

Román Gubern



*La imagen pornográfica
y otras perversiones
ópticas*

Lectulandia

Las imágenes heterodoxas o periféricas al buen gusto canónico —como la imagen pornográfica, la estampita devota, la rudeza proletaria, los emblemas nazis o las imágenes crueles— constituyen provincias iconográficas malditas, zonas de destierro y de exilio cultural, que a veces resultan más elocuentes y ofrecen materiales más productivos para el análisis y comprensión de una época o de una sociedad que las grandes obras maestras canonizadas en los museos.

Román Gubern se adentra en estos universos iconográficos malditos y descubre un hilo conductor que comienza con el sexo y acaba con la muerte. Surgen así territorios que ofrecen pistas esclarecedoras para una relectura estética e ideológica de la imaginería que ha vertebrado los grandes fantasmas colectivos de la cultura contemporánea. Agotado desde hace muchos años, este extraordinario libro aparece ahora en una reedición revisada y ampliada, con la finalidad de actualizarla.

Lectulandia

Román Gubern

**La imagen pornográfica y otras
perversiones ópticas**

ePub r1.0

Titivillus 30.09.16

Título original: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*

Román Gubern, 1989, 2005

Ilustración de cubierta: foto © *Private*, 1967

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

ÍNDICE

Introducción

I

La imagen pornográfica

II

La imagen religiosa

III

La imagen proletaria

IV

La imagen nazi

V

La imagen cruel

INTRODUCCIÓN

En 1989 publiqué la primera edición de este libro, que no tardó en desaparecer de los estantes de las librerías. En su contraportada traté de explicar telegráficamente el interés que me había llevado a ocuparme en él de ciertas «provincias iconográficas malditas, zonas de destierro y de exilio cultural, que a veces resultan más elocuentes y ofrecen materiales más productivos para el análisis y comprensión de una época o de una sociedad que las grandes obras maestras canonizadas en los museos».

La mayor satisfacción que me proporcionó esta obra fue leer, unos años más tarde, que un muy joven cineasta para mí desconocido, llamado Alejandro Amenábar, declaraba en varias entrevistas en la prensa que la idea de hacer su film *Tesis* fue desencadenada por la lectura de este libro, concretamente por su último capítulo, en el que introduje por vez primera en la literatura cinematográfica española el tema de los *snuff movies*. Luego conocí personalmente al tímido Amenábar, en un viaje en tren, y le manifesté lo mucho que me había interesado su película. En realidad, con este único fruto, con el que arrancó la exitosa filmografía de Amenábar, la publicación de este libro estaba para mí más que justificada.

El libro, como ya he dicho, desapareció pronto de los estantes de las librerías, y no tardó en convertirse en la obra de la que he recibido más solicitudes de envío de ejemplares, incluidas algunas universidades norteamericanas, peticiones que no he podido satisfacer por carecer de una reserva de ellos. Tanto es así, que decidí retomar los hilos de algunos de sus temas y desarrollarlos, con otros enfoques distintos, en mi libro *Patologías de la imagen*, que la Editorial Anagrama publicó en 2004.

Ahora, al recuperar este libro publicado hace más de quince años, he querido ampliarlo con nuevas reflexiones y puestas al día de los diversos temas. Para ello he respetado los textos originales publicados en 1989, que mantienen así la condición de testimonio de una época, pero al final de cada capítulo he añadido unos imprescindibles apéndices de puesta al día. No me parece casual que las actualizaciones más extensas correspondan precisamente al primer y al último capítulo, es decir, al de la exuberante evolución de la industria del cine pornográfico en los últimos años, con sus prolongaciones en el ciberespacio, y al de la imagen cruel, en donde inicialmente hablaba del cine de terror y acababa con el cine *snuff*. También en este frente se han producido muchas novedades desde entonces y las menos relevantes corresponden al cine de terror de ficción, pues el terror de una realidad cada vez más cruel se ha instalado con fuerza en nuestro ecosistema mediático. En este nuevo paisaje cultural la cuestión de los *snuff movies* empieza a ser vista bajo una óptica más compleja y a ella he dedicado las últimas reflexiones de este volumen.

Creo que esta nueva versión pone satisfactoriamente al día el estado de la

cuestión de algunos fantasmas que rondan con pegajosa insistencia por nuestro imaginario contemporáneo.

R. G.

I. LA IMAGEN PORNOGRÁFICA

La representación icónica del falo en erección y de las prácticas sexuales existía ya en la Grecia y la Roma paganas (por no evocar a la más exótica cultura hindú), pero la reproductibilidad icónica masiva e hiperrealista de la fotografía y luego del cine —garantes de que aquello que se muestra ha acontecido realmente ante la cámara— otorgaría un nuevo estatuto sociocultural a las representaciones eróticas. El cine pornográfico no fue en sus orígenes, en realidad, más que un eslabón perfeccionado de la fotografía licenciosa ya practicada en el siglo XIX, utilizando a prostitutas como modelos. También el cine pornográfico tuvo su origen clandestino en los prostíbulos y en Francia, cuna de tal género según Ado Kyrrou,^[1] se le denominaría durante muchos años *cinéma cochon*. Su valor se medirá, por tanto, por su capacidad funcional para estimular la sexualidad masculina. En Estados Unidos, en cambio, a estas películas clandestinas se las llamó *smokers*, por exhibirse en salas de clubs privados masculinos. La aristocracia rusa figuró entre la casta más consumidora del cine pornográfico francés, según Jay Leyda, mientras que se ha dicho que la productora barcelonesa Royal Films, fundada en 1916 por Ricardo de Baños, suministraba películas del género al cinéfilo Alfonso XIII, detalle que concordaría con la anécdota sobre el monarca relatada por Anita Loos en sus memorias *Adiós a Hollywood con un beso*.^[2] En estas cintas primitivas, conservadas como tesoros en los infiernos de algunas cinematecas (como se demostró en la retrospectiva antológica del Festival de Avignon de julio de 1986), se formalizaron los cortometrajes llamados en la jerga profesional posterior *loops* (en 16 mm) y *stag movies* (en Super 8), que contenían una sola secuencia de acción sexual sin argumento. Pero este género clandestino acabaría por despenalizarse y emerger a la superficie de la vida social en la mayor parte de países occidentales entre 1969 y 1975, año de su legalización en Francia.

Esta emergencia del cine porno a la superficie de la vida social, con diversos grados de tolerancia, supuso en realidad la culminación de un proceso de progresiva permisividad de las representaciones eróticas públicas en la pantalla. Resultaría muy prolijo (y no es el objetivo de este estudio) enumerar y analizar las diversas fases de esta progresiva permisividad, conseguida a lo largo de innumerables forcejeos con las instituciones de censura y los tribunales de justicia. En una época en que la exhibición de los genitales no estaba autorizada en el cine occidental, el espectador sólo podía acceder, en el mejor de los casos, a la visión genital vicarial por intermedio de un actor representado en la pantalla. Esto hizo Ingmar Bergman, por ejemplo, en un plano memorable de *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1952), cuando muestra las piernas de Harriet Andersson en el acto de quitarse sus bragas y a continuación caminar sobre el rostro de su amante (Lars Ekborg) tumbado en el suelo boca arriba. El espectador era así invitado a ver (y a envidiar) al hombre

que ve los genitales de la turbadora protagonista del film. No es raro que *Un verano con Mónica* fuese distribuida en los Estados Unidos en los circuitos de cine erótico de la época, allí rebautizada con el expresivo título *The Story of a Bad Girl*.^[3]

Y la única forma de referirse al cine pornográfico desde las imágenes del cine institucional en esta década, era mostrando sólo a sus espectadores, sin poder ver lo que ellos veían, como ocurría en una escena de juerga masculina en *La noche de los maridos* (*The Bachelor Party*, 1957), de Delbert Mann. Allí se admitía la existencia social de un cine pornográfico clandestino, pero el espectador veía sólo a los que lo veían y nada más.

El itinerario de esta permisividad, conquistada paulatinamente desde los años cincuenta, comprende a los *nudies* norteamericanos (género en el que destacaría el realizador Russ Meyer), los films sobre campos nudistas, los de pedagogía sexual y los films eróticos que acabarían por formalizar en los años sesenta el género *soft-core*, con actos sexuales simulados. Paralelamente a esta evolución del cine comercial, otra de las semillas del género se localizaría en el cine *underground* de la misma época, explotado también en circuitos periféricos pero de diferente consideración sociocultural. No resultaría raro que al extinguirse el *underground* contracultural al final de la década, emergiera el porno *hard-core* en los circuitos comerciales. Por lo que atañe al cine de panteón, obra de realizadores investidos de gran respetabilidad social, hay que recordar que sus primeros pubis desvelados no aparecieron en pantalla hasta que Michelangelo Antonioni ofreció *Blow Up* (1966). *Blow Up* nació en vísperas de la gran conmoción de 1968, de cuya explosión libertaria surgiría en muchos países la aceptación definitiva de lo que los norteamericanos llamaban el *desnudo frontal* y los europeos el *desnudo integral*. Por estas fechas algunas revistas para hombres (aunque todavía no *Playboy*, la más famosa de todas) ofrecían este tipo de imágenes sin retocar.

La despenalización o tolerancia del cine porno duro fue, por tanto, la culminación de un itinerario de progresiva permisividad en las representaciones eróticas, tras el trauma moral y el desarme censor de 1968, y nació espoleado por la crisis comercial del cine en el espacio público, mordido por la implacable competencia de la televisión, a la vez que la hegemonía televisiva, medio de carácter mucho más conservador y con una programación diseñada a la medida de las mayorías silenciosas, desplazaba la función de control ideológico al aparato casero y autorizaba mayores audacias en un medio cada vez menos influyente en la sociedad. Esta despenalización o tolerancia tuvo desde 1969 dos focos específicos de irradiación: San Francisco y Copenhague. En 1969 unas veinticinco salas ofrecían en San Francisco, nueva frontera de la revolución sexual norteamericana, programación pornográfica *hard-core*, tolerada por las autoridades locales. Mientras en Dinamarca, a raíz de la despenalización aprobada formalmente por su Parlamento, se celebraba en octubre, en Copenhague, el primer mercado sexológico con el título Expo Sex 69, con exhibición y venta de películas y de publicaciones pornográficas *hard*. Este clima

de permisividad censora fue característico de esta etapa cinematográfica posterior a 1968 (año de entrada en vigor de la clasificación X) y no únicamente en el ámbito de la sexualidad: véase, como ejemplo de lo dicho, la escatológica *Delicias turcas (Turks Fruit)*, realizada en 1973 por Paul Verhoeven y distribuida por la respetabilísima Warner Bros.

De todo lo dicho puede inferirse que existió cierta continuidad industrial y profesional en el tránsito del porno *soft* al *hard*, con frecuencia con los mismos actores, directores y técnicos reciclados. El actor John Holmes actuó en el *soft* antes de hacerlo en el *hard*, y Radley Metzger ilustró ejemplarmente esta evolución en su tránsito de importador-distribuidor de films europeos *soft-core* a realizador de films de este género en Estados Unidos y, finalmente, a director de *films hard-core* de cierta reputación (*Paraíso porno [The Opening of Misty Beethoven]*, *Las sexuales tardes de Pamela Mann [The Private Afternoons of Pamela Mann]*) utilizando el seudónimo de Henry Paris. De todos modos, ambos géneros implantarán estrategias discursivas y prácticas de producción diversificadas, como tendremos ocasión de ver. En palabras de Daniel Sauvaget: «El *hard* se opone al *soft* por una economía del relato conforme a la ultraespecialización en que se funda y por una especie de taylorización de todas las prácticas: producción, plazos de rodaje, performances requeridas a los actores, etcétera».^[4]

En 1970 el cine pornográfico duro comenzó a salir de sus guetos y accedió a algunas salas de exhibición céntricas y respetables. En este año apareció en San Francisco *History of the Blue Movie* (1970), largometraje de Bill Osco y Alex De Renzy, que comparecía en el mercado protegido por su condición de documento histórico, ya que se trataba de una antología que compilaba cortometrajes ilustrativos de la historia del cine porno duro a partir de 1915. Su éxito comercial en Estados Unidos fue enorme, mereciendo comentarios en las más sesudas publicaciones, y con el título *Anthologie du plaisir* constituiría también el primer film de porno duro exhibido públicamente en Francia, en abril de 1975, también con enorme éxito. En el mismo año apareció *Mona, the Virgin Nymph*, largometraje producido por Bill Osco en 16 mm, rodado en tres días y con un coste de 7.000 dólares, film de circulación pública considerado como el primero del género con estructura argumental y motivación psicológica. Mostraba, en efecto, a una chica que practicaba felaciones a todos sus amigos, pues su madre le había imbuido el principio de conservar la virginidad hasta su matrimonio y su padre la había iniciado en la práctica de la sexualidad oral. En 1974 había recaudado más de dos millones de dólares.^[5]

A partir de este momento, la expansión pública del género se hizo meteórica en los Estados Unidos, pues a pesar de que las autoridades de bastantes estados y ciudades seguían vetando la difusión de este material, su difusión pública en los influyentes estados de California, Nueva York y Massachusetts generaba una práctica que el resto del país acabaría por seguir. En 1972 se rodó la archifamosa *Garganta profunda (Deep Throat)*, en seis días y con un coste de 24.000 dólares. En el mismo

plazo se rodó *El diablo en la señorita Jones* (*The Devil in Miss Jones*), que costó 48.000 dólares. *Garganta profunda* y *El diablo en la señorita Jones* se colocaron entre los diez films más taquilleros de 1973 en el mercado americano, superando a grandes producciones de Hollywood. La notoriedad de *Garganta profunda* fue tan grande, que John Guillermin la utilizó para caracterizar a un personaje de su film de aventuras para todos los públicos *King Kong* (1976), pues Jessica Lange se salvaba allí del naufragio porque rehusaba ir a ver *Garganta profunda* con sus compañeros de viaje y se quedaba en cubierta. En 1981 se estimaba que *Garganta profunda* había ingresado unos cien millones de dólares. Otro clásico de los primeros años del género, *Tras la puerta verde* (*Behind the Green Door*, 1973), de los hermanos Mitchell, costó 45.000 dólares y, estrenado en San Francisco, estuvo en cartel veinte semanas, en las que recaudó 200.000 dólares. En menos de tres años la industria del cine pornográfico en Estados Unidos creció en un quinientos por ciento. Uno de los factores de rentabilidad del género residió en su baratura, derivada en buena parte de la rapidez de sus rodajes. En 1977 el productor Steven Ziplow indicaba la cifra óptima de tres días de rodaje, con jornadas de diez horas, para conseguir un largo de 75 minutos.^[6] Pero estos plazos pueden variar ampliamente. Diez años más tarde, en Francia, la actriz Brigitte Lahaie declaraba que su último film, *Colegialas en celo* (*Les Petites écolières*, producido en 1980, de 80 minutos y obra de Frédéric Lansac) se había rodado en tres semanas.^[7] Pero la creciente implantación en este género de las grabaciones en vídeo, a partir de mediados de los ochenta, hizo descender los plazos de producción, en una fase en que la prosperidad del género declinaba velozmente tras su inicial expansión, fruto de la novedad y de la curiosidad del público.

El género evolucionó y se diversificó buscando nuevos incentivos. Así, la sodomización, poco frecuente en los primeros años de despenalización del cine porno (aunque ya presente en *Garganta profunda*), se difundió en la segunda mitad de los años setenta, según el principio de la escalada de estímulos. Entre las ofertas icónicas de la sodomización figuró de modo importante el dolor/placer de la penetración anal, que el género muestra usualmente a través del rostro de la actriz. Consecuente con esta escalada apareció la práctica de la triple obturación simultánea del cuerpo femenino (vagina, boca y ano). Pero otras variantes del placer erótico (sodomismo, zoofilia, coprofagia) se mantuvieron en los guetos especializados y selectivos de los *peep-shows* y *sex-shops*, en cabinas de visión individual. La norma comercial ha sido y es la de complacer los gustos sexuales de la mayoría, o cuando menos de la mayoría estadística que frecuenta las salas públicas. Un comentario análogo puede hacerse acerca de la homofilia, condenada a los canales especializados de su clientela, mientras el lesbianismo es, en cambio, ingrediente habitual de las cintas para público heterosexual. La homofilia, de todos modos, había emergido al plano del cine socialmente y culturalmente respetable en cintas no pertenecientes al *hard-core*, entre las que resultan especialmente recordables *A Bigger Splash* (1974),

de Jack Hazan, y que contenía las confesiones eróticas del pintor David Hockney, y *Sebastián* (*Sebastiane*, 1976), film británico de Derek Jarman hablado en latín, que proponía una legitimación culturalista del cine homosexual *soft-core*.

Desde el punto de vista industrial, si la televisión ha aniquilado a las series B del cine tradicional (lo que los franceses llaman a veces *cinéma bis*), no ha podido absorber en cambio al cine porno, aunque este género ha quedado finalmente acantonado muchas veces en el gueto de las series Z y en el campo expeditivo de la videoproducción, tras su expansión inicial activada por la curiosidad del público. La señalización de tales guetos y de sus productos se ha llevado a cabo con la letra x, signo infamante del anonimato que ilustra la consideración despectiva de las instituciones oficiales hacia el género, pero que ilustra también el anonimato conseguido por los seudónimos de muchos profesionales del género.^[8] De todos modos, la x infamante es perfectamente coherente con la penalización fiscal y publicitaria que padece este género en muchos países (es interesante observar que la revista libertaria norteamericana *Radical Software* adoptó en 1970 la letra x como emblema militante, como antítesis del *copyright* y derivado de las copiadoras Xerox).

Tras esta somera información acerca de particularidades de la industria y de la comercialización del género, es menester indagar la significación de su presencia en la sociedad contemporánea. Si la moral victoriana se correspondió a una economía de producción, el tránsito a una economía de consumo, desde los años veinte, provocó el derrumbe de aquel puritanismo sexual, perfectamente documentado por el arte de la novela (véase Francis Scott Fitzgerald) y por el cine (véanse las comedias de Clara Bow). Frente a la ética puritana del ahorro, de la contención y de la productividad, la pornografía se alzó como la ética del despilfarro sexual improductivo, pues en este género cinematográfico incluso las eyaculaciones se desvían de su canal vaginal para poder ser admiradas por el mirón.

Dicho esto, es menester dejar constancia de que la presencia de la pornografía en los circuitos de comunicación social ha generado un amplio debate ético, que sólo muy tangencialmente interesa a nuestro trabajo. Recordemos, simplemente, que la crítica liberal (laica) ha encausado a la pornografía como «sexualidad vicarial», como respuesta fantasmática a una necesidad biológica real,^[9] a la vez que se ve en la pornografía una autodefensa fantasmática contra la angustia de castración y como expresión de tal angustia. Cuando evoca estos argumentos tradicionales, Alan Soble sostiene que se trata de un género masculino, ya que la pornografía de las mujeres — y en ello coincide con otros estudiosos del tema— se halla en el sentimentalismo de las novelas rosas y de los melodramas radiofónicos y televisivos, debido a la psicosexualidad holística de las mujeres.^[10] Por eso el interés de la pornografía masculina para la espectadora femenina radicaría en que es contemplada como curiosidad y como eventual escuela, para comparar sus cuerpos y sus técnicas en relación consigo misma y con su propia pareja.

Y este punto de vista permite generalizar otro argumento no menos tradicional en

favor de la pornografía, valorada en su calidad de escuela de técnicas eróticas, quebrantadura de inhibiciones sexuales, desmitificadora del dogma monogámico, fuente de gratificación hedonista y, muy especialmente, para los ancianos, enfermos, físicamente desfavorecidos, solitarios o socialmente marginados. El carácter didáctico de la pornografía parece difícilmente cuestionable (y las cortapisas censoras no hacen más que confirmarlo), de modo que no sería aventurado afirmar que la extensión social en las culturas occidentales de técnicas como la felación, el cunnilingus, la sodomía, etc., deba bastante a la didáctica de la escuela pornográfica (en este punto, la desoladora falta de estudios empíricos y de estadísticas sólo autoriza hipótesis especulativas). En lo concerniente a la sexualidad de las personas físicamente desfavorecidas, es menester recordar que en la orgía de *Tras la puerta verde* se expone por vía fáctica el derecho democrático al goce, incluso de los seres físicamente no agraciados, como una gorda descomunal, que reaparece, por cierto, en otra orgía de *The Resurrection of Eve* (1973), de Artie Mitchell y Jon Fontana.

Y todavía debe añadirse que si la meta de la pornografía reside en la edificación de un imaginario que dinamite selectivamente ciertos tabúes sociosexuales, el imaginario del cine porno no sadomasoquista ha liberado al imaginario cinematográfico de la violación de la mujer, ya que en este género la mujer suele hallarse en perenne y entusiasta estado de disponibilidad sexual, lo que evacúa automáticamente el fantasma de la violación.

A diferencia de la pornografía escrita, que permite imaginar, o mejor, que *activa* la imaginación del lector, la pornografía icónica bloquea la imaginación del voyeur, sujeto a la imposición de lo imaginado y antes visualizado por otro. Pero las artes de la imagen son por naturaleza altamente funcionales para la gratificación pornográfica, ya que el carácter analítico del encuadre permite operar una selección óptica de las zonas visualmente más erógenas, mientras que la selectividad analítica del montaje permite guiar con los mismos criterios la mirada del espectador, según la famosa formulación de Béla Balázs. Por eso, si la fruición del espectáculo cinematográfico se basa por definición en el voyeurismo, la fruición y la adicción al género pornográfico constituye el ejemplo más modélico de iconomanía, iconofilia, idolomanía o iconolagnia.

Alan Soble ha defendido la racionalidad de la escoptofilia pornográfica, argumentando que «la gente disfruta viendo a otra gente hacer bien aquello que a ellas les gusta hacer».^[11] De tal modo que contemplar «performances expertas» (como ocurre ante espectáculos deportivos) se convertiría en un contraargumento al «placer vicarial» imputado culpablemente al mirón pornográfico.

El voyeurismo constituye un ejercicio importante en la economía del psiquismo humano, pues implica fuertemente al mirón en un compromiso con lo mirado. Bergman ha ilustrado ejemplarmente la intensidad de tal compromiso en *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1959), con el padre vengativo que no sólo mata a los violadores de su hija, sino también al niño que ha contemplado la escena.

En el caso modélico del espectáculo cinematográfico, el mirón ve sin ser visto por las personas observadas, pues la cámara-voyeur ha ocupado el lugar de la mirada pornográfica del espectador, activada por el deseo de ver. La cámara ha visto antes a tales personas copulando en nuestro lugar y ahora, ellos ausentes, libra las imágenes de sus cuerpos en acción a miles de ojos, al público anónimo en las salas oscuras. Y las seguirá exhibiendo a lo largo del tiempo en su lozana epifanía, incluso cuando sean viejos o ya hayan muerto.

Al principio del capítulo hicimos notar que la pornografía se desarrolló como negocio para estimular la sexualidad masculina y tal misión es perfectamente funcional con la mayor excitabilidad erótica visual del hombre en relación con la mujer (generalmente más sensible al rito, a la verbalidad y a la tactilidad), según una diferencia perfectamente basada en sus roles biológicos, ya que el papel masculino de agente activo —de «agresor», podría decirse figuradamente— en la relación sexual ha primado su sensibilidad teledetectora y de fijación a distancia de su objeto sexual, como hacen otros mamíferos machos mediante el olfato. En nuestra sociedad que ha semiatrofiado la función del olfato, la principal actividad teledetectora sexual se ejerce mediante el sentido de la vista, agudamente sensibilizada para tal función erótica. Y tal hipersensibilidad erótica haría al hombre el destinatario óptimo del estímulo pornográfico. Este es un tema de especialización y diferenciación sexual a lo largo de la evolución sobre el que no podemos detenernos aquí.

Es cierto que la pornografía icónica divorcia la visualidad de la tactilidad de un modo más enfático y dramático de lo que lo hacen la fotografía y el cine en géneros tradicionales, porque la tactilidad es un objetivo privilegiado en el encuentro erótico. Cuando ya Salvador Dalí había elucubrado sobre el cine táctil y sus eventuales aplicaciones eróticas,^[12] Aldous Huxley repropuso el mito del cine táctil en su antiutopía de *Un mundo feliz* (*A Brave New World*), y no por azar —cuando aún no habían nacido las revistas pornográficas escandinavas— escenificó ya en su liturgia un encuentro sexual entre un forzudo negro y una rubia. Pero treinta años después el holograma vendría a corroborar que el único cine táctil posible es en realidad el teatro participativo y, con ello, adscribiría definitivamente el cine a la esfera del imaginario.

El tema de la tactilidad negada afecta no sólo al mirón del espectáculo pornográfico, sino también, curiosamente, a sus actores. Los actores hacen el amor, en efecto, para la cámara, es decir, para la mirada ulterior del espectador, bajo el imperativo de la visibilidad óptima; imperativo que, por otra parte y con otros criterios distintos, es propio de todo film: el principio de la visibilidad óptima se aplica también a la pelea del western o a la escena del atraco en un film policíaco.

Pero la necesidad de hacer visibles los cuerpos de los fornicadores a la cámara (y así al espectador) obliga con frecuencia a hacerles adoptar posturas eróticamente afuncionales para ellos, en las que sus cuerpos no están en contacto y tan sólo lo están los genitales. En esta actuación para la cámara el actor, en palabras de Gérard Leblanc, «no ve todo lo que ve el espectador y el espectador se beneficia de una

constante superioridad visual sobre el que goza en su lugar».^[13] Y, además, el precio del placer del mirón ante el orgasmo masculino reside en la frustración necesaria del *coitus interruptus*, sin la cual la eyaculación no sería visible para el mirón. Esta frustración sistemática y necesaria de los actores del cine porno puede afectar a sus vidas privadas, según el testimonio de la actriz Mary Rexroth, quien cita, entre los efectos sobre la sexualidad privada, el caso de un actor que en privado buscaba desesperadamente el máximo contacto corporal porque «cuando estás jodiendo en el cine tienes que estar lo bastante apartado para que la cámara pase y obtener un plano claro y bien iluminado y todo eso».^[14]

Los actores fornican ante la cámara para placer del público, como hemos dicho, pero sobre todo para disfrute del público masculino, que es el que frecuenta de modo abrumadoramente mayoritario las salas x. Ya dijimos que el cine pornográfico tuvo su cuna en los prostíbulos para excitar la libido masculina, y esta función apenas ha cambiado a finales de nuestro siglo. A pesar de que también existen algunas películas pornográficas pensadas y realizadas por mujeres —véase la elocuentemente titulada *I Know What Girls Like*, de Verónica Rocket—, lo cierto es que el cine porno está gobernado por un punto de vista predominantemente masculino, que exhibe con profusión fantasmas viriles característicos, incluso cuando pone en escena actuaciones lesbianas. Esta orientación, que las estadísticas de composición del público corroboran ampliamente, se manifiesta en todos los órdenes. Robert H. Rimmer, responsable del más completo catálogo publicado sobre este género, ha observado que los actores masculinos tienen una vida profesional más larga que las actrices, víctimas de la obsolescencia consumista,^[15] de modo que la edad laborable de las actrices va desde los veinte a los treinta años, y el caso de Georgina Spelvin, que debutó a los 37 años en *El diablo en la señorita Jones*, constituye una rareza verdaderamente excepcional.^[16]

También en el cine porno no sadomasoquista las violaciones son raras, ya que el género se basa en la permanente y entusiasta disponibilidad sexual de la mujer, lo que gratifica altamente la fantasía masculina. Las violaciones están reemplazadas por ello en estos films por los ritos de iniciación o por tomas de conciencia sexual, que menudearon ya en los títulos clásicos y legendarios del género en su primera hora. *Garganta profunda* fue la historia de la iniciación de una mujer sexualmente frustrada al rito de la felación profunda, del mismo modo que la Georgina Spelvin de *El diablo en la señorita Jones* escenificó la iniciación carnal de una solterona virgen en el infierno, mientras *Tras la puerta verde* elaboró una sofisticada liturgia iniciática para la Marilyn Chambers víctima de un rapto y, en *The Resurrection of Eve*, la misma actriz fue trabajosamente introducida por su pareja en los placeres de la sexualidad en grupo, mientras la inhibida Tracy Adams de *Rears* acepta, tras su negativa inicial, participar en un concurso de bragas mojadas y así llega a desinhibirse, primero en el rito homosexual y luego en el heterosexual. La iniciación, el itinerario o la revelación carnal reemplazan así con ventaja a la violación, que implica una no colaboración

sexual de la mujer, actitud contraria a las reglas del género en su vertiente no sadomasoquista.

También ofrece matices machistas la relación característica de un hombre negro y una blanca, relación que incluso en el plano meramente argumental estuvo prohibida por el Código Hays, hasta que la permisividad espoleada por el embate comercial de la televisión hizo cancelar esta norma en 1956. La relación emblemática de la rubia anglosajona Marilyn Chambers (modelo publicitaria del jabón Ivory Snow para bebés de la clase media alta) y del negro Johnny Keyes, en *Tras la puerta verde*, introdujo en el cine americano una iconografía que había menudeado ya en las revistas pornográficas escandinavas desde sus orígenes. El contraste de los colores de piel, de textura y de musculatura remite simbólicamente en estos casos, en el contexto de nuestra cultura racista, al mito de la Bella y la Bestia, aunque la Bestia esté encubierta aquí por el negro de extracción selvícola, por el salvaje próximo a la animalidad, como el citado Johnny Keyes con la frente pintarrajeada y un collar con colmillos de animales. Esta escenificación, que por supuesto puede excitar a algunas mujeres, obedece no obstante al fantasma masculino de la rendición erótica de la mujer burguesa y blanca, que sucumbe con placer al poder viril en su estadio más brutal y primitivo, encarnado por el hombre de raza negra.

Pero tal vez la figura que delata con más nitidez la perspectiva masculinista del género es la práctica no infrecuente de eyacular sobre el rostro de las actrices, en un acto que tiene como resultado iconográfico una suerte de singular condensación freudiana (cara/semen). El semen sobre el rostro femenino, que la mayor parte de actrices confiesan detestar, además de verificar para el mirón la autenticidad de la eyaculación masculina, implica un mancillamiento simbólico del sujeto poseído por medio de una marca visible de posesión y de dominio. Viene a constituir una marca del macho sobre la parte más expresiva y emocional del cuerpo de la hembra dominada y poseída por él. No es raro que las actrices detesten esta figura y no sólo por el pringue sobre su epidermis facial. A los cinéfilos sagaces no les habrá pasado por alto que esta iconografía tiene un precedente glorioso firmado por Eisenstein, en la escena en que el rostro de la campesina Marfa Lapkina es jubilosamente salpicado por gotas de leche procedentes de la centrifugadora-desnatadora, en una escena justamente famosa de *La línea general* (*Generalya linya*, 1929). A los lectores escépticos ante esta interpretación sexual les invito a revisar esta paroxística escena con sus magnetoscopios o moviolas, a reparar en los primeros planos expectantes del tubo (falo) goteante y en la alegría de la protagonista al manar la leche que le salpica (orgasmo). Para desvanecer equívocos, nada mejor que leer cuanto el propio Eisenstein dejó escrito acerca del carácter «extático» de la escena de la centrifugadora [figuras 1A y 1B].^[17]

El estigma del machismo ha pesado históricamente como una losa moral sobre el género, como ha pesado sobre él su concepción reduccionista de la vida limitada a mera sexualidad, acusación que merece alguna reflexión.

Nada mejor para introducir este tema que un comentario de la actriz porno Marilyn Chambers ante una escena del film británico no pornográfico *The Virgin and the Gipsy* (1970), de Christopher Miles y basado en un texto de D. H. Lawrence. En palabras de la actriz: «Franco Nero está realmente sexy. Hay una escena en la que empieza a quitar la ropa de la chica y me dije: “¡Fantástico, grande, vamos a ver eso!”. Pero ¡ni llegas a ver su culo! La escena se desvanece. Pienso que esto es muy deshonesto. ¿Por qué la gente hace esto?»^[18] En el cine tradicional, como en el ejemplo descrito por Marilyn Chambers, los besos apasionados de los amantes culminaban con un fundido, cuando no daban paso a unas figuras retóricas estereotipadas (fuego en la chimenea, olas rompiendo como símbolo de la pasión, las perlas del collar de Hedy Lamarr roto en *Éxtasis*), estudiadas por Marcel Martin,^[19] que sustituían/censuraban la escena pasional omitida. Pues bien, el cine pornográfico duro empieza allí donde se inicia el fundido y se interesa específicamente por esas omisiones pasionales propias del cine tradicional. El género pornográfico se interesa específicamente y selectivamente por lo que ocurre en el curso de aquellos fundidos pudorosos, tras el beso apasionado, y focaliza su atención en lo no dicho erótico del film tradicional. Para expresar tal selectividad, Ado Kyrou escribió jocosamente: «Si en los westerns las cabalgadas estuviesen prohibidas, los westerns clandestinos estarían hechos únicamente de cabalgadas. Los films eróticos son westerns de los que se ha eliminado todo contexto para no conservar más que las cabalgadas».^[20]

A partir de esta estricta selectividad monotemática puede entenderse que el estigma del género porno en la institución cinematográfica derive de tal especificidad en relación con la ficción dominante, a saber, que «disocia la emoción sexual de la afectividad», en palabras de Gérard Leblanc,^[21] además de transgredir los tabúes iconográficos tradicionales en el medio, anatémizados por su hiperrealismo anatómico y fisiológico. Pero este anatema debe ser convenientemente matizado. A pesar de las acusaciones morales lanzadas contra el porno por el hiperrealismo de las acciones mostradas en la pantalla, el que sus personajes descontextualicen su actividad sexual de la vida afectiva y de sus roles e interacciones sociales empuja al género, en el fondo, al campo de la pura abstracción, de la pura irrealidad, del esquematismo. Ya en 1933 Hermann Broch sugirió que una de las características del *kitsch* residía en el reduccionismo excluyente de los relatos de género, que ofrecen una visión unilateral e hipersimplificada de la complejidad de la vida.^[22] Hemos mencionado la extremada abstracción e irrealidad del género. Añadamos que en los catálogos publicitarios de cortometrajes pornográficos se suele especificar, a veces como dato único para el potencial consumidor, el número de hombres y de mujeres que intervienen en la acción, reducidos a pura abstracción sexual (por ejemplo: 2 M + 1 H; 2 H + 2 M, etc.). Y, coherente con esta abstracción tan extrema, en su inventario de las características del género, Rimmer hace notar que raramente los actores se dicen «te quiero», a la vez que los celos y otras emociones humanas (salvo el deseo y el miedo) son raramente expresados en sus films.^[23]



1A. Eyaculación sobre el rostro de una modelo en una revista pornográfica sueca.



