Fanon comenzaba el manifiesto "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo" de Fernando Solanas y Octavio Getino (1969).

En este artículo vamos a realizar un análisis comparativo entre la forma de representar al Otro colonizado en "Apocalypse Now" de Francis Ford Coppola y en "La batalla de Argel" de Gillo Pontecorvo. Para ello vamos a usar algunos elementos del clásico de Frantz Fanon "Los condenados de la Tierra", uno de los primeros libros de referencia de los estudios postcoloniales. Aquella obra representó un enorme desafío teórico y político para la izquierda de los países del centro; una izquierda que no había terminado de calibrar la importancia de elementos como la etnia y la cultura nacional a la hora de entender los caracteres de las luchas anticoloniales en la periferia, así como las formas de construcción de la hegemonía política en países cuyas estructuras económicas definían un escenario de acción completamente diferente respecto al de los países del centro. Fanon fue capaz de cuestionar con lucidez los defectos de ciertas tradiciones del pensamiento de origen europeo (y en especial de un cierto tipo de marxismo), cuyo punto débil radicaba precisamente en no terminar de ver los límites que el propio espacio de enunciación representa para el trabajo teórico.

Si la biografía de un aventurero como Conrad fue clave para entender "El corazón de las tinieblas" y determinar el contexto y las circunstancias desde las que escribía (el lugar de enunciación), la vida y la lucha política de Frantz Fanon resultan también determinantes para saber contra quien y desde donde parten sus ideas. El pensamiento de Fanon se convirtió en fuente de inspiración para cineastas comprometidos políticamente en todo el mundo y, en especial, como no podía ser de otra forma, en los países periféricos.

Fanon fue un hombre negro nacido en la isla caribeña La Martinica (colonia francesa todavía hoy dependiente del Estado francés) en 1925, en una familia de clase media, lo que le permitió cursar estudios secundarios y ser alumno de Aimé Césaire. El autor de "Discours sur le colonialisme" y "Toussaint Louverture; la Révolution française et le problème colonial" se convertirá con los años en la principal influencia en el pensamiento político de Fanon. Tras la ocupación alemana de Francia, durante la Segunda Guerra Mundial, La Martinica estuvo bajo el control del gobierno colaboracionista de Vichy. En este periodo, Fanon conoció de cerca el racismo y los crímenes de las tropas

francesas. Escapó de La Martinica y logró unirse a las fuerzas francesas de liberación, combatiendo en África y Europa, donde fue herido y condecorado tras destacarse en el combate. Sin embargo, Fanon sufrió junto a sus camaradas caribeños la depuración y “repatriación” de los combatientes no blancos de su regimiento, una vez las tropas aliadas atravesaron el Rin. Más tarde regresaría a Francia, donde estudió psiquiatría bajo la dirección del exiliado antifascista catalán Francesc Tosquelles, uno de los creadores de la psicoterapia institucional que será la segunda gran influencia en el pensamiento de Fanon junto a Aimé Césaire. Después se trasladó a Argelia para trabajar como psiquiatra. Allí Fanon se convirtió en un cuadro político y en una referencia intelectual determinante para el Frente de Liberación Nacional argelino en su lucha contra Francia. Posteriormente llegaría a ser embajador del gobierno provisional argelino en Ghana.

“Los condenados de la Tierra”, centrada precisamente en la lucha de liberación argelina contra la ocupación francesa, es probablemente la obra más influyente de Fanon, tanto para los estudios sobre el Colonialismo como para los movimientos de liberación nacional. Este libro fue además una fuente de inspiración para buena parte de los grupos que practicaron la lucha armada desde los años setenta, tanto en países del centro como de la periferia. Ali Shariati en Irán, Steve Biko en Sudáfrica, el líder de los Panteras Negras Huey Newton en Estados Unidos, los líderes de la Rote Armee Fraktion de la República Federal de Alemania y del IRA en Irlanda del Norte o el propio Ernesto *Che* Guevara, entre otros, reconocieron en Fanon una referencia política fundamental.

El pensamiento de Frantz Fanon, inmerso como dice Wallerstein (2004: 40) en el marxismo europeo a la vez que crítico con éste, es una valiosa herramienta para poner en cuestión las representaciones del Otro que presentan como culturalmente superior al “yo-nosotros” colonizador. En “Los condenados de la Tierra”, tomando África y, en particular, el caso argelino como objetos de análisis, Fanon describe los caracteres de las subjetividades hiperexplotadas de las regiones periféricas colonizadas (los parias, los Otros por excelencia) y estudia su potencial revolucionario. Analizando la estructura de clases en el mundo colonial y partiendo de su experiencia política en Argelia, Fanon señala algunas de las claves estratégicas para la emancipación en el contexto de las luchas de liberación nacional. En el pensamiento de Fanon, emancipación, visibilización y lucha armada forman parte de una misma gramática.

Como decía Immanuel Wallerstein en 1979, más de 15 años después de la muerte de Fanon y de la publicación de “Los condenados de la Tierra”, *releerle a la luz de la historia de los movimientos revolucionarios durante el siglo XX nos debería llevar a un análisis más detallado de las realidades de la estructura de clases* (2004: 47). El auge, en los últimos 30 años, de los estudios culturales y postcoloniales nos parece que ha reactualizado esta cuestión fanonista de la alteridad y de la subalternidad de los *condenados*.

Nuestro objetivo aquí es que la sombra del pensamiento de Fanon aparezca como recurso para analizar políticamente las representaciones coloniales en el cine. Llevándole a la Patrol Boat del capitán Willard y a los monólogos del

coronel Kurtz en “Apocalypse Now” sobre la guerra, la humanidad y la civilización, Fanon nos hará percibir la presencia muda de un Otro colonizado e invisibilizado que, sin embargo, podremos ver como verdadero sujeto político en la película de Gillo Pontecorvo. Y es que, como vamos a explicar, mientras que en el filme de Coppola se nos presenta al Otro con un carácter subalterno que deja todo el poder de definición de la realidad al observador-narrador occidental, en la película de Pontecorvo el Otro aparece en una posición de poder derivada de la lucha político-militar contra el Colonialismo.

Como veremos, el tipo de estetización de la violencia política que lleva a cabo Pontecorvo, hace que el antagonista establezca un diálogo real, en términos políticos y culturales, con su enemigo. Ese diálogo de la violencia de “La batalla de Argel” altera la unidireccionalidad de la representación que vemos en “Apocalypse Now”, precisamente al presentar el conflicto en clave antagónica.

No se nos escapa que, a la hora de plantear el análisis comparativo de estas dos películas, se presentan ciertas dificultades que derivan de las diferencias estéticas, narrativas y de contexto de ambas. Mientras que el trabajo que Pontecorvo es, como detallaremos después, poco menos que un documento de historia política, la película de Coppola tiene mucho de investigación psicoanalítica. En cualquier caso, intentaremos demostrar que hay elementos suficientes para construir nuestro análisis comparativo de estas dos obras. De hecho, si las superponemos, pueden recordar el enfrentamiento de Jean Paul Marat y el marqués de Sade de la obra maestra teatral de Peter Weiss (que Peter Borrok llevaría también a la pantalla), donde el individualismo nihilista de Sade se enfrentan al pensamiento revolucionario de Marat. ¿Kurtz y Willard frente Ben M’hidi y Mathieu? Veremos que sí.

Hay, en cualquier caso, un elemento de partida claro para este análisis comparativo y es que ambas obras han influido de manera notable en las representaciones que hoy nos hacemos del Colonialismo y de las guerras de liberación nacional y son objeto además de análisis habitual en los estudios postcoloniales, como prueba la enorme bibliografía disponible al respecto.

Antonio Gramsci fue uno de los primeros en plantear la importancia de la cultura como conjunto de dispositivos generadores de hegemonías y de consensos y como terreno, por lo tanto, de lucha política. Con su masificación desde la segunda mitad del último siglo el cine adquirió un enorme valor de representación política a la hora de estetizar y de construir mentalidades sobre procesos históricos y políticos fundamentales. De hecho las guerras han sido uno de los fenómenos representación fílmica más importantes.

Por eso a nadie le extrañaría que el cine bélico influya en la manera en que piensan las guerras los propios militares. Probablemente millares de soldados estadounidenses han visto “Apocalypse Now” como recreó Sam Mendes en Jarhead² con una interesante escena de cine dentro del cine donde los

² Se trata de una discutible película sobre la guerra del golfo repleta, sin embargo, de homenajes al mejor cine bélico. La escena que indicamos no esta disponible en Internet pero aquí podemos ver un, quizá demasiado explícito, tributo a Kubrick: <http://www.youtube.com/watch?v=Vx9IcHINgFk>

soldados animan, como en un espectáculo deportivo, el ataque de los helicópteros que hacen sonar la Cabalgata de las valquirias de Wagner en la mítica escena del filme de Coppola.

Sin embargo, es menos conocido que el Pentágono organizó una proyección de “La batalla de Argel” el 27 de agosto 2003 para los oficiales norteamericanos destinados en Irak. En la octavilla que convocaba a la proyección se podía leer: *How to win a battle against terrorism and lose the war of ideas. Children shoot soldiers at point-blank range. Women plant bombs in cafes. Soon the entire Arab population builds to a mad fervor. **Sound familiar?** The French have a plan. It succeeds tactically, but fails strategically. To understand why, come to a rare showing of this film* (citado en Kaufman, 2003). No deja de resultar impresionante el reconocimiento de los militares estadounidenses del valor político, a la hora presentar la realidad y pensar como intervenir en ella, del trabajo de un director comunista obsesionado estéticamente por la *dictature de la vérité* (Pontecorvo, 1970:25), todo lo contrario al cine de Hollywood. Fanon empieza a disparar.

Las películas que vamos a analizar aquí plantean el problema de la dominación colonial de Occidente de manera completamente distinta. En la película de Coppola (al igual que ocurría en la novela de Conrad) la presentación de la cara más espantosa de la dominación colonial no oculta un cierto sentimiento, a veces incluso autocomplaciente, de superioridad cultural al apostar por un tipo de estética que hace invisible al colonizado. En el filme de Pontecorvo, sin embargo, se representan escenarios que, sin ocultar el horror de la guerra, desde una estética documental, presentan al Otro como sujeto que adquiere voz y pensamiento mediante la lucha armada, como antagonista político que cuestiona el lugar de enunciación hegemónico.

Como vamos a explicar, mientras el filme de Coppola nos presenta al Otro colonizado con un carácter subalterno que reserva para el observador-narrador occidental la facultad de representar y de llevar a cabo un juicio moral, en el trabajo de Pontecorvo y Salinas el antagonista aparece en una posición de poder derivada de la lucha armada contra el Colonialismo. Y es que solo cuando el antagonista es capaz de infringir un daño real a su enemigo puede situarse en el mismo plano y convertirse en actor político.

2. The smell of napalm

La destreza fílmica de Coppola a la hora de adaptar (que nada tiene que ver con transformar una novela en guión) “El corazón de las tinieblas” de Conrad, permite una serie de omisiones en los diálogos de “Apocalypse Now”, muy bien compensadas por la construcción de la atmósfera en la película. Tanto la novela como el filme nos presentan un desplazamiento geográfico y psicológico hacia diferentes tipos de profundidades río adentro.

En la novela la narración contiene muchos elementos de la biografía de Conrad; como en otras obras, Charles Marlow es el *alter ego* del propio Conrad. La estructura de *framed narrative* (historia dentro de una historia) además de sus elogiados logros estilísticos, permite plantear las cuestiones de

la alteridad y de la representación desde los diferentes lugares (Londres y el río Congo) en los que transcurren las narraciones del protagonista.

En la versión fílmica de Coppola, la estructura narrativa es lógicamente distinta pero el director desarrolla las claves de la historia, en particular la representación del Otro, de manera muy similar a Conrad. Coppola fue particularmente brillante a la hora de extraer los elementos esenciales del texto, lo que le permitió jugar libremente con el contexto y la estructura narrativa que, como venimos diciendo, no tienen por qué coincidir en una película y una novela para que estemos ante *la misma* representación por medio de lenguajes estéticos diferentes.

Las variaciones de ambas historias respecto a la localización (Vietnam en vez de El Congo), al tiempo histórico (la intervención neo-imperialista de los Estados Unidos en Vietnam durante la Guerra Fría frente al Colonialismo europeo en África a finales del siglo XIX), el contexto y la vida de los personajes (un capitán del ejército americano frente a un capitán de barco a sueldo de una empresa colonial belga, el Kurtz coronel frente al Kurtz comerciante de marfil, etc.) son secundarias respecto a los temas fundamentales. De hecho, pocas veces una novela ha podido llevarse al cine de manera tan fiel como “El corazón de las tinieblas”.

Tanto la película como la novela requieren una lectura capaz de deconstruir las intenciones políticas más explícitas, aparentemente críticas con el Colonialismo. Estas apariencias las encontramos incluso en algunos de los estudios sobre estas obras que ejemplificaremos con el prólogo de la traductora de la novela para la edición en castellano de Alianza que hemos leído. Allí se dice que Conrad critica *con amarga ironía, los excesos de la civilización occidental en su colonización de estas tierras primitivas* (García Ríos, 2005: 9-10). La traductora, probablemente de manera inconsciente, revela ese racismo implícito a la mirada occidental que identifica colonias y colonizados con el primitivismo. Fueron precisamente este tipo de elementos implícitos los que permitieron al escritor nigeriano Chinua Achebe (1977) denunciar el trasfondo racista de la novela de Conrad en un texto clásico para los estudios postcoloniales.

Estos mismos elementos implícitamente racistas veremos que aparecen también en la película de Coppola, donde la crítica a los horrores de la Guerra del Vietnam no oculta una arrogante y autosuficiente representación del “yo/nosotros” occidental-colonial frente a un Otro que, en el mejor de los casos, merece compasión.