1B. El rostro gozoso de Marfa Lapkina salpicado de leche en *La línea general* (1929), de Eisenstein.

Este carácter abstracto se reforzó desde los orígenes públicos del género con el énfasis en los atributos anatómicos excepcionales y las performances extravagantes o altamente competitivas, reductibles muchas veces a meras cifras. John Holmes fue distinguido inmediatamente por los 35 centímetros de su pene en erección. Siguiendo este enfoque circense, Linda Lovelace (llamada «la Garbo del porno duro») emuló la técnica de los tragasables de feria (un día incité a Manuel Vázquez Montalbán, en Nueva York, a que fuese a ver *Garganta profunda*, y después de verla le pregunté su opinión, que fue muy escueta: «Es inverosímil»). En *Tras la puerta verde*, en la escena del trapezio Marilyn Chambers tuvo que satisfacer acrobáticamente a cuatro hombres a la vez. En estas performances cuantificables lo importante son, por tanto, los tamaños, los récords, el número de personajes implicados, las posiciones y la intensidad de los orgasmos. Cuando John Holmes falleció en marzo de 1988, todas las necrológicas publicadas recogieron como datos esenciales las dimensiones de su pene y que había hecho el amor ante las cámaras con más de 14.000 mujeres. El sexo tiende a reducirse en el género a pura matemática o a pura mecánica, es decir, a pura abstracción. El coito se mecaniza como un movimiento de émbolo y las orgías se convierten en máquinas carnales de un juego múltiple coordinado y sincronizado, muy bien parodiado por Godard en una escena de *Que se salve quien pueda* (*Sauve qui peut la vie*, 1980). La perfección biomecánica atenta contra la intensidad o la

calidad de la pasión y de la vivencia.

La abstracción consustancial al género se acopla curiosamente con el hiperrealismo de los actos mostrados. Digamos ya que de la famosa dicotomía entre el *mostrar* y el *narrar*, el cine porno duro privilegia el *mostrar* sobre el *narrar*. Muchas son las películas porno que no tienen un argumento *strictu sensu* y en un título clásico de la envergadura de *Tras la puerta verde*, su sexo colectivo está ritualizado kinésicamente, de modo que su protagonista, Marilyn Chambers, no dice una sola palabra en todo el film. El valor esencial que para su público tiene el porno duro reside, en efecto, en su carácter de documental fisiológico, para cuyo despliegue en pantalla se toleran los prolegómenos argumentales (el cartero que llama a la puerta de la señora, etc.) y las sosas escenas de enlace, interpretadas por malos actores. Son escenas que se soportan, pues el público ha pagado el precio de sus entradas por lo otro, es decir, para disfrutar del documental fisiológico que define la especificidad del género. Como ha dicho Russ Meyer expresivamente: «Nunca permito que la historia interrumpa la acción».^[24] Según la ortodoxia del género, en efecto, las escenas Acciónales de enlace están subordinadas a las escenas sexuales y no al revés. Y esta característica hace que en la fruición del género con magnetoscopios domésticos se use con frecuencia el avance rápido para eliminar las tediosas escenas Acciónales de enlace e ir a buscar las escenas *hard*.

Catalogar al cine porno duro como documental fisiológico no constituye una exageración. El cine porno duro es, antes que nada, un documental fisiológico sobre la felación, el cunnilingus, la erección, el coito y la eyaculación. La eyaculación no es un acto de interpretación dramática, sino un acto reflejo. Si la actuación de todo actor/actriz bascula entre la interpretación y la vivencia, entre la simulación y la autenticidad, en el actor masculino del género, y en las escenas sexuales, el segundo polo debe ser netamente predominante, pues una erección y una eyaculación son antes una vivencia que un acto de interpretación, al contrario de lo que puede ocurrir en la actividad sexual de las mujeres. Son, en realidad, una apariencia/vivencia indisoluble, en cuyo dipolo el primer término tiene la función de gratificar al espectador y el segundo, al actor.

El cine porno duro constituye, por tanto, una categoría peculiar de *cinéma-vérité* focalizado sobre las intimidades de la anatomía y la fisiología sexual, excluidas del cine tradicional. Y en la alusión al *cinéma-vérité* se incluye la analogía de la cámara compacta y ligera llevada a mano en el interior de una alcoba, espiando y escrutando las intimidades de sus personajes. Este carácter de documento fisiológico es tan evidente, que en la jerga profesional americana al primer plano de los genitales en acción se le denomina *medical shot* (plano clínico, en España).^[25]

Todo esto hace que el género bascule peculiarmente entre la ficción y la no ficción, entre la escenificación y el documental. Al documento pertenecen también, por desgracia, las imperfecciones de las epidermis de los actores (granos, verrugas, impurezas, cicatrices, celulitis, sudor, etc.), que forman parte del documental

anatómico, aunque las estrellas de tales documentales sean propiamente los órganos genitales y ya dijimos que John Holmes, gracias a su pene descomunal, ingresó inmediatamente en el panteón del *star-system* genital.

Pero de nuevo el hiperrealismo documental tiende a transmutarse en abstracción, pues, como ha hecho notar Ado Kyrou: «Todo elemento de nuestra vida, incluso si es tan capital como la nutrición o el acto erótico, tomado separadamente, aislado de todo contexto se convierte en abstracto, como esas microfotografías que registran una ínfima parte de un botón, de un tejido o de otro objeto usual».^[26] La analogía del cine porno con cierto cine científico, en sus técnicas y en su abstracción resultante, es muy pertinente. En efecto, las escenas sexuales se trucan con los mismos procedimientos técnicos que los usados en el documental científico: el ralentí (usual para prolongar las eyaculaciones) y el acelerado (como el coito frenético del protagonista de *Raw Talent*, de Larry Revene, en la escena que representa su debut como actor en el género).

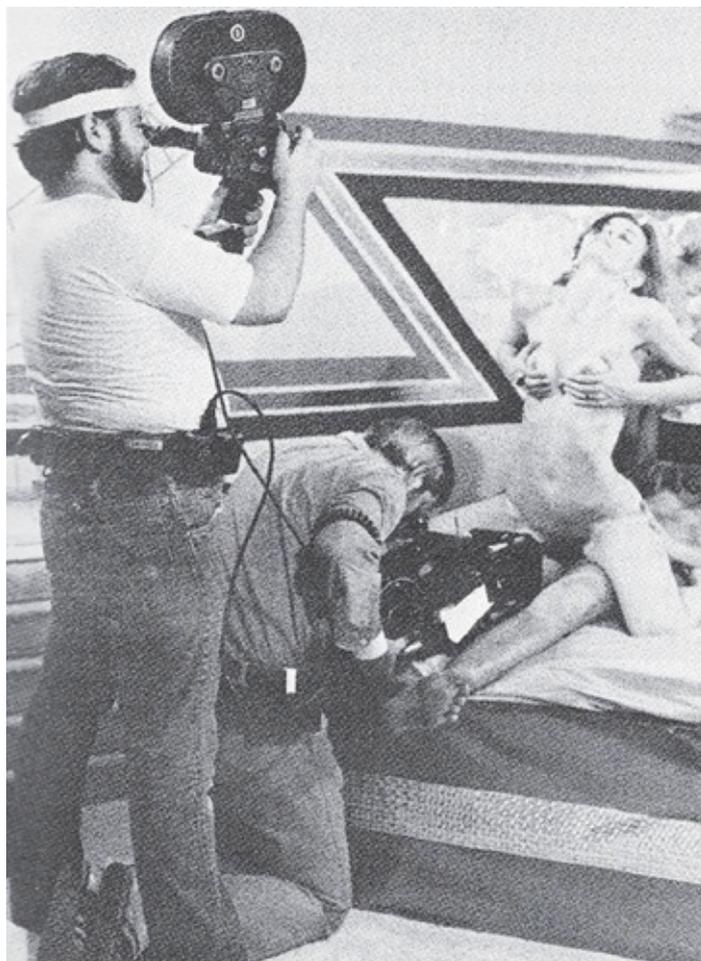
De acuerdo con lo expuesto, el cine porno duro se basaría en abstracciones, en relaciones sexuales abstractas, representadas en cambio con el más crudo hiperrealismo fisiológico. Probablemente ahí reside la especificidad más distintiva del género, tal como ha sido codificado por la industria. Y de esta peculiar y estridente contradicción estética deriva una buena parte de su desprestigio artístico.

El carácter de documental fisiológico propio del cine porno duro es el que hizo afirmar a Barthélemy Amengual en 1975 que este género hacía retroceder al cine al estadio de Lumière y que sustituía su función de representación por la de mera reproducción,^[27] proposiciones retomadas años más tarde por Gérard Leblanc.^[28] Este estatuto diferenciado del género se refleja también en las jergas profesionales, ya que en Estados Unidos sus actores se denominan a veces *harders* y en francés *hardeurs*, a la vez que existe una categoría específica de asistentes femeninas, las *fluffers*, cuya función es la de mantener las erecciones de los actores antes de las escenas de rodaje.^[29]

También en el plano del estilo y de las figuras retóricas, el cine porno ofrece una especialidad bastante nítida. Ya dijimos que este género se basa en un despliegue enfático y monográfico sobre la pantalla de lo no dicho en cualquier film tradicional (comedia, western, policíaco, etc.) en el que intervengan pasiones libidinales. En este sentido, puede afirmarse que el porno es tan reduccionista y unilateral como los demás géneros, aunque su parcela de atención sea distinta. En el film tradicional, como se dijo, la escena erótica está sustituida/censurada por el fundido o por la metáfora, a veces estereotipadas y a veces tan brillantes como el tren penetrando a toda velocidad por el túnel tras el beso de la pareja, al final de *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959), de Hitchcock. En el cine tradicional la escena sexual es evacuada, en una palabra, mediante la elipsis (supresión) o la metáfora (sustitución). Desde esta perspectiva, puede proponerse que el cine porno es, en cuanto atañe a la actividad sexual, profundamente antielíptico y antimetafórico. Pero

estas afirmaciones tan categóricas deben ser matizadas inmediatamente. En los orgasmos producidos por las felaciones de Linda Lovelace en *Garganta profunda* aparecen imágenes de campanas repicando, cohetes ascendiendo y fuegos artificiales. Estas figuras no reemplazan al orgasmo producido y visto, pero refuerzan su sentido mediante procedimientos tomados del arsenal metafórico y con función poética redundante. No hay sustitución, pero sí comparación con procedimientos retóricos. Por otra parte, ¿es metáfora el juego oral de Georgina Spelvin con la cabeza de una serpiente (tradicional símbolo fálico) en *El diablo en la señorita Jones*, film que no se priva de exhibir felaciones explícitas? Como puede verse, la pretendida antimetaforicidad del cine porno debe postularse con mucha cautela.

También la relación del discurso pornográfico audiovisual con la elipsis es interesante. En este género, en las escenas sexuales el encuadre es elegido en función del imperativo del sentido fuerte de cada fragmento anatómico en cada acción precisa. En unos casos esta elección recaerá en los genitales en acción y en otro caso en el rostro de la mujer con su expresión dislocada por el orgasmo. Pero, como es sabido, el cine porno más común está fuertemente polarizado por la genitalidad, en agudo contraste con el erotismo del cine tradicional, polarizado en la fijación del deseo en el rostro, el busto femenino y las piernas. La selectividad del encuadre, decíamos antes, hace del cine un medio muy funcional para reconstruir los trayectos de la mirada pornográfica. Además, la sinécdoque *pars pro toto* es la figura retórica más pertinente y funcional para la pulsión erótica fetichista. Por desgracia, esta selectividad del encuadre se ancla en muchas ocasiones y de un modo desesperadamente monótono en un primer plano prolongado de los genitales en acción, en un *medical shot* que certifica la autenticidad de la penetración genital. Este uso exasperado de primeros planos anatómicos, que parcela los cuerpos de los actores, ofrece algunos inconvenientes que ya Kulechov teorizó con su famosa «geografía ideal». Por ejemplo, en una escena de orgía no siempre se llega a saber a quién pertenecen unos genitales en primer plano. Aunque también esta indeterminación permite cierto grado de fantaseo al espectador perdido ante tantas parcelas anatómicas anónimas. Esta parcelación, que ha llegado a ser canónica en el género, se obtiene con el uso sistemático de dos cámaras, una anclada sobre los genitales y otra más móvil, para tomar planos del rostro de los actores o del conjunto [figura 2]. Como ha explicado el realizador francés Pierre B. Reinhard, así se obtiene más material de las escenas sexuales y se dispone de mayores posibilidades a la hora del montaje.^[30]



2. Rodaje con dos cámaras, una de ellas focalizada sobre los genitales, en una escena típica de cine pornográfico.

El primer plano genital permite, por otra parte, la sustitución de actores que no funcionan correctamente con planos de archivo,^[31] con los famosos *insertos* procedentes de otra película o rodados con otros actores (*Inserts* sería el título de una interesante cinta sobre un director de estas tareas, realizado por John Byrum en 1976, con Richard Dreyfuss). La «geografía ideal» de Kulechov triunfa plenamente en estas manipulaciones que construyen ópticamente cuerpos ideales, siempre que el parecido de las anatomías del sustituido y del sustituto sea razonable. Los trucos de montaje autorizan también la reutilización repetida, en una escena sexual, de un mismo primer plano, lo que permite alargar la escena e incluso alargar un film hasta su duración estándar. La herencia de los experimentos del montaje soviético ha ido a desembocar en estas chapuzas, gracias a la parcelación anatómica, al relativo anonimato de los genitales en primer plano y a la estereotipación de las escenas.

Por lo que atañe al contenido específico de las escenas sexuales del género, también es menester establecer las pertinentes tipologías. A principios de los años setenta, los inventarios practicados sobre el corpus de procedencia norteamericana indicaban que las figuras ampliamente dominantes en el cine heterosexual eran el coito vaginal, el sexo oral y el sexo en grupo, elección basada en la presunción de que estas figuras encajaban con los gustos dominantes de su audiencia mayoritaria. Este

criterio fue verificado con una encuesta efectuada por la revista erótica *Screw*, de la que se desprendía que la violación y la homofilia constituían las relaciones sexuales menos apreciadas por las audiencias, mientras que el coito heterosexual y la felación encabezaban la escala de preferencias.^[32] Las orgías eran apreciadas por la diversificación de actividades y de genitales socializados, mientras que el sadomasoquismo, la zoofilia y otras variantes encontraban los canales muy especializados y selectivos de los *peep-shows* individualizados en cabinas.

Dicho esto, queremos detenernos brevemente en la felación, ya que no constituyendo una relación sexual ortodoxa y canónica (e incluso prohibida en algunas religiones y hasta en algún estado norteamericano), ha adquirido una llamativa centralidad en el género desde sus orígenes y desde su despenalización. En el siglo XIX, el eminente sexólogo alemán Krafft-Ebing la catalogaba lisa y llanamente como una perversión, y éste seguía siendo el criterio mayoritario cuando Freud comenzó a investigar la sexualidad humana. Hay que constatar que este juicio se ha mantenido en vastos sectores de opinión occidentales hasta muy entrado nuestro siglo. Pues bien, ya *Mona, the Virgin Nymph*, el título que en 1970 destapó el género a la luz pública en San Francisco, mostraba a la protagonista que, iniciada en la felación por su padre e imbuida de la importancia de la virginidad por su madre, practicaba sistemáticamente el sexo oral con todas sus parejas para evitar el coito y preservar su virginidad. En la ultrafamosa *Garganta profunda*, el pretexto fantasioso del clítoris en la garganta de Linda Lovelace le permite exhibir su habilidad para introducir 15 o 20 centímetros de pene en su boca, hasta las amígdalas, suprimiendo el reflejo del vómito y aprovechando los intervalos para respirar. *Garganta profunda* contiene, en total, siete felaciones y cuatro cunnilingus. Ante tan llamativo protagonismo de la felación, Ellen Willis se pregunta con ironía si la película es un comentario acerca de la psicología de la fijación oral y si la escena tardía en que Linda Lovelace se afeita su vello púbico representa una transición ceremonial a la fase genital.^[33] Y Henry Paris retomó en su celebrada *Paraíso porno* (1975) el tema de Pigmalión y Galatea, al mostrar cómo Misty Beethoven (Constance Money), una prostituta torpe, recibe a lo largo del film un curso intensivo de felación para convertirla en la amante perfecta. Mientras en *Spermula* (1976), de Charles Matton, unas extraterrestres vampíricas se nutren, no de sangre, sino de esperma.

Como puede comprobarse por este somero muestreo, la felación desempeña un papel de gran centralidad en el género. Es, todavía, un rito que goza para bastantes gentes de la aureola de no ser canónico u ortodoxo en la sexualidad normal, lo que aporta una estimulación considerable, aunque ésta no es la única razón de su gran recurrencia en el género. Insistiendo en la centralidad de la felación en el género, se observa sin dificultad que este rito oral —y no el beso, el abrazo u otras caricias manuales— acostumbra a iniciar expeditivamente y sin preámbulos la relación física entre un hombre y una mujer, como si los productores temieran desperdiciar metros de película con preliminares inútiles y sosos. Por otra parte, es de justicia observar

que el rodaje de la felación es más cómodo y su exhibición más explícita que en el caso del cunnilingus, por la disposición de los genitales femeninos, ya que la cabeza de quien lo ejecuta tiende a taparlos.

La funcionalidad de la felación en el género deriva de otras razones más raramente observadas. Durante el coito, y por razones de encuadre y de angulación de la cámara, se produce cierta dificultad en exhibir simultáneamente el rostro (sede de la expresión de las emociones) y la actividad genital que produce aquellas emociones. La separación física entre ambos centros de interés obliga a posiciones forzadas para exhibirlos con plena nitidez y de esta dificultad deriva, precisamente, el habitual empleo de dos cámaras en los rodajes de estas escenas.^[34] En el curso de la felación, en cambio, el espectador puede ver a la vez en primer plano los genitales masculinos (sede de la sexualidad) en erección y el rostro de la mujer en primer plano (sede de la expresividad y de las emociones); puede ver simultáneamente y en primer plano el desafiante miembro erecto y un rostro bello que interactúa con aquel miembro [figura 3]. Se trata, también, de una nueva visión simbólica del viejo tema de la Bella y la Bestia, evocado más arriba, ya que la Bestia es un símbolo de la hipervirilidad. Desde el punto de vista iconográfico, nos hallamos ante la fórmula icónica más rentable en términos de economía erótica. Además de esta ventaja técnica, la felación activa los fantasmas de la devoración, del canibalismo erótico y de la falofagia. Y la ingestión (siquiera parcial) del semen halaga al varón, porque supone su aceptación íntegra e incondicional, homologable, desde el punto de vista femenino, al coito durante el período de la menstruación.



3. El rostro de dos modelos femeninas practicando una felación en primer plano, en una foto publicada en una revista danesa.

Si la felación constituye una figura erótica e iconográfica muy eficaz, el orgasmo constituye el espectáculo supremo, la culminación del rito. El orgasmo masculino debe tener su verificación empírica en la eyaculación vista, mientras que el orgasmo femenino se manifiesta con la expresión facial dislocada, entre el placer y el dolor, y con eventuales exclamaciones características que impiden, por supuesto, verificar la autenticidad del orgasmo femenino, sujeto a una relativamente fácil simulación, como es notorio. La eyaculación masculina filmada se denomina en la jerga americana *come shot* (y también, expresivamente, *money shot*) y según el manual profesional de Ziplow el guión de un largometraje no debe contener menos de diez eyaculaciones, aunque el autor admite que en el curso del rodaje pueden perderse algunas.^[35] La importancia de la eyaculación en la economía del género está perfectamente ilustrada por dos datos. El primero es la frecuente utilización del ralentí, y hasta de puntos de vista distintos, para prolongar deleitosamente y enfáticamente el instante supremo y fugitivo. Esta técnica tuvo su culminación estetizante al final de la escena del trapecio con cuatro hombres en *Tras la puerta verde*, con los planos solarizados y al ralentí que mostraban en tonalidades psicodélicas las eyaculaciones ante el rostro de perfil de Marilyn Chambers. El segundo dato lo ofrecen los vídeos comercializados en las sexshops con antologías compactas de *come shots*, uno tras otro, extraídos de películas diversas. En este caso, el proceso de descontextualización del género llega a su grado paroxístico. Su equivalente en el cine policíaco sería un vídeo antológico que mostrase un asesinato tras otro, sin enlaces ni justificación de cada crimen.

El rodaje de un *come shot* (en inglés *to come* significa eyacular y *cum*, que suena igual, significa popularmente esperma) es un momento crucial y muy delicado en el proceso de producción de un film. No podemos resistir la tentación de transcribir la gráfica descripción hecha por Ziplow, en su manual para los profesionales del género: «Cuando se ha impresionado todo el material sexual requerido y todo está listo — escribe Ziplow—, pregunte a su actor cuánto tiempo necesita. En algunos casos puede apagar las luces y crear una situación más cómoda para la pareja. Puede ser un momento intenso en el plato. Todos están completamente callados y en un estado de alerta. Ambas cámaras aguardan la orden; el iluminador está a punto. Todo el mundo en la habitación interrumpe lo que estaba haciendo. Nadie habla; nadie se mueve; todos escuchan intensamente los apagados gemidos y suspiros de los actores y aguardan. Esperan dispararse a una señal del actor; el productor se pregunta si el chico conseguirá correrse. Y entonces se oye: “Estoy a punto”. Inmediatamente las luces se encienden y el zumbido de las cámaras corta el silencio. El director no necesita dar órdenes en esta situación; cada uno sabe lo que se espera de él. “Ahora”, dice el actor mientras se retira hacia una posición en la que su eyaculación pueda ser vista. Si estabas rodando un coito, esto significa eyacular sobre la espalda o el estómago de la chica.

«Mientras el actor eyacula, el director generalmente se lanza a dar instrucciones

sobre qué hacer con la corrida. Lo que usualmente se oye es “Ahora frótalo sobre ella”, o “Vuélvete y lámele”. A mi montador no le gusta que hable así (por el registro sonoro en directo), pero ¿qué otra cosa puede decir una persona en esta situación? Ya es bastante malo tener que sacar el pene de la vagina para conseguir un plano de la eyaculación. Tienes que crear algún tipo de motivación para la corrida exterior. En la vida real se supone que no es así. De modo que el director tiene que lanzar sugerencias espontáneas para añadir un poco de realidad a una situación que de otro modo resultaría extraña». [36]

A veces, no obstante, el actor no consigue eyacular. En estos casos el productor tiene que recurrir a los consabidos insertos en primer plano extraídos del archivo, cuidando las afinidades físicas (color del vello, etc.). O bien reemplazar el esperma que no llega por su simulacro, con leche condensada o con dos claras de huevo, con un poco de leche y azúcar, [37] aunque entonces tiene que eliminar el acto clave del derrame. En este caso el documental fisiológico es traicionado por la intrusión del universo de los trucajes.

Como puede observarse, el género pornográfico duro ofrece una amplia panoplia de especificidades, un catálogo de peculiaridades totalmente ajenas a los géneros tradicionales. Estas peculiaridades se diversifican todavía más cuando esbozamos una taxonomía del género, dividiéndolo en los subgéneros homófilo, sadomasoquista, etc. La provincia dominante de esta taxonomía es la del cine heterosexual estadísticamente considerado «normal» (cine heterosexual que incluye con muchísima frecuencia actividades lesbianas como parte de su normalidad), destinado a un público predominantemente masculino y heterosexual. Más allá de esta provincia nos hallamos ante espacios y canales especializados, la mayoría de los cuales son los de la clientela homófila, en sus territorios específicos (clubs, saunas, etc.). El sadomasoquismo, la coprofagia, la zoofilia y otras modalidades de la actividad sexual se refugian en las cabinas individuales de los *peep-shows* y *sex-shops*. Con esta diversificación selectiva orientada hacia las minorías eróticas, la oferta especializada del género contribuye a institucionalizarlas parcelando su oferta. Estos segmentos especializados, por otra parte, se apoyan con énfasis en la oferta videográfica, producida para el consumo privado.

A pesar de tan estrictas especificidades técnicas y eróticas, al cine porno no le costó tiempo ni trabajo apropiarse de muchos esquemas, fórmulas y estereotipos de los géneros del cine tradicional que le preexistía y con los que sus espectadores estaban ya familiarizados. De este modo, muchos estilemas y estructuras narrativas de los géneros clásicos (thriller, comedia, cine histórico, etc.) fueron absorbidos, recuperados y reciclados por el porno duro desde los orígenes de su despenalización. Como lo fue la institución del *star-system*, al romperse el anonimato de un género clandestino o semiclandestino. En este apartado industrial, *Garganta profunda* supuso una fecha histórica con su rótulo que rezaba *And Introducing Linda Lovelace as Herself* (su nombre era en realidad un seudónimo de Linda Marchiano compuesto por

Love y Lace, debido a su director Gerard Damiano).

En lo que atañe a la mimetización de los géneros tradicionales, si *Garganta profunda* eligió el modelo de la comedia, *El diablo en la señorita Jones* optó por la tradición del cine fantástico, con un tema grato a Jean Cocteau: el del descenso a los infiernos. Merece señalarse que este film demoníaco fue anterior al celebradísimo *El exorcista* (*The Exorcist*), estrenado en diciembre de 1973. El film de Damiano ofreció un muy curioso contraste con el de Friedkin, a pesar de que su protagonista Justine Jones (nombre sadiano ciertamente predestinado) era tan virgen como la niña poseída del segundo film. Pero Damiano se alejó del ejemplarismo punitivo de la obra de Friedkin para reivindicar, a través de la peripecia de su frustrada solterona, el derecho femenino al placer sexual.

A partir de este momento fue normal que el cine porno saquease sus recetas y estereotipos de los géneros del cine tradicional. Así, *Sodom and Gomorrah* (1975), de los hermanos Mitchell, tomó como referente cinematográfico el cine bíblico de Cecil B. DeMille, género que fue revisitado por *Wakefield Poole's Bible*, film en el que Wakefield Poole escenificó el episodio de Adán y Eva en las Islas Vírgenes, el de Sansón y Dalila y el de David y Betsabé. John Holmes, por su parte, encarnó al detective privado Johnny Wadd en una serie de pornothrillers, de los cuales *The Jade Pussycat* (1977) contuvo divertidas resonancias de *El halcón maltes* (*The Maltese Falcon*, 1941). A la sombra del impacto del *Casanova* (1976) de Fellini, el mismo Holmes dirigió y protagonizó *The New Adventures of Casanova* (1977), mientras *Captain Lust* (1977) se adscribió al género de piratas, *Hitler's Harlot* tomó su referente del género de resistencia antinazi (con unas obligadas gotas de sadomasoquismo) y *Powder Burns* constituyó un pornowestern de Alex De Renzy, aunque la ruralidad del western no parece ofrecer un modelo muy estimulante al cine porno. Entre las secuelas y parodias de los últimos años hallamos un *Indiana Joan in the Black Hole of Mamoo*, film lamentable a pesar de su prometedor potencial paródico, y un competente *Miami Spice* (1987), de Svetlana, eco de la popular serie televisiva *Miami Vice*. Este mimetismo de los modelos del cine tradicional ha llegado a alcanzar ocasionalmente al propio *star-system*, de modo que la francesa Olinka Hardiman ha llegado a imitar concienzudamente a Marilyn Monroe en *Inside Marilyn*, de Moli, con resultados bastante convincentes.

Este enfeudamiento del cine porno en los modelos y estructuras narrativas de los géneros clásicos ha incrementado, si cabe, la previsibilidad y redundancia de sus productos. La redundancia estaba ya inscrita en este género ultraespecializado y monotemático, que ofrece su paroxismo cuando reutiliza metraje de archivo procedente de otros títulos, o cuando reutiliza metraje del propio film, como antes se señaló. Esta previsibilidad tan rígida del género ha permitido a Robert H. Rimmer redactar un interesante catálogo o código de 25 convenciones o situaciones típicas canónicas del género heterosexual común, que revelan su alto grado de ritualización.

[38] Aunque la lista de situaciones o convenciones propuestas por Rimmer podría

ampliarse o matizarse, es bastante indicativa del carácter altamente estereotipado de los cánones y estilemas que gobiernan este género, más pronunciado si cabe que los que rigen a los géneros del cine tradicional. El código propuesto por Rimmer, y que merece ser reproducido, es el siguiente:

1. El actor raramente eyacula dentro de la mujer.
2. Cuando lo hace, eyacula sobre sus pechos, labios o estómago. Sin la fricción de su pene y muchas veces usando sus propios dedos, la actriz parece alcanzar el éxtasis frotando su semen sobre su cuerpo.
3. Si el actor es objeto de una felación, eyacula de tal forma que no sólo pueda verse a la actriz tragando su esperma o dejándolo correr sobre su rostro, sino que su expresión facial indica también que es bueno hasta la última gota.
4. Las mujeres nunca parecen violentas y raramente se indica que no saben cómo, o no gozan con, la felación de un pene. De hecho, con frecuencia inician la acción agarrando al hombre y abriéndole la bragueta.
5. La mayor parte de las actrices se homologan con Linda Lovelace, capaces de tragar el pene completo (la única excepción posible es el pene de John Holmes, de 35 centímetros en erección). Tales actrices logran hacerlo durante unos cuantos minutos sin vomitar.
6. Raramente los actores o actrices dicen «te quiero» el uno al otro, pero a través de los gemidos y suspiros y ocasionalmente a través del diálogo se dicen «¡fue un gran polvo!».
7. Hay muy poca conversación entre el hombre y la mujer antes o durante el acto sexual en la mayor parte de películas antes de 1978, pero luego se ha hecho más corriente.
8. El preámbulo es muy limitado. El hombre es usualmente excitado por vía oral por la actriz. Puede lamer un poco su vulva, pero cuando la penetra ella aparentemente está totalmente lubricada, ya al borde de un orgasmo tremendo, debido a lo mucho que gozó chupando su pene.
9. Raramente hay una acción posterior al polvo o un abrazo que les haga permanecer juntos. Cuando el actor eyacula, la intriga, si existe, prosigue hasta la próxima escena sexual. (El botón de avance rápido de los magnetoscopios resulta muy útil para saltarse las escenas de enlace).
10. Los celos y la mayor parte de otras emociones humanas (excepto el miedo o el deseo) están raramente expresadas en el género. En casi todos los films, dos (o más) mujeres trabajan a la vez al héroe y se pasan su pene de boca a boca, de vagina a vagina, e incluso de ano a ano, sin celos aparentes o preocupaciones higiénicas.
11. Los films del género tienen por lo menos una escena de sexualidad lesbiana, durante la cual las mujeres gozan entre sí, con frecuencia más de lo que han

gozado con el héroe.

12. La mayor parte de películas del género contienen una escena de orgía, que implica por lo menos a cuatro parejas desnudas haciendo el amor juntas.
13. Prácticamente todos los films del género contienen una escena en la que dos mujeres trabajan a un hombre, pero raramente se ven a dos hombres haciendo el amor a una mujer. (La encuesta sexual de *Cosmopolitan* en 1980 reveló que un veintitrés por ciento de las lectoras habían hecho el amor con más de un hombre a la vez).
14. El sexo anal aparece en muchos films, con la mujer penetrada pero nunca el hombre. Por supuesto, esto no es aplicable a los films para clientela homófila.
15. Las mujeres raramente se quedan embarazadas. Si esto ocurre, está tratado con humor. Las mujeres prácticamente nunca menstrúan, ni tienen problemas de regla o llevan tampones sanitarios. Raramente se plantea el tema del control anticonceptivo. No se usan preservativos y raramente son vistos. Las mujeres nunca mencionan que toman la píldora.
16. Los hombres de más de cuarenta años raramente aparecen desnudos. Si aparecen son ridículos, no pueden tener una erección y usualmente son personajes cómicos o villanos.
17. Raramente se muestran mujeres de más de cuarenta años desnudas.
18. Los límites de edad para las actrices son entre veinte y treinta años. Georgina Spelvin, que pasa de los cuarenta, aparece ahora en papeles secundarios. Puesto que muchos films se realizan pensando en el mercado adolescente, los actores y actrices aparecen con frecuencia mayores que las edades que representan.
19. Prácticamente todos los papeles protagonistas son entre solteros o divorciados. Si el sexo extramarital es abordado, se hace usualmente en la fórmula del libre intercambio de parejas. Si un hombre seduce a una mujer casada, usualmente ambos carecen de sentimiento de culpa. Si el marido aparece, resulta ser un personaje ridículo.
20. La mayor parte de actores han sido circuncidados. Una excepción notable la proporciona John Holmes, pero raramente se ve a una actriz jugando con la piel del prepucio de un actor.
21. Muchos films de los años setenta comienzan con una acción de sexo genital que continúa a lo largo de los títulos de crédito. Esta práctica luego decayó.
22. Muchos films recientes comienzan con un ambiente elegante y privilegiado que iguala o excede a las producciones de Hollywood. Pero después de diez o quince minutos, cumpliendo con las convenciones reseñadas hasta aquí, el director abandona sus pretensiones y su intriga.
23. Los films del género raramente giran en torno a una pareja única o incluso a una relación de dos parejas. El actor debe tener escenas sexuales con al menos tres

mujeres diferentes, e incluso bastantes más.