Veamos esta escena: <http://www.youtube.com/watch?v=zHx2R49Bots> En ella, el Coronel Kilgore (Robert Duvall), tras repartir cartas de póquer entre los caídos enemigos, regaña a sus soldados por no asistir a un combatiente vietnamita (lo vemos a partir del minuto 1:14).

El diálogo es el que sigue:

-Coronel Kilgore: *Hey What's this? What is this?*

- Soldado: *This man hurt's pretty bad, sir. About the only thing that's holding his guts in, sir, is that pot lid*
- Coronel Kilgore: *Yeah, What do you have to say?*
- Traductor survietnamita: *This soldier is dirty VC [Vietcong] He wants water. He can drink paddy water*
- Coronel Kilgore: *Get out of here! Give me that. Give me that canteen*
- Traductor survietnamita: *He is VC He killed a lot of our people*
- Coronel Kilgore: *Any man brave enough to fight with his guts strapped on him can drink from my canteen any day. Get out of here! I'll kick your fucking ass!*
- Soldado: *Hey Colonel, I think one of those sailors is Lance Johnson, the surfer*
- Coronel Kilgore: *Where? Here? You sure?*

Como vemos, cuando Kilgore se entera de la presencia del surfista, deja de prestar atención inmediatamente al combatiente herido y el agua de su cantimplora se derrama.

La ironía inteligente de la secuencia es incuestionable pero su enorme valor estético no oculta la forma en que se representa al combatiente vietnamita al que ni siquiera escuchamos y al que apenas vemos (sabemos que parece pedir agua por sus gestos y por el traductor). Cuando en la secuencia se pasa del plano general al plano medio solo vemos a Kilgore mientras que el plano general anterior el combatiente solo aparecía como parte del contexto, como una sombra confusa que sirve para proyectar, con toda la ironía que se quiera, tanto el reconocimiento del valor por parte del excéntrico y carismático Kilgore, como su indiferencia final. Solo hay un emisor, solo hay un rostro cuando el plano se reduce; el combatiente vietnamita no es más que un complemento.

Toda la autocrítica que queramos ver, tan habitual por otra parte en el cine estadounidense sobre la guerra que perdieron, no oculta el narcisismo continuo e insufrible de un monólogo que pretende, a toda costa, hacernos empatizar con las experiencias de los militares americanos en Vietnam (el yo/nosotros de la mirada occidental-colonial otra vez) y sus dramas personales derivados de aquellas. Prueba de lo que decimos es que Coopola dijera en una entrevista que *mi película no es sobre Vietnam, es Vietnam*. Un Vietnam, eso sí, sin vietnamitas.

Este Vietnam de "Apocalypse Now" es ante todo una terapia, el exorcismo de un sentimiento de culpa que, de nuevo, nos invita a colocar en plano a Frantz Fanon, esta vez como psiquiatra; el Fanon del quinto capítulo de "Los Condenados de la Tierra" que escribe sobre las consecuencias psicológicas de la guerra para los militares y los torturadores franceses en Argelia. Páginas más que valiosas que podrían servir para una exploración ulterior de los personajes atormentados y enloquecidos que el cine estadounidense sobre Vietnam tanto ha popularizado pero que nos recuerdan la absoluta invisibilización del Otro antagonista. ¿Qué hay del significado de la guerra para los vietnamitas?

Veamos ahora la intervención más recordada de Kilgore en la película. Se trata de la escena del NAPALM posterior al bombardeo de los helicópteros. Podemos verla aquí: <http://www.youtube.com/watch?v=bPXVGQnJm0w>

Con un ligero movimiento de acercamiento de la cámara hacia Robert Duvall que, sin embargo, no nos hace perder la perspectiva del asalto y del bombardeo, vemos al Coronel Kilgore decir:

Do you smell that? Do you smell that? Napalm, son. Nothing else in the world smells like that. I love the smell of napalm in the morning. You know, one time we had a hill bombed, for twelve hours. When it was all over I walked up. We didn't find one of them, not one stinking dink body. The smell, you know that gasoline smell, the whole hill. Smelled like ... victory

Escuchemos ahora al Coronel Walter Kurtz (Marlon Brando) en la famosa secuencia sobre el horror. Podemos verla en <http://www.youtube.com/watch?v=rDK9MDklzFo> a partir del minuto 4:30.

Kurtz dice:

*...You have to have **men who are moral** ... and at the same time who are able to utilize their **primordial instincts to kill** without feeling ... without passion ... without judgment ... without judgment. Because it's judgment that defeats us...*

Como ha señalado Žižek, *the figure of Kurtz is not a remainder of some barbaric past, but the **necessary outcome of the modern Western power itself**. Kurtz was a perfect soldier and as such, through his over-identification with the military power system, he turned into the excess which the system has to eliminate. The ultimate insight of Apocalypse Now is that power generates its own excess, which it has to annihilate in an operation imitating what it fights (Willard's mission to kill Kurtz is nonexistent for the official record, "it never happened," as the general who briefs Willard points out)*³.

Como vemos, tanto una como otra intervención, hablan sobre y desde Occidente. El Otro, al que se identifica con el "instinto primordial de matar", es solo un sujeto pasivo de la reflexión sobre sí mismo del que tiene el poder de enunciar.

Los planos simbólico, mítico, psicológico y específicamente político de la novela de Conrad aparecen también en la película donde, como decimos, el aspecto psicoanalítico tiene un peso político determinante que compensa las carencias del monólogo interior del capitán Willard (Martin Sheen) respecto al capitán Marlow de Conrad.

Examinemos estas dimensiones. Como vamos a ver, todas ofrecen el mismo tipo de (no) representación del antagonista.

³ Citamos por la versión del libro disponible en internet. El fragmento corresponde al capítulo 6 de *Ego Ideal and Superego: Lacan as Viewer of Casablanca*, disponible en <http://www.lacan.com/zizraphael.htm> (Acceso: 1/7/2010)

La novela de Conrad presenta un continuo contraste entre luz y oscuridad. Las luces del Londres civilizado iluminando el Támesis mientras el barco de Marlow aguarda zarpar, contrastan con la oscuridad del río Congo (que es el que se identifica en la novela aunque no se mencione expresamente) que representa la fuerza amenazante de la selva tenebrosa que se ha apoderado del alma de Kurtz.

El juego constante con las luces y las sombras en el texto no es solo una técnica estilística, implica también la representación de dos mundos, el civilizado a pesar de su crueldad y sus contradicciones y el primitivo prehumano. Como señalaba Chinua Achebe, Conrad entiende África *as setting and backdrop which eliminates the African as human factor. Africa as metaphysical battlefield devoid of all recognizable humanity, into which the wandering European enters at his peril. Can nobody see the preposterous and perverse arrogance in thus reducing Africa to the role of props for the break-up of one petty European mind* (1977)⁴.

Este plano simbólico que contrapone claridad y oscuridad se aprecia en la descripción deshumanizada de los africanos que aparece en la novela: ... *Una figura negra se levantó y dio unas zancadas con sus largas piernas negras a través del resplandor, al tiempo que agitaba unos largos brazos negros* (Conrad, 2005:120). El efecto creado por el autor al insistir en el color de los brazos y las piernas de una “figura” (de las que no se especifica ni el sexo) identifica toda la carga simbólica de la oscuridad con el cuerpo del colonizado.

En “Apocalypse Now” encontramos también numerosos ejemplos en el mismo sentido. Observemos la escena del concierto en la que llegan en helicóptero (y se marchan) las bailarinas playboy:
<http://www.youtube.com/watch?v=5N1o8zQGmTI>

La secuencia, estéticamente deliciosa, representa una isla de civilización (luminosa) rodeada por la oscuridad de la selva. La reflexión de Willard que cierra la escena habla por sí sola:

Charlie didn't get much USO. He was dug in too deep or moving too fast. His idea of rock and roll was cold rice and a little rat meat. He had only two ways home: death or victory.

Arroz frío y carne de rata frente al *rock and roll*. Hay otras secuencias fundamentales del filme que van en esta misma dirección, como la de los soldados surfeando (aquí es donde el coronel Kilgore dice: *Charlie no hace surf*) o las secuencias “resucitadas” (que aparecen en la versión de la película de 2001; “Apocayse Now Redux”) en las que aparecen los *de Marais*, la familia de colonos franceses.

Las secuencias del encuentro de Willard y sus hombres con los de Marais fueron eliminadas de la primera versión y recuperadas en la versión “redux”. Son, aparentemente, la parte más anticolonialista del filme, presentándonos a

⁴ Citamos por la versión disponible en <http://kirbyk.net/hod/image.of.africa.html> (Acceso: 15/3/09).

una familia de colonos franceses como últimos de Filipinas que defienden los restos del imperio colonial, desde su pequeña parcela de “civilización”.

Veamos la secuencia de la cena (en la que, por cierto, solo el capitán Willard acompaña a la familia mientras sus hombres ocupan una mesa a parte): <http://www.youtube.com/watch?v=7HdHrZSEpf4>

En ella aparecen elementos muy interesantes en el discurso de la decadente familia de colonos franceses, en especial, las evocaciones a la humillación francesa en Dien Bien Phu. Uno de los miembros de la familia espeta a Willard:

You Americans, in 1945, yes, after Japanese War, your President Roosevelt didn't want the French people to stay in Indochina. So, you Americans invented Viet Minh

Otro miembro de la familia confirma: *Yes Sir, the Vietcong were invented by Americans...*

El diálogo podría tener diversas interpretaciones; ¿Se trata de una crítica al papel americano en Vietnam comparándolo con el colonialismo francés?⁵. Incluso si así fuera, el civilizado a la vez que onírico encuentro sexual entre Willard y la mujer francesa (Aurore Clément) no deja de ser una afirmación de la identidad cultural occidental. Aparece de nuevo el yo/nosotros del colonizador en forma de un civilizado, a la par que exótico, erotismo de la secuencia. Podemos ver algunos fragmentos de esta secuencia en el siguiente tráiler de la versión “redux” de la película: http://www.youtube.com/watch?v=e2xHrMisgl4&feature=player_embedded (a partir del minuto 4:35).

Respecto a los elementos míticos del filme, nos encontramos con una construcción de la idea de “lo primitivo”, entendido como etapa asociada a la evolución humana, que está lejos de ser inocente o un simple territorio común, como se deducía de la cita del prólogo del libro de Conrad que citábamos. La representación de Kurtz, tanto en la novela como en la película, convertido por su carisma en monarca de una masa de seres primitivos, es el mejor ejemplo de la representación de la superioridad de colonizador.

Esta forma de vincular el desarrollo cultural con la evolución biológico-racial construyó, desde los estudios de Herbert Spenser, lo que se conoce como darwinismo social. De este modo, la Ilustración europea se dotaba de un concepto chovinista de progreso que establecía una línea evolutiva desde el “primitivismo” hacia la civilización ilustrada. Esta construcción ideológica de la idea de evolución en los planos social, cultural y hasta biológico-racial, no solo impregna toda la cultura occidental del conocimiento, como demostró Edward

⁵ Tal vez ésta fuera la única interpretación posible en el ambiente ideológico mundial de los setenta en el que se rodó la película pero, a día de hoy, basta pensar en las expulsiones de gitanos en Francia o las leyes que en este país exigen que los maestros franceses y los libros de texto para escolares, reconozcan el papel positivo del colonialismo francés, para darnos cuenta de que las ideas de los colonos de la película de Coppola tienen hoy mucha aceptación en Francia.

Said, sino que forma parte también de muchas tradiciones críticas del pensamiento, incluidas ciertas corrientes del marxismo ortodoxo o eurocéntrico que Fanon criticó con lucidez en “Los condenados de la tierra”.

Sin embargo, asumir esto no implica que estemos ante un problema de orden epistémico derivado de cosmovisiones civilizatorias diferentes, por mucho que algunos estudiosos como Walter Mignolo lo planten así, empeñados en secuestrar a Said y a Fanon. Por el contrario, de lo que se trata es de asumir la necesidad de analizar las bases ideológico-políticas que informan la representación filmica y que, como dice Said, están constituidas aparentemente *por ideas no políticas; esto es, ideas eruditas, académicas, imparciales y suprapartidistas* (2008: 31) que acaban por justificar un conjunto de dispositivos de dominación y de explotación colonial.

Como escribía el pensador palestino, *nadie ha inventado un método que sirva para aislar al erudito de las circunstancias de su vida, de sus compromisos (conscientes o inconscientes) con una clase, con un conjunto de creencias, con una posición social o con su mera condición de miembro de una sociedad* (2008: 31). Está claro que Joseph Conrad era un hombre de su tiempo que no leyó a Franz Boas, quien demostró que no hay relación necesaria entre raza, lengua y cultura y, seguramente, la principal aspiración artístico-política de Coppola era explorar el subconsciente estadounidense. Sin embargo, como decíamos en otro lugar, *para entender la subalternidad en términos socio-raciales, lo que hoy nos queda esencialmente es una polarización entre blancos y no blancos y no porque la raza caucásica (en especial los varones) y sus dispositivos culturales de raíz judeocristiana estén en lo más alto de una suerte de pirámide biológica, sino porque el desarrollo del Capitalismo histórico hizo de Europa su centro de comando* (Iglesias Turrión, 2007: 265).

La novela de Conrad hace una exploración interior de Marlow a través de su continua comparación con la locura de Kurtz. Quizá sea este el plano más desarrollado por la película en la construcción del personaje que representa Marlon Brando y en el ambiente de misterio mítico y “primitivo” que le rodea.