24. Las actrices raramente tienen los pechos caídos. Se pueden detectar los pechos operados con silicona por su impasibilidad en las escenas de acción.
25. Un alto porcentaje de films del género abordan la fantasía masculina de tener una virgen —o una mujer sin experiencia— que lo aprende todo del hombre. En las filmografías abundan, en este sentido, títulos sobre adolescentes, jóvenes y colegios.

A pesar de sus rigideces y redundancias (de las que el código que hemos reproducido es indicativo), el género porno ha manifestado con más asiduidad que el cine tradicional su afición hacia los juegos especulares que ponen en escena la puesta en escena del propio espectáculo, como hicieron algunos entusiastas herederos de Dziga Vertov en el cine de vanguardia europeo de finales de los años sesenta y principios de los setenta. Esta afición derivó, claro está, del voyeurismo compulsivo que está en la base misma del género. Pero el caso es que el cine porno, que espectaculariza por definición la actividad sexual habitualmente privada e íntima, en algunos momentos privilegiados, no infrecuentes, se refleja a sí mismo mostrando escenas que representan una espectacularización privada de la actividad sexual o el rodaje de un film porno. Ejemplo de lo primero lo tenemos en el rito de posesión de Marilyn Chambers observada por un público en *Tras la puerta verde*, o en una escena lesbiana didáctica a la que asiste como espectadora la protagonista de *Paraíso porno*. En *Raw Talent*, de Larry Revene, se muestra en la pantalla el rodaje de un film porno, ya que la protagonista es directora de películas de este género (no por casualidad figura como productora y guionista de *Raw Talent* una mujer, Joyce Snyder). En *Las sexuales tardes de Pamela Mann*, de Henry Paris, un detective privado se dedica a filmar las aventuras extraconyugales de una esposa infiel. Y en *High Rise*, de Danny Stone, una escena lesbiana con tres actrices concluye con un zoom de apertura que descubre al equipo que ha filmado la escena. Este desvelamiento del espectáculo en el espectáculo se produjo en 1972, muchos años antes de que a Fellini se le ocurriese el espléndido final de *Y la nave va* (*E la nave va*, 1983), que exhibe la tramoya de su rodaje en un plato de Cinecitta.

En los últimos años, el estatuto del cine pornográfico se ha modificado en varios aspectos importantes. Por una parte, ha tenido el saludable efecto de contaminar al cine autoral de panteón, de modo que han comenzado a proliferar las películas que, gracias a algunas escenas *hard-core*, ya no disocian icónicamente la afectividad de la sexualidad, como antaño se hacía artificialmente. Entre los títulos del cine socialmente respetable que han integrado escenas pornográficas recordemos *Dulce película* (*Sweet Movie*, 1974), de Dusan Makavajev, *El imperio de los sentidos* (*Ai no corrida*, 1976), de Nagisa Oshima, *Los frutos de la pasión* (*Les fruits de la passion*, 1981), de Shuji Terayama, y la versión de Marco Bellocchio de *El diablo en el cuerpo* (*Le diable au corps*, 1986), que muestra una felación. Es digno de señalarse

que tales películas pudieron escapar al gueto infamante de las salas x, a pesar de ser técnicamente y *strictu sensu* films con escenas pornográficas; es decir, a pesar de ser administrativamente films pornográficos de pleno derecho. Por fortuna, los compartimentos estancos tienden a derrumbarse y la sexualidad ya no es segregada o evacuada de la representación de la vida en la pantalla, aunque en este punto al cine tradicional aún le queda un largo trecho por recorrer.

Desde el punto de vista industrial-comercial, el fenómeno más importante que ha afectado a la difusión y consumo del género porno ha sido la expansión de los magnetoscopios domésticos. El fenómeno no ha afectado exclusivamente al cine porno, pues piénsese que en Estados Unidos, en 1987, se estimaba ya que el sesenta por ciento de los ingresos de la industria cinematográfica procedía del mercado domiciliario y el cuarenta por ciento de las salas públicas. Ya en 1981, del veinticinco al cuarenta por ciento de las videocasetes vendidas en Estados Unidos pertenecían al género porno, en una fecha en que la industria de producción del sector generaba 150 millones de dólares de negocio.^[39]

La tendencia al desplazamiento del consumo del porno desde el espacio comunitario al privado parece absolutamente irreversible, completando un ciclo que se inició en el prostíbulo o el club privado, siguió en las salas públicas de cine, en las cabinas individuales de los *peep-shows* y *sex-shops* y culmina naturalmente en el espacio privado por excelencia que es el hogar equipado con televisor y magnetoscopio. Este desplazamiento parece perfectamente funcional para los usos sexuales del género que quieren poner en práctica sus consumidores, en soledad o en compañía. Con lo cual se quiebra también el gueto sociocultural infamante de las salas x y de otros territorios especializados de dudosa reputación, lo que ha acarreado, inevitablemente, el deterioro y paulatino cierre de las salas públicas, frecuentadas por los segmentos de población cada vez más marginales que no poseen magnetoscopio.

Este proceso de privatización del consumo a través del televisor doméstico tiene su culminación natural en la emisión de programas pornográficos vía cable o con señales codificadas. Este proceso se ha iniciado ya, primero en los Estados Unidos y Canadá, para llegar finalmente a Europa. Un sábado, el 14 de septiembre de 1985, a las doce de la noche, el prestigioso Canal Plus emitió por vez primera en Francia un film de porno duro, *Le fruit défendu*, de Jean-Luc Brunet. Una nueva era se abre así en la historia de la imagen pornográfica en la cultura occidental, gracias a la capilaridad social de la imagen televisiva doméstica.

POST-SCRIPTUM 2005

Desde que se escribieron las páginas anteriores han ocurrido muchas cosas relevantes en el universo de la creación pornográfica. Entre ellas, se ha consolidado la

internacionalización de la industria y de su *star-system*; se ha transitado desde la producción en vídeo analógico al vídeo digital, con cámaras muy ligeras y compactas, mientras las salas públicas especializadas cerraban sus puertas y el consumo se desplazaba definitivamente hacia la privacidad doméstica, incluyendo el terminal de Internet; se ha tomado conciencia de la gravísima amenaza del sida para sus intérpretes; han aparecido nuevos géneros o formatos para su explotación y han surgido nuevas reflexiones teóricas relevantes sobre el tema, especialmente en el campo del feminismo.

Hoy se sabe que la industria pornográfica constituye un negocio que mueve miles de millones de dólares, aunque nadie sabe exactamente cuántos, debido a la interesada opacidad de su industria y de su comercio. Las cifras de producción también varían ampliamente según las fuentes, pero todas concuerdan en que Estados Unidos va en cabeza y en que se trata de decenas de miles de títulos al año, que superan largamente en volumen a los pertenecientes al cine narrativo tradicional que se exhibe en las salas públicas y en los televisores. Un reportaje de *El País* en abril de 2004 aventuraba que la industria del cine pornográfico genera en Estados Unidos un negocio de 1.700 millones de euros al año,^[1] pero esta cifra, aunque puede ser indicativa, es inverificable. Lo que resulta evidente es que esta industria se ha internacionalizado rápidamente. La empresa *Private*, creada en Estocolmo por el fotógrafo Berth Milton en los años sesenta, ha establecido con el nuevo siglo su central en Sant Cugat del Valles, junto a Barcelona, dirigida ahora como *Private Media Group* por su hijo, y allí peregrinan las actrices rusas, checas y húngaras que ruedan sus films, difundidos en todo el mundo gracias a su potente consolidación en Internet, reconocida por la próspera cotización de la firma en el índice tecnológico Nasdaq de la Bolsa.

A estos datos hay que añadir que el porno heterosexual continúa siendo el dominante, aunque el sadomasoquista representa un cinco por ciento de la producción total. En este apartado se hallan esclavos sometidos a dominas y esclavas sometidas a dómynes, con frecuencia contando con la utilización de un instrumental *ad hoc*, como fustas, látigos, velas ardiendo para verter cera caliente sobre los cuerpos, cadenas, grilletes, etc. Una subespecialidad apreciada de este género es el *bondage*, que exhibe el arte de las ataduras y nudos progresivamente barrocos, para sujetar, a veces en posturas acrobáticas, a la persona dominada. En razón de la especialización de tales tareas, este importante subgénero utiliza un *star-system* específico y experto para los sujetos dominadores, pero mucho menos para los dominados, siendo relevante señalar que no siempre los dominadores fornican con los dominados. Es frecuente, sin embargo, que las esclavas de estas películas, tras su secuencia de contorsiones, gritos y lágrimas, acaben con sus rostros cubiertos de lágrimas mezcladas con esperma, pues no siempre se produce la complicidad de la persona dominada, que es canónica en el sadomasoquismo, y se trata puramente de una explotación física de una persona asalariada *ad hoc* por parte de un sujeto dominante (volveremos sobre

este asunto en el último capítulo). También han sido acogidas recientemente con gran popularidad las películas de mujeres desnudas luchando cuerpo a cuerpo, a veces sobre un lecho de barro. Y es cierto que no pocas veces asoman comportamientos de coloración sádica en las películas convencionales, tanto en los diálogos como en las acciones, como ocurre con la introducción de dos falos en un mismo ano o vagina, o con la práctica del *fist fucking*, que consiste en la introducción en una vagina de una mano cerrada, de un puño fornicador hasta su muñeca. Y la feminista Catherine MacKinnon ha podido lamentarse de que cuando en la red se anuncia una escena de sexo oral con atragantamiento, el número de visitas se duplica.^[2]

Mientras que el sector homosexual sigue gozando de buena salud en sus circuitos especializados minoritarios, para un público muy consumista y fiel. Incluso ha podido movilizar extensas coproducciones, como *Skin Flick* (1999), cinta gay de Bruce LaBruce, coproducida por Alemania, Inglaterra, Canadá y Japón. El *star-system* de este segmento se expande, además, ocupando las páginas de las revistas especializadas para el mercado homosexual, que retroalimentan al sector audiovisual.

Y, finalmente, en los últimos años se han generalizado y expandido los subproductos parásitos que reutilizan escenas de las versiones originales, en dos modalidades distintas. Por una parte, en antologías temáticas monográficas, tales como las consagradas en exclusiva a actuaciones de una misma actriz, o bien escenas con médicos y enfermeras, o escenas de negros fornicando con rubias, o escenas que transcurren en cuartos de baño o urinarios, etc., extraídas de películas diversas. Y, por otra, en versiones de películas remontadas para convertirlas en producciones *soft* que eliminan lo que es propio del género, a saber, los planos en que se vislumbran los genitales, lo que da como resultado unas prolongadas y tediosas escenas de movimientos rítmicos de los cuerpos, acompañados de jadeos, sin que nunca se vea el origen fisiológico de sus placenteros gemidos, por quedar fuera de campo. Estas singulares versiones *contra natura* se realizan con dos cámaras, una de ellas con la misión de evitar cuidadosamente que entren en campo los genitales prohibidos, y a veces con reencuadres autocensurados elaborados en la fase de la edición digital. La razón de esta variante mutilada y tan anómala del género es la de alcanzar ciertos mercados que tienen vetadas las escenas de penetración genital, como ocurre con muchas cadenas televisivas en la actualidad, convirtiendo así las producciones *hard-core* en productos *soft-core*. Se trata, en todos los casos, de ocupar nuevos nichos en la programación, con una sobreexplotación comercial muy rentable, en modalidades diversificadas, que reutilizan de modo variado los materiales originales.

Las versiones mutiladas para televisión evidencian que este medio, principal canal de difusión audiovisual de masas, sigue estando sometido a severos condicionamientos. Lo corroboran el *reality show Gran Hermano* y los programas derivados de tal formato, que pese a estar en gran medida basados en los enredos eróticos de sus personajes, en vez de optar por un tratamiento *hard-core*, con escenas sexuales explícitas, se acomodan a las convenciones melodramáticas de las

telenovelas: exponen sus pasiones pero no sus coitos. Y lo mismo puede decirse de la exitosa serie que lleva un título tan prometedor como *Sexo en Nueva York*.

La prosperidad del género pornográfico no significa que las trabas administrativas contra su difusión hayan desaparecido, como acabamos de ver. En realidad, el listado de atentados contra la libertad de expresión en materia sexual de los últimos años resulta impresionante y me limitaré a una escueta enumeración de algunos casos tomados al azar. Un editor fue ejecutado en China en abril de 1993 por haber publicado *Conocimientos elementales para los jóvenes casados*, considerado pornográfico por las autoridades.^[3] En septiembre de 1996 una campaña publicitaria de Benetton, que mostraba la foto de una yegua blanca montada por un semental negro, fue prohibida por el alcalde de Niza por «incitar al racismo o a una conducta humana contraria a nuestros valores republicanos».^[4] En marzo de 1998 la policía confiscó a la Universidad de Birmingham un libro con fotos de desnudos de Robert Mapplethorpe.^[5] En febrero de 2000 una madre fue procesada en Ohio por tomar fotos de su hijita desnuda.^[6] En mayo de 2001 una actriz iraní de treinta y cinco años fue lapidada en una cárcel de Teherán por haber participado ocho años antes en una película juzgada pornográfica.^[7] La galería Spitz de Londres se vio obligada a retirar en marzo de 2004 una serie de fotos de una niña de cinco años desnuda, hija de la fotógrafa norteamericana Betty Schneider, protagonista de la exhibición, por amenazas de denuncias.^[8] En abril de 2004 la popular cadena de almacenes norteamericanos Walmart puso a la venta un reproductor de DVD programado para eliminar automáticamente las escenas de sexo y violencia.^[9] Y en julio de 2004 la Federal Communications Commission norteamericana multó a la cadena CBS con 550.000 dólares por haber mostrado fugazmente un pecho de Janet Jackson en el final de la Super Bowl, en febrero de aquel año.^[10] A esta lista de desafueros hay que añadir que, venturosamente, en junio de 1997 el Tribunal Supremo de Estados Unidos declaró inconstitucional la censura de mensajes en Internet dispuesta en la Communication Decency Act, de 1996, por contravenir la libertad de expresión garantizada en la Primera Enmienda constitucional.

Decíamos antes que la industria pornográfica ha conocido un proceso de transnacionalización más intenso y rápido que el que vivió el cine convencional en su historia. La Rusia y Hungría poscomunistas, en las que la situación laboral de la mujer es tan precaria, se han convertido en grandes canteras de hermosas actrices, con seudónimos convenientemente *glamourizados*, como Tania Russof, Angélica Bella, Anita Blond, Erica Bella, Blondie, Nikky Andersson, etc. Al fin y al cabo, los jadeos y gemidos constituyen un lenguaje internacional que no requiere traducción. Tal internacionalización vocal favoreció que el cineasta catalán Conrad Son filmara en 1999 *Les excursionistes calentes*, primer film pornográfico exhibido en lengua catalana, aunque sus protagonistas femeninas procedieran de Rusia, Hungría y Nueva Zelanda. Al fin y al cabo, además de los gemidos originales, unas dobladoras podían

insertar escuetas frases catalanas en este porno pirenaico, con la intención de que su productor solicitara una subvención preceptiva al Departamento de Cultura de la Generalitat por tratarse de una película hablada en catalán.

La obsolescencia consumista que rige el deseo masculino hace que la carrera de las actrices no suela durar más de tres años, mucho menos que las carreras masculinas. La holandesa Zarah Whites, tras casarse, sólo aceptó participar desde entonces en escenas lésbicas, práctica seguida también por otras colegas. Y, mucho antes que ella, la polaca Teresa Orłowski, afincada en Alemania, al retirarse como actriz se recicló como activa productora. Pero otras actrices han hecho sus pinitos en el cine convencional, como Marilyn Chambers en *Rabia* (*Rabid*, 1976) de David Cronenberg, Traci Lords en *Cry Baby* (1989) de John Waters, o Ginger Lynn en *Put a Whore in It* (1991) de Ken Russell.

La patética muerte de John Holmes en marzo de 1988, a los cuarenta y tres años, impotente, drogadicto e investigado por un cuádruple asesinato relacionado con el tráfico de drogas, cerró un capítulo en la historia del *star-system* masculino en el género. Se publicitó mucho que había fornicado con no menos de 14.000 mujeres, pero no se informó de cuántas gonorreas y uretritis padeció a lo largo de su maratónica vida erótica. Su figura inspiraría a Paul Thomas Anderson la película *Boogie Nights* (1997), protagonizada por Mark Wahlberg, que ilustra además los orígenes de esta industria y su degradación cualitativa en el tránsito del empleo de la película fotoquímica al vídeo. La referencia fue todavía más explícita en *Wonderland* (2003), de James Cox y con Val Kilmer, biografía de un fracaso personal que cubre los tres últimos años de su decadencia.

Los actores masculinos son más duraderos y estables que las mujeres, además de por la obsolescencia consumista ya indicada, por el mayor riesgo de fallos funcionales durante el rodaje de actores no probados. Pero los hombres soportan la gravosa obligación, que ellas no padecen, de tener que eyacular ante la cámara, para autenticar su acción y su placer y para poder cobrar por su trabajo, como indica expresivamente la denominación *money shot* recibe el plano del derrame fisiológico. Sobre la cuestión del orgasmo femenino volveremos más adelante.

John Holmes ha tenido un digno continuador en el italiano Rocco Siffredi (nacido en 1964), un hiperbólico *Latin Lover* que ha asegurado su pene de 23 centímetros en erección en medio millón de euros y ha comercializado reproducciones suyas en las sex-shops. Siffredi mereció el honor de ser requerido por una realizadora ajena al género, la francesa Catherine Breillat, para intervenir en su *Romance X* (1998), con una meritoria erección sostenida sin estímulo en un largo plano-secuencia, antes de cubrir a la frustrada protagonista (Caroline Ducey) en un coito salpicado con los diálogos del guión. España tiene en el catalán Nacho Vidal su gran estrella masculina, triunfador también en la industria norteamericana, y a quien escuché en una entrevista televisiva una buena definición de su profesión: «Es irreal, es como vivir dentro de una pastelería». También Nacho Vidal se ha asomado como actor al cine

convencional, requerido por Patricia Ferreira para un papel en *El alquimista impaciente* (2002). Es frecuente que los actores masculinos veteranos, al retirarse, se reciclen como realizadores en el género, como ha sucedido con el norteamericano John Leslie y con los propios Rocco Siffredi y Nacho Vidal. Y existen, por supuesto, estrellas masculinas más atípicas. Valga el caso del ex funcionario de policía francés y luego fotógrafo y realizador Pierre Woodman, que comercializa una exitosa serie en la que exhibe sus sesiones de casting para nuevas actrices. La chica normal (secretaria, camarera, modelo, estudiante) es entrevistada vestida y en ella Woodman le ilustra acerca del trabajo al que puede acceder. Luego se asiste a su desnudamiento ante la cámara, seguido de más entrevista y de una breve antología de sus apariciones en cintas porno realizadas tras su reclutamiento. Pero lo que ha convertido a Woodman en un director-actor-estrella han sido las escenas en que prueba sexualmente a sus nuevas o futuras actrices ante la cámara, preferentemente chicas muy jóvenes e inexpertas, a las que con frecuencia dobla largamente en edad, lo que aporta connotaciones incestuosas a sus iniciaciones sexuales. Sus ritos iniciáticos, prolijos y morbosos, han convertido a este director ya maduro, obeso y semicalvo en una singular estrella de las performances eróticas registradas como reportaje auténtico.

Pero sobre esta profesión planea la negra sombra amenazadora del sida. Desde que el respetable Rock Hudson, ideal hollywoodense de masculinidad impoluta en la pantalla, falleciera en octubre de 1985 de una enfermedad que al principio se conoció como «cáncer rosa», las cosas cambiaron. Es cierto que inicialmente se suponía que se trataba de una enfermedad propia de los homosexuales y luego de los toxicómanos por vía intravenosa. Pero desde principios de los años noventa comenzó a instalarse la ansiedad en la comunidad pornográfica heterosexual. El problema para el productor radica en que el uso del preservativo coarta la ilusión del placer ilimitado y sin barreras que es propio del género, un género que despliega la utopía de un placer corporal eterno e inextinguible, en el que no existen menstruaciones, ni ventosidades, ni fatigas, ni embarazos indeseados, ni enfermedades venéreas (lo que puede inducir en el público la depresiva idea de que en nuestra permisiva sociedad todo el mundo copula más y mejor que nosotros y que nos estamos perdiendo una gran fiesta colectiva, de la que estamos excluidos).

Para conjurar la amenaza del sida, en Estados Unidos se efectúan controles sanitarios de los profesionales cada tres semanas y se emiten certificados al respecto, sin los cuales es imposible trabajar en la industria. En Europa se han adoptado controles similares pero, pese a ello, el uso del preservativo es más frecuente en la producción norteamericana que en la europea, aunque esta medida no garantiza la ausencia de sobresaltos. En abril de 2004 un análisis rutinario en Los Ángeles —sede de la industria pornográfica americana— detectó que el actor Darren James daba positivo por anticuerpos del sida. Era el primer actor que daba positivo desde 1999. Saltaron todas las alarmas, pues desde el último análisis James había mantenido

contactos con catorce actrices, las cuales tuvieron a su vez treinta y cinco parejas profesionales en este período. Se tomó la decisión de detener todas las producciones durante dos meses, para controlar la expansión de la enfermedad.

Con más de treinta años de vida y de circulación social no clandestina, el género pornográfico ha consolidado un canon de género bastante sólido y, por lo tanto, esencialmente conservador, pues sus innovaciones son raras. En efecto, al basarse este género en prácticas usualmente privadas e íntimas que se hacen públicas, en una muestra de extraterritorialidad espectacular, esta mutación las somete a ciertos códigos y convenciones representacionales estereotipadas. Puesto que el género debe satisfacer la necesidad compulsiva del espectador de ver cada vez más, o de maximizar el poder de su visión, tiene su mejor metáfora en la historia de aquel sultán que, después de desnudar a su mujer amada, loco de deseo, para poder desnudarla aún más, le hizo arrancar la piel. La generalización de la depilación de los pubis femeninos a lo largo de los años noventa parece en cierto modo un eco atenuado de la historia de aquel sultán de libido enfebrecida. Pero es legítimo preguntarse si los pubis depilados, que tanto abundan ahora en las pantallas y convierten a los velludos en excepcionales, mejoran la visibilidad del cuerpo de la mujer o suponen una violación de un misterio excitante. ¿Se trata de una optimización óptica o de un golpe a la fantasía masculina? El argumento de que el pubis depilado sugiere que la mujer es una niña y estimula la fantasía masculina del estupro de una menor es de valor dudoso, pues los restantes rasgos de la mujer (sus pechos o su rostro) suelen desmentir esta presunción, aunque puede ser válida con mujeres de rostro aniñado y pecho escaso. En la producción norteamericana, en particular, son muy frecuentes los modelos con pechos exageradamente grandes (y manifiestamente operados), dando aparentemente la razón al tópico acerca de la fijación infantil de los varones en aquel país.

También a la necesidad de ver cada vez más se debe el ahora frecuente encuadre del cuerpo frontal de la mujer copulando, ante el varón que la penetra desde atrás o desde debajo, registrado en plano general con el eje de la cámara oblicuo, para que su cuerpo se extienda en su máxima longitud, a lo largo de la diagonal de la pantalla. Y la no infrecuente mirada de la mujer al objetivo de la cámara (transgrediendo con ello un código dominante en el cine narrativo tradicional) busca el efecto de complicidad con el espectador, para introducirlo psicológicamente en el espacio virtual de su escena. A veces esta interpelación al mirón va acompañada de una sonrisa, o de un movimiento provocador con la lengua. El efecto de la mirada se potencia eficazmente en las modelos de ojos claros, pues su excitación se hace patente en la dilatación de sus pupilas.

En 1991 el realizador norteamericano Christopher Alexander introdujo el término *gang-bang* para designar la cópula de un sujeto con varios individuos del sexo opuesto a la vez. La tradición masculina había consolidado inveteradamente en la iconografía erótica la «nostalgia del harén», con un hombre servido por varias

amantes simultáneamente. Pero en los años noventa se generalizó la doble o triple penetración del cuerpo femenino, habida cuenta de que una mujer, con sus dos manos, puede satisfacer a cinco hombres a la vez [figuras 4A y 4B]. De manera que si en los inicios del género pornográfico era el cuerpo masculino el objeto de atenciones y caricias por varias mujeres a la vez, reactivando la «nostalgia del harén perdido», ahora la tendencia ha tendido a invertirse, si bien con frecuencia la fornicación de varios hombres con una mujer adquiere las connotaciones de un acto de dominación masculina, subrayada por las frases a veces vejatorias de los varones. Y si las escenas de triolismo de un hombre con dos mujeres (o más) incluían habitualmente interacciones lesbianas entre sus amantes femeninas, el triolismo inverso elude cualquier sugerencia de relación homosexual entre los varones. Es decir, existe un tratamiento claramente asimétrico y machista de la bisexualidad en relación con el género, pero la doble penetración anal-genital de la mujer hace converger físicamente los genitales de los dos hombres con una complicidad criptohomófila, actuando entonces el cuerpo femenino como un imán para la proximidad de ambos penes, separados sólo por una tenue membrana física, que desaparece ya cuando la modelo practica una doble felación simultánea a sus compañeros, con ambos penes frotándose dentro de su boca, en un ejercicio de glotonería falofágica [figura 5].

También en los años noventa se generalizó la eyaculación del varón en la acogedora boca abierta de su(s) compañera(s), descarga que permite, a la vez, su imperativa visibilidad para el espectador y su penetración del flujo masculino en el organismo femenino, interactuando con su golosa expresividad facial. Una variante muy apreciada de esta modalidad es el *cum swapping*, en el que la mujer que ha recibido el espermatozoos en su boca se lo transfiere a la boca de su compañera, para compartirlo deleitosamente con ella. El *gang-bang* supuso, una vez más, el triunfo de lo cuantitativo sobre lo cualitativo, pues es evidente que el clima de complicidad (y hasta de afectividad) que puede traslucirse en bastantes escenas entre un actor y una actriz que congenian y se compenetran, desaparece en estos ejercicios multitudinarios que tienen bastante de artificial número acrobático circense [figuras 4A y 4B].



4A y 4B. Dos escenas características de triple penetración publicadas en *Private*, febrero de 1997.





5. Una doble felación simultánea,
publicada en *Private*, febrero de 1997.

Andrew Blake (Paul Nevitt), fotógrafo de la revista *Penthouse*, introdujo también en esta década una línea estetizante, para prestigiar el género, que conoció en Francia el nombre de *hard glamour* y a veces *porno chic*. Esta línea, con modelos de tacones muy altos, maquillajes pronunciados, sofás de diseño, esculturas en las habitaciones, juegos de luz sofisticados y efectos de ralenti fue también adoptada por Antonio Adamo (*Devil in the Flesh*, *Call Girl*), pero no se ha demostrado que este look suntuoso haya resultado más adecuado a las exigencias funcionalistas del mercado, pues se alejaba en cierto modo del principio naturalista que gobierna implacablemente a este género. A la exigencia naturalista, funcional sobre todo para cierta clientela, se debió también la irrupción en 1992 de escenificaciones pornográficas con personajes de la tercera edad, que evidenciaron estridentemente el carácter zoológico que tiene necesariamente toda unión sexual. Y, por último, la tecnología digital ha abierto nuevas posibilidades al género. Así, en *Camaleones del amor* (*Chamaleons*, 1993) John Leslie utilizó la técnica digital para metamorfosear los cuerpos de sus actores. Pero, a pesar de los muchos premios recibidos por esta cinta, no parece que satisfaga las necesidades más urgentes de los espectadores, para quienes tan brillantes experimentalismos formales no parecen desarraigar su necesidad de un rudo naturalismo fotográfico, con el que puedan satisfacer sus

mecanismos básicos de identificación y proyección psicológica.

La política comercial de las secuelas se ha convertido en una rutina de la industria (en series como *The Gigolo*, *The Pyramid*, *Bitches*, *The Matador*, etc.), tanto como la práctica de manufacturar contrapartidas pornográficas de títulos populares del cine comercial, como la réplica al *Gladiator* (2000) de Ridley Scott, titulada igualmente *Gladiator* (2003), rodada en Hungría con un presupuesto de 1,3 millones de euros — con el español Toni Ribas en su reparto— y con el añadido de una secuela que no tuvo el original. El director Joe D'Amato (Aristide Massacessi), que procede de la serie B italiana, ha cultivado con persistencia las parodias pornográficas de títulos famosos, como *La guerra del fuego (Homo Erectus)* y *Rocco y sus mercenarias* (un western con Rocco Siffredi y la española María de Sánchez, entre otras actrices), y en 1998 se inspiró en la relación del presidente Bill Clinton con Monica Lewinsky para realizar *Las mujeres del presidente*, en la que un guardaespaldas del presidente norteamericano relataba las relaciones eróticas de su jefe en la Casa Blanca. Pero la estrategia de parodiar a personajes o películas célebres ha sufrido ocasionales contratiempos jurídicos. Así, cuando Joe D'Amato realizó *Jungle Heat*, protagonizada por un ardiente Tarzán y su compañera Jane, los herederos de Edgar Rice Burroughs recurrieron en 1996 ante el Tribunal Federal de Manhattan y consiguieron paralizar su difusión en los Estados Unidos. Distinto fue el conflicto suscitado cuando un vecino del pueblo italiano Gioia dei Marsi, al ver una película pornográfica, reconoció que una escena se había grabado en el interior de la iglesia local. En efecto, el párroco la cedió en 1998 para registrar una ceremonia de boda, a cambio de un estipendio, y no controló la grabación. El escándalo obligó a que el obispado regularizase todos los ritos de bautizos y matrimonios celebrados en ella desde aquella fecha y activó una orden judicial para incautarse de todas las copias de la película.^[11]

Además de estos géneros tradicionales que hemos mencionado, es menester recordar la boga de los vídeos en los que se lucen parejas domésticas *amateur* con vocación exhibicionista, un género llamado a veces *pro-am* (es decir, grabadas por profesionales con actores *amateurs*), cuyas torpezas o descontrol, propios de actores principiantes, enfatizan de modo excitante el carácter documental del género. Y del porno amateur deriva el llamado *gonzo*, escenas eróticas improvisadas en las que los videastas se implican en la acción de sus actores, lo que otorga un cierto aire de desinhibido *cinéma-vérité* a la representación. De todos modos, la improvisación es una característica inherente al género, en virtud de las capacidades o debilidades, o de la inspiración momentánea, de sus actores. Así, en *Tequila boom boom* (2003), una escena en la cubierta de un yate comienza con una actriz novata actuando sexualmente con dos hombres. Al cabo de poco tiempo ella detiene su acción y se dirige al director, quejándose de que no puede con dos chicos a la vez, pues es demasiado para ella: en el plano siguiente aparece actuando con uno solo. Y en algunas escenas de fornicación colectiva, los actores que tienen dificultades para

mantener una erección firme desaparecen del escenario sin más explicaciones.

Estas modalidades, que han florecido en los márgenes de los géneros dominantes en el mercado, nos obligan a recordar que también ha existido modernamente una pornografía incontrolada, de producción privada y usualmente clandestina. Uno de sus ejemplos más clamorosos lo proporcionó el comisario de policía marroquí Mustafá Tabit, de Casablanca, personaje influyente y temido que grabó en vídeo sus violaciones de 518 mujeres, para vender luego sus cintas. Cuando fue detenido en 1993 se le confiscaron 118 cintas de vídeo, debidamente clasificadas con los datos personales de cada una de las víctimas, las fechas de los actos y otros pormenores, con cuya distribución ganó este policía una fortuna.^[12] Tal vez este ejemplo sirva para ilustrar las ventajas del liberalismo permisivo, en el que un caso como éste resultaría hartamente improbable, sobre un sistema autoritario en el que la pornografía está confinada a la clandestinidad. Muy poco después la prensa publicó la noticia de que un falso médico inglés, de cuarenta y nueve años y que anunciaba terapias hipnóticas, violaba a sus pacientes femeninas en estado de trance y grababa sus actos, aunque en este caso no comercializaba sus cintas.^[13] Y en Castiglione Fiorentino, en Italia, un joven fornicaba con su novia, de diecisiete años, mientras un compañero, de acuerdo con él, grababa la escena desde el interior de un armario, para comercializar luego la videocassette resultante.^[14] Casos como éste han sido relativamente frecuentes desde entonces, incluso en España, favorecidos por la creciente miniaturización y versatilidad de las videocámaras. La jurisprudencia española ha dictaminado que una mujer que consintió la grabación de su fornicación con su pareja no podía reclamar luego contra la posterior difusión gratuita de la grabación.