El psicoanálisis, tan influyente en el cine estadounidense, aparece de manera clara en el filme, a través de la lucha que se presenta entre un *ello*, identificado con un estado pre-moral y pre-civilizado que encarna el Kurtz devorado por la selva (su propio *ello* y, según se nos quiere decir, el de todos nosotros; eso que llama *primordial instincts to kill*) y un *super-yo* que se identifica con Willard en su lucha por no caer en las tinieblas de sí mismo (el peligro constante de la selva tenebrosa y amenazante). Como escribía Freud, *el ello es totalmente amoral; el yo se esfuerza en ser moral y el super-yo puede ser “hipermoral” y hacerse entonces tan cruel como el ello* [Willard asesinando a machetazos a Kurtz] (1983:43)⁶. En la película, Willard representa el *super-yo* adentrándose en el interior del *ello* (Kurtz) para acabar con él.

⁶ En la teoría psicoanalítica el *ello* representa básicamente nuestra parte inconsciente contenedora de las pasiones, el *yo* nuestra exterioridad racional y el *super-yo* o “ideal del yo” el reino de la conciencia moral, que Freud identifica con la idea del padre que se construye en la infancia. Véase Freud (1983 [1923]).

A partir de los años sesenta, con el auge de las luchas de liberación nacional en todo el mundo, la novela de Conrad empezó a interpretarse en clave anti-imperialista (las alusiones de Marlow al imperio romano facilitaban esta interpretación) y podría parecer que la versión de Coppola quiere ir en esta dirección. Sin embargo, incluso si aceptamos que la película presenta los horrores de la guerra, el colonizado sigue ausente. Solo aparece, en el mejor de los casos, como mero sujeto pasivo de la compasión o de la auto-degradación del colonizador.

El horror en el monólogo de Kurtz no es más que la conclusión de una introspección narcisista que poco o nada nos dice del Otro que, aparentemente, lo produce.

Es cierto que, desde ciertos estándares, ni la película de Coppola ni la obra de Conrad que la originó son explícitamente pro-colonialistas pero quedarnos ahí sería como decir que carece de sentido analizar la construcción social y cultural de la masculinidad y la feminidad en el cine anterior a la irrupción de los estudios de género. Por eso creemos que tiene sentido analizar el trabajo de Coppola, independientemente de su incuestionable valor estético, demostrando que representa al Otro de forma racista.

Por el contrario, como vamos a ver a continuación, la estética de Pontecorvo sí descoloniza, en los términos defendidos por Sartre, al llevar al antagonista al centro del conflicto político.

El horror ahora no será un viaje interior hacia las tinieblas sino la certeza de que sólo la violencia tiene el poder de establecer eso que llamamos valores universales. Y es que el horror, como sabía Robespierre (2007), es muchas veces la verdad de la política.

3. *Donnez-nous vos bombardiers monsieur*

La película de Gillo Pontecorvo y Franco Solinas es una de las obras maestras del cine político y quizá la referencia más importante de lo que los argentinos del “Grupo Cine Liberación”, Fernando Solanas y Octavio Getino, llamaron “tercer cine”. Como señala John Hill, el tercer cine identificaba un emergente cine político distinto del de Hollywood, el “primer cine”, y del europeo, el “segundo cine” (Hill, 1997:139). La estética política que encontramos en “La batalla de Argel” fue una de las referencias fundamentales para entender el movimiento de cine latinoamericano de Raymundo Gleyzer (el cine de base), Gutiérrez Alea (el cine revolucionario cubano), el cine nuevo de Brasil o el cine indianista de Jorge Sanjinés en Bolivia.

La película narra algunos episodios de la Guerra de independencia argelina que trascurren en la capital Argel, en un contexto de enfrentamiento político-militar asimétrico entre la organización clandestina del Frente de Liberación Nacional y las autoridades francesas que pronto recurrirán a sus unidades militares de elite.

El filme tiene influencias de diferentes escuelas realistas (desde el Neorealismo italiano pasando por el *cinéma vérité* francés hasta el realismo socialista soviético) desarrollándose con estética muy cercana al documental. De hecho, como veremos, la película de Pontecorvo puede considerarse en muchos sentidos como un documento histórico y es que, en este caso, más que ante una película susceptible de análisis político, estamos ante un análisis político desde la ficcionalización fílmica. Prueba de ello es el interesante testimonio del General Paul Aussaresses, veterano de la Guerra de Argelia, en el que reconoce la veracidad de la obra de Pontecorvo a la hora de representar los acontecimientos tal y como sucedieron. Podemos verlo aquí: <http://www.youtube.com/watch?v=gD-GJaJhhjU> (A partir del minuto 4:10)

Con un estilo hiperrealista, el filme retrata la violencia política derivada del contexto de enfrentamiento entre el FLN y las fuerzas de ocupación francesas. Tanto la forma de representar las tácticas insurgentes del FLN como los dispositivos de contrainsurgencia franceses (especialmente los interrogatorios mediante torturas), buscan que el espectador comprenda políticamente el conflicto.

En “La batalla de Argel” no encontramos una estetización heroica de la violencia como en “Apocalypse Now”, ni la obscenidad *snuff* al estilo Haneke en “Funny Games”, ni nada que se parezca a la violencia irónica de Tarantino (*Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*...), ni siquiera formas más logradas de representar la violencia social (“La Haine” de Kassovitz o “Amores Perros” de Iñárritu”. En la película de Pontecorvo, por el contrario, la violencia aparece delimitada exclusivamente por sus caracteres políticos.

Volvamos un momento a “Apocalypse Now” y veamos las secuencias del bombardeo con helicópteros: <http://www.youtube.com/watch?v=sx7XNb3Q9Ek&feature=related>

La belleza del trabajo de Coppola es incuestionable. La suya es una de las obras maestras del cine bélico de todos los tiempos pero es un tipo de estetización que no solo glorifica la cultura occidental como decíamos, asumiendo su grandeza incluso a la hora de representar un bombardeo con música de Wagner, sino que intenta despolitizar la representación al hacerla independiente (al darle un valor estético independiente) del conjunto de la historia y su contexto.

Veamos ahora esta escena de “Funny Games” de Haneke: http://www.youtube.com/watch?v=Wbzs-eGXAgo&feature=player_embedded

¿Es esto violencia y sufrimiento hiperrealista? No, es pura y simplemente una imitación del *snuff* y de la pornografía, que puede tener valor estético a la hora de condicionar radicalmente las reacciones físicas del espectador exactamente igual que en el cine porno, pero que no tiene nada que ver con la *realidad* de la violencia. Si la pornografía construye dispositivos audiovisuales para la masturbación, la violencia de Haneke en “Fanny games” es un dispositivo creado para producir horror y náusea en el espectador a través de un tipo de empatía catártica, de identificación, que hace al público sentir pero no pensar.

Es exactamente el tipo de estetización aristotélica que Brecht (2007) combatió para crear una estética política que permitiera al espectador la distancia (el extrañamiento) imprescindible para tener una visión general, de contexto, para poder entender y juzgar políticamente.

Esa posibilidad de entender el contexto de la violencia es lo que consigue “La batalla de Argel”, permitiendo comprender las claves políticas de la guerra de liberación argelina. Que la película fuera censurada en Francia y que haya sido utilizada por el Departamento de defensa norteamericano para aleccionar a sus oficiales, a pesar de la filiación política comunista de su director y de su mensaje, son quizá las mejores pruebas del inmenso valor político de esta película.

Fruto de un trabajo de documentación e investigación de dos años junto a un magnífico casting de actores argelinos no profesionales, la película de Pontecorvo, rodada íntegramente en blanco y negro, contiene escenas de un realismo impresionante para retratar la vida cotidiana, los disturbios y las aglomeraciones de gente, tanto en el *casbah* de Argel (el casco histórico amurallado habitual en muchas ciudades árabes) como en el barrio europeo.

La música juega asimismo un papel político fundamental en la representación de la violencia (se usan las mismas melodías como trasfondo tanto en los padecimientos de las víctimas civiles francesas como en los de las argelinas, escapando de cualquier estética maniquea, tan habitual de los productos audiovisuales de intencionalidad política) y se incluyen piezas musicales argelinas, algo que contrasta con la banda sonora de “Apocalypse Now”, estrictamente occidental (desde la cabalgata de las Walkirias de Wagner que señalábamos hasta el inicio y el fin de la película con “The Doors”).

Tanto los atentados contra civiles franceses (los *piet noirs*) como la tortura empleada de manera sistemática y organizada por los paracaidistas franceses en los interrogatorios a los sospechosos de pertenecer al FLN, se presentan sin ninguna pretensión de dramatización concebida para golpear el estómago del espectador. Por el contrario, la violencia se presenta tal y como es, como realidad si no inevitable, al menos sí totalmente “razonable”, comprensible políticamente en un contexto de guerra asimétrica.

A diferencia de las estatizaciones habituales de la violencia, se trata de que el espectador piense, no de que sienta. Como veremos al referirnos a los comentarios del Coronel Mathieu (que representa a dos personajes históricos reales, el General Massu y el Coronel Bigeard, jefes de los paracaidistas que intervinieron en Argelia) y a los del jefe del FLN arrestado y “suicidado”, Mohammed Larbi Ben M'hidi (interpretado por el propio Saadi Yacef, que fue el jefe militar del FLN en Argel y que participó en la producción del filme), la película pretende analizar las claves políticas de la guerra.

En “La batalla de Argel” los colonizados adquieren visibilidad como pueblo a través de una violencia política que no es más que la expresión, real y cruda, de las contradicciones del Colonialismo descritas por Fanon. La violencia política de la lucha anticolonial que vemos en el filme, hace que el Otro, el

colonizado, establezca un diálogo con el colonizador. El Otro ya no es la representación de nuestro *el/lo* freudiano desinhibido, primitivo y brutal, ya no es la representación de una fase anterior de la evolución humana, sino el producto histórico (como consecuencia de sus relaciones sociales de opresión con el colonizador) de un sistema global que empieza a hablar por sí mismo cuando es capaz de oponer un poder real (violento, soberano) frente al poder que le oprime.

Este elemento dignificante del Otro aparece, en toda su crudeza, en la secuencia de la rueda de prensa del líder del FLN arrestado, Ben M'hidi, pero también en la secuencia siguiente en la que quien responde a las preguntas es el coronel Mathieu.

Aquí tenemos la primera:
<http://www.youtube.com/watch?v=x5Fdi3Dy69Q&feature=related>

-Periodista: *Monsieur Ben M'Hidi, ne trouvez-vous pas plutôt lâche d'utiliser les sacs et les couffins de vos femmes pour transporter vos bombes? Ces bombes qui font tant de victimes innocentes?*

-Ben M'hidi: *Et vous? Ne vous semble-t-il pas bien plus lâche de larguer sur des villages sans défense vos bombes au NAPALM qui tuent mille fois plus d'innocents? Evidemment avec des avions ça aurait été beaucoup plus commode pour nous. **Donnez-nous vos bombardiers monsieur, et on vous donnera les couffins.***

La decisión sobre la vida para entender la política aparece, como decimos, en toda su crudeza. Al plantearse como parte beligerante cuyas prácticas no difieren respecto a las del Estado, se convierten en Estado, asumen la decisión soberana, es decir, se convierten en un actor equivalente al Estado⁷. ¿Hay una forma más radical de alterar el poder geográfico de la enunciación?

Cuando el Coronel Mathieu es interpelado por los periodistas vemos que asume esta dimensión soberana del poder de su adversario.

El coronel explica que los paracaidistas utilizan torturas en los interrogatorios no por odio o por crueldad sino por necesidades políticas. El reconocimiento de esto pone al descubierto no sólo el poder de la resistencia argelina sino la verdad política del Colonialismo como régimen de dominación basado en la violencia.

Veamos ahora la conversación de Mathieu con los periodistas:
<http://www.youtube.com/watch?v=cp9LmOm0KGc&feature=related> (a partir del minuto 1:10)

⁷ No hay que ser demasiado perspicaz, además, para darse cuenta de que esta explicación de las expresiones más brutales de la violencia política ha creado escuela. Algunos dirigentes del Movimiento de Resistencia Islámica Hamás (y también algunos científicos sociales) han utilizado el mismo argumento al ser interpelados sobre la inmoralidad de los atentados suicidas en la lucha contra Israel.

-Periodista: *Colonel Mathieu, on parle beaucoup en ces derniers temps non seulement des succès obtenus par les parachutistes, mais aussi des méthodes qui seraient utilisées par eux. Pourriez-vous nous dire quelque chose à ce sujet?*

-Coronel Mathieu: *Les succès dont vous parlez sont les résultats de ces méthodes, les uns présupposent les autres et vice versa.*

-Periodista: *Excusez-moi, mon colonel, il semble que, peut-être par excès de prudence, mes collègues continuent à poser des questions indirectes auxquelles vous ne pourrez répondre qu'allusivement; je pense qu'il vaudrait mieux appeler les choses par leurs vrais noms, et si l'on veut tout dire -parlons de la torture.*

-Coronel Mathieu: *Compris! Et vous, vous ne posez aucune question?*

-Periodista: *Les questions ont été déjà posées: je voudrais que les réponses soient plus précises. C'est tout.*

-Coronel Mathieu: *Essayons d'être précis: le mot torture n'apparaît pas dans nos directives nous avons toujours parlé d'interrogatoire en tant que seule méthode valable pour une action de police contre une organisation clandestine. Le FLN de son côté demande à Chacón de ses membres qu'en cas de capture il conserve le silence pendant 24 heures après quoi il peut parler. L'organisation a ainsi le temps nécessaire pour rendre inutilisable n'importe quel renseignement. Et nous quelle forme d'interrogatoire devrions-nous adopter? Celui en usage dans la procédure civile qui pour le moindre délit dure des mois?*