Es bien sabido que el movimiento feminista ha sido tradicionalmente hostil hacia el cine pornográfico, percibido como una humillación machista y pública de la mujer. Tal percepción hizo que, en su campaña militante contra el porno, el feminismo convergiera de modo asaz incómodo con la derecha política, puritana, antiabortista y antilesbiana. Pero esta percepción inicial se ha ido matizando en algunos casos, indagando el origen de su atractivo. Linda Williams, por ejemplo, ha propuesto que la fascinación que ejerce este género sobre los hombres deriva del misterio del orgasmo femenino, invisible o inverificable, y por ello escribe que el atractivo del género se basa en que el espectador masculino no desea presenciar «la interpretación voluntaria del placer femenino, sino su confesión involuntaria. La capacidad de la mujer para simular el orgasmo de un modo que el hombre no puede (al menos según ciertos criterios de evidencia) parece estar en la raíz de todos los intentos del género para solicitar aquello de lo que nunca puede estar seguro: la confesión incontrolada del placer, un “frenesí de lo visible” pornográfico».^[15]

Es cierto que la propia Linda Williams da cuenta en su libro de los intentos de producir una pornografía alternativa y menciona el caso de la empresa norteamericana Femme Productions, dirigida por la actriz y realizadora Candida Royalle y su marido Per Sjostedt, cuya producción está orientada hacia las parejas y

que ofrece protagonistas femeninas motivadas, apoyadas en más «narración» y más «psicología», para poner en escena el deseo femenino. Según su descripción de varios títulos de la empresa, en sus cintas abundan los penes flácidos, que crecen paulatinamente con el deseo hacia la mujer. Es decir, armonizan la progresión narrativa con la motivación erótica.

Antes habíamos escrito que tradicionalmente la novela sentimental o «novela rosa» estaba considerada como el equivalente femenino de la pornografía masculina. Pero una simple ojeada a revistas actuales para la mujer urbana, profesional y liberada, como *Cosmopolitan*, sugiere que esta situación está cambiando o ha cambiado rápidamente. En España fue precisamente una mujer, Pilar Miró, quien desde el Ministerio de Cultura regularizó en abril de 1983 la existencia de las salas X para exhibir cine pornográfico, homologando este ámbito a los criterios europeos. Por entonces ya habían comenzado a aparecer en Francia directoras de cine porno, como Laetitia y Véronique Lefay, que se anticiparon a la Catherine Breillat del ya citado *Romance X* y a Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi, realizadoras de *Fóllame (Baise-moi, 2000)*, basada en la novela homónima de la primera. En Barcelona, sede central de la industria española del porno, llevan ya tiempo tras las cámaras María Bianco y Tatiana Lies, entre otras realizadoras. Y, para concluir, las fotografías de la soldado Lynndie England en la cárcel de Abu Ghraib, apuntando sonriente a los genitales de unos presos iraquíes desnudos, tiende a erosionar la imagen de inocencia connatural de la mujer en el plano sexual, que cierto feminismo fundamentalista ha querido propalar desde los años setenta.

El proyecto de Femme Productions de orientar su producción al consumo en pareja obtuvo una inesperada legitimación religiosa cuando, en septiembre de 1998, el semanario italiano *Famiglia Cristiana*, de la orden de los paulinos y de gran difusión en su país, afirmó en un artículo que el cine pornográfico contemplado por una pareja casada podía ayudar a la «complicidad conyugal» y a fortalecer la relación matrimonial. No hará falta decir que esta atrevida tesis no tardó en ser desautorizada por el Vaticano y el editorialista de la publicación fue finalmente despedido.^[16]

Hemos dicho que el género pornográfico está sujeto a un canon, o a los diversos cánones de los distintos subsegmentos en que se diversifica en el mercado. Pero los cánones son a veces frágiles y pueden ser transgredidos. Uno puede especular acerca de cómo habría sido la película pornográfica que Luis Buñuel planeó rodar en los años cuarenta en una azotea de Nueva York, junto con Marcel Duchamp y Fernand Léger, proyecto que abandonó porque «el riesgo nos pareció muy elevado: diez años de prisión».^[17] Y en otro lugar añadió: «Pensábamos que sería un escándalo. Ahora el escándalo no es lo que era antes: ahora sirve para engordar a una decena de productores».^[18] Como buen erotómano, Buñuel persiguió durante años participar en una orgía, pero hasta le falló en el último instante una que había organizado el poderoso Charles Chaplin en su villa californiana, como recordó en sus memorias. Esta frustración, que Buñuel ya había detectado en sus sueños eróticos incumplidos,

se plasmaría como una constante recurrente en el arco creativo que va desde *Un perro andaluz* (*Un Chien andalou*) hasta *Ese oscuro objeto del deseo*. Pero el proyecto de película pornográfica estaba ya prefigurado en el esbozo de *L'Âge d'or* (1930), pues en la fase de sus preparativos Salvador Dalí le escribió que «he visto una manera de realizar tu tan soñado como en el cine», proponiéndole dos alternativas: haciendo que un primer plano de los labios verticales de Lya Lys se convirtieran en labios de una vulva en un sexo depilado, o bien que en torno a sus labios apareciera paulatinamente una mata de vello púbico.^[19] Como es sabido, esta propuesta no llegó a rodarse y su represión retornó, en perfecta coherencia freudiana, durante el exilio neoyorquino de Buñuel. Por eso es legítimo ver en la muy posterior *Bella de día* (*Belle de jour*, 1967), que debe mucho a los recuerdos juveniles de Buñuel de los prostíbulos de Madrid (los mejores del mundo, en su opinión), una recapitulación erótica de senectud que desemboca, como resultado final, en un «porno elegante y autorreprimido», lo que no impidió que algunas de sus escenas fuesen finalmente mutiladas por los custodios del orden sexual conservador. La misteriosa cajita del cliente coreano que visita el burdel, y cuyo oculto contenido acaba por deleitar a la protagonista tendida sobre una sábana manchada de sangre (que la censura eliminó), sugiere una perversión misteriosa e innombrable, en línea con la promesa del cine pornográfico verdaderamente innovador que antes invocábamos.

Puesto que nos hemos quedado sin el proyecto original buñueliano, con la colaboración de Duchamp y Léger, sólo puede especularse acerca de la posibilidad de un cine pornográfico alternativo y transgresor. Hay que recordar que su formalización moderna, en la segunda mitad de los años sesenta, estuvo asociada al cine *underground* norteamericano, cargado de heterodoxias temáticas y formales. A este origen catacumbístico, entusiasta y artesano se han querido remitir los hermanos Lapiedra en su sorprendente *La orina y el relámpago* (2004), con Celia Blanco y Ángela Peña, que supone un retorno a los orígenes contraculturales y anticomerciales del género, con su textura visual rugosa e imperfecta, con sus referencias a la subcultura de la droga de aquella época, con su división del flujo narrativo en viñetas encabezadas por un rótulo al modo godardiano y con su inclusión de crueles estampas documentales zoológicas, que nos recuerdan que la sexualidad constituye, antes que nada, un impulso y un mecanismo animal. Pero se trata de una experiencia aislada que no busca rendimientos económicos y que difícilmente puede generar secuelas.

La mención a esta película tan atípica vale como recordatorio de que en el universo de la expresión audiovisual, incluso dentro de lo homogéneo aparece siempre lo heterogéneo. En el mundo de la animación encontramos, procedente de Japón, el *hentai*, es decir, el *manga* y el *anime* de temática erótica o pornográfica. Y puede hallarse su legitimación museística en el ciclo de videoarte «Por(no)pulsión», comisariado por el catedrático Fernando Castro Flórez y exhibido en el verano de 2003 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.^[20] Desde los destrozos ya lejanos de los dadaístas habíamos aprendido que cualquier cosa puede acabar

entrando, sin escándalo, en las vitrinas de los museos.

Por otra parte, el cine pornográfico ha seguido contaminando al cine de ficción convencional, como ocurrió en la citada *Romance X*, o en *Intimidad (Intimité, 2001)*, de Patrice Chéreau. Uno de los últimos ejemplos de esta osmosis de permisividad la ha aportado la austera y minimalista cinta británica *Nine songs (2004)*, de Michael Winterbottom, protagonizada por Margo Stilley y Kieran O'Brien, que exhibe una fotografía sucia al modo *underground* y en la que la intimidad sexual de la pareja protagonista, que alterna con escenas de conciertos de música rock, está tratada fotográficamente con muchos primeros planos y grandes primeros planos, pero apenas de sus genitales en acción, rasgo que le diferencia de las convenciones estilísticas del género, en el que el inserto de «planos clínicos» se ha convertido en un rasgo de identidad indispensable.

De manera que en la producción cinematográfica está empezando a ocurrir lo que ya había ocurrido con el género de la literatura erótica, cuyas situaciones características han ido siendo absorbidas paulatinamente por la novela moderna, de modo que ha destrozado la especificidad y la razón de ser de la vieja novela erótica. Pero la gran diferencia que impide una total homologación entre ambas tendencias reside en que los personajes literarios son meras abstracciones y en el cine son, en cambio, actores de carne y hueso, con sus epidermis reales, sus emociones y sus sentimientos.

La pornografía ha abandonado definitivamente la película fotoquímica exhibida en salas públicas, para confinarse en el seno de la más fría imagen electrónica de consumo privado y pequeño formato. Puesto que el sexo es caliente, pero se enfría al pasar a este soporte, parece razonable el comentario de una actriz, Natalie, acerca de su expresividad: «El espectador no puede sentir mi piel, no puede oler, gustar, tocar. Sólo puede ver y escuchar. Por eso tengo que exagerar».^[21]

En 2003 se duplicó la venta de DVD's en España respecto al año anterior y sus alquileres superaron por vez primera los de videocasetes. Se trata de un dato significativo acerca del desplazamiento del consumo audiovisual público al consumo privado, lo que obviamente ha favorecido a la industria pornográfica. Este fenómeno ha modificado también la composición del público, pues ha potenciado tanto el consumo solitario como el efectuado en pareja. A ello hay que añadir la pantalla de Internet, pues el ciberespacio está repleto de sex-shops y suele asegurarse que el mayor volumen de comercio electrónico corresponde a este segmento de la oferta, aunque también en este caso los datos son muy confusos. Las ventajas del cibersexo son muchas: no hay que salir de casa y desplazarse hasta una sex-shop, evitando el riesgo de ser visto al entrar; no hay que acercarse a un mostrador y confesar a un extraño las preferencias íntimas; no hay que acreditar la edad del comprador y es más discreto y rápido que la venta por correspondencia. Tal anonimato y protección doméstica explica el florecimiento de las parafilias en la red —somasoquismo, ondinismo, zoofilia, paidofilia—, que muchas veces se exploran y visitan como mera

curiosidad, vagabundeo exploratorio que ha proyectado una falsa imagen de los gustos sexuales reales del mercado. Hoy se pueden ver también imágenes pornográficas en movimiento en la minipantalla del teléfono móvil, aunque su tamaño resulte bastante disuasorio, si bien pueden suponer alguna utilidad para las personas muy viajeras. Y la pornografía ha llegado también por fin al mundo de los videojuegos, antaño monopolio adolescente. La empresa de preservativos Durex ha patrocinado el videojuego de estrategia fabricado por Rotbee titulado *Singles ¿en tu casa o en la mía?* El objetivo de este videojuego es que la pareja protagonista haga realidad sus deseos sexuales, pero para alcanzar tal meta feliz debe utilizar una estrategia de seducción eficaz.^[22] Mientras que el videojuego online *Virtually Jenna* tiene como protagonista a la actriz porno Jenna Jameson, presta a todas las experiencias eróticas, que recompensan al jugador con su espectacular orgasmo.^[23] Como cualquier otra industria moderna, la pornográfica vive a la busca de nuevos nichos de consumo en los que implantarse.

II. LA IMAGEN RELIGIOSA

La opción cristiana de aceptar las imágenes icónicas como instrumento de culto, en contraste con la radical iconofobia semita —la aiconicidad hebrea y musulmana—, sigue siendo todavía hoy materia de interés y de jugosa reflexión teórica. Como ha escrito E. H. Gombrich glosando el poder de la imagen: «La Iglesia temía la idolatría, pero dudaba en renunciar a la imagen como medio de comunicación».^[1] Fue, desde luego, una decisión difícil y compleja, porque se enfrentaba frontalmente al tabú de las representaciones icónicas expresado en el Decálogo entregado por la divinidad a Moisés. Y de este dilema derivó la larga y espinosa querrela de las imágenes sacras, que no se saldó hasta el segundo Concilio de Nicea. El problema era tan vivo, que a pesar de haberse zanjado formalmente en el siglo VIII, seguiría rebotando con curiosos episodios hasta el siglo actual: tendremos ocasión de ver cómo, al fundarse el British Board of Film Censors, sus primeras normas fueron la prohibición de la representación del desnudo y de la figura de Jesucristo en las pantallas.

Una vez la Iglesia cristiana hubo admitido el universo icónico en la esfera del culto, inmediatamente se convirtió en la virtual detentadora del monopolio de este modo de representación, en calidad de productora, promotora o inspiradora de la producción icónica de Occidente. La imagen fue instrumentalizada como arma de persuasión, de legitimación o de glorificación, dando lugar desde la Edad Media a un enorme caudal de imágenes devotas, apologéticas, didácticas, hagiográficas, ejemplaristas y glorificadoras. Uno de sus monumentos más conocidos e interesantes es la *Biblia Pauperum*, cuyo título era todo un programa, pues asimilaba el pueblo analfabeto (es decir, la inmensa mayoría de los fieles) a los pobres. Esta Biblia ilustrada y sin palabras que circuló desde el siglo XIII, desde antes del invento de la imprenta, para difundir la enseñanza de la historia sagrada, constituye un monumento elocuente de la subordinación de la imagen devota al texto verbal del predicador o del explicador eclesiástico. La imagen ilustra visualmente lo que relataba el clérigo y por eso se llamará ilustración. Con ello no hacía más que confirmarse, a despecho de la belleza del arte figurativo románico, el aristocratismo cultural logocéntrico propio del estamento eclesiástico, para el que rezaba el principio *pictura est laicorum literatura* (las imágenes son la literatura de los laicos).

De todos modos, aquellas ilustraciones sagradas de artistas anónimos en la *Biblia Pauperum* irían consolidando una tradición iconográfica, unos estereotipos figurativos, unos modelos de representación estables que acabarían por convertirse en canónicos y que llegarían hasta nuestro siglo, a través de la difusión masiva de la cromolitografía y luego de la industria cinematográfica. Aquellos lejanos ilustradores tuvieron que codificar arduamente, con ingenio y a la vez con escrupuloso respeto a

la tradición dogmática, las convenciones icónicas que permitían, en algunos casos, hacer visible lo invisible o lo jamás visto por su ilustrador, como el Espíritu Santo o los ángeles. En el primer caso, y a pesar de que en la detestada cultura pagana la paloma había sido el emblema de Venus (y acaso por ello convenía reciclarla), las palabras de San Juan Bautista «he visto al Espíritu Santo bajar del cielo como una paloma y posarse sobre él» (Juan 1:32) brindaban la solución figurativa. El ángel, mensajero del más allá, tomó sus alas prestadas de la pagana Victoria de Samotracia, aunque se ha hecho observar la equivalencia simbólica y funcional entre los ángeles y los mensajeros célticos del Otro Mundo, que se desplazan con frecuencia en forma de cisnes, con alas similares a las de los ángeles cristianos.^[2] La representación del demonio resultó más obvia, repetidamente calificado como bestia inmunda en la Biblia, lo que autorizó el antropomorfismo de rasgos animalescos (cuernos, cola, pezuñas, garras, escamas, etc.). De este modo se fueron construyendo las convenciones iconográficas que llegan hasta nuestras estampas en colores y películas de Hollywood.

Pero antes de llegar a nuestro siglo se produjo una convulsión importante, que no puede pasarse por alto, con motivo de la Reforma protestante. Si Roma ofrecía al pueblo imágenes cautivadoras y pedagógicas a quienes no leían el latín (es decir, a la inmensa mayoría), Lutero daría en cambio a su pueblo la Biblia en su propio idioma. Este cataclismo cismático iba a tener consecuencias enormes y duraderas en el campo del arte sacro.

Se ha escrito con frecuencia que la gran eclosión del arte barroco en Occidente, desde finales del siglo XVI hasta mediados del XVIII, fue en gran medida una consecuencia de la Contrarreforma católica. Es una afirmación exacta. Pero ahora debemos recordar que la palabra *barroco* nació con fuertes connotaciones peyorativas, con el sentido de algo grotesco, recargado y extravagante, que corrompía el equilibrio armónico de la ejemplar tradición clásica. Desde el eclecticismo de finales de nuestro siglo nos puede resultar difícil entender la escandalosa ruptura que supuso la irrupción del arte barroco y la sorpresa con que fue percibida por sus contemporáneos. A los grandes tratadistas de estética (Winckelmann, Lessing, Goethe, Burckhardt) el barroco les parecía una extravagancia desordenada, confusa y carente de reglas, en oposición al mesurado racionalismo clásico y neoclásico. Su escandalosa ruptura podría compararse, ya más cerca de nosotros, con la que el impresionismo consumó con la tradición académica y que tanto sorprendió a la burguesía francesa, por mucho que hoy nos asombre tal escándalo decimonónico. Sería Heinrich Wölfflin quien, a finales del siglo pasado, rescató y legitimó al arte barroco en su libro capital *Renacimiento y barroco* (1888).

Ante el reto luterano, la curia romana tuvo que crear un «arte popular» para la propaganda eficaz de la fe católica amenazada. No en vano es durante este período, y concretamente en 1622, cuando Gregorio XV acuña también la palabra *propaganda* (del latín, *propagare*), al fundar la Congregatio de Propaganda Fide, aunque orientada

a la actividad misionera colonial, otro gran reto expansionista para el poder eclesiástico de la época. El carácter aparatoso y triunfalista de la iconografía religiosa barroca respondió, por lo tanto, a las orientaciones de la Iglesia católica a raíz de la Contrarreforma. En esta fase capital de transformación defensiva, la iconografía del arte católico se renueva, se fija y se esquematiza según unos nuevos modelos canónicos. Y de este modo el culto (el rito, el espectáculo) desplaza a la fe subjetiva ante la amenaza protestante;^[3] lo externo y público es reforzado como dique contra la primacía de la interioridad luterana. El barroco, con su efectismo hiperdramático, con la teatralidad de sus martirios para impresionar a los fieles, aspira a suscitar una emotividad renovada en el espectador, trata de sugestionar al pueblo en una época difícil de crisis religiosa. Y de este modo el barroco preanuncia de algún modo el sensacionalismo que se popularizará más tarde en la estética de la cultura laica del romanticismo.

Por estas razones el gran arte barroco tuvo dos polos políticos de irradiación, ligados a las necesidades del esplendor y del efectismo publicitario. Uno de los polos se halló en Roma, al servicio de las necesidades de la curia vaticana y de sus apéndices seculares. Este barroco eclesiástico tuvo en el escultor y arquitecto Bernini su figura más importante, pues su obra en Roma cubrió siete pontificados que duraron setenta años. El segundo polo de esplendor barroco procedió de las monarquías absolutas (Luis XIV de Francia, los príncipes de Alemania y Austria), que utilizaron su brillante escenografía para ensalzar su magnificencia y poder, su aparatosidad protocolaria, en una función cortesana y laica similar a la de la propaganda eclesiástica. Se discute, en cambio, si puede hablarse propiamente de un barroco protestante en el norte de Europa, que sería un barroco burgués, influido a través del dominio de la España católica y barroca sobre Flandes.

Wölfflin ha analizado con mucha pertinencia los estilemas característicos del barroco, tales como el predominio de la movilidad y de la apariencia fugaz, de la composición en profundidad, de las formas abiertas sobre las cerradas, de la subordinación de las partes al efectismo global, etc. En la pintura barroca, observa Wölfflin, desaparecen las simetrías puras (que otorgan estabilidad a la composición), o se disimulan con toda clase de desplazamientos del equilibrio, mientras que el imperio de la diagonal, como dirección cardinal de este estilo (en lugar de las horizontales y verticales), actúa como una subversión de la tectónica del cuadro.^[4] Esta búsqueda del efectismo mediante procedimientos formales difundió el uso del punto de vista contrapicado, que eleva y ensalza las figuras. Esta angulación se había introducido en las artes plásticas merced al dibujo de estatuas antiguas sobre un pedestal, práctica muy común desde el Renacimiento, con el dibujante situado debajo de la estatua. Esta posición y este punto de vista alargan las extremidades inferiores de la figura, que parecen emerger del suelo con gran dinamismo, y además la coloca en un plano superior, de mayor jerarquía y autoridad, en relación con el observador situado en un plano inferior. Esta técnica sería aprendida también por los jerarcas en

sus encuentros con sus subordinados (tarimas, sillones elevados) y será con esta óptica, con connotaciones satíricas, como verá el cine soviético mudo a sus opulentos burgueses o kulaks, o como verá Leni Riefenstahl a un Hitler engrandecido.

Acabamos de citar dos ejemplos cinematográficos y es ya el momento de repetir, con Arnold Hauser y con André Bazin, que la voluntad artística del barroco es cinematográfica.^[5] El uso de los puntos de vista y de los efectos de luz y de claroscuro en Caravaggio, Rembrandt y Georges de la Tour anuncia la estética de una buena porción del cine moderno, con efectos conseguidos en nuestro siglo gracias a la luz eléctrica. Al estrenarse *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) en París tras la Liberación, Jean-Paul Sartre no dejó de señalar el parentesco de las imágenes de Orson Welles con las de Tintoretto y escribió: «A menudo la composición de la imagen me recordaba los cuadros de Tintoretto, donde para atraer la atención el pintor colocaba en primer término personajes sin importancia, mientras que dejaba entrever hacia el fondo, entre dos enormes soldados, bajo el brazo de un niño, la silueta casi incolora del Cristo o del santo de quien está contando su vida».^[6] En la misma línea de reflexión, nosotros invitamos aquí al lector a comparar la composición de *La cena de Emaús* (1629), del protestante Rembrandt, con la de un fotograma de *Ciudadano Kane*, ambas con tres figuras colocadas a diferentes distancias del observador y con un uso similar de la luz (Bernstein es la diminuta figura ubicada en el dintel de la puerta de la escena de Welles) [figuras 6A y 6B].



6A y 6B. *La cena de Emaús* (1629), de Rembrandt, y un fotograma de *Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles, con composiciones en profundidad estructuradas según el mismo modelo y con un uso análogo de la luz.



Pero la codificación formal del arte barroco estuvo acompañada también de una codificación iconográfica de sus contenidos, de sus estereotipos y, por supuesto, de sus reglas de producción de sentido. A pesar de su exuberancia y de sus violentas rupturas con la tradición clásica, el arte católico de la época fue un arte extremadamente normativo, que tipificó canónicamente a sus sujetos de representación y a sus modos de representación. La prueba nos la suministran los numerosos incidentes producidos cuando los pintores se desviaban de la norma canónica.

Un pintor como Pablo Veronese había ilustrado ya dramáticamente el rigor de la

normativa eclesiástica en materia de pintura sagrada, con su proceso ante la Inquisición. Veronese había descollado por sus abigarradas pinturas de convites y cenas inspiradas en pasajes de los Evangelios, como las bodas de Cana. El cuadro que motivó el escándalo fue una *Ultima Cena* (1573) que pintó para el refectorio del convento de los dominicos de San Juan y San Pablo de Venecia. Se trataba de una tela gigante (de 555 x 1.305 cm) que incluía personajes tan poco ortodoxos como bufones, borrachos, soldados alemanes (de pésima reputación tras el saco de Roma y la herejía luterana), un criado al que le sangra la nariz, etc. La Inquisición, sensibilizada por la herejía protestante, se interesó inmediatamente por aquella extraña versión de la Santa Cena y sometió a proceso a Veronese. El pintor compareció en julio de 1573 ante el tribunal, presidido por el patriarca de Venecia, y fue sometido a interrogatorio, cuya elocuencia justifica la transcripción de este fragmento:

Inquisidor: ¿Qué significa en la Cena del convento de los santos Juan y Pablo aquella figura a la que le mana sangre de la nariz?

Veronese: No es más que un criado que, por algún accidente, le ha venido aquella hemorragia.

Inquisidor: Y aquellos soldados alemanes con alabardas, ¿qué tienen que ver con la Cena?

Veronese: Nosotros, pintores, nos tomamos la licencia que se toman los poetas y los locos, y yo he puesto aquellos alabarderos para dar a entender que el patrón de la casa era hombre rico y grande y podía tener tales servidores.

Inquisidor: Y aquel bufón con el papagayo, ¿por qué lo habéis puesto en la escena?

Veronese: Está para adorno, como es costumbre.

Inquisidor: ¿Quiénes creéis que se encontraban en la Cena?

Veronese: Creo que se encontraba Cristo y los apóstoles; pero si queda espacio en el cuadro, yo lo adorno con figuras de mi invención.

Inquisidor: ¿Es que os han pedido que pintaseis en aquel cuadro soldados alemanes, bufones y otras cosas por el estilo?

Veronese: No, señor. Pero me dejaron libertad de adornar el cuadro como me pareciese, y como era grande y cabían muchas figuras, puse allí las que me gustaban.

Inquisidor: ¿Es que el pintor no debe atenerse a lo que es más conveniente y proporcionado a los asuntos, o puede poner todo lo que le pasa por la cabeza sin discreción?

Veronese: Yo hago mis pinturas teniendo en consideración lo que es más conveniente, según puedo comprender con mi intelecto.

Inquisidor: ¿Pero no sabéis que en Alemania y otros lugares infestados por la herejía acostumbran a vituperar y mofarse de las cosas de la Santa Iglesia

Católica a causa de pinturas como éstas y así enseñar malas doctrinas a las gentes idiotas e ignorantes?

Veronese: Si esto es así, habré hecho mal; pero en este caso no he hecho más que repetir lo que han hecho otros mayores.

Inquisidor: ¿Y qué es lo que han hecho estos mayores? ¿Por ventura han hecho nada parecido?

Veronese: Miguel Ángel, de Roma, en la Capilla Sixtina, ha pintado a Nuestro Señor Jesucristo y a su Santísima Madre, San Juan, San Pedro y la corte celestial completamente desnudos y con poca reverencia. [El papa Sixto IV ordenaría al pintor Daniel Ricciarelli cubrir tales figuras desnudas.]

Inquisidor: Pero para el Juicio Final no era necesario estar vestidos, y allí no hay en aquellas figuras más que su aspecto espiritual; no hay bufones, ni soldados, ni otras tonterías. ¿Os parece bien defenderos con aquel u otro ejemplo de liviandad?

Veronese: Señor ilustrísimo, yo quiero defenderme sólo diciendo que pensaba hacerlo bien. Y tanto más que no he meditado de antemano lo que Vuestra Señoría dice, y no creía dar escándalo poniendo bufones en el lugar donde estaba cenando Nuestro Señor.

La Inquisición condenó a Veronese a eliminar algunos personajes demasiado irreverentes en el plazo de tres meses, pero el pintor prefirió cambiar el título de su cuadro, que pasó de llamarse *La Última Cena* a llamarse *Cena en casa de Levi*, según el episodio narrado en el Evangelio de Lucas, y, con esta argucia, al convertirse en una cena de fariseos y publícanos, podían admitirse aquellos extraños seres en presencia de Jesús. Este episodio constituye una brillante demostración acerca de la teoría de Barthes de la función del texto lingüístico para anclar y determinar el sentido de una imagen icónica.

El avance de la herejía protestante agudizó la tensión entre la imaginación desbordada de los artistas barrocos y la ortodoxia del orden eclesiástico. El Concilio de Trento, en consonancia con el nuevo rigorismo, prohibió las pinturas con temas laicos en las iglesias y forzó así el imaginario de muchos pintores, que dependían de encargos eclesiásticos. El gran Caravaggio figuró entre las víctimas más ilustres y señaladas de la vigilancia tridentina. Caravaggio pintó por encargo eclesiástico un *San Mateo y el ángel* (1598) que rompía estridentemente con la tradición piadosa al representar a un Mateo calvo y rudo, sin aureola, con aspecto de campesino semianalfabeto, hasta el punto de que el ángel tiene que ayudarle con la mano a escribir [figura 7A]. Esta versión heterodoxa fue rechazada por la comunidad de San Luis de los Franceses (y destruida durante los bombardeos de Berlín en la Segunda Guerra Mundial), de modo que Caravaggio tuvo que pintar otra más conforme con la tradición [figura 7B]. Su *Entierro de Cristo* (*La deposizione nel sepolcro*, 1604) ocasionó protestas, que alegaban que los rudos apóstoles parecían bárbaros

enterrando a su jefe muerto en combate, mientras que su *Muerte de la Virgen* (1606) fue rechazado por los carmelitas descalzos, reprochándole que la protagonista del cuadro tenía el vientre hinchado por la descomposición, las piernas descubiertas y los pies morados, en una transgresión sacrílega de la iconografía tradicional.

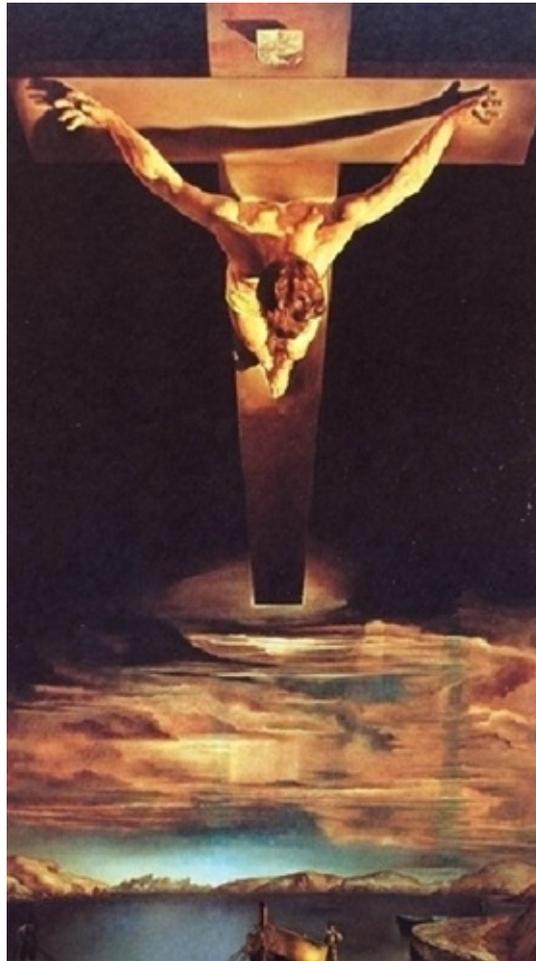


7A. *San Mateo y el ángel*, de Caravaggio, fue un cuadro juzgado heterodoxo y rechazado.



7B. Tras este contratiempo pintó otra versión más tradicional, en la que el ángel inspira a Mateo desde lo alto, que fue aceptada.

Estos criterios tan estrictos fueron muy duraderos y rígidos, aunque hoy nos resulten más bien pintorescos. En 1951 el surrealista Salvador Dalí pintó su *Cristo de San Juan de la Cruz* [figura 8], en donde por vez primera se mostró al crucificado en un violento ángulo picado, transgrediendo la convención iconográfica tradicional. Este atrevimiento todavía levantó alguna polémica, pero en esa época fue más bien considerado una curiosa originalidad del extravagante pintor (originalidad funcional, por otra parte, para representar la humillación de un mártir).



8. *Cristo de San Juan de la Cruz*, pintado por Dalí en 1951 y que llamó la atención por su violento punto de vista picado.

Los efectistas estilemas del arte religioso del barroco tienden a alcanzar esa «composición patética» a la que Eisenstein dedicó tanta atención y sobre la que escribió que «tomando como fuente la estructura de la emoción humana, apela infaliblemente a la emoción, suscita infaliblemente todo el complejo de sentimientos de donde ha surgido».^[7] En el mismo texto Eisenstein nos recuerda que lo patético (del griego, *pathos*) es lo que obliga al espectador a salir de sí mismo, a conducir al espectador al éxtasis (*ex stasis*: salir de sí mismo).^[8] Esta cuestión tenía gran relevancia dogmática, pues los éxtasis católicos (de Santa Teresa, de San Ignacio) indicaban cuál era la verdadera religión y así la legitimaban colectivamente, al poner en contacto directo a algunos de sus fieles privilegiados con su divinidad. Efectivamente, el concepto religioso de comunión implica «salir de sí» (éxtasis) para entrar en contacto con Dios. Como escribe Eisenstein: «Mediante manipulaciones extáticas comulgamos con quien se halla fuera de nosotros».^[9] Un ejemplo modélico de éxtasis en la pintura barroca lo ofrece *El entierro del conde de Orgaz* (1586), del Greco, cuadro en el que el conde está a la vez representado en la Tierra y en el cielo, «salido de sí»

El éxtasis tiene, al igual que la actividad del actor pornográfico estudiada en el capítulo anterior, dos caras: la de la apariencia y la de la vivencia. El sujeto en éxtasis

transfigura su fisonomía, al punto que resulta difícil, como se ha observado en numerosas ocasiones, distinguir el éxtasis místico del erótico. Al contemplar el «desmayo dichoso» descrito por Santa Teresa y representado insuperablemente por Bernini y los rostros de modelos en éxtasis en revistas pornográficas se produce la turbadora evidencia [figuras 9A y 9B]. La analogía es tan conocida que no vale la pena insistir en ella.

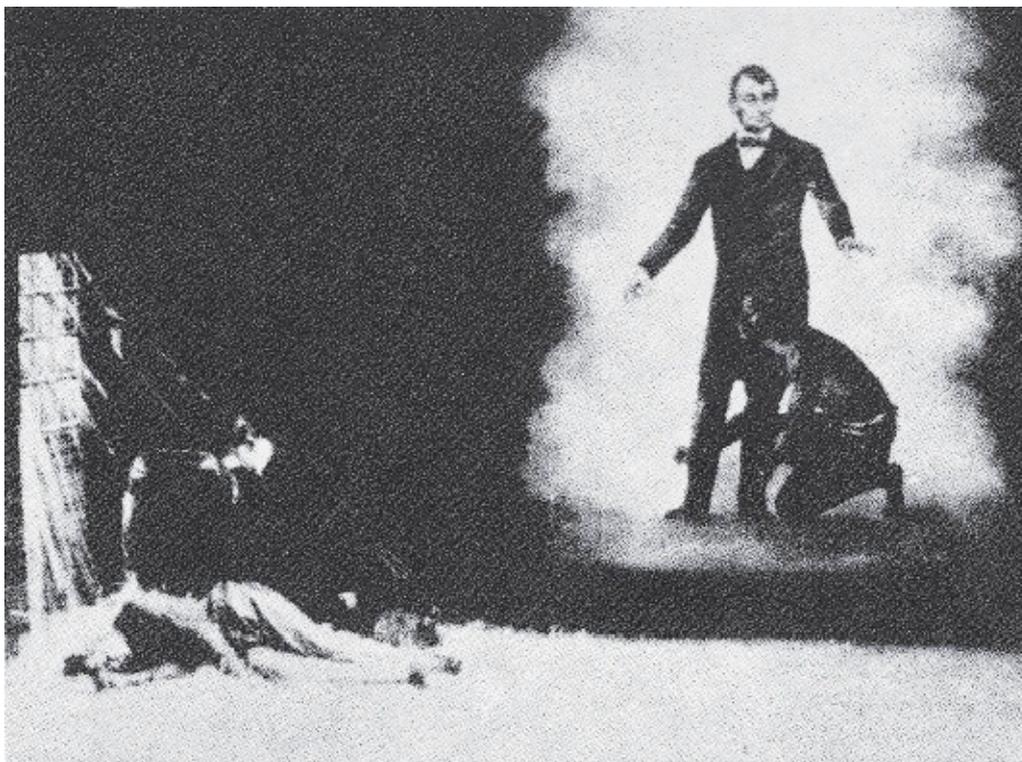


9A. *El éxtasis místico de Santa Teresa* esculpido por Bernini



9B. Cuatro fotografías de modelos en éxtasis erótico, publicadas por revistas pornográficas.

Pero, por otra parte, además de apariencia el éxtasis es vivencia intensísima. Es sabido hasta qué punto la Contrarreforma estuvo impregnada de espiritualidad jesuítica, una espiritualidad que tuvo su cénit en los éxtasis de Ignacio de Loyola. Pues bien, esta espiritualidad alimentó la imaginación desenfadada de la vida interior, en vez de agudizar la observación empírica, que resultó en cambio devaluada y postergada. Fruto de esta primacía resultarían los éxtasis pictóricos de Caravaggio, Bernini o El Greco, es decir, la profusión de visiones espectaculares y esplendorosas en la parte alta del cuadro o del conjunto escultórico, con la divinidad, ángeles o almas que ascienden a los cielos. Es decir, con la corporeización icónica de una realidad fantasmática vivenciada, recurso retórico que por cierto heredarán en nuestro siglo los *dream-balloons* de los cómics y las apariciones (sobreimpresiones) del cine, como la visión de la liberación de los esclavos por Lincoln ante el protagonista, al final de *La cabaña del tío Tom* (*Uncle Tom's Cabin*, 1903), film de Edwin S. Porter [figura 10].



10. La visión del protagonista al final de *La cabaña del tío Tom* (1903), de Edwin S. Porter, con Lincoln liberando a los esclavos.

Y llegados a este punto es menester constatar la tangencia del barroco con el concepto moderno de *kitsch*, pues aunque esta palabra se acuñó en la segunda mitad del siglo XIX, su concepto puede aplicarse sin esfuerzo a productos anteriores a tal fecha y ya dijimos cómo el barroco fue percibido como extravagante, recargado y de mal gusto por los espíritus exigentes y de gusto clásico de su tiempo. Prescindiendo aquí de los procesos industriales que están en el origen del *kitsch* moderno, es menester concordar en que el barroco pone al desnudo, sin asomo de pudor, lo que Hermann Broch consideró en 1933 su elemento característico, a saber, «la técnica reaccionaria del efecto».^[10] Y los juicios de Ludwig Giesz refuerzan tal caracterización, cuando escribe que «la tarea principal del *kitsch* es crear estados de ánimo»^[11] y «el *kitsch* está muy próximo a lo obsceno por su exhibicionismo».^[12]

El arte religioso de nuestro siglo, tal como se puede contemplar en las vitrinas del zoco de Lourdes, en las estampas de catecismo o en la iconografía de los predicadores electrónicos de Estados Unidos, no es más que una versión masiva, multiplicada y banalizada de los principios del arte barroco, acuñados en una era preindustrial. El *kitsch* religioso de la cultura de masas contemporánea, con sus Sagrados Corazones patéticamente quirúrgicos, ¿no hunde sus raíces en el exhibicionismo sensacionalista del arte religioso barroco? Ante esta imaginería banal, el escritor católico alemán Karl Pawek se refirió a una «pérdida de sustancia teológica».^[13] Pero incluso cuando se intente huir del abigarramiento dulzón o blandengue en nombre de la austeridad castrense, como en la fórmula de Giménez Caballero del español entendido como *mitad monje y mitad soldado*, no se escapará

del efectismo *kitsch*. Al acabar la guerra civil, en España, el soldado ya tenía poco que hacer, pero el monje en cambio se volvió hiperactivo. El resultado de esta fórmula nos dio el monumento del Valle de los Caídos, con las esculturas mastodónticas de Juan de Ávalos. La tumba faraónica que el general Franco quiso erigir a las dos Españas, con disciplina cuartelera, tampoco escapó al *kitsch*.

Una de las modalidades más características de *kitsch* iconográfico religioso la proporcionaron las cromolitografías piadosas aparecidas en la segunda mitad del siglo XIX (inicialmente se coloreaban a mano) y que conocieron su edad de oro entre 1880 y 1914. La producción de estampas cromolitográficas devotas se convirtió en una actividad industrial efectuada en talleres y basada en la división de trabajo (había dibujantes de personajes y otros de fondos, impresores, etc.), como es propio en las industrias culturales y como será propio en el cine. Esta producción devota tomó sus modelos de la pintura canónica, de modo que algunas obras famosas de Murillo — como la *Inmaculada Concepción*— inspiraron sus estampas y prolongaron, acentuaron y popularizaron el *kitsch* religioso en la era maquinista. En muchas cromolitografías religiosas —uno de cuyos grandes centros de irradiación fue Alemania— Cristo aparece con cabellos rubios, como un judío decididamente atípico, para encajar en la dicotomía anglogermana y decimonónica que oponía la pureza de los personajes rubios al moreno pasional de los latinos, igual que ocurría con las heroínas de Dickens. Ya veremos cómo en la América anglosajona, Cecil B. DeMille perpetuará esta convención iconográfica en su celebradísimo *Rey de reyes*. No olvidemos que las estampas religiosas populares de la cromolitografía precedieron en pocos años al invento del cine y le proporcionaron unas pautas iconográficas de difusión seriada y de gran capilaridad social, como *Ersatz* barato de la pintura académica, limitada por la unicidad de sus productos. No parece casual que el declive de este arte se corresponda con el ascenso del espectáculo cinematográfico, que pronto integró las Pasiones en su programación y retomó aquella iconografía divulgada por la cromolitografía decimonónica.

La irrupción del cine constituye un fenómeno capital en nuestra reflexión acerca de la iconografía religiosa a partir del traumatismo del arte barroco. Como ya señalamos, el arte barroco basaba su juego de tensiones violentísimas en la inmovilidad de unas figuras muy dinámicas y sabiamente compuestas. Pero la movilidad de la imagen cinematográfica destruyó este potencial plástico y psicológico y obligó al cine religioso a buscar otras estrategias efectistas. André Bazin observó la destrucción de los cánones pictóricos operada por la imagen animada, al escribir: «El cine aparece como la culminación en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se contenta ya con conservar el objeto captado en un instante como, en el ámbar, el cuerpo intacto de los insectos de una era remota; el film libera al arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración».^[14]

La *catalepsia convulsiva* de las imágenes barrocas, en donde residía gran parte de

su potencial dramático y efectista, fue aniquilada por la imagen móvil del cine, que tendría que buscar, como decíamos, nuevas estrategias expresivas. En consecuencia, el barroquismo de la pintura religiosa del XVII se degrada a *kitsch* en el cine religioso del siglo XX. Es cierto que la finalidad predicadora y divulgadora es la misma en ambos medios; pero si detrás de la primera había una curia eclesiástica aristocratizante y culta, detrás del segundo hay sólo empresas mercantiles u hombres de negocios con un ojo puesto en el libro de contabilidad (y no pocos de estos empresarios, por lo menos en los Estados Unidos, serían por añadidura judíos).

Como es sabido, los relatos de la Biblia, que no exigen el pago de derechos de autor, han batido todos los récords de adaptaciones cinematográficas. Pero junto a las fuentes de la iconografía sagrada, y ciñéndonos ahora específicamente al capítulo de la Pasión de Cristo, el cine bebió también y sobre todo en las Pasiones escenificadas y derivadas de los Misterios medievales. Acaso la más famosa de todas era y es todavía la de Oberammergau (en los Prealpes de Baviera), cuyas representaciones se instituyeron por un voto hecho en 1634, durante la peste, y cuya escenificación se producía cada diez años, de modo que la última Pasión representada antes del invento del cine lo había sido en 1890. Escenificaciones similares se producían en Horitz (en Bohemia, hoy en Checoslovaquia), análoga a la que tiene lugar en Semana Santa en Esparraguera, en Cataluña, por citar un ejemplo próximo y que I. F. Iquino evocó en *El Judas* (1952). Estas representaciones dramáticas formaban parte, en síntesis, de la estela de convenciones escénicas que preexistió y condicionó el nacimiento del cine religioso, estela en la que deben incluirse también los museos de figuras de cera, los *tableaux vivants* de ferias y teatros populares y la secuencialidad narrativa de los Vía Crucis en las iglesias.

En la infancia del cine, ya entre 1897 y 1898, se produjeron cuatro versiones de la Pasión de Cristo. Dos de ellas aparecieron en París: la rodada por Léar en 1897 y la que Georges Hatot (ex director de comparsaría teatral) realizó para la Sociedad Lumière en 1898. Otra fue rodada en Bohemia por William Freeman (directamente tributaria de la Pasión escenificada en Horitz) y la cuarta en Nueva York por William Paley y Frank Russell, que se presentó como un registro de la de Oberammergau. Las dos primeras duraban diez minutos y las otras dos rondaban la media hora, duraciones verdaderamente excepcionales para la época. Estudiando este género primitivo, Noel Burch ha mostrado brillantemente como tales pasiones fundaron el principio de la linealidad narrativa del cine, al hacer posible el tránsito del primitivo film-plano (ejemplificado por las primeras cintas de Lumière) a la narración compleja basada en el montaje de escenas muy diversas, de épocas y lugares distintos.^[15] En el mismo texto Burch explica la razón del temprano cultivo de este género y de la aceptación popular de su complejidad narrativa, en razón a ser la historia de la Pasión un relato universalmente conocido, cuyas incidencias eran además aclaradas de modo redundante por los comentarios orales de un explicador (práctica derivada de las exhibiciones de la Linterna Mágica). Este conocimiento previo del público y esta

ayuda oral permitían, efectivamente, la práctica de un montaje de escenas definido por sus grandes discontinuidades y enormes elipsis, impensables en otro tipo de relatos (tan impensables como incomprensibles resultarían estas cintas entre públicos ajenos a la tradición cristiana).

Las pertinentes observaciones de Burch parecen encontrar su apoyo al examinar una curiosa anomalía cronológica (en la que no repara este autor) en la versión de la Pasión de Lumière-Hatot. En efecto, según el catálogo de Lumière, esta cinta de 250 metros consta de trece cuadros o escenas, que son los siguientes: I) Adoración de los Magos; II) Huida a Egipto; III) Llegada a Jerusalén; IV) Traición de Judas; V) Resurrección de Lázaro; VI) La Cena; VII) El prendimiento de Jesucristo; VIII) La flagelación; IX) La coronación de espinas; X) La colocación en la cruz; XI) El Calvario; XII) El entierro; XIII) La Resurrección. Se observa que la resurrección de Lázaro aparece colocada después de la traición de Judas, cuando en los Evangelios (y la fuente más explícita es el de San Juan) la sitúan con anterioridad a la entrada en Jerusalén (cuadro III). Este anacronismo parece estar justificado por razón de crescendo dramático y espectacular, lo que pone de relieve también la autonomía de cada escena en el imaginario popular, más allá de las exigencias de la causalidad cronológica solicitada de los relatos convencionales.

De este modo las Pasiones se instalaron sólidamente en la industria y en el espectáculo cinematográfico, para ahuyentar por una parte la mala reputación social y moral del cine en sus primeros años y para servir también a los pingües apostolados de los predicadores ambulantes. Recordemos todavía la ambiciosa Pasión (*La Vie et la Passion de Jésus-Christ*) que Pathé produjo entre 1902 y 1904, acumulando escenas en función de su éxito social, realizada por Lucien Nonguet y Ferdinand Zecca y que alcanzó los 700 metros (su escenificación de la Última Cena se inspiró directamente en Leonardo da Vinci), cinta cuyo éxito enorme suscitó otra de la compañía británica Warwick en 1905, rodando la Pasión de Horitz y que incluyó como preámbulo oportunista una escena de Adán y Eva en el Paraíso, y la Pasión (*Vie du Christ*) que Victorin Jasset rodó para Gaumont en 1906 y cuya publicidad aseguraba que la vida de Cristo se había «reconstruido según los documentos más auténticos».^[16] A la vista de la popularidad del drama sacro, Pathé volvería a atacarlo en una gran versión de 2.090 metros, titulada *Vida, pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo (La Vie et la Passion de Jésus Christ, 1906-1907)*, de cuarenta y tres cuadros o escenas, el último de los cuales presentaba una apoteosis de inspiración barroca titulada *Roi des rois*. Esta versión fue dirigida de nuevo por Lucien Nonguet y fotografiada por Segundo de Chomón, con trucajes de inspiración barroca, como la Anunciación a los pastores con aparición de ángeles en el cielo mediante encadenados y la Ascensión de Cristo en el penúltimo cuadro. Tanto esta versión de Pathé como la anterior se vendían a los exhibidores en versiones completas o reducidas, según su capacidad económica, corroborando con ello la autonomía de las escenas y la inteligibilidad del drama sacro, incluso en sus versiones más abreviadas

y discontinuas. Todavía produciría Pathé otra Pasión, realizada por André Metre en 1911-1913 y supervisada por Zecca.

Esta rentable estrategia condujo a que Pío X, el Papa que acababa de condenar el *modernismo* (decreto *Lamentabile sanu exitu* y encíclica *Pascendo dominici gregis*) y de exigir el retorno al tomismo puro en teología, prohibiera en 1909 la asistencia de los eclesiásticos a las salas de cine y en 1913 el empleo del cine en la enseñanza religiosa, a la vez que condenaba la frivolidad con que se utilizaban temas sagrados en la pantalla. El anatema no era nuevo y ya en la cultura protestante las representaciones sagradas eran vistas con sumas sospechas. Precisamente la Pasión de Paley y Russell antes citada siguió el texto de una escenificación teatral sobre la vida de Cristo, escrita por Salmi Morse, que había sido prohibida por las autoridades municipales de Nueva York en 1880.^[17]

Las mismas reservas vaticanas se observarán, exactamente en la misma época, en el protestantismo anglicano. En efecto, en 1913 rodó Sidney Olcott, en una gira por Jerusalén y para la productora americana Kalem, *Del pesebre a la cruz* o *Jesús de Nazaret* (*From the Manger to the Cross*), en la que R. Henderson Bland interpretaba a Cristo y Alice Hollister, considerada como primera *vamp* del cine americano, encarnaba a María Magdalena (el mismo año rodaría la actriz para la Kalem dos títulos emblemáticos, *The Vampire* y *The Destroyer*, que corroboraban, después del Adán y Eva de la Warwick, hasta qué punto la Biblia dará cobertura a un erotismo legitimado y que tendrá su confirmación en la obra de DeMille). A pesar del escepticismo de la Kalem hacia el proyecto religioso de Olcott, el film, que había costado 35-000 dólares, produjo un millón. Su éxito fue tan grande que, según Lewis Jacobs, todavía circulaba por Estados Unidos en 1939 en versión de 16 mm, para proyección en colegios y reuniones devotas.^[18] Pero a la vez que reseña su éxito en Inglaterra envuelto en controversias, con ocho meses de proyección ininterrumpida, Jacobs testimonia la opinión general acerca de que este film fue directamente responsable del establecimiento de la censura en aquel país.^[19] Esta afirmación no es enteramente exacta, pues el British Board of Film Censors fue constituido en noviembre de 1912 (antes del estreno del film), pero las dos primeras normas que adoptó al año siguiente la Comisión fue la prohibición del desnudo y de la representación de Jesucristo.^[20] Y en este punto le cabe toda la responsabilidad al film de Olcott.

El problema de la representación de Jesucristo en la pantalla planearía durante años sobre el protestantismo anglosajón tras la polémica suscitada por *Del pesebre a la cruz*. Valga como prueba el ambicioso *Ben Hur* que la Metro produjo en Italia en 1925, con dirección de Fred Niblo y según la novela de Lewis Wallace. En este film Jesucristo aparece siempre prudentemente fuera de cuadro y su presencia se indica generalmente por la emergencia de su brazo por un borde de la pantalla, aunque otras veces se ven sólo sus pies o sus piernas. Este tabú iconográfico obligó a una forzada y atípica composición frontal de la Última Cena (en color), con un apóstol interpuesto

entre Cristo y la cámara para teparle.

Pero la actitud institucional de las iglesias ante este punto fue y seguiría siendo ambigua. Sadoul narra el amplio y dilatado uso proselitista de la Pasión de Pathé por parte de los estamentos eclesiásticos, que a pesar de su mudez perduraba en los años cuarenta, cuando el historiador escribió su libro.^[21] Y en la Inglaterra anglicana, Neville March Hunnings escribe que «la Iglesia había visto desde el principio la utilidad del nuevo medio, como había hecho con su predecesor, la Linterna Mágica», añadiendo que en las iglesias se exhibían films devotos, aunque ocasionalmente aparecían objeciones contra aspectos de tales films, generalmente sobre la base del mal gusto.^[22] Al fin y al cabo, el reto planteado a las iglesias cristianas por la moderna sociedad secularizada (no en vano el modernismo fue la herejía más detestada por Pío X a principios de siglo) admite cierta analogía con el que la Reforma luterana planteó a la Iglesia romana y dio vida a la ofensiva proselitista del arte barroco, ofensiva llevada a cabo en la era tecnológica con las imágenes del cine.

Una prueba de los vaivenes eclesiásticos ante el cine religioso, por lo que atañe al Vaticano, se produjo tras el fallecimiento del conservador Pío X. En efecto, en 1916 un aristócrata romano, el conde Giulio Cesare Antamoro, rodó, con escenas tomadas en Palestina y en Egipto, un *Christus*, de 2.000 metros y en cinco actos. Este rodaje in situ, que seguía los pasos del exitoso film de Sidney Olcott, no debe alentar hipótesis sobre una voluntad preneorrealista de su autor, aunque Roberto Chiti califique a la película como «primer experimento de gran estilo, en el mundo, de film religioso».^[23] Se trata más bien, a nuestro juicio, de una réplica oficial y pública de la Roma católica a la muy exitosa versión de Olcott, rodada también en los Santos Lugares, y generada por un país de sospechosa cultura protestante. Es una hipótesis alentada por la actitud fervorosa que adoptará el Vaticano, como veremos, ante este film. Fue su protagonista el actor teatral Alberto Pasquali, quien a raíz de su éxito abandonó las tablas para dedicarse al cine, junto a Amleto Novelli y Leda Gys. Es decir, se siguió la tradición de hacer interpretar a Cristo por un actor no judío. Sadoul admite su gran éxito comercial, al reseñar que eclipsó a la tercera y última Pasión de Pathé.^[24] Y más adelante añade que durante la guerra, el Vaticano hizo llegar a los distribuidores alemanes este film, a través de la neutral Suiza,^[25] lo que prueba hasta qué punto ponderaba su ejemplaridad. Con este *Christus* sucedió lo mismo que con las Pasiones de Olcott y de Pathé, es decir, que a pesar de su mudez se siguieron proyectando en colegios, iglesias y Semanas Santas hasta muy avanzado el cine sonoro. *Christus* circulaba todavía por España en las Semanas Santas hasta entrados los años cuarenta y el autor tuvo la oportunidad de verla en el cine Publi de Barcelona por esa época. Apenas recuerdo de esta cinta algo más que un plano general de la Crucifixión, con un cielo borrascoso e hiperdramatizado. De este film escribía Zúñiga, cuando todavía era posible verlo en las salas públicas en nuestra posguerra, que «relata la Pasión de Jesús con un sentido pictórico primitivo y de lamentable mal gusto. Este film será reprisado cada año por los días de Semana Santa en las naciones católicas. No se

podía esperar más para un film. No se podía esperar menos para un público».^[26] De este juicio lapidario merece retenerse la vinculación que detecta Zúñiga entre sus imágenes y la iconografía pictórica, corroborando cuanto llevamos expuesto acerca de la inercia de los modelos icónicos sagrados hasta la era del cine.

Por la misma época en que apareció *Christus* en Italia —acaso como réplica de la católica Italia a la América protestante que había lanzado el exitoso film de Olcott—, en plena guerra mundial, la imagen de Jesucristo era retomada en el cine norteamericano como emblema de concordia y de paz en tres films famosos. En efecto, D. W. Griffith presentó al final de *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) una visionaria estampa alegórica kitsch con un Cristo en túnica blanca, primero ante las multitudes y luego alzando las manos; es, sin duda, el Cristo, emblema de concordia, que reaparecerá en su siguiente *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916), en calidad de coprotagonista de su gran fresco histórico y pancronológico (encarnado por Howard Gaye), aunque es oportuno recordar que este film concluye también con una gran cruz iluminada en los cielos y unas legiones de ángeles, que parecen arrancados de la tradición barroca italiana. Éste es un buen lugar para recordar que *Intolerancia* constituye un gigantesco manifiesto masónico acerca de la fraternidad humana, obra de un francmasón en la cúspide de su prestigio artístico, que incluye un obligado homenaje a la gran arquitectura iniciática de los viejos imperios orientales (el templo de Babilonia y sus símbolos esotéricos). *Intolerancia* sería algo así como el equivalente en el cine de *La flauta mágica* de Mozart.

Contemporánea de *Intolerancia* fue *La cruz de la humanidad* (*Civilization*, 1916), producida por Thomas Harper Ince y dirigida por Raymond B. West e Irvin Willat, aunque su paternidad suele atribuirse también a Ince. La novedad religiosa de este film wilsoniano y pacifista contra la Primera Guerra Mundial radica en que propuso al primer Cristo fuera de su contexto histórico, pues para acabar con la carnicería de la guerra que asola a Europa los autores no vieron mejor solución que el milagro de una intervención divina (con Cristo interpretado por George Fisher) y una improbable insurrección femenina contra la guerra. Terry Ramsaye asegura que este panfleto iluso e idealista, que costó 100.000 dólares y recaudó 800.000, ayudó a la reelección de Wilson por sus tesis pacifistas y aislacionistas. Ya en la época de su estreno, Colette escribía después de verlo: «Lamento solamente la tangibilidad de un hermoso Cristo que conversa con toda naturalidad con un grueso kaiser, Pilatos, ante un libro de contabilidad».^[27] La visión actual de la copia restaurada de *La cruz de la humanidad* desvela toda su ridiculez, a pesar del gigantesco esfuerzo de producción. La osadía y transgresión de mostrar a un Cristo fuera de su contexto histórico estuvo legitimada, obviamente, por el mensaje pacifista y humanitario del film.

En Alemania, un poco más tarde, el fundador del cine expresionista, Robert Wiene, tomó el relevo crístico con *I. N. R. I.* (1924), de la que fue guionista y director y para la que se sirvió de un reparto de postín. Para interpretar a Cristo eligió a Grigori M. Chmara, un actor ruso del Teatro de Arte de Moscú, emigrado a Berlín

tras la revolución. Le acompañaba Henny Porten en el papel de su madre, Asta Nielsen en el de María Magdalena y Werner Krauss en el de Poncio Pilatos. Los decorados, en la estela expresionista, fueron obra del húngaro Erno Metzner, colaborador habitual de G. W. Pabst. Kracauer nos informa que *I. N. R. I.* fue «una Pasión enmarcada por escenas que muestran a un asesino condenado a muerte. Meditando sobre la historia de la Pasión de Cristo, el asesino —que ha matado a un ministro para liberar a su pueblo de la opresión— abjura de sus métodos revolucionarios. La significación política de una conversión religiosa no podía haberse expuesto más directamente».^[28] A este lapidario y didáctico resumen de Kracauer sólo cabe añadir que de nuevo la historia de Cristo era extrapolada cronológicamente.

La película que sentó de un modo indiscutible el modelo canónico de la representación de la Pasión en la pantalla sería *Rey de reyes (The King of Kings)*, producida y realizada entre 1926 y 1927 por Cecil B. DeMille. En opinión de Lewis Jacobs, DeMille acometió esta empresa porque, según dijo, una película religiosa nunca había fracasado.^[29] Para asegurar su popularidad, por otra parte, decidió abordar únicamente los tres años de vida pública de Jesucristo y utilizar rótulos extraídos de los textos de los Evangelios, para autentificar lo relatado y envolverlo con un aura de respetabilidad histórica. Esta era una cuestión importante en un país con influyentes minorías judías, con una mayoría protestante que podía oponer reservas a la representación figurativa de Cristo y con una minoría católica muy sensible al respeto de su ortodoxia. Esto explica por qué DeMille, aunque de madre judía y educado en la Iglesia episcopaliana, llevó a un jesuita como asesor en el rodaje, quien por cierto resultó ser Daniel A. Lord, futuro coautor del Código Hays de censura, además de dos ministros protestantes. Para rodearse de las máximas garantías confesionales, DeMille inició el rodaje de su película con oficios religiosos en los que participaron representantes de las religiones católica, protestante, judía, budista y musulmana.^[30] No podían pedirse más cautelas, pero ya veremos como al final resultarían insuficientes.

Para rodear del máximo fervor y respetabilidad a su trabajo, DeMille rodó las escenas sacras con acompañamiento de música de órgano en el plato. Y refiriéndose a la identificación de los actores con sus roles, DeMille recuerda en su *Autobiografía*: «En todo el curso de la producción se hicieron los máximos esfuerzos posibles para mantener el espíritu de reverencia desde que alboreaba cada día. Nadie sino el director hablaba con H. B. Warner, cuando estaba caracterizado [como Jesucristo]. Iba cubierto con un velo o se le transportaba en un coche cerrado al pasar de los escenarios al vestuario, o al dirigirse a la tienda de campaña donde tomaba sus comidas a solas. En el contrato de todos los actores había cláusulas escritas para garantizar su ejemplar conducta tanto fuera del estudio como dentro de él».^[31]

DeMille sabía perfectamente los riesgos confesionales y comerciales que corría con su empresa y en su *Autobiografía* desvelaría luminosamente su estrategia

autodefensiva. Allí escribe: «Las gentes de la Iglesia —se afirmaba— alzarían los brazos, desobdamente, al pensar en la irreverencia que entrañaba aquel proyecto. En cambio, los indiferentes a la religión debían sentirse monumentalmente despreciativos ante una película en la que, presumiblemente, unos cuantos tipos gazmoños debían desfilar cubiertos de ropas largas. Eso es lo que solía decirse. Había en esas aserciones cierto punto de verdad. Yo sabía bien que en los auditorios habría personas religiosas que temerían la forma en que un tema sagrado y amado por ellas podía ser tratado. Y no ignoraba que la gente escéptica se burlaría, mientras los cínicos se regocijarían en un desastre de DeMille. Resolví desconcertar las ideas preconcebidas de todos con una escena inicial que no podía esperar ninguno: una reunión disoluta en la lujosa casa de una mujer de Magdala. La bella cortesana se encontraba rodeada por los sensuales rostros de sus admiradores, que la embromaban porque uno de ellos, el joven Judas, no abandonaba la compañía de un joven carpintero, que andaba por los caminos y que evidentemente le interesaba más que la suya. Cuando María Magdalena, arrebatada de furiosos celos, pide su carro para ir a ver a ese carpintero nazareno que le ha arrebatado a su favorito, todos los que están presentes olvidan sus conceptos anteriores y quieren ver lo que pasa cuando Judas, María y el carpintero se encuentren».^[32]

La astuta estrategia de DeMille conducía por lo tanto de la presentación lujosa de la cortesana María Magdalena (Jacqueline Logan), enamorada de Judas (Joseph Schildkraut), a su desmoronamiento ante la fascinación de Cristo (H. B. Warner). Para hacer eficaz este itinerario desde el erotismo a la fe religiosa era menester, por otra parte, que Judas fuese presentado como un hombre atractivo y a la altura del *sex-appeal* de su amante, quebrando con ello la maniquea iconografía tradicional. La elección del judío Joseph Schildkraut, apreciado galán del cine mudo americano, fue por lo tanto perfectamente funcional, aunque resultara estéticamente heterodoxa. A su lado, San Pedro (Ernest Torrence) adquiriría por su rudeza el *look* habitualmente atribuido en cambio al traidor Judas. Con esta operación de *glamour*, comercialmente rentable, se realizaba todavía más la fascinación de Cristo, como rival espiritual del amante carnal de Magdalena.

La presentación de Cristo era, desde luego, sumamente delicada. DeMille volvió a demostrar su astucia haciendo que su primera aparición fuera en forma borrosa, a través de los ojos de una niña que recobra la vista por un milagro suyo. Era, por lo tanto, una presentación ópticamente cauta y moralmente legitimadora. Para interpretar a Cristo eligió DeMille al actor de origen inglés H. B. Warner, que tenía ya cincuenta años (había nacido el 26 de octubre de 1876), grave falsedad histórica que aportaba como contrapartida la respetabilidad venerable de su porte maduro, reforzado por el estilo hierático que le impuso DeMille (y que tendrá su eco en el Max von Sydow/Cristo de *La historia más grande jamás contada*). H. B. Warner no sólo no era judío, según una tradición que proseguirá en los films crísticos de Nicholas Ray, George Stevens y Martin Scorsese, sino que además proclamaba este

detalle étnico con su barba y cabellos rubios, en la tradición de los héroes anglosajones y de las cromolitografías anglogermanas del siglo XIX que antes hemos evocado [figura 11]. Era, claramente, un Cristo marcado por las contingencias etnocéntricas del cine de Hollywood. Pero su imagen aria se impuso con eficacia. Años más tarde, un pastor le dijo al actor H. B. Warner: «Le vi en *Rey de reyes* siendo niño y ahora, siempre que hablo de Jesús, visualizo su rostro».^[33] Las referencias a la iconografía tradicional no acabaron en la imagen de Cristo y la escena de la Crucifixión se compuso con la frontalidad propia de la pintura académica [figura 12].