-Periodista: *La légalité n'est pas toujours commode, mon colonel.*

-Coronel Mathieu: *Est-ce que celui qui fait exploser des bombes dans les lieux publics respecte la égalité? Lorsque vous avez posé cette question à Ben M'Hidi souvenez-vous de ce qu'il a répondu? Non messieurs, croyez-moi, c'est un cercle vicieux, nous pourrions en parler des heures durant sans arriver à une conclusion car tel n'est pas le problème. **Le problème est: le FLN veut nous chasser d'Algérie et nous nous voulons y rester**, or maintenant il me semble que même avec des nuances légères **vous êtes tous d'accords que nous devons y demeurer**, et lorsque la rébellion du FLN a éclaté il n'y avait même pas de nuances, tous les journaux, ***l'Humanité*** [el periódico comunista] **compris**, ont demandé qu'elle soit étouffée, nous avons même été envoyés ici pour cela et nous messieurs, nous ne sommes ni fous, ni sadiques. Ceux qui aujourd'hui nous appellent des fascistes feignent d'oublier la part importante que beaucoup d'entre nous ont pris dans la résistance; ceux qui nous appellent Nazis ne savent peut être pas que certains entre nous ont survécus à Dachau et Buchenwald. **Nous sommes des soldats et nous avons le devoir de vaincre**. Alors pour être précis à mon tour maintenant de poser la question; la France doit-elle rester en Algérie? Si vous répondez encore oui, vous devez en accepter toutes les conséquences nécessaires.*

La película recibió algunas críticas por presentar al Coronel Mathieu, a la vez que justificador de la tortura, como un oficial con un pasado político-militar impecable, de maneras educadas que demostraba además su nobleza al manifestar su admiración y reconocimiento por el adversario:

*Pour ma parte je peux seulement vous dire que j'ai eu la possibilité **d'apprécier la force morale, le courage et la fidélité de Ben M'Hidi en ses propres***

idèaux [nada que ver, como vemos, con el Otro pre-humano, primitivo e invisible]. *Pour cela, sans oublier l'immense danger qu'il représentait je me sens le devoir de rendre hommage à sa mémoire.*

A propósito de estas críticas, Franco Solinas declaraba en una entrevista que querían presentar a Mathieu como elegante y culto precisamente porque la civilización occidental no carece ni de elegancia ni de cultura (2004: 32). Todo lo contrario, si nos damos cuenta, del descenso a los infiernos de la locura de Kurtz en “Apocalypse Now” que nos aleja, mediante una nebulosa de mitos y un autoanálisis paranoico (del que el Otro es, como decíamos, un mero instrumento pasivo), de la materialidad de la existencia (humana y política) del colonizado. En esa omisión o invisibilización de los sujetos subalternos reside precisamente el racismo de la obras de Coppola y de Conrad.

Por el contrario, Pontecorvo presenta a tanto a Ben M’Hidi como a Mathieu con discursos y formas sosegadas que permiten al espectador entender las claves de la continuación de la política por otros medios. Ben M’Hidi y Mathieu son, en “La batalla de Argel”, la verdad política.

4. La representación y la política: a modo de conclusión

La política y sus dinámicas conflictivas, así como la cultura, siempre se han fundamentado en los caracteres estructurales de la organización capitalista como sistema mundial de organización del trabajo y de la reproducción. El Capitalismo, como sistema histórico, configuró áreas geográficas diferenciadas (centro, periferia y semiperiferia), identidades étnicas, raciales y culturales asociadas a esa división y roles de género indispensables para la reproducción social, en función de los intereses europeos (Quijano/Wallerstein, 1992).

Los primeros periodos de esta economía-mundo que sentaron las bases del mercantilismo europeo y de la industrialización posterior, tuvieron un carácter colonial en el que la lógica de acumulación se basaba en la explotación de las áreas centrales sobre las periféricas y en una organización de la fuerza de trabajo colectiva a través del salario en las áreas centrales y mediante diferentes formas de esclavitud y servidumbre en las áreas periféricas.

Como resultado de estas formas de organización del capital surgieron regímenes políticos con características propias y diferenciadas en el centro y en la periferia, clases sociales en función de la posición en el sistema productivo, grupos de status en función de elementos como la lengua, la etnia, la nación, la raza, etc. y sistemas de organización de la sexualidad.

Puede afirmarse que es una constante histórica que las identidades de los sujetos subalternos, de los antagonistas, de los otros, se expliquen por las características estructurales del sistema-mundo y por la división internacional del trabajo. A pesar de su centralidad productiva, como señalaron Fanon y Edward Said, estos sujetos han estuvieron siempre subrepresentados, alterizados e invisibilizados en la cultura hegemónica colonial del dominador.

Cuando Fanon titulaba su libro *“Les damnés de la Terre”* aludía a la primera estrofa de *“La Internacional”* del mismo modo que Said, para empezar su libro *“Orientalismo”*, citaba al Marx de *“El dieciocho brumario de Luís Bonaparte”*: no pueden representarse a sí mismos, deben ser representados. El auge de los estudios culturales y postcoloniales replanteó esta cuestión de la alteridad y los otros (el colonizado, el migrante, la mujer...) centraron la atención de los investigadores. Los condenados, los parias, los que no pueden representarse, aparecieron por fin en el centro de la política.

En este artículo hemos tratado de construir una serie de propuestas para el análisis fílmico-político del cine que sirvieran para ver esa centralidad política del Otro derivada de las relaciones desiguales y las diferentes formas de violencia como elementos constitutivos y dinámicos de la Política, como conjunto de relaciones antagónicas. En nuestro análisis de *“Apocalypse Now”* y de *“La batalla de Argel”*, hemos tratado de leer las relaciones de poder, constitutivas del antagonismo.

El cine ha jugado históricamente un papel crucial en la subrepresentación de los sujetos subalternos, creando imaginarios y sentidos comunes y convirtiéndose, como el conjunto de la industria audiovisual, en el gran dispositivo de la producción cultural. Pero como afirma Said, la representación y el conocimiento no pueden ser no políticos (2008: 30 y ss.); hay siempre un estilo que pretende dominar, estructurar y tener autoridad (21). Ese estilo de construcción de discursos hegemónicos, como clave de la política, es lo que hemos pretendido aprender a desentrañar aquí, analizando películas muy distintas pero en las que las relaciones de poder se representaban de una forma muy interesante.

Hemos buscado en el cine esas relaciones antagónicas de poder en las que el antagonista, el Otro colonizado aparece como parte consustancial de los discursos hegemónicos pero, sobretodo, como sujeto resistente en el ámbito de la cultura, a través de discursos contrahegemónicos. Esas relaciones antagónicas de poder son, a nuestro juicio, la verdad de lo político y la clave para construir una metodología de análisis político del cine.