Rey de reyes se estrenó en el Gaiety Theatre de Nueva York en abril de 1927 y no tardaron en alzarse las voces de alerta. El *Weekly Variety* de 20 de abril de 1927, por ejemplo, escribió: «*Rey de reyes* parece predestinada a provocar abundantes y fuertes polémicas, según la fe de cada uno». En efecto, a pesar de su éxito comercial generalizado, la película fue prohibida en bastantes ciudades norteamericanas por presiones de las organizaciones judías, que alegaban que el film mostraba al pueblo hebreo como asesino de Cristo. Entre las acusaciones más resonantes figuró la del rabino Lissaner, de Los Ángeles, quien declaró en un sermón: «DeMille, los Schildkraut [los actores Rudolph y Joseph] y Sid Grauman [el exhibidor] han traicionado a su propia raza por treinta denarios». En su *Autobiografía* DeMille se exculparía de estas críticas, escribiendo que en su película atribuyó la muerte de Cristo «a manos de unos cuantos no representativos y corruptos jefes religiosos y del cobarde e indiferente gobierno romano».^[34] De todos modos, el tema del deicidio del pueblo judío seguiría coleando por muchos años: en junio de 1988 volvió a aflorar en la polémica entre el rabino Toaff y la revista jesuita *Civiltà Cattolica*, que había criticado las actuaciones políticas del Estado de Israel en los territorios palestinos ocupados.^[35]



11. H. B. Warner, el Cristo rubio de *Rey de reyes* (1927), de Cecil B. DeMille.

Rey de reyes obtuvo, pese a las polémicas citadas, un gran éxito en los países protestantes y, sonorizada en 1949, conoció una nueva carrera comercial. Pero el juicio de los historiadores sería implacable y reiterativo. Lewis Jacobs sentenció en 1939: «La popularidad del film, ayudada no poco por su despliegue de violencia y sadismo, demostró la perspicacia de DeMille para los negocios».^[36] Curiosamente, dos biógrafos y apologetas de DeMille, Gabe Essoe y Raymond Lee, escribirían un juicio muy parecido en 1970, señalando «su capacidad única para combinar piedad con exhibiciones altamente comerciales de sexo y sadismo».^[37] Y el francés Jean Mitry sería todavía más explícito al escribir: «A pesar de los fastos de su pomposa puesta en escena, *Rey de reyes* no es más que una gran máquina pretenciosa y vacía como lo fueron *Los diez mandamientos*. Habiendo DeMille ahogado su talento en el agua bendita por haber descubierto que la Biblia era rentable, mezcló el adulterio, la prostitución, las mujeres desnudas y el estilo Folies-Bergère con una delirante moral pasteurizada».^[38] Como puede observarse, las interesantes estrategias discursivas y proselitistas de su film no han merecido la menor atención de los historiadores.



12. Frontalidad y composición culturalmente legitimadora en la Crucifixión de *Rey de reyes*

La película de DeMille marcó un hito, pero no canceló las representaciones crísticas en la pantalla, de las que aquí daremos somera cuenta. El mesiánico Abel Gance, que había iniciado en abril de 1918 en Niza un *Ecce Homo* (inacabado), realizó en 1930 su primer film sonoro, *El fin del mundo* (*La fin du monde*), inspirado en el popular libro homónimo del astrónomo Camille Flammarion, publicado en 1893, acerca de la amenaza catastrófica de un planeta sobre la Tierra. Gance interpretó también en este film apocalíptico y moralista a Jean Novalic, quien encarna a un Jesucristo pacifista en las escenificaciones durante la Pasión de la Semana Santa. Por entonces Nikos Kazantzakis no había publicado su *Cristo de nuevo crucificado* (que es de 1954), pero Gance, que tampoco era judío, debió de gratificar su narcisismo teológico con este film desafortunado, cuyos productores remontaron y redujeron su metraje casi a la mitad para su explotación comercial.

También en Francia apareció en 1935 *Golgotha*, obra de Julien Duvivier, más conocido como uno de los pilares del naturalismo poético de entreguerras. El canónigo Joseph Reymond era autor de la novela, inspirada en el Evangelio de San Mateo, que Duvivier llevaría a la pantalla. No fue éste el primer encuentro entre Duvivier y el canónigo, pues este eclesiástico había organizado en noviembre de 1929 un Congreso Católico del Cine, en París, en el que Duvivier pronunció una conferencia. Eran los años pretelevisivos en que las campañas eclesiásticas sobre la función moralizadora del cine estaban de moda en los países católicos. Por otra parte, cuando abordó *Golgotha*, Duvivier acababa de realizar una trilogía religiosa con *Credo* o *La Tragédie de Lourdes* (1924), *La Vie miraculeuse de Thérèse Martin* (1929), sobre Santa Teresa de Lisieux (interpretada por Simone Bourday) y *La Divine croisière* (1929). Aunque Pierre Leprohon apostille a este ciclo que «fueron las circunstancias mucho más que la fe lo que le condujeron a esta especialización».^[39]

Los exteriores de *Golgotha* se rodaron en Argelia (que era más próxima y más francesa que Palestina) y contó con un reparto de verdadero lujo. El papel de Cristo fue confiado a Robert Le Vigan, un actor de procedencia teatral que curiosamente no tardaría en consagrarse en papeles de bellaco, de carácter doble y ademanes melifluos, en significativos films de la anteguerra firmados por Renoir, Carné, Jacques Becker y Duvivier. Para colmo, este Cristo colaboró con los ocupantes nazis y fue detenido y encarcelado al acabar la guerra. Tras este episodio se exilió a la producción española y argentina. Este desarrollo futuro de la biografía de Le Vigan puede connotar curiosamente al Cristo que interpretó en 1934 visto desde después de su condena. Junto a él actuaron Jean Gabin en el papel de Poncio Pilatos, Harry Baur en el de Heredes y Edwige Feuillère en el papel de la mujer de Pilatos. La crítica de la época elogió su «cámara de una movilidad extrema, dirigida a la americana», a la vez que sus imágenes hacían brotar referencias a Rembrandt y a Leonardo da Vinci. [40] Como había ocurrido antes con otros títulos franceses y americanos del mismo renglón, *Golgotha* obtuvo un éxito comercial enorme y cosechó una dilatada carrera comercial en Francia, prolongada en colegios e instituciones religiosas después de 1945, a pesar de que su Cristo había sido condenado por sus actividades nazis. Pero a Duvivier se le recordaría en cambio por la negra poesía arrabalera de sus films durante el Frente Popular.

Muy lejos de Francia, en el México laico y revolucionario, el exiliado español José Díaz Morales dirigió en 1942 *Jesús de Nazareth*, con un elenco compuesto también por actores españoles emigrados: José Cibrián en el papel de Jesús, José Baviera en el de Poncio Pilatos y José Pidal en el de Judas. Glosando este film, el historiador ibicenco-mexicano Emilio García Riera escribió: «Si los españoles trajeron a América la fe cristiana, no es de extrañar que a todos pareciera natural que la primera Pasión del cine sonoro mexicano corriera a cargo de un equipo compuesto en su mayoría por peninsulares (productor, director, argumentistas, músico, escenógrafo y casi todos los miembros del reparto). El joven actor español de teatro José Cibrián debutó en el cine interpretando a un Jesús declamatorio, parsimonioso y ceceante, como ceceantes serían los siguientes Cristos hispanos del cine nacional (Luis Alcoriza y Enrique Rambal)». [41] *Jesús de Nazareth* fue elogiada por el arzobispo de México y se estrenó simultáneamente durante la Semana Santa en México D. F., Puebla, San Luis de Potosí, Guadalajara, Monterrey, Mérida, Tuypán, Tampico, Saltillo, Culiacán, Villa Hermosa, Zamora y Cuernavaca. En 1945, un futuro guionista del iconoclasta Luis Buñuel, Luis Alcoriza, interpretó a sus veinticinco años consecutivamente a Cristo en dos films devotos mexicanos, dirigidos por Miguel Contreras Torres. El primero fue *María Magdalena*, con la española Luana Alcañiz en el papel de la Virgen María y José Baviera repitiendo el de Poncio Pilatos. Es probable que Contreras Torres pusiera en pie este proyecto bajo la influencia de aquel *Rey de reyes* articulado a partir de la figura de la pecadora de Magdala. Según García Riera, el cénit del ridículo en este film se alcanzó en la

escena en que, mientras la pecadora lava los pies de Cristo, éste bendice hacia la cámara.^[42] Con el mismo equipo y el mismo reparto se produjo *Reina de reinas*, film tributario del título mítico de DeMille en el que el anterior protagonismo de la pecadora María Magdalena (aquí ausente) fue reemplazado por el de la Virgen María, lo que redundó sin duda en la muy inferior acogida comercial al film.

Estamos en 1945 y, mientras en México se producen estas estampitas devotas deudoras del más rústico *kitsch* religioso, en Italia rodaba Roberto Rossellini *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*). En este film resistente, cuando los católicos luchan codo con codo con los comunistas, el cristiano Rossellini nos muestra en el tramo final de su film el martirio de Marcello Pagliero, el comunista torturado por los alemanes, a quien presenta según los módulos de la iconografía del doliente Cristo del Calvario. A este mártir laico, a este comunista crístico, lo presenta Rossellini inequívocamente en la pose típica de la Crucifixión [figura 13A] y en un primer plano que compone un doliente *Ecce Homo* [figura 13B]. Son imágenes crísticas que certifican un momento privilegiado de la Resistencia, el momento del frente unitario entre cristianos y marxistas.

Las transformaciones culturales de la posguerra no afectaron en profundidad a los criterios de representación crística en las artes ¡cónicas. Se asistió, ciertamente, al miniescándalo del Cristo de Dalí en 1951 [figura 8], cuya novedad radicaba en realidad en trocar el tradicional contrapicado ensalzador por un picado desolador, sobre un abismo con paisaje de Port-Lligat en la base del cuadro. Se asistió también, en el campo del cine, a la versión libre de la novela de Kazantzakis escrita por dos *blacklisted* de Hollywood, Ben Barzman y Jules Dassin, que dirigió el segundo en 1957 con el título *El que debe morir* (*Celui qui doit mourir*). Se trataba, como es notorio, de la escenificación de la Pasión en una comunidad griega en los años veinte, actualizada en un conflicto social, y en el que el pastor Manónos (Pierre Vaneck), el intérprete de Cristo, sería apuñalado por el intérprete de Judas (Roger Hanin) y moriría en los brazos de María Magdalena (Melina Mercouri). No es ocioso recordar que esta alegoría recibió el premio legitimador de la Oficina Católica Internacional del Cine en el Festival de Cannes de 1957, pero fue prohibido en la oficialmente católica España bajo la dictadura franquista.



13A y 13B. Marcello Pagliero, el comunista torturado por los alemanes en *Roma, ciudad abierta*, en una postura de Crucifixión y en una evocación figurativa de *Ecce Homo*.



Esta era la situación de las representaciones sacras en la pantalla cuando Nicholas Ray, en su vagabundeo apátrida, recibió la oferta del productor judío Samuel Bronston, afincado en España, para rodar un proyecto que inicialmente se titulaba *The Man from Nazareth*. Samuel Bronston no era en 1960 un recién llegado al cine y, menos todavía, al cine religioso. Con su firma Eternal Films Corp., y asociado a otro

judío, Sam Seidelmann, había producido en los años cincuenta una serie de documentales en color para el Vaticano. El proyecto sacro que ahora le ocupaba fue reconvertido en *Rey de reyes* (King of Kings), lo que revela que la celebridad popular del viejo film de DeMille no se había extinguido tres décadas después de su estreno y tras su reestreno sonorizado en algunos países en 1949. Pero recordando las controversias suscitadas por aquel film, Bronston sometió su guión, original de Philip Yordan, a expertos de varias confesiones religiosas y obtuvo incluso la aprobación de sus amigos del Vaticano. Como garantía de ortodoxia, contrató Bronston en calidad de asesor del guión y del montaje al reverendo Kilpatrick.

Es sabido que el rodaje y montaje de este film, como en tantas superproducciones, resultó bastante accidentado y en la versión final se sacrificaron muchas escenas en las que Nicholas Ray había invertido gran energía. La mutilación más dolorosa, parece ser, fue la de la escena del Sermón de la Montaña, filmada en un solo plano-travelling siguiendo a Cristo mientras paseaba por la montaña entre seis mil extras, complicado travelling que requirió nueve días de preparación y que fue troceado luego por Bronston, con el añadido de insertos. Pero las mutilaciones afectaron también a la voluntad política y ecuménica del film. Según declaraciones de Nicholas Ray a la revista *Movie*, en el montaje se cortó una escena en que se le decía a Pondo Pilatos: «Pagano, judío o cristiano, hay un solo Dios y nos implica a todos». Tanto Ray como el reverendo Kilpatrick lamentaron su supresión.^[43]

Con *Rey de reyes* (1961), Nicholas Ray reanudó su colaboración con Philip Yordan, guionista con quien había trabajado en *Johnny Guitar* (1954), y con el actor Jeffrey Hunter, quien había interpretado al Frank James de *La verdadera historia de Jesse James* (*The True Story of Jesse James*, 1956). Siguiendo la tradición hollywoodiana, Jeffrey Hunter no era judío y representaba un arquetipo anglosajón bastante característico, aunque esta vez era moreno. A diferencia del maduro Cristo de DeMille, Jeffrey Hunter tenía treinta y seis años cuando rodó el film, aunque seguía suponiendo una concesión iconográfica a los cánones del *star-system* anglosajón de la época.

El nuevo *Rey de reyes* de Nicholas Ray, a diferencia de la versión anterior de DeMille, relataba la biografía de Jesús desde su nacimiento en Belén y, tras un interludio para mostrar la instalación en Judea del nuevo gobernador romano Poncio Pilatos, retornaba a la historia del protagonista desde su bautizo por Juan y su retiro al desierto, para proseguir con su vida pública. A pesar de tratarse de una superproducción de gran espectáculo, Ray trató, en la medida en que le fue posible, de preservar los valores intimistas de la historia, por los que había demostrado marcada predilección en su pasada filmografía. La gran novedad política y religiosa de la versión de Ray radicaba en su presentación de Barrabás (Harry Guardino) como jefe de los resistentes contra el ejército romano de ocupación, caracterización funcional para dar a Cristo el estatuto de un líder solamente religioso. Esta opción acarrearba implicaciones claramente políticas. Así, Judas Iscariote era presentado

como amigo y sicario del rebelde Barrabás, quien quiere instrumentalizar a Jesús para sus objetivos revolucionarios. Judas intenta captar a Jesús para la causa nacionalista, pero Jesús, a pesar de su prendimiento por los romanos, no actuará como preveía el traidor Judas. Estos matices políticos eran nuevos e importantes, y no ajenos a la vieja controversia sobre el deicidio resucitada a raíz del film de DeMille.

Como resultado de este planteamiento novedoso, *Rey de reyes* resultó una versión sesgada del texto bíblico, pero que ofreció la virtud de satisfacer a católicos, protestantes y judíos ya que hacía de los paganos romanos los responsables de la muerte de Cristo. El judío Samuel Bronston hizo así una versión exculpatoria de los judíos, a la vez que responsabilizaba del deicidio a Poncio Pilatos y a sus huestes paganas. En consecuencia, y a pesar de algunas críticas de los sectores cristianos, el Vaticano apoyó decididamente *Rey de reyes*, por la importancia concedida a Barrabás como líder político violento de los judíos rebeldes, en contraste con el pacifismo y la espiritualidad de Jesús. Por fin se había alcanzado un honorable compromiso diplomático entre las grandes religiones monoteístas en el escenario de la cultura de masas. Y de este modo la tarea de la crítica virulenta quedó desplazada a la izquierda marxista, que tuvo una buena representación en el siguiente juicio de Robert Benayoun: «Dirigiéndose a un público esencialmente conservador, Ray no se preocupa ni siquiera de equilibrar el anticomunismo primario de su héroe con un simulacro de demagogia. Jesús parece predicar verdaderamente el hambre, la ociosidad sin alegría y el triste aburrimiento».^[44]

Tras la astuta operación diplomática de *Rey de reyes*, las convenciones iconográficas del cine religioso sufrieron la violenta conmoción que supuso *El Evangelio según San Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964, sin santificación de Mateo en el título original), del marxista Pier Paolo Pasolini, protagonizado por la antiestrella Enrique Irazoqui. No nos detendremos en esta atípica versión populista y en blanco y negro del Evangelio, que en consonancia con el *revisionismo* del Concilio Vaticano II y con la tradición neorrealista, quiso presentar a Cristo como un «mito épico-lírico popular» y que recibió en Venecia la bendición vaticana en forma del premio de la Oficina Católica Internacional del Cine. Cuando Pasolini estaba rodando su propuesta renovadora, en Estados Unidos el veterano y respetado George Stevens estaba acometiendo los preparativos de una ambiciosa superproducción para United Artists, de corte tradicional, y titulada *La historia más grande jamás contada* (*The Greatest Story Ever Told*, 1965). Si el film de Pasolini era rupturista, el de Stevens era claramente continuista con la tradición hollywoodiana. Se rodó en impresionantes parajes naturales de Colorado, Arizona y Utah y resultaría, en este sentido y gracias a sus planos generales, la versión más pictorialista del género. Cual un eco de la ya lejana versión de DeMille, Max von Sydow, nada judío y con su arquetipo vikingo, interpretó con sus treinta y seis años al protagonista, mientras Charlton Heston (el Moisés de *Los diez mandamientos* de DeMille) comparecía como Juan Bautista. Ciertamente, los años no habían pasado en vano desde los días del cine mudo y desde

el *Rey de reyes* de DeMille. Así, el milagro de Cristo caminando sobre las aguas aparece *relatado* oralmente pero *no visto*, sin duda por un pudor de Stevens ante los trucajes técnicos excesivamente circenses. Pudor que contrastó, no obstante, con el aparatoso apogeo atmosférico y crístico del final del film, digno de un epílogo de Griffith en la era del tecnicolor. A pesar de algunas secuelas del tema (como el *Jesús de Nazaret* [*Gesù de Nazareth*] rodado en 1977 por Franco Zeffirelli para la televisión y con Robert Powell como protagonista), puede afirmarse que *La historia más grande jamás contada* cerró definitivamente un ciclo espectacular de la historia del cine americano, en la era del triunfo televisivo y tras el trauma estético irreversible que supuso la versión de Pasolini sobre el Evangelio de Mateo. A partir de este momento, los demonios de *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968) de Polanski y de *El exorcista* (1973), de William Friedkin, reemplazarían al Mesías en las pantallas como contrapoder divino, en la escalada permisiva y sensacionalista del cine tras la convulsión cultural de 1968.

En los años setenta, años de revolución posindustrial y de profunda crisis cultural, se constató la erosión irreversible sufrida por la iconografía religiosa secular, castigada además por las renovaciones litúrgicas del Concilio Vaticano II. Aparentemente, sólo cabían variantes modernizadas del género tan estridentes como *Jesucristo Superstar* (*Jesus-Christ Superstar*, 1973), la ópera-rock de A. Lloyd Weber y Tim Rice trasvasada de Broadway por Norman Jewison, con un ojo puesto en la clientela roquera adolescente. Ante la flagrante crisis de un género y de un imaginario tradicional, Steven Spielberg —cineasta judío, en la tradición de DeMille— asumió la tarea de adecuar el viejo discurso teológico a la nueva mitología de la sociedad posindustrial. Esta operación se inició con *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), que se revelaría un film muy exitoso en el mercado.

Encuentros en la tercera fase se inicia con una oleada de extraños fenómenos celestes, entre ellos una irradiación de energía extraterrestre que activa objetos inanimados, entre otros un mono de juguete, insuflado de súbita vida, cual fruto de una creación divina. Tras este elocuente guiño de Spielberg, más mágico si cabe que el prólogo creacionista de *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) de Kubrick, los mensajes del Más Allá empezarán a menudear. En la India del norte, al pie del Himalaya, una multitud canta una elemental melodía pentatónica que dicen que procede del cielo. La India de los arcanos esotéricos no ha sido elegida por azar, pero en la moderna y prosaica sociedad norteamericana, poblada por tecnócratas escépticos, Spielberg relatará el encuentro del técnico electricista de Indiana Roy Neary (Richard Dreyfuss) con la fe, tras la iluminación celestial de su encuentro-revelación con un ovni y un dificultoso itinerario iniciático, como el itinerario de los místicos y de los santos, en el cual se verá despedido de su empresa y abandonado por su propia esposa e hijos, típica prueba sufrida por los justos. Roy ganará al final el reino de los cielos, al embarcarse en la astronave extraterrestre, de la que

descienden humanos desaparecidos que no han envejecido pese al paso del tiempo. Los extraterrestres, contrariando una vieja tradición de malignidad en la ciencia ficción, tienen una extraña apariencia de insectos gigantes, pero son en realidad benéficos ángeles, emisarios de la buena nueva y del Más Allá, bañados por una luz cenital lechosa y deslumbrante (en la escena final se utilizaron 100.000 kilowatios de luz). Por si hiciera falta una aclaración verbal, ésta la suministra en la secuencia final el sacerdote que se dirige a los cosmonautas que van a embarcar, diciéndoles: «Dios ha enviado a sus ángeles para protegernos».

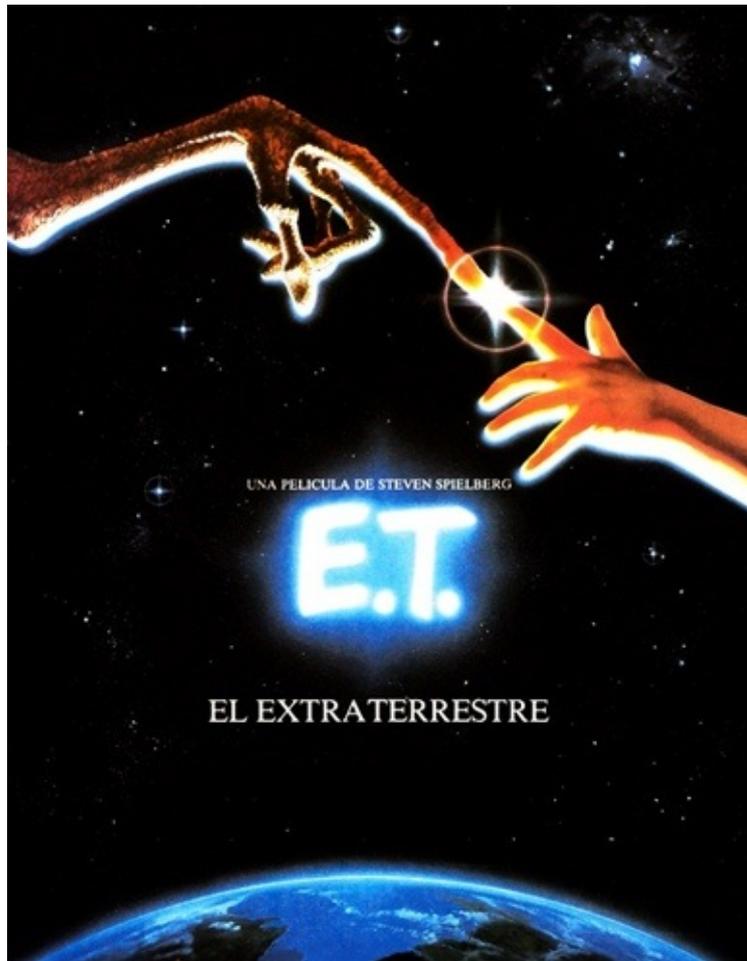
El ascenso de Roy a los cielos, desde una montaña sagrada que paradójicamente se llama Devil's Tower (a recordar que el nombre alemán de Spielberg significa «montaña del juego»), tras su laboriosa iniciación y su lucha contra todas las formas de incompreensión y escepticismo, está preñado de religiosidad. Como dirá el propio Roy recordando el camino de perfección del muñeco de madera convertido en niño de carne y hueso: «Pinocho me ha ayudado a crecer». Ante este encuentro final con los benéficos ángeles del Más Allá, Freddy Buache se referirá a la nostalgia de los milagros y de los mitos más antiguos.^[45] Mientras Franco La Polla resumirá la peripecia iniciática de Roy escribiendo: «Es, en suma, el tema del vate, del poeta, del elegido, del llamado a la causa de la conciencia universal, de la paz cósmica».^[46]

Aunque los ángeles de *Encuentros en la tercera fase* tuvieron su pronta réplica en el extraterrestre demoníaco de *Alien* (1979), del británico Ridley Scott, Spielberg había iniciado con paso firme un camino de renovación del género religioso, preservando viejos temas y contenidos en nuevos envoltorios y propuestas iconográficas. Esta determinación tuvo su confirmación en su producción para Lucasfilm *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, 1980), cuya acción se sitúa en 1936, y donde el atractivo arqueólogo-aventurero Indiana Jones (Harrison Ford) recibe del gobierno norteamericano el encargo de encontrar el Arca de la alianza judía con las Tablas de Moisés en su interior, adelantándose a los exploradores nazis que también la buscan, ya que la posesión de tal arca otorgará un poder sobrenatural a su poseedor, susceptible de ser utilizado con fines bélicos. Con este atributo militar, Spielberg no hace más que evocar la toma de Jericó —plaza fuerte amurallada de los cananeos—, que según el Libro de Josué fue consumada milagrosamente por los judíos dando vueltas a sus murallas portando el Arca de la Alianza precedida por trompeteros, rito que obró el prodigio de derrumbar las murallas y rendir la plaza. La referencia bíblica legitima lo sobrenatural religioso propuesto por el film y culmina en la escena en que los profanadores nazis que abren el arca practicando un rito hebreo son aniquilados por una aparatosa energía sobrenatural, que toma la forma de un vendaval mortífero y descargas ígneas (Indiana Jones y su compañera se salvarán, como el Lot bíblico, por cerrar los ojos al desastre). Dios habla así, como en un nuevo Sinaí, a través de su arca reconvertida en caja de Pandora. De este modo, Spielberg utiliza la estética posmoderna de los seriales y de los cómics de aventuras, así como de los *pulp magazines* de los años

treinta, al servicio de un mito religioso judeocristiano, del que resultaría difícil hablar utilizando las viejas imaginerías de Saint Sulpice o de Cecil B. DeMille.

Las aventuras teológicas secularizadas de Spielberg tuvieron su culminación y su más exitoso resultado en *E. T.* (1982), que empieza con un aterrizaje de astronaves similar al de *Encuentros en la tercera fase*. Pero esta vez es un extraterrestre infantil y desvalido quien no alcanza a embarcar en la astronave que parte, de modo que si en el film anterior el protagonista ascendía al final, ahora el protagonista desciende al principio, en una perfecta circularidad narrativa. La continuidad iconográfica entre ambos films está asegurada, entre otros factores, por ser el mismo Carlo Rambaldi el responsable del diseño de los extraterrestres de ambos títulos.

El extraterrestre de *E. T.* es un naufrago del cosmos que recalca en los alrededores de San Francisco (tierra de prodigios: recuérdense *Los pájaros* de Hitchcock) y que invita a una inmediata lectura sagrada. En efecto, se trata de un ser celestial, distinto de los terráneos, bondadoso, que tiene el poder de realizar prodigios sobrenaturales, que es asexuado como los ángeles, que hace visible su corazón como las imágenes de Cristo, que muere y resucita como Jesús y al final, en un acto de liberación suprema, retorna por ascensión al Más Allá celestial. El extraterrestre celestial encontrará amistad y protección en la pureza del niño Elliott (y luego de otros niños), en contraste con el egoísmo y la insensibilidad de los adultos. Naturalmente, su relación admite una lectura profana, que va desde el rol paternal y protector hasta la amistad interracial, pero es imposible no verla también bajo una luz evangélica, al recordar a Jesucristo proclamando: «En verdad os digo, si no os volviereis y os hicieréis como niños, no entraréis en el reino de los cielos» (Mateo 18:3) y «Dejad que los niños vengan a mí, pues de ellos es el reino de los cielos» (Mateo 19:14; Marcos 10:14; Lucas 18:16). *E. T.* constituye, en suma, una fábula poética criptoteológica, en la era de descrédito de los modelos canónicos de la narrativa e iconografía sacra. Por si cupieran dudas, la famosa publicidad de la cinta, con el dedo índice del extraterrestre tocando al del niño en idéntica postura que en la creación divina de Adán, en su más famosa versión icónica plasmada por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina [figuras 14A y 14B], orientó la lectura del film y ofreció pistas luminosas para su descifrado sobrenatural. Con la pasión terrenal, la muerte, resurrección y ascensión celestial de su extraterrestre, Spielberg se convirtió definitivamente en el nuevo narrador sacro de Hollywood, en una era en que el *kitsch* religioso de DeMille, y de sus secuelas, se había revelado ya como inoperante o impracticable.



14A y 14B. La publicidad de *E. T.* se inspiró en el gesto de la creación divina de Adán pintado por Miguel Ángel en la *Capilla Sixtina*.



Las tentativas de renovación del género sacro, respetando los referentes iconográficos ortodoxos, habían fracasado tras la frivolidad adolescente de *Jesucristo Superstar*. Pues aunque los años setenta fueron años de permisividad y de deshielo censor, un proyecto danés para llevar a la pantalla la vida amorosa de

Jesucristo no pudo llevarse a cabo, ni en su propio país ni en coproducción con Francia, por las enérgicas presiones de grupos confesionales. Y la inocente transposición de *Yo te saludo, María* (*Je vous salue Marie*, 1984), de Godard, con Myriem Roussel en el papel de garajista-virgen-madre de Cristo en nuestra sociedad secularizada, armó una polvareda considerable, suscitó la condena del papa Wojtyla y los obispos brasileños consiguieron la prohibición de la cinta en su país. En los años ochenta sólo era comercialmente viable una propuesta drásticamente renovadora de la Pasión de Cristo, que aportase algo distinto a lo dicho y redicho tantas veces, pero tal renovación corría el riesgo de trocarse automáticamente en escándalo. Esto ocurrió cuando el director católico Martin Scorsese, con un guión de Paul Schrader (formado en el rigorismo calvinista), consiguió que la industria judía de Hollywood le financiara un viejo proyecto de bajo coste (6,5 millones de dólares), titulado *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, 1988), basado en la novela homónima del griego cristiano del rito ortodoxo Nikos Kazantzakis y utilizando como protagonista a Willem Dafoe (revelado ya en un papel martiriológico y asaz crístico en *Platoon*). La opción de Scorsese fue la de centrar su atención en la naturaleza humana de Cristo, con sus dos corolarios fundamentales: el libre albedrío (y la posibilidad, por lo tanto, de una imaginada vida alternativa) y la sexualidad, manifestada por el deseo hacia María Magdalena (Barbara Hershey), personaje bíblico que se ha revelado muy productivo en el género, más que los propios padres de Jesús y que la mayoría de sus apóstoles. Pero tal opción, renovadora más que propiamente heterodoxa, desencadenó un escándalo mayúsculo —convertido el italoamericano Scorsese en nuevo Veronese o Caravaggio de nuestra época—, escándalo que explotó ya antes de su estreno, cuando la madre Teresa de Calcuta y grupos fundamentalistas cristianos iniciaron una agresiva campaña contra la película, lo que hizo que la Universal adelantase su presentación pública al 12 de agosto de 1988, en nueve ciudades de Estados Unidos y Canadá, alegando que así el público podría juzgarla por sí mismo. Desde Italia, la prensa divulgó que Franco Zeffirelli (otro ex ilustrador de la Pasión) había atribuido la obra a «la escoria judía de Hollywood», pero el realizador tuvo que desmentir luego haber pronunciado tal frase, mientras el abogado milanés Piero Bianco, experto en derecho canónico, presentó una demanda pidiendo el secuestro del film por «ultraje a la religión» y «actos obscenos», antes de su exhibición en la Bienal de Venecia, demanda desestimada por los jueces venecianos tras ver en privado la película. Lo que el católico Scorsese había definido como «un acto de fe», fue calificado por la Comisión Episcopal italiana como «moralmente inaceptable», al tiempo que la Iglesia ortodoxa griega se sumaba a las peticiones de prohibición del film y hasta el primer ministro israelí Isaac Shamir fue presionado, en nombre del «deicidio judío», para que prohibiese la película de Scorsese en su país. El resultado de esta ruidosa campaña se tradujo en una espiral de recaudaciones (440.000 dólares en los tres primeros días de su exhibición), que la Universal no había soñado llegar a conseguir con un film antiespectacular de tema

religioso.—

En parajes marroquíes, Scorsese presentó en su film a un Cristo anglosajón de ojos azules y pubis pelirrojo, autopunitivo y con síntomas epilépticos, fabricando en su taller de carpintero las cruces con las que se torturaba y ejecutaba a los judíos rebeldes contra la dominación romana. Este arranque tan premonitorio situó a su Cristo —tras un bautizo con aires de ceremonia bárbara— enfrentado a la vez con la ley mosaica y con los resistentes políticos contra el Imperio Romano (representados por Judas), sin que su torturada psicología de Mesías-hombre, expuesta con sensibilidad existencialista (que fue la propia de Kazantzakis y de su época intelectual), ahorre las situaciones de flagrante *kitsch*, como aquella en que Cristo se arranca literalmente su sagrado corazón ante sus apóstoles. La culminación de la crisis de identidad del protagonista se produjo durante su Crucifixión, víctima de una alucinación agónica que es a la vez su famosa última tentación, en la que hace el amor con María Magdalena y luego es presentado como esposo y padre de familia convencional, de cabello encanecido y porte antiépico. Pero por fin vencerá la tentación onírica, recuperará su rol redentor en la cruz y su muerte será expresada con un montaje de pirotecnia psicodélica, que se aparta de los tópicos cielos encapotados y temblores de tierra. Esta crisis de identidad por el libre albedrío del protagonista divino y humano a la vez, acaso fue un eco de la crisis existencial que llevó al propio Scorsese a abandonar su destino religioso en el seminario para integrarse en las tentaciones del mundo laico. En cualquier caso, el escándalo mayúsculo suscitado por la película reiteró la dificultad de renovar al género desde las convenciones del propio género, como ya astutamente entendió Spielberg a la hora de crear sus parábolas extraterrenales sirviéndose de las estructuras del relato bíblico.

POST-SCRIPTUM 2005

Tras la ruidosa transgresión canónica de Martin Scorsese, que provocó incluso como respuesta el incendio de una sala de cine en Francia, los conflictos en torno a la representación ortodoxa de los temas y personajes sagrados siguieron menudeando. Así, en septiembre de 1989 el Consejo Británico para la Clasificación de Películas prohibió el vídeo *Visiones del éxtasis*, de Nigel Wingrove y de 18 minutos de duración. La razón de tal censura derivaba de la visión de los éxtasis místicos de Santa Teresa como fantasías sexuales en torno a Cristo crucificado. El famoso «desmayo dichoso» de la santa, quien confesó que «vínome un arrobamiento tan grande que casi me sacó de mí», ha sido materia especulativa desde el punto de vista científico, como ya observamos anteriormente. En enero de 1996 Esteban García-Albea, neurólogo y profesor de la Universidad de Alcalá de Henares, diagnosticó que la santa padecía episodios de «epilepsia extática».^[11] Pero en la película de Wingrove la santa vivía en realidad orgasmos producidos por la excitación que le producía el

cuerpo desnudo del crucificado. El director apeló contra la prohibición al Tribunal de Derechos Humanos de Estrasburgo, dependiente del Consejo de Europa, y en noviembre de 1996 esta alta institución confirmó la prohibición estimando que el director sabía que se podía aplicar a su cinta el delito de blasfemia, creado por la jurisprudencia inglesa en el siglo XVIII, y que seguía todavía en vigor en Inglaterra y el País de Gales.^[2]

La cuestión de la ortodoxia de las representaciones sacras ha afectado especialmente, como no podía ser de otra manera, a la figura central de Jesucristo. El cineasta danés Jens Jorgen Thorsen tardó veinte años en conseguir financiación pública para poner en pie su película *Jesús regresa*, que finalmente llevó a cabo en 1991. Su film describía la vuelta de Jesús a la Tierra, a un mundo dominado por el laicismo y por las tentaciones carnales, e incluía escenas de orgías sexuales, pero su estreno se saldó en un fracaso.^[3] En el sur del continente, la imagen de un *Ecce Homo* fue retirada en 1995 del culto de la iglesia de Santa María Magdalena de Almería por llevar poca ropa, tras un detallado dictamen del obispado almerense.^[4] En marzo de 1997 se produjo un escándalo en Union City (Nueva Jersey), ciudad en la que se representaba cada año desde 1915, por la iniciativa originaria de unos emigrantes alemanes, una escenificación teatral de la Pasión. En esta ocasión el papel de Jesucristo fue asignado a Eric Hafen, un actor negro de dos metros de altura, lo que provocó llamadas de amenazas al Park Performing Arts Center, sede de la representación, y muchas cancelaciones de entradas. El año anterior el mismo actor había interpretado a Judas sin ninguna protesta, como había sucedido con el negro Carl Anderson encarnando el mismo papel de apóstol traidor en *Jesucristo Superstar*. Pero su ascenso de categoría jerárquica en el drama sacro no fue tolerado por muchos ciudadanos de Union City.^[5] En la exposición «Ecce Homo», celebrada en Estocolmo en julio de 1998, Brigitta Ohlson presentó la imagen fotográfica de un Jesucristo homosexual, con tacones altos y rodeado de personajes travestidos en el papel de sus apóstoles, lo que provocó una denuncia policial por parte de grupos religiosos suecos. La autora se defendió alegando que «sólo por el hecho de que Jesús visite a los homosexuales no necesita ser homosexual».^[6] En abril de 2002, el cardenal arzobispo de Viena, Christoph Schönborn, protestó por la aparición de un cómic de Gerhard Haderer que presentaba a Jesucristo como un ocioso surfista que se droga con incienso y cuyos milagros son casualidades.^[7] Y en diciembre de 2004 una juez argentina clausuró en Buenos Aires, a petición de la Asociación Cristo Sacerdote, una exhibición del pintor León Ferrari, entre cuyos cuadros figuraba uno que mostraba a Jesucristo crucificado en un avión que descarga bombas sobre poblaciones civiles, otro con la imagen de la Virgen María sobre un piso de excrementos y una instalación con preservativos junto a una imagen del papa Juan Pablo II [figura 15].^[8]



La civilización occidental y cristiana (1966), de León Ferrari

Tantas interpretaciones libres o heterodoxas de la figura central del cristianismo eran congruentes con una etapa en la que la Iglesia católica estaba remodelando acentuadamente sus principios iconográficos seculares. Particularmente, en el verano de 1999, y a lo largo de cuatro catequesis, el papa Juan Pablo II rectificó una serie de conceptos religiosos fundamentales, que se habían popularizado a través de la iconografía católica tradicional, y que ahora adquirirían mera condición metafórica. Concretamente, en su nueva formulación papal «Dios es padre y madre», afirmación sensible a la ofensiva feminista que, al reunir los rasgos de paternidad y maternidad en su esencia, modificaba la tradicional imagen patriarcal divina, derivada de Zeus o Júpiter y de algún dios mesopotámico. Según la nueva formulación, el cielo «no es un lugar físico entre las nubes», ni el infierno «un lugar con llamas», sino «una situación de quien se aparta de modo libre y definitivo de Dios», mientras que el demonio «está vencido definitivamente y Jesús nos ha liberado de su temor». Esta atribución metafórica a la colorista concepción tradicional de los *topoi* bíblicos incidía directamente en la iconografía cristiana tradicional y desautorizaba como infundadas, implícitamente, a grandes parcelas de la historia del arte occidental. Quedó pendiente de aclaración, en esta revisión, el espinoso estatuto del limbo.

En otras ocasiones las rectificaciones del capital iconográfico cristiano tenían motivaciones más oportunistas. En mayo de 2004, en pleno año jacobeo, el cabildo de la catedral de Santiago de Compostela anunció la inmediata retirada de una escultura policroma del siglo XVIII, realizada por José Gambino, que muestra la

imagen emblemática del apóstol Santiago, a caballo, en su función de Matamoros, lanzando su aguerrida espada contra musulmanes tocados con turbante. La razón aducida por el cabildo fue la de evitar «herir a otras etnias».^[9] Tal vez influyó en tan prudente medida el antecedente bolones de junio de 2002, cuando la policía italiana aseguró haber desbaratado un plan de la célula milanesa de Al Qaeda para atacar contra la basílica de San Petronio, en Bolonia, a causa de un fresco gótico de Giovanni da Modena, que exhibe a Mahoma en el infierno y torturado por el demonio que le agarra por el cuello, escena inspirada en el canto xxviii de *La Divina Comedia*.

^[10] El mito de Santiago, el belicoso patrón de España y supuesto evangelizador de la península, está asociado a la llamada Reconquista, pues la leyenda ha atribuido a su fantasmal intervención sobre un caballo blanco la victoria de la batalla de Clavijo, en el siglo ix, contra los infieles musulmanes. Pero la situación política internacional, y la advertencia de los mortíferos atentados de Al Qaeda en la estación madrileña de Atocha dos meses antes, aconsejó la prudente retirada de la efigie.

Todos estos revisionismos de la tradición milenaria del cristianismo son factores que contribuyen a explicar, como reacción canónica y tradicionalista, la ruidosa irrupción en 2004 de *La Pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*), película producida, escrita y dirigida por el australiano Mel Gibson con un presupuesto de 25 millones de dólares. Mel Gibson pertenece a la pequeña comunidad de fieles que se denominan «sedevacantistas», porque consideran que la sede vaticana está vacante desde que la ocupan Papas modernistas, en línea con las reformas introducidas por el Concilio Vaticano II (1960-1965). Su tradicionalismo doctrinal ha convertido a este grupo en uno de los afluentes espirituales de la Nueva Derecha Cristiana de Estados Unidos, que apoyó la elección del presidente George Bush hijo. Durante el rodaje de la película en los estudios romanos de Cinecittà y en los exteriores de Sicilia, Gibson asistió diariamente a una misa celebrada en latín, según el rito tridentino.

La Pasión relata las últimas doce horas de vida de Jesús (interpretado por Jim Caviezel), a partir de su oración en el Huerto de los Olivos, a lo largo de 122 minutos y con los diálogos hablados en arameo y en latín, un esoterismo lingüístico que sirve para autentificar ante el espectador la veracidad histórica de lo narrado. Es oportuno recordar que este arcaísmo filológico tenía un notable antecedente en la película *Sebastián*, cinta de Derek Jarman que celebraba, en clave homosexual, la emblemática figura de San Sebastián y no precisamente con preocupaciones religiosas. Las fuentes de inspiración de Gibson fueron los Evangelios, tanto los canónicos como los apócrifos, y se nutrió además de los coloristas diarios de Anne Catherine Emmerick, monja visionaria del siglo xviii.

Al inicio del film Jesucristo es presentado, en la oscuridad nocturna, como una sombra tambaleante —y por tanto con su fragilidad humana— y tentado por el demonio de la desesperanza. Tras su prendimiento, Gibson ofrece breves *flash-backs* intermitentes de su vida pasada, comenzando con su actividad como carpintero. Su utilización generosa del claroscuro fotográfico enfeuda sus imágenes en un

tenebrismo pictorialista y culturalmente ennobecedor. Y entre sus innovaciones hay que registrar algunos puntos de vista subjetivos del protagonista durante su martirio. Y, sobre todo, la paloma del Espíritu Santo que sobrevuela el juicio ante un Pilatos que teme una sublevación rabínica y que tiene su contrapunto final en el cuervo que picotea al ladrón crucificado junto a Cristo. El drama sacro se clausura con un atisbo fugaz de la resurrección del protagonista

A principios del siglo pasado, la Congregación para la Propaganda de la Fe prohibió o amonestó a diversos artistas a raíz de su producción de imágenes demasiado realistas o crueles de episodios de la Pasión, juzgando que enfatizaban el lado humano del martirio a expensas de la idealización espiritual del episodio sacro. La película de Gibson demuestra que los criterios canónicos han cambiado radicalmente desde entonces. En la tradición del tremendismo de los espectáculos de Grand Guignol, *La Pasión de Cristo* constituye un ejemplo supremo de espectacularización complaciente del dolor, utilizando los códigos sanguinolentos, repugnantes y exasperados del cine gore que hoy encandila a los adolescentes, y convirtió con ello a *La Crucifixión* de Mathias Grünewald en una estampita rosa [figura 16]. Así, el episodio de la flagelación por los soldados romanos es presentado como un rito sadomasoquista, deleitándose previamente Gibson en el arsenal de utillajes propios de la ceremonia, en sus prometedores látigos, varas y punzones. Este detallismo obsceno, por complaciente, sirve para exhibir la tortura del protagonista, víctima de una coalición oportunista de rabinos y de ocupantes romanos de Palestina. El resultado constituye un triunfo del tremendismo iconográfico católico sobre la austeridad imaginística protestante.



16. El Jesucristo enfeudado en el *gore* en *La Pasión* de Mel Gibson

A la meticulosidad morbosa de Gibson en detallar de modo pormenorizado el martirio de Cristo debe replicársele recordando que los Evangelios se escribieron años después de su muerte y con muchas interpolaciones posteriores. Y a su proyecto religioso, objetarle que la violencia sádica eclipsa en su film la trascendencia espiritual. Como escribió A. O. Scott en su crítica en *The New York Times*, después de comparar la cinta con las películas de Quentin Tarantino, «jamás nos da una explicación clara de para qué sirve tanta sangre».

La Pasión se estrenó en Estados Unidos el Miércoles de Ceniza de 2004 en 2.800 salas y en España el Viernes Santo siguiente. En sus doce primeros días de proyección, la película recaudó 200 millones de dólares en Estados Unidos y provocó una catarata de confesiones, conversiones religiosas, arrepentimientos de crímenes pasados y trances místicos en numerosos espectadores, que fueron oportunamente recogidos por la prensa. Pero no tardó en levantar serias controversias doctrinales en el seno de las instituciones eclesásticas.

Un rumor jamás confirmado aseguró que el papa Juan Pablo II contempló dos veces la película, en soporte DVD, antes de que el Vaticano fijara su postura doctrinal ante la obra. En realidad, es imposible que el Papa no viera la cinta dada su trascendencia y sus múltiples implicaciones. En cualquier caso, a raíz de su estreno en Estados Unidos, Radio Vaticano alabó la película por su «puntillosa atención e intensidad en los detalles del suplicio». Pero, curiosamente, la Conferencia Episcopal de Estados Unidos opinó que «su crudeza es demasiado intensa para el público infantil». Profundizando en esta cuestión, el primado de la Iglesia ortodoxa griega, monseñor Christodoulos, criticó el film por su «realismo exagerado» y lo halló contrario al relato mesurado de la Pasión en los Evangelios, precisando: «El objetivo de los Evangelios no es el de provocar a los cristianos sentimientos de odio o de indignación contra quienes participaron en la Crucifixión, pues la Pasión de Cristo fue voluntaria».

A estos problemas se añadió la delicada cuestión del antisemitismo por el «deicidio judío». En efecto, la Conferencia Episcopal alemana, reunida en Bergisch-Gladbach en marzo de 2004, criticó *La Pasión* por dos razones. La primera fue la de ofrecer una lectura reduccionista de las Sagradas Escrituras, pues «con su drástica interpretación de hechos brutales, la película reduce de un modo problemático el mensaje de la Biblia». Y la segunda fue «la instrumentalización antisemita del sufrimiento de Jesús».^[11] En sintonía con esta argumentación, el gran rabino askenazi de Israel, Yona Metzger, escribió al Papa pidiéndole que reiterara públicamente la declaración vaticana *Nostra Aetate*, de 1965, en la que se repudiaba la teoría tradicional católica según la cual el martirio de Cristo constituyó un «deicidio judío».^[12] El obispo John P. Foley, presidente del Consejo Pontificio para las Comunicaciones Sociales, tras ver la película en Roma junto al embajador de Estados Unidos ante la Santa Sede, declaró que, puesto que tanto los asesinos como la víctima del suplicio eran judíos, el martirio no tuvo un carácter antisemita, y en todo caso los

romanos paganos (que todavía no eran ciudadanos del Estado italiano) eran los culpables. Pero esta observación reabría la caja de los truenos de la doctrina nazi, según la cual Jesús no era judío sino ario. Esta tesis había sido defendida desde el Romanticismo por Fichte, basándose en el Evangelio de San Juan, el único que no reproduce su árbol genealógico davidiano. Ernest Haeckel llegó a suponer que María había sido seducida por un oficial romano, verdadero padre de Jesús, y también Richard Wagner comparó a Jesucristo con un dios germánico. La idea fue arraigando en Alemania y las representaciones del personaje como un héroe rubio, de perfil ario, popularizado en estampas cromolitográficas, llegó hasta el Tercer Reich, en donde su ideólogo oficial, Alfred Rosenberg, afirmó que Jesús era hijo de madre siria y padre romano, martirizado luego por los judíos, y que su ascendencia había sido falseada por San Pablo.^[13]

Reactivando los atávicos reflejos católicos antisemitas, la publicidad emocional difundida estruendosamente por *La Pasión* de Gibson, con su carga tradicionalista, reduccionista, vengativa y maniquea, convergió con el evangelismo fundamentalista representado por la presidencia de George Bush hijo y su cohorte neoconservadora. De manera que en el actual escenario del «choque de civilizaciones», *La Pasión* de Gibson ha sido la primera gran contribución cristiana a la Guerra Santa en el mundo del espectáculo cinematográfico, en sintonía con el fundamentalismo evangélico arraigado en el seno de los neoconservadores norteamericanos.

III. LA IMAGEN PROLETARIA

El siglo de la Revolución Industrial, que transformó la vida urbana y creó las masas obreras en Europa, fue también el siglo en que nacieron la novela y la pintura moderna, la fotografía y el cine. Inicialmente las masas obreras permanecieron marginadas de las representaciones artísticas, y mientras Ingres pintaba sus desnudos mitológicos, en los suburbios de Londres y de París crecía un gigantesco universo pestilente de miseria, humo y suciedad. La nueva clase obrera era casi una prolongación de la vieja esclavitud o servidumbre medieval, aunque su organización y sus tenaces luchas consiguieron arrancar paulatinas reivindicaciones a los empresarios. En 1891, en vísperas del nacimiento del cine, se aprobó en Francia la jornada laboral de 11 horas para mujeres y niños. En Inglaterra, en 1901, una ley limitó la jornada de trabajo de los adultos a 12 horas y a 5 y 1/2 los sábados. Antes de la Primera Guerra Mundial predominaba en los países industrializados la jornada laboral de 10 horas.

Hemos dicho que la nueva clase obrera, molesta y antiestética, fue evacuada de las representaciones de las llamadas Bellas Artes. Constituía la porción innombrable de la nueva sociedad burguesa, que se asentaba en su explotación. Pero pronto algunos novelistas comenzaron a detectar, por lo menos, las violentas transformaciones del panorama urbano y demográfico provocadas por la Revolución Industrial. En 1837 Dickens comienza a publicar su *Oliver Twist*, que relata la vida en un orfanato cruel y describe los bajos fondos y barrios pobres de Londres, de los que los obreros están ausentes, porque el novelista coloca en primer plano al hampa urbana de su época. En 1842 inicia Eugène Sue la publicación de sus famosísimos *Los misterios de París*, que constituyen otro retrato folletinesco, esta vez del nuevo París. Y Victor Hugo elige en 1862 un título emblemático, *Los miserables*, para narrar la odisea de su presidiario Jean Valjean, que asciende desde el abismo hasta la regeneración moral. En su prefacio proclama Hugo su intención de denunciar con su libro la injusticia social.

Esta literatura popular ha sido suficientemente estudiada para que sea necesario detenerse aquí en ella. Tras su alumbramiento de nuevos universos sociales será Zola, desplazado desde el periodismo a la narrativa, quien dará la gran zancada en la representación literaria de las clases populares, con sus retablos sobre la taberna (*La taberna*, 1877), los mineros (*Germinal*, 1885), los campesinos (*La tierra*, 1887), o los ferroviarios (*La bestia humana*, 1890). Zola influyó a su vez en el revolucionario Théâtre Libre, de André Antoine, quien con su naturalismo que causó escándalo barrió al teatro tardorromántico y acabó por aterrizar en el cine. También Zola fue defensor de la nueva pintura de Manet, Monet y Renoir.

¿Qué ocurría entretanto en las artes icónicas? La fotografía había comparecido en

sociedad en 1839, pero la fotografía nació como invento burgués y, por el momento, al servicio de las representaciones burguesas. Resultará significativo que Zola, al igual que Giovanni Verga en Sicilia, se conviertan a finales de siglo en cultivadores de aquella técnica que permitía atrapar la vida con un realismo que no tenía precedente en las artes visuales. A la espera de que la fotografía orientase sus cámaras hacia los sujetos de las clases populares, algunos pintores habían iniciado una revolución temática en sus lienzos. Aquí es obligado citar a Jean Francois Millet, quien abandonó sus retratos y desnudos para orientarse desde 1844 hacia los temas campesinos, tratados con gran exactitud en la observación. En 1849, para escapar a una epidemia de cólera, se instaló en Barbizon, lo que le consolidó definitivamente como ilustrador de la vida rural, con gran desconcierto de la crítica de la época (es cierto que el mundo popular y del trabajo estaban ya presentes en algunos pintores flamencos, pero su presencia social había sido eclipsada en aquellos años). No deja de ser interesante que, en plena Revolución Industrial, Millet se refugiase en el idílico trabajo campestre, antinomia de las nuevas fábricas ruidosas y humeantes. Pero su iniciativa plástica es la que acabaría por conducir a los grandes films campesinos de Dovjenko y De Santis en nuestro siglo. Sería, en definitiva, la iconografía populista que, desde Millet hasta las revistas gráficas y hojas de calendario de final de siglo, acuñaría y perpetuaría los estereotipos icónicos sobre los personajes y oficios característicos de las clases populares: el campesino, el ferroviario, el obrero metalúrgico, la costurera, el zapatero remendón, etcétera.

La revelación de la fotografía como testimonio y espejo de la vida y las tareas de las clases trabajadoras fue obra de Jacob A. Riis, periodista de sucesos del *Evening Sun* de Nueva York, quien para denunciar mejor la miseria urbana trocó su pluma por la cámara en 1888, introduciendo además la técnica alemana del flash de pólvora (*Blitzlichtpulver*) en su país. Pero el atraso de las técnicas de reproducción gráfica de su época hizo que sus impresionantes fotos tuvieran que transcribirse a dibujos, con lo que perdían su capacidad de autenticación y su influencia social. Riis publicó dos libros ilustrados titulados elocuentemente *Cómo vive la otra mitad* (1890) y *Children of the Poor* (1892). Esta senda, iniciada en vísperas del nacimiento del cine, fue prolongada por Lewis W. Hine, quien había estudiado sociología en Chicago y Nueva York y es considerado a veces como padre de la «foto social» por sus documentos (inmigrantes llegando a Nueva York, mineros, niños trabajando en las fábricas), que comenzó a publicar en revistas en 1908 [figura 17].



17. *Algodonera de Carolina*, fotografía de Lewis W. Hine de 1908.

Por consiguiente, cuando el cine nació en 1895, la que podríamos llamar «fotografía proletaria» estaba dando sus primeros pasos. Y a partir de este punto estamos en condiciones de analizar el destino que las clases trabajadoras, desde Lumière hasta el neorrealismo italiano, han recibido en su tratamiento en la pantalla y que con frecuencia se ha interferido con la confusa cuestión del «cine social», que tan en boga estuvo en España en los años cincuenta, como fruto del impacto del cine italiano y de la agitación antifranquista en los círculos intelectuales y cinéfilos.

Por «cine social» se entendía entonces, aproximadamente, aquel que documentase con vocación realista las condiciones de vida de las clases populares y sus conflictos laborales. Esta preocupación por el «cine social», que constituyó uno de los ejes ideológicos en torno al que se aglutinó una buena parte del más combativo cineclubismo español, tuvo su reconocimiento a través de la explícita réplica pública que constituyó el libro que un alto funcionario franquista, personaje clave en la política cinematográfica del régimen, José María García Escudero, publicó en 1958 con el título *Cine social*, de Editorial Taurus. Al apropiarse de este tema polémico e incómodo, que parecía ser un monopolio de los resistentes en las trincheras culturales del antifranquismo, García Escudero proponía en su texto una lectura y valoración de los films de este epígrafe desde su perspectiva ideológica, es decir, desde la perspectiva del pensamiento social de la Iglesia católica anterior al Concilio Vaticano II. Con esta maniobra de exorcismo, el autor intentaba desactivar las propuestas que la crítica de orientación marxista había planteado combativamente

desde las revistas *Objetivo* (alentada por intelectuales del clandestino Partido Comunista de España y prohibida en 1955), *Cinema Universitario* (editada por el Cineclub del Sindicato Español Universitario de Salamanca y prohibida en 1963, durante el mandato de García Escudero como director general de Cinematografía y Teatro), y que continuaría planteando desde 1961 *Nuestro Cine*, revista heredera de los mismos postulados ideológicos.

Hoy ya nadie teoriza ni polemiza en torno al «cine social», no tanto porque no esté de moda como por la evidencia hoy indiscutida de que todo film representa un discurso ideológico en torno a algún aspecto de la sociedad y que ningún cineasta es capaz de sustraerse a tal gravitación. Hoy sabemos que toda la producción mundial pertenece, en rigor, a la categoría «cine social» y esta categoría carece de especificidad, a diferencia de géneros temáticos acotados, como el western o el cine terrorífico. Una comedia sentimental es cine social en tanto que supone una representación social institucional e intencionada en la pantalla de ambos sexos y de sus roles respectivos, de sus intereses, de sus fricciones y de sus pactos, sumisiones y reconciliaciones. Y un film policíaco es cine social en su calidad de discurso acerca de la lucha violenta por la propiedad privada. Y así podríamos proseguir con los restantes géneros canónicos del cine.

Formulada tal aclaración imprescindible, nada impide hilvanar una reflexión sobre algunos aspectos precisos y puntuales de la representación de las clases populares en la pantalla y de sus relaciones sociales, sean laborales o no. Ni que decir tiene que nuestra elección del corpus de películas examinadas será caprichosa y contestable, con vastas zonas deliberadamente omitidas, entre ellas las complejas cinematografías asiáticas y africanas que nos resultan tan mal conocidas. Para bien y para mal, esta reflexión se vertebrará desde el punto de vista eurocéntrico.

Se ha escrito muchas veces que el cine —al que Balázs caracterizó como el «primer arte burgués»— es un espejo de la sociedad que lo produce, siguiendo la vieja teoría del arte entendido como reflejo; pero debe añadirse inmediatamente que si la pantalla de cine es un espejo (su tecnología fotográfica y reproductora refleja inevitablemente lo que está ante la cámara), es en todos los casos un espejo distorsionador e interesado. Y es distorsionador porque quienes están detrás de la cámara son sujetos con ideas y convicciones, como las tienen también quienes financian las películas y ejercen a la postre su censura económica sobre ellas. Por eso, más que espejo pasivo de la realidad social, las películas suelen ser un espejo de la ideología de quienes las producen, de quienes toman decisiones acerca de cómo se debe interpretar y representar el mundo que se abre ante las cámaras, el mundo de los burgueses y el mundo de los obreros, sus dependencias e interrelaciones mutuas. Y decisiones que han sido tomadas sabiendo, además, que el grueso del mercado cinematográfico estaba formado por las clases populares (la burguesía no empieza a incorporarse decididamente a las salas oscuras hasta 1918), a las que había que adoctrinar y entretener, a las que había que predicar sumisión al sistema y vender

ensueños gratificadores a la vez. Con lo cual volvemos a topar con el sinsentido de la expresión «cine social», porque todo el cine es «cine social». Pero todas estas precisiones no constituyen más que un estímulo y acicate a la hora de indagar de qué modo la clase obrera y los sujetos de las clases populares han sido representados a lo largo de la historia del cine, qué estereotipos han generado en la pantalla y de qué modo han ido mudando estos estereotipos a lo largo de los años y en la historia de los países, atravesados por crisis, dictaduras, guerras o revoluciones.

Y nada más iniciar esta reflexión acerca de qué representaciones ha ofrecido el cine de este sujeto social que iba a constituir el principal mercado de sus imágenes, nos topamos, en el inicio fundacional del Cinematógrafo Lumière, con una película titulada *Salida de los obreros de la fábrica* (*Sortie des usines Lumière à Lyon*). Resulta verdaderamente significativo que la primera película rodada por Lumière fuese precisamente esta estampa de los trabajadores saliendo de su fábrica. De esta película se realizaron además varias versiones, que han acabado por crear un enigma para los historiadores, pues tanto Louis Lumière como su operador Francois Doublier situaron la realización de la primera de ellas en agosto de 1894, fecha que los investigadores consideran implausible.^[1] Sea como fuere, se conservan dos versiones distintas de este film, lo que prueba el interés que Lumière concedía a este asunto, al que percibía como un film publicitario, como el primer film de publicidad industrial de la historia. En la actualidad ha perdido aquella función, para convertirse en el primer testimonio de la clase obrera en la pantalla, rodado precisamente en el mismo año en que se fundó en Francia, en Limoges, la Confederación General del Trabajo (CGT), central que conseguiría en 1902 unificar las diversas corrientes del sindicalismo francés.

Salida de los obreros de la fábrica se inicia con la apertura de los portales de la factoría Lumière. Luego sale la masa de obreros y obreras y, cuando ha salido el último, un poco rezagado, las puertas se cierran. Esta estructura que desarrolla un acontecimiento completo, con un principio (las puertas se abren) y un final (las puertas se cierran), ha llevado a Marshall Deutelbaum a interesantes consideraciones acerca de la estructura narrativa de las cintas documentales de Lumière.^[2] Avanzando un paso más que Deutelbaum, a la vista de la primera de las versiones conservadas podríamos hablar incluso de «final feliz», que se justifica con la simple descripción de la cinta ofrecida a raíz de su proyección el 10 de junio de 1895 en Lyon, en el Congreso de las Sociedades Francesas de Fotografía: «Mujeres, hombres y niños se apresuran para ir a almorzar, unos a pie y otros en bicicleta. Cuando los obreros han desaparecido, los patronos salen también, en coche, para ir a tomar su comida».^[3] En efecto, la salida de los obreros para la pausa reconfortante del almuerzo (dato que no está implícito en las imágenes, pues podría tratarse de la salida del final de la jornada laboral en día veraniego) y el colofón del coche de los amos tirado por dos caballos, tiende a armonizar los ritmos de los patronos y sus obreros, en un momento de distensión de las obligaciones laborales. Su clausura tiene lugar, además, tras el

colofón triunfal de la salida de los amos de la empresa.

Vale la pena señalar que la versión posterior de *Salida de los obreros de la fábrica*, que es la más divulgada y que se rodó probablemente en junio de 1895 —los obreros visten ropas ligeras de verano—, no incluye el detalle del coche de caballos de los dueños de la empresa, que constituía en la versión anterior un notorio contraste incluso con las bicicletas de los más privilegiados de sus trabajadores. Por otra parte, estos breves films, menos inocentes de lo que aparentan y que constituyen una loa del industrial orgulloso de su empresa, nos ilustran con elocuencia acerca de los usos vestimentarios de la clase obrera finisecular en Francia, entre los que no falta el tocado del sombrero tanto masculino como femenino, acomodando así los trabajadores su imagen externa a los arquetipos vestimentarios creados e impuestos por la burguesía [figura 18]. La influencia de este film fundacional se revelaría enorme y en 1899 el pionero catalán Fructuoso Gelabert seguiría su ruta al rodar *Salida de los trabajadores de la fábrica España Industrial*, de veinte metros de longitud. Con estas obras se corroboraba en hora muy temprana la sagaz observación de Hans Richter en 1939, según la cual «el trabajo en el cine parece existir solamente para ser interrumpido».^[4]

En una de las versiones de la película de Lumière, como quedó dicho, aparecían ya los patronos y los obreros. Vale la pena decir algo acerca de los patronos de la industria cinematográfica en aquellos años. En Estados Unidos, Abner McKinley, hermano del presidente William McKinley, fue ya accionista de la American Mutoscope Company, una de las primerísimas productoras del país.^[5] Y es sabido que una de las tareas prioritarias de los operadores nómadas de Lumière era la de cinematografiar a los miembros de la realeza europea, para granjearse su simpatía, su apoyo y su complicidad. Como ha resumido sintéticamente Sadoul, el cinematógrafo se encontró patrocinado en Londres por el duque de Connaught, hermano del príncipe de Gales; en San Petersburgo por la emperatriz Alejandra de Rusia; en Estocolmo por el rey Óscar de Suecia; en Madrid por la reina regente de España; en Viena por el emperador Francisco José; en Bucarest por el rey Carol I de Rumania; en Belgrado por el rey Milán de Serbia; mientras que posaban ante el aparato de Lumière, en Berlín, el emperador Guillermo II; en México, el presidente dictador Porfirio Díaz; en Washington, el presidente McKinley.^[6] La alianza era funcional, pues el poder político potenciaba y difundía con esplendor su imagen pública a través del cine, pero como contrapartida dispensaba su protección al nuevo invento y a sus agentes comerciales. Los unos se necesitaban a los otros en unos años en que, endeble todavía el movimiento sindicalista, la lucha de clases revolucionaria se saldaba en un número impresionante de expeditivos atentados y magnicidios hasta 1914: la emperatriz Isabel de Austria-Hungría, asesinada en septiembre de 1898; el rey Umberto de Italia, en julio de 1900; el presidente McKinley, en febrero de 1901; el rey Alejandro de Serbia y la reina Draga, en junio de 1903; el 31 de mayo de 1906 el rey Alfonso XIII de España escapó con vida a su segundo atentado, en el día de su boda; el rey de

Portugal fue asesinado en 1908; el jefe del gobierno español, José Canalejas, en noviembre de 1912; el presidente Madero, de México, y el rey Jorge de Grecia en 1913; y los archidukes de Austria en Sarajevo en junio de 1914, lo que constituiría un detonante para la Primera Guerra Mundial.



18. Fotograma de *Salida de los obreros de la fábrica* (1895), de Lumière.

El discurso del cine primitivo acerca de las clases sociales fue un discurso enunciado, inevitablemente, desde el punto de vista del poder. La productora francesa Pathé, que fue la primera gran empresa de producción del cine europeo, realizó películas de ficción en ambientes proletarios inspirados en novelas de Zola, como *Las víctimas del alcohol* (*Les Victimes de l'alcoolisme*, 1902) y *La huelga* (*La Grève*, 1903), siendo la primera deudora de *La taberna* y la segunda de *Germinal*. En esta época en que el público francés de cine estaba formado por estratos de las clases populares, el cine se convirtió inmediatamente en un púlpito conservador y los temas crudos de Zola eran leídos a través de la óptica bienpensante de la burguesía de la época, según la cual los males del proletariado provenían de su afición al alcohol y de su escasa disciplina laboral.

En esta esfera, el cine norteamericano, hecho por pioneros de extracción distinta y en contextos con frecuencia diversos, resultaría más avanzado que el europeo, tanto en el plano ideológico como en el desarrollo de su lenguaje. Trabajando a las órdenes de Edison, Edwin S. Porter fue uno de los más característicos exponentes de este género de películas interesadas por los conflictos sociales. En *The Ex-convict* (1904), por ejemplo, muestra cómo un delincuente salido de la cárcel tiene que retornar a su

anterior vida asocial porque sus antecedentes penales no le permiten encontrar trabajo. Porter atenuó esta visión tan pesimista haciendo que el protagonista cometiese el acto heroico de salvar a la hija de un hombre rico de un accidente de tráfico, para hacerle así merecedor de su redención social. La pregunta que acaso no se formularon los espectadores primitivos de la cinta era qué ocurría con los ex presidiarios a los que no se les ofrecían oportunidades para demostrar su heroico altruismo a los ricos capaces de darles un empleo.