Ello sin embargo, no busca ningún tipo de *“ruptura epistémica”* como han pretendido quienes defienden la existencia de un conocimiento *“Otro”* colonizado o femenino. Walter Mignolo, uno de los defensores del llamado pensamiento descolonial, plantea que la presencia del discurso de los otros implica en sí misma una ruptura epistemológica respecto al poder de representación de matriz cultural colonial que sería incapaz, en sí mismo, de *“pensar”* al Otro en sus justos términos. Pero este planteamiento no es solo una mala lectura de Said sino, como ya dijimos en otra ocasión, sino incluso un secuestro inaceptable del pensamiento de Fanon.

Por un lado, el planteamiento de Mignolo que presenta al Otro como desconocido e inaprensible, nos acerca paradójicamente al tipo de representación de *“Apocalypse Now”* que hemos tratado de criticar en esta tesis. Más allá de la simpatía que se tenga por el colonizado invisible, el lugar de enunciación, que mitifica al antagonista, que lo saca del centro, es

exactamente el mismo. La defensa mignoliana de una suerte de pensamiento descolonial desvinculado del pensamiento europeo nos parece una trampa que, al defender la exterioridad de los colonizados respecto a los dispositivos de significado de la civilización grecolatina y sus lenguas imperiales (Mignolo, 2008:183), es poco menos que una suerte de racismo invertido, una mitificación que folcloriza al Otro. Parece que Mignolo escucha los mismos sonidos no humanos desde las profundidades de la selva que el Capitán Willard, parece que navega, como un turista complacido en una góndola veneciana, en el Patrol Boat. Con Mignolo, el Otro sigue siendo el Otro.

Fanon ya se refirió a este tipo elementos que folclorizan al colonizado cuando hablaba de los mitos del vudú, el vampirismo, la danza y el trance. Pero la verdad política, como sabía el combatiente y pensador de La Martinico, está en otro plano: frente al paredón, con el cuchillo en la garganta o, para ser más precisos, con los electrodos en las partes genitales, el colonizado va a verse obligado a dejar de narrarse historias...El colonizado descubre lo real y lo transforma en el movimiento de su praxis, en el ejercicio de la violencia, en su proyecto de liberación (1974:50). El colonizado deja de narrarse historias y construye su proyecto de liberación a través de la decisión soberana, la violencia política, que le convierte en interlocutor político. Esta es la genialidad de Gillo Pontecorvo es "La batalla de Argel": al colonizado que representa se le entiende perfectamente.

Getino y Solanas apostaban, en su búsqueda de un tercer cine de descolonización, por superar el cine dominado por los dueños del séptimo arte y de sus mercados. La tarea era y sigue siendo fundamental. Consideramos, sin embargo, que como señala Shapiro el propio hecho de pensar implica resistir los modos dominantes de representación del mundo (2009:5). Eso es lo que hemos tratado de hacer con este trabajo, aportar elementos que sirvan para pensar con el cine y poder resistir las representaciones hegemónicas.

Bibliografía

-Achebe, Chinua (1977): "An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness". *Massachusetts Review*. 18. Disponible en <http://kirbyk.net/hod/image.of.africa.html> (Acceso: 15/3/09).

-Brecht, Bertolt (2007): "Una dramática no aristotélica". Selección de textos de Felipe Andrés Rendón. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, volumen 1, nº 1:25-29. Disponible en http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/Artescenicass1-1_8.pdf (Acceso: 26/7(2010)).

-Conrad, Joseph (2005): *El corazón de las tinieblas*. Alianza, Madrid.

-Fanon, Frantz (1974): *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica (Primera edición en francés de 1961).

-Freud, Sigmund (1983): "El yo y el ello" (primera edición de 1923). En *El yo y el ello. Tres ensayos sobre teoría sexual y otros ensayos*. Barcelona: Orbis, págs. 11-51.

-García Ríos, Araceli (2005 [1976]): "Prólogo", en CONRAD, Joseph: *El corazón de las tinieblas*. Alianza, Madrid, pp. 7-16.

-Getino, Octavio y Solanas, Fernando E. (1969): "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo". Disponible en <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/assets/docs/documento/489.pdf> (Acceso: 7/8/2010).

-Hill, John (1997) "Finding a form: Politics and Aesthetics in Fatherland, Hidden Agenda and Riff-Raff". En Mcknight, George (editor): *Agent of Challenge and Defiance: The films of Ken Loach*. Trowbridge: Flicks Books, págs. 125-143.

-Iglesias Turrión, Pablo, Espasandín López, Jesús, y Errejón Galván, Íñigo. (2008): "Devolviendo el balón a la cancha". En Cairo, Heriberto y Mignolo, Walter D. (eds.): *Las vertientes americanas del pensamiento y el proyecto descolonial*. Madrid, Trama, Págs. 209-244.

-Iglesias Turrión, Pablo (2007): "Las clases peligrosas". En Espasandín López, Jesús e Iglesias Turrión, Pablo: *Bolivia en Movimiento. Acción colectiva y poder político*. Barcelona, El viejo topo, Págs. 259-284.

-Kaufman, Michael T. (2003): "What Does the Pentagon See in Battle of Algiers?". The New York Times, 3 de Diciembre. Disponible en: http://www.rialtopictures.com/eyes_xtras/battle_times.html (Acceso: 13/3/09).

-Mignolo, Walter D. (2008): "La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso". *Tabula Rasa* 8: 243-281. En http://www.revistatabularasa.org/numero_ocho/mignolo1.pdf (Acceso: 13/3/09).

-Pontecorvo, Gillo (1970) : "Entretien avec Guylaine Guidez". *Le Nouveau Cinéma*, n° 1840, 16 de Junio de 1970. Disponible en <http://www.cineastes.net/textes/moury/moury-batailledalger.html> (Acceso: 3/7/2010).

-Quijano, Anibal y Wallerstein, Immanuel (1992): "Americanity as a Concept of the Americas and the Modern World-System". *International Journal of the Social Sciences*. 134:549-557.

-Robespierre, Maximilien (2007): *Virtue and Terror*. Londres, Verso.

-Said, Edward (2008): *Orientalismo*. Barcelona, Mondadori (Primera edición en inglés de 1978).

-Sartre, Jean Paul (1974]: "Prefacio", en Fanon, Frantz: *Los condenados de la Tierra*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica (Primera edición en francés en 1961), págs. 7-29.

-Shapiro, Michael J. (2009): *Cinematic Geopolitics*. Nueva York, Routledge.

-Solinas, Franco (2004): "An Interview with Franco Solinas", en *The Battle of Algiers* (Criterion Collection DVD).

-Wallerstein, Immanuel (2004): "Fanon y la clase revolucionaria". En Wallerstein, Immanuel *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos. Un análisis de sistemas-mundo*. Madrid, Akal, cuestiones de antagonismo, págs. 31-48.

-Zizek, Slavoj (2006): *How to Read Lacan*, Londres, Granta Books. Disponible en: <http://www.lacan.com/zizraphael.htm> (Acceso: 1/7/2010)