Una película posterior de Porter, *The Kleptomaniac* (1905), resultó mucho más avanzada en el plano ideológico, ya que denunciaba la diferencia con que la justicia trataba a la mujer rica que robaba en un almacén y a la mujer pobre, con una criatura, que robaba por hambre. De los nueve planos que componen esta película, los cuatro primeros están dedicados al episodio de la señora rica que robaba impunemente en el almacén, los cuatro siguientes a la madre hambrienta que roba un trozo de pan y es detenida por la policía. Y el noveno mostraba una imagen satírica de la Justicia, con el ojo derecho destapado y su balanza desnivelada. En este film, el montaje no vertebra una acción paralela que hace progresar la narración a la vez que compara ambos destinos, sino que compone el contraste didáctico de dos historias ejemplares expuestas en bloques unitarios, subrayando la benevolencia con que es tratada la cleptómana rica y la dureza con que la justicia castiga a la pobre mujer que roba por hambre. Es éste, tal vez, el primer ejemplo histórico de montaje ideológico, precursor del que aparecerá en ciertos films de Griffith, como *A Corner in Wheat* (1909) y *The Usurer* (1910) y más tarde en los films soviéticos. Al año siguiente Pathé produjo *Deux poids, deux mesures* (1906), de Charles-Lucien Lépine, directamente inspirada por la cinta de Porter y con dos historias muy similares.

La situación social en los Estados Unidos, paraíso de la libre empresa, ofrecía en efecto contrastes dramáticos. Poco después de que se estrenase el film de Edwin Porter, en 1907, el millonario Crittendon fue encarcelado por tener a su servicio a un millar de hispanos y de italianos trabajando en calidad de esclavos en sus plantaciones de Arkansas. Los negros y los inmigrantes recientes y sin recursos constituían los grupos sociales más vulnerables, en efecto, para las prácticas esclavistas o semiesclavistas que todavía sobrevivían casi medio siglo después de concluida la Guerra de Secesión. No es raro, por tanto, que los conflictos sociales ocuparan un lugar destacado en la abundante producción de D. W. Griffith, gran patriarca del cine norteamericano y sistematizador de los principios del lenguaje cinematográfico.

Aunque en muchos aspectos Griffith fue un hombre conservador, educado en el seno de una familia sudista arruinada por la Guerra Civil, sus ideales cristianos y francmasones (detalle bastante subestimado por los historiadores) le empujaban hacia un humanismo liberal y un reformismo de las injusticias sociales. Sus contradicciones ideológicas estallaron en toda su magnitud cuando realizó el gran fresco histórico y político *El nacimiento de una nación*, que militó a favor de la causa sudista y del

esclavismo y que convirtió a Griffith en el primer gran «polemista» de la historia del cine. Sin ninguna contradicción con el Griffith melodramático, que procedía de Dickens y del teatro Victoriano, existió por tanto un Griffith «social» y «polemista», que se interesó explícitamente por las desigualdades de las clases sociales, por las crisis económicas, las huelgas y las guerras, con la sensibilidad humanista que era bastante común en las capas de la pequeña burguesía urbana y de la *intelligentsia* americana antes de 1917. Es muy probable que Karl Marx no figurase entre las lecturas de Griffith, pero conocía en cambio la obra robusta del novelista californiano Frank Norris (1870-1902), el Zola americano (autor de *McTeague*, llevada a la pantalla por Stroheim en *Avaricia* [*Greed*, 1923]), al que adaptó en 1909. Debe subrayarse también el respeto que Griffith demostró hacia los indios norteamericanos, mostrados siempre como personajes nobles y pacíficos (en este renglón adaptó varias novelas de James Fenimore Cooper), con una óptica ideológica que será luego radicalmente invertida por los westerns racistas de Hollywood.

A Corner in Wheat (1909) fue un film de 12 minutos inspirado a Griffith por la novela *The Pit* (1902), de Frank Norris. Demostrando una sensibilidad plástica infrecuente en la época, Griffith abrió y cerró su film con sus personajes interpretando a unos campesinos en composiciones inspiradas directamente por las pinturas de Millet. Su estructura siguió el modelo desarrollado por Porter en *The Kleptomaniac*, pues contrastó la vida dura de los campesinos, víctimas de la especulación y del alza de los precios del trigo, y el lujo exultante del especulador que se lucra con sus operaciones en Wall Street. El agudo contraste social lo efectuó Griffith por montaje alternado, de modo que los personajes de ambas clases nunca coincidían en la acción, lo que demostraba cierta sofisticación del mensaje ideológico. Al final, en un desenlace providencialista, el opulento especulador parecía asfixiado en su depósito de grano, al que había conducido a algunos amigos para que viesen el trigo que había acumulado. La justicia divina reemplazaba así a la justicia de los hombres, aunque dejaba el problema de la dependencia campesina intacto. La tipología de las clases sociales fue tratada con mucho énfasis por Griffith, según la tradición del teatro popular, y su tratamiento de los burgueses prefiguró el que Eisenstein ofrecería en su primer film, *La huelga* (*Statchka*, 1924).

Una moraleja parecida propuso su film *The Usurer*, rodado al año siguiente y con una duración de 15 minutos, aunque esta vez Griffith hizo que el explotador y las víctimas llegaran a encontrarse físicamente. El explotador es un propietario rico y avaricioso, que trata despiadadamente a sus inquilinos con dificultades económicas, desahuciándolos implacablemente de sus domicilios cuando no pueden pagarle. El montaje alternado —que se inició para vertebrar persecuciones físicas— se utiliza aquí de nuevo para contrastar la opulencia y la miseria: mientras los recaudadores confiscan el lecho en que se halla un niño enfermo, el usurero disfruta de un opíparo banquete. Pero una inquilina que va a verle para implorarle un aplazamiento de su deuda se desmaya y, al caer, deja encerrado accidentalmente al potentado en el

interior de su caja fuerte durante la noche, en cuyo interior muere asfixiado, rodeado de su fortuna. De nuevo es la justicia divina, y no la de los hombres, la que aportará un final (provisionalmente) feliz al conflicto de clases sociales. El espectador humilde podía abandonar la sesión de cine reconfortado por lo que había visto.

Son muchas las películas de Griffith que merecerían un análisis en este apartado, como *The Musketeers of Pig Alley* (1912), primer film de gangsters de la historia, que mostró la pobreza del Lower East End de Nueva York al rodar en las calles y escenarios naturales de este barrio. Pero la obra cumbre de Griffith en este renglón sería *Intolerancia* (1916), el fresco histórico monumental que reconstruyó cuatro episodios de cuatro épocas distintas, alternados por un montaje paroxístico, y que fue, de hecho, un alegato defensivo contra las acerbadas críticas ideológicas que había recibido su anterior *El nacimiento de una nación*. Contra la intolerancia de sus detractores, Griffith propuso su tesis de que la intolerancia ha sido el peor azote que ha castigado a la humanidad a lo largo de los siglos, en una tesis muy coherente con su afiliación masónica y liberal. El episodio más impactante desde nuestra perspectiva fue el segmento contemporáneo en Chicago, inspirado por un informe de la Federal Industrial Commission sobre la represión ejercida por los patronos en las huelgas sangrientas de 1912 y por el asunto Stielow, un huelguista acusado del asesinato de su patrono. De este asunto histórico surgió el protagonista masculino del episodio, interpretado por Robert Harron, quien conoce y se casa con una chica (Mae Marsh), viviendo ambos pobremente en un suburbio después de que el padre del chico ha sido muerto y el de ella despedido como resultado de una violenta huelga en la empresa de Jenkins (Sam de Grasse), un industrial que explota a sus obreros a la vez que, hipócritamente, practica ostentosamente obras de caridad y sus asistentes despojan a la pareja protagonista de su hijito, debido a la conducta delictiva del padre. A pesar de su registro melodramático y de su derivación hacia un asunto de falsa culpabilidad y de salvamento de la horca en el último minuto, el episodio moderno de *Intolerancia* ofreció un raro testimonio cinematográfico de las milicias privadas (como las de la célebre agencia Pinkerton) que los empresarios utilizaban realmente en esa época para reprimir las huelgas con métodos violentos.

El atrevido montaje paralelo de cuatro historias muy distintas y muy alejadas en el tiempo hizo que el público quedase desconcertado ante *Intolerancia*, condenándola al fracaso económico. Sin embargo, a principios de 1919 una copia de este film salvó el bloqueo cinematográfico a la Unión Soviética y llegó hasta Moscú. Parece ser que Lenin la vio y quedó fascinado ante su avanzada propuesta estética e ideológica.^[7] El público soviético dio una acogida entusiasta al film, que se estrenó en 1920 y permaneció casi diez años en exhibición. No es éste el lugar para analizar cómo una obra que el público americano había juzgado como una rareza extravagante e incomprensible, cuatro años después resultaba comprensible y estimulante para el público soviético. Todavía más estimulante resultó para los jóvenes cineastas del país, como Eisenstein, Pudovkin y Kulechov, quienes jamás negarían su deuda inmensa

hacia esta película y hacia su atrevida concepción del montaje.

La paradójica sensibilidad social de Griffith merecería más extensos análisis. Recordemos, no obstante, que tras su imagen racista de los negros norteamericanos en *El nacimiento de una nación*, el protagonista de *La culpa ajena* (*Broken Blossoms*, 1919) fue un chino, interpretado por Richard Barthelmess, cuya bondad y delicadeza contrastaron con el pérfido Hishuru Tori (Sessue Hayakawa) del aplaudido drama racista de Cecil B. DeMille *La marca del fuego* (*The Cheat*, 1915). En contraste con este suntuoso y exitoso film, el personaje de Griffith es presentado como protector de la frágil heroína (Lillian Gish) maltratada por su padre. Esta representación resultó interesante en una época en que, tras la guerra de los bóxers y la Revolución de 1911, y bajo la hegemonía del colonialismo occidental, la expresión *peligro amarillo* era corriente en la cultura de masas desde la aparición de la serie de novelas sobre el perverso doctor Fu Manchú, iniciada por Sax Rohmer en 1913, y de los seriales de Pearl White, en donde aparecían también pérfidos orientales. En su film, en cambio, Griffith se inspiró más bien en la tradición rousseauiana de los personajes exóticos definidos por sus buenos sentimientos.

La culpa ajena se rodó en decorados de estudio, que reconstruían el barrio pobre de Limehouse, en Whitechapel (Londres), consolidando una práctica que se institucionalizaría desde el final de la Primera Guerra Mundial en los estudios californianos. En contraste con esta práctica, su último film como productor independiente, titulado *Isn't Life Wonderful* (1924), fue una obra maestra rodada en escenarios naturales de la Alemania castigada por la guerra. Basada en la novela *The Dawn* de Major Geoffrey Moss, acaso la realización de tan exótico producto se debió a una sugerencia de J. C. Epping, asesor financiero de Griffith de origen alemán, quien había visitado a sus parientes en su país en 1922. Sea como fuere, esta pequeña obra maestra, hecha de espaldas a la espectacularidad sensacionalista, mostró con sorprendente realismo la pobreza y el hambre causados por la guerra en la población civil alemana. Se rodó en el verano de 1924 en las calles del viejo Berlín, en el astillero de Kópenick y en los bosques de Crampnitz y Sacrow, utilizando gentes de los lugares como figurantes, anticipándose así a las prácticas de los cineastas soviéticos y de Rossellini. Las tristes colas ante las tiendas [figura 19A], o la escena en que la familia de refugiados polacos se instala para su triste cena de nabos, resultaban verdaderamente insólitas para el cine de la época. Griffith rodó un coherente final pesimista, pues la pareja protagonista, Inga y Paul, corrían hacia su casa con un precioso cargamento de patatas, pero eran atrapados por unos obreros desesperados, que se las robaban. Pocos días después de su estreno, Griffith tuvo que cambiar el final, mostrando el futuro feliz de la pareja. Rodada un año antes que *Bajo la máscara del placer* (*Die freudlosse Gasse*), de Pabst, *Isn't Life Wonderful* tuvo una enorme influencia en Europa y América por su crudo realismo, fue elogiada públicamente por Fritz Lang y su huella puede rastrearse hasta la aparición del neorrealismo italiano [figura 19B].



19A y 19B. La cola berlinesa rodada por Griffith en 1924 para *Isn't Life Wonderful* anunció el estilo del neorrealismo italiano, aquí representado por *Germania, anno zero* (1947), rodada también por Rossellini en Berlín.



Cuando Griffith rodó su película en Alemania, se estaba produciendo en Estados Unidos el escándalo de *Avaricia*, la obra capital del vienes Erich von Stroheim, víctima de mutilaciones sin cuento. Adaptando la novela *McTeague*, de Frank Norris, Stroheim llevó a su extremo la técnica realista practicada por Griffith en Alemania, para relatar con genio una historia de sordidez y de degradación moral, alimentada por los celos, la pasión por el dinero y el alcoholismo. Rodada en escenarios naturales de la zona de San Francisco y del Valle de la Muerte, *Avaricia* constituyó un veraz e

implacable retrato de la condición del proletariado y de la pequeña burguesía en una gran ciudad norteamericana de finales de siglo, con acertadas pinceladas sobre la inmigración alemana, ya que alemanes eran los padres de la protagonista. Y para vincular los individuos a su medio ambiente, utilizó magistralmente Stroheim la fotografía con gran profundidad de campo, nitidez óptica que en la escena de la boda de la pareja protagonista en su apartamento permite mostrar en último término, a través de la ventana, el paso de un cortejo fúnebre por la calle. Curiosamente, lo más significativo de la restante producción de Stroheim, siempre de una acidez corrosiva y formalmente suntuosa, se desarrolló en ambientes aristocráticos o cortesanos fastuosos y corruptos de su Europa natal. Fue su otro lado de la moneda, en el que no ahorrará espíritu de venganza, ni cuando nos muestre sus salones de lujo, ni cuando nos desvele sus dormitorios.

Fue a mediados de los años veinte cuando el cine soviético hizo su irrupción triunfal en los mercados europeos, a pesar del bloqueo antibolchevique impuesto por los occidentales. Aparentemente el cine soviético debería ocupar un lugar privilegiado en un ensayo como éste, ya que el tema de la lucha de clases y la emancipación del proletariado constituyen los ejes más sólidos de su filmografía. Pero cuando se examina un film tras otro, se comprueba que lo que produjo sobre todo el cine soviético —estatalizado en 1919— durante su edad de oro fueron films políticos, films de partido o de glorificación de la Revolución Bolchevique, de sus episodios precursores, de sus incidentes y de sus figuras. Una película tan ejemplar como *El acorazado Potemkin* (*Bronenosez Potiomkin*, 1925), de Eisenstein, cuya importancia y cuyo impacto no necesitan ser subrayados, más que un film de lucha de clases es un film de glorificación histórica de los motines de 1905, a pesar de las notorias y brillantes falsedades históricas que contiene: la matanza de las escalinatas de Odessa nunca ocurrió, los marineros represaliados en el barco jamás fueron cubiertos con una lona y el acorazado que se refugió en el puerto rumano de Constanza fue devuelto a la armada zarista.

Acaso las películas soviéticas que resultan más pertinentes para ser recordadas en un ensayo como éste sean *La huelga* (1924), de Eisenstein, y *La madre* (*Mat'*, 1926), de V. I. Pudovkin, inspirada en la novela de Gorki y realizada como *El acorazado Potemkin* para conmemorar los episodios insurreccionales de 1905. Ambas tienen en común el situar su conflicto central en la huelga en una fábrica, durante la época zarista, lo que les permite mostrar las luchas obreras que se suponen canceladas desde octubre de 1917. Pero los obreros de Eisenstein acaban siendo masacrados por la policía, en una virtuosa escena de *montaje de atracciones*, mientras que los obreros de Pudovkin acaban en una gran manifestación, encabezada por la protagonista portando la bandera roja. Acaso en esta crucial diferencia tenga que ver el que Pudovkin fuera militante del partido y Eisenstein no lo fuese. También en la película de Eisenstein aparecían entre los obreros delatores, confidentes de la policía y provocadores, mientras en la de Pudovkin la delación del militante era fruto de la

ingenuidad torpe de su madre, creyendo así protegerle, aunque acabará tomando conciencia política revolucionaria. Y mientras la película de Eisenstein fue el primer film en el que la masa es el héroe y el protagonista colectivo (y de ahí que los actores profesionales fuesen innecesarios), *La madre* seguía siendo una película de individuos en conflictos interpersonales, lo que requería actores profesionales. La propuesta de Eisenstein era mucho más novedosa y arriesgada, desde el principio hasta su devastador final. En todo caso, tras la matanza de obreros en *La huelga*, parangonada por montaje con la matanza de reses en el matadero, Eisenstein tuvo la precaución de añadir a la hecatombe proletaria un rótulo que decía: «Imborrables heridas habían marcado al proletariado. ¡Recuérdalo, proletario!».

Resulta interesante constatar que estas películas hoy nos interesan mucho más por sus valores y experiencias formales que por su potencial revolucionario. *La huelga*, por ejemplo, tuvo una acogida fervorosa en la Unión Soviética y recibió grandes elogios de la crítica aunque, es interesante señalarlo, el periódico *Rabotchi Zritel*, de 25 de marzo de 1925, escribía: «Tendrá una acogida entusiasta entre los obreros, a pesar del montaje inhabitual y de algunas escenas demasiado cortas». El famoso *montaje ruso* acababa de nacer y su atipicidad le haría en ocasiones sospechoso para los cruzados del didactismo a ultranza. Era, desde luego, un montaje transgresor, a pesar de algunos antecedentes de montaje rítmico, como el ensayado por Abel Gance en *La rueda* (*La roue*, 1923). Este montaje virtuoso ponía paradójicamente al desnudo, aunque nadie reparase en ello en la época, la falacia del famoso «realismo» soviético, como un polo de veracidad opuesto al polo del idealismo, según una tradición filosófica y estética. Pues raras veces ha aparecido un cine más formalista que el llamado «realismo soviético», ya que la construcción de su universo icónico se lleva a cabo mediante un montaje hiperfragmentado, parcelado, atomizado y manipulado virtuosamente, y con frecuente recurso a las construcciones simbólicas y metafóricas. A la vista de su capacidad de galvanización social, el mejor cine soviético mudo confirma, ante todo, que una estética es a la vez una ética, anticipando el aforismo provocador de Godard, según el cual un travelling es una cuestión de moral. En todo caso, con la experiencia soviética quedó cumplidamente demostrado que el «realismo» es un concepto polisémico, un *passe-partout* teórico, un espejo en el que cada uno ve lo que quiere ver y que ha autorizado la acuñación de expresiones tales como «realismo burgués» (desde *Madame Bovary* hasta la pintura costumbrista de finales del XIX) y «realismo socialista» (oficializado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, en 1934). También la miopía acrítica ante el fenómeno del cine soviético generó una duradera confusión entre «realismo» y «cine obrerista», como si no fuera posible un realismo burgués legítimo (Renoir, Antonioni), o hasta un realismo aristocrático (Stroheim o el Visconti de *Senso* y *El Gatopardo*). Todas estas confusiones culminarían en la perversión del «realismo socialista», que amalgamó torpemente la temática obrerista con la estética académica burguesa y con la retórica del género hagiográfico-religioso. Y estas confusiones

salpicarían también a quienes, tras la revelación del neorrealismo italiano, ejercimos como críticos y escritores cinematográficos en la España franquista desde las barricadas de la militancia marxista.

Mientras los cineastas soviéticos realizaban sus revolucionarias aportaciones al arte del montaje y ensanchaban espectacularmente el área de lo decible en pantalla, negado hasta entonces por las censuras burguesas de los países occidentales, en la nueva Alemania de la República de Weimar se vivía una gran efervescencia cultural, social y política, que tuvo su puntual reflejo en el teatro y el cine. En el ámbito del teatro —dominado por figuras como Brecht y Piscator— nació el grupo izquierdista Arbeitertheaterbund (Asociación Teatral de Trabajadores), que con sus diez mil afiliados llegó a ser la organización teatral de masas más vasta de Europa. El brillante cine soviético también empezaba a llegar al país a través de la Internationale Arbeiterhilfe (Ayuda Obrera Internacional), entidad de la que surgió la Weltfilm-Gesellschaft (Sociedad Mundial del Cine), con representación en dieciséis países. La influencia y el prestigio del nuevo cine revolucionario soviético alentó precisamente la aparición en Alemania de un cine proletario en los años veinte, producido por los partidos de izquierda y los sindicatos, como contrapoder informativo y cultural de la prensa burguesa y del gran imperio cinematográfico de la UFA, productora creada por la gran banca alemana a imitación de las factorías de entretenimiento y evasión de Hollywood. La República de Weimar vivió unos años de gran agitación social y el cine no podía quedar al margen de esta convulsión colectiva. En Berlín, obreros armados con pistolas entraron en una sala para detener la proyección del film militarista y promonárquico *Fridiricus Rex*, de Arzèn von Cserèpy, mientras en Leipzig otros trabajadores destruyeron los proyectores y quemaron copias del film antisoviético *Todesreigen (La ronda de la muerte)*.^[8] En este contexto nacieron los «films proletarios» (*Arme-Leute-Filme*), a los que Henri Langlois llamaría «un cine de pobres y orientado hacia los pobres».^[9] En realidad, con la experiencia cinematográfica soviética, y con la que ahora glosamos, aparecía por fin, de un modo definitivo, una representación del proletariado en la pantalla, visto desde su propio punto de vista y de sus intereses de clase y no desde puntos de vista pequeñoburgueses o humanistas.

En 1922 el partido y los sindicatos socialistas habían fundado la organización Volksfilmbühne (Cine del Pueblo), cuyas primeras proyecciones tuvieron lugar en el teatro municipal de Moabit y en ellas se exhibieron cortometrajes de producción propia sobre fiestas deportivas obreras, la VIII Jornada Internacional de la Juventud, el Servicio de Salud Proletario y un film de la Internationale Arbeiterhilfe sobre el Ejército Rojo. Estos ensayos fracasaron, igual que los de producir largometrajes. Los films del socialista Martin Berger, titulados *Schmiede (La fragua, 1924)* y *Freies Volk (Pueblo libre, 1925)*, no tuvieron éxito ante el público obrero, a pesar de que se dirigía a él de un modo específico.

Schmiede narraba cómo el personal de un taller debía cesar una huelga fracasada

por mal organizada, en contraste con el éxito de una huelga bien preparada. La empresa promete un aumento salarial a los huelguistas si renuncian a la jornada de ocho horas. Rehusan, pero salvan la fábrica durante una tempestad, pues a pesar de todo es su fábrica. El mismo espíritu didáctico aparecía en *Freies Volk*, que oponía una familia de terratenientes cuasifeudales y un joven maestro de pueblo, quien era capaz de insuflar sus ideas progresistas a la hija de aquella familia. Al final, tras el estallido de una guerra que es pronto detenida por una huelga general mundial, la joven pareja encabeza una manifestación mundial por la paz. Este ambicioso film, anunciado como «superproducción del proletariado» (¿no existía una contradicción en tal formulación?), sería criticado tanto por su ingenuidad política (la huelga mundial) como por su propuesta de reconciliación de las clases (emparejamiento del maestro y la hija del terrateniente).

El Partido Comunista Alemán (KPD) fundó en 1925 la compañía Prometheus Film GmbH, que además de distribuir películas soviéticas en el mercado nacional (se inauguró con la importación de *El acorazado Potemkin*), pretendía producir films capaces de competir en el mercado comercial con el cine burgués, utilizando actores conocidos y temas atractivos y capaces de sortear la censura (es decir, no militantes). Una razón legal para esta estrategia radicaba en que para poder importar las películas soviéticas necesitaban producir los llamados «films de contingente», capaces de alcanzar el mercado.

La Prometheus se estrenó con la producción de *Überflüssige Menschen* (*Hombres superfluos*, 1926), basado en Chéjov y realizado por el director ruso Alexander Razoumny, con un reparto encabezado por los prestigiosos Werner Krauss y Heinrich George. Pero la película no tuvo una buena acogida ni ante el público burgués, ni ante el público obrero que esperaba un film revolucionario. El reto político-industrial se revelaba complejo, en una época en que se soñaba con el nacimiento de una nueva «estética proletaria». Naturalmente, la producción de cortometrajes de agitación y de propaganda no se vio coartada por las mismas hipotecas.

En 1927 los comunistas fundaron otra sociedad, la Weltfilm, que se especializó en la producción no comercial y de agitación, que era realizada por cameramen-obreros formados *ad hoc*. De este modo, durante la gran manifestación de mayo de 1929 en el barrio de Wedding de Berlín, cámaras ocultas en los tejados y en automóviles circulando pudieron rodar un material que Piel Jutzi utilizó para el montaje de su *Blut Mai* (*Mayo sangriento*). También se rodó de este modo *Welt der Arbeit* (*Mundo del trabajo*), noticiario aparecido desde 1930 como contrainformación de las actualidades de la UFA.

También para el Partido Socialista (SPD) el cine soviético constituía un modelo a imitar. A la vista de los fracasos iniciales de Martin Berger y de la eficaz red de distribución no comercial conseguida por los comunistas, crearon en Berlín la organización Film und Lichtbilddienst (Servicio de Películas y Proyecciones), con la

misión de obtener films y distribuirlos adecuadamente. Su eficacia se reveló sobre todo en el campo, en donde las salas de cine eran escasas, utilizando material diverso, incluso procedente de la firma comunista Prometheus. Los dos mejores films producidos en el ámbito político-social socialista fueron, según se dice, *Lohnbuchhalter Kremke* (*El contable Kremke*, 1930), de Marie Harder, y *Brueder* (*Hermanos*, 1929), de Werner Hochbaum. En el primero se describía el destino de un anciano que pierde su empleo cuando su empresa adquiere una máquina contable. A pesar de esta experiencia, no pierde su orgullo de casta y no permite que su hija se case con un camionero, pues le parece indigno de ella. Al final se suicidaba, pero el film concluía con un ejército de parados frente al Reichstag exigiendo trabajo. La prensa socialista elogió vivamente el film, mientras la comunista criticó su orientación pequeñoburguesa, ya que depositaba su confianza en la farsa del Parlamento, representante del Estado explotador. *Brueder*, considerado el mejor film largo de producción socialista, narraba la huelga portuaria de 1896 en Hamburgo, en contra de las jornadas de trabajo extenuantes. Hochbaum tomó como hilo conductor la vida de uno de los portuarios promotores de la huelga, a través de cuya actuación se revelan las condiciones miserables de vida, las injusticias y el heroísmo de la lucha, ya que la huelga empeora su situación económica y su esposa está muy enferma. Es detenido y en la comisaría encuentra a su hermano, convertido en policía, quien le libera en secreto. Será encarcelado de todos modos durante la huelga, pues las soluciones individuales no son verdaderas soluciones, según la eficaz pedagogía de este film, destinado a la difusión en el interior de las organizaciones del partido.

El mismo año en que se produjo *Brueder*, los comunistas realizaron *Salamander* (*Salamandra*), dirigida por los soviéticos Grigori Rochal y Vera Stroieva, en régimen de coproducción con la empresa Mezrabpom de Moscú (del Socorro Rojo), con la que la Prometheus colaboraba asiduamente. *Salamander* era un film destinado específicamente a los grupos intelectuales, ya que debatía los problemas de la genética a la luz del materialismo histórico, haciendo que su protagonista fuese un profesor que efectuaba experiencias de laboratorio con salamandras. A pesar de tal enfoque, fue prohibido por la censura alemana, ya que el científico era perseguido en el film por los sectores retrógrados germanos y fue juzgado ofensivo para la reputación cultural del país. Otro film de la Prometheus fue *Jenseits der Strasse* (*Al otro lado de la calle*, 1929), en el que Leo Mittler mostraba cómo un mendigo en Hamburgo encontraba un collar de perlas, que un parado y una prostituta intentaban robarle, aunque al final se descubría que eran perlas falsas. Este asunto le servía a Mittler de pretexto para mostrar, mediante un montaje de factura soviética, el contraste de las clases sociales. A pesar de ello, en su estudio sobre el cine proletario Schumarm lo califica, como un film «típicamente burgués», mientras Kracauer lo elogia como uno de los primeros que presentó colas de parados en el cine alemán.

El director y operador Piel Jutzi, uno de los mejor dotados realizadores del cine

militante, dirigió *Hunger in Waldenburg (Hambre en Waldenburg, 1929)*, que muestra cómo un tejedor de Baja Silesia en paro y hambriento intenta robar, pero se lo impide otro obrero, que le auxilia y le da cobijo, siguiendo el principio de la solidaridad obrera. Pero Jutzi concluía su película con un final melodramático, pues el parado era despedido por no pagar su alquiler, se peleaba con el administrador del inmueble y se mataba al caer por la escalera. Resultó más importante e influyente la película posterior de Jutzi, *Mutter Krausens Fahrt ins Glück (El viaje de mamá Krause a la felicidad, 1928)*, sobre un guión del incisivo dibujante Heinrich Zille, que mostraba la miseria de una familia obrera berlinesa, cuyo hijo se gasta en bebida lo que su madre, viuda, gana vendiendo periódicos, vicio que le conduce al robo y a su detención y empuja a la madre avergonzada al suicidio, mientras su hija tiene una tormentosa relación con un obrero que milita en el Frente Rojo, como contrapunto positivo de la situación. Kracauer, con su irrefrenable tendencia a la catalogación, clasificó el film de Jutzi como una versión modernizada del tradicional «melodrama de instintos», en el que la madre desempeñaría el papel de heroína pequeñoburguesa, cuyo suicidio por inhalación de gas actúa como contrapunto de la moral sexual socialista de su hija Erna y de su novio Max, que conduce finalmente a su feliz unión.^[10] La ejemplaridad necesita de los contrastes didácticos y Jutzi no hace más que mostrar la persistencia de la ética burguesa en una pobre mujer sin conciencia de clase. Hoy casi olvidado, Piel Jutzi ofreció otro importante y crudo aguafuerte social en *Berlin-Alexanderplatz (1931)*, según la famosa novela de Alfred Döblin. Curiosamente, este revolucionario Piel Jutzi seguiría trabajando en el cine nazi controlado por Goebbels, primero como director y luego como operador. Aunque muchos cinéfilos ignoren hoy su nombre y su obra, no los ignoró Rainer Werner Fassbinder, quien en 1975 realizó una réplica irónica y pesimista a Jutzi en *Viaje a la felicidad de mamá Kuster (Mutter Küsters Fahrt zum Himmel)* en donde la madre (Brigitte Mira) se afiliaba al Partido Comunista para rehabilitar la memoria de su marido, un obrero que se ha suicidado después de matar a un superior. Como en el partido no le hacen mucho caso, busca ayuda en un grupo anarquista, lo que le precipita a una acción terrorista que acaba en una matanza que, por fin, le conducirá al cielo. Además de esta escéptica revisión del título militante de Jutzi, Fassbinder también adaptaría para la televisión *Berlin Alexanderplatz (1979-1980)*, en trece episodios y un epílogo. De este modo se reanudó la conexión del cine proletario de la República de Weimar y del cine desencantado de la opulenta República Federal de Alemania. Entre ambos mediaba el desengaño del estalinismo y el «milagro económico» de la República Federal de Alemania.

El cine proletario alemán, en crisis por la denegación de créditos bancarios y que se extinguiría con la llegada del nazismo al poder en 1933, tuvo su culminación y canto del cisne en 1932 con *Kühle Wampe* (nombre de una colonia de barracones para parados en las afueras de Berlín, donde ocurre buena parte de la acción). *Kühle Wampe* fue dirigido por el realizador de origen búlgaro Slatan Dudow y se basó en un

guión de Bertolt Brecht y Ernst Ottwalt. La acción transcurre en un campamento de parados en los suburbios de Berlín y toma como eje una familia que, expulsada de su hogar por no pagar el alquiler, buscaba refugio en aquel campamento. El hijo se ha suicidado por desesperación (hecho real que estuvo en el origen del guión) y la hija, Anni, conoce a Fritz en un festival obrero deportivo y se emparejan. Este hilo conductor serviría para exponer con las técnicas distanciadoras y reflexivas brechtianas las dificultades de la toma de conciencia revolucionaria. La película se pregunta, más allá de las soluciones individuales de los personajes: «¿A quién pertenece el mundo? ¿Quién va a cambiarlo?». En una discusión en el metro, una joven responde a esta última pregunta: «Aquellos a quienes no les gusta». *Kühle Wampe*, una de las escasas aportaciones de Brecht a la producción cinematográfica, sería prohibida por la censura alegando que ultrajaba a la dignidad del presidente Hindenburg, a la religión (en una escena unos obreros se bañaban desnudos mientras detrás aparecía la torre de una iglesia que hacía sonar sus campanas) y a la justicia (las gestiones de Anni para que su familia no sea desahuciada no son atendidas por los burócratas). *Kühle Wampe*, cuya producción inició la Prometheus y por problemas financieros tuvo que concluir la firma suiza Praesens GmbH, se convertiría en el film militante modélico realizado en la Europa capitalista en el período de entreguerras. También la Prometheus financió por estas fechas a Hans Richter, oriundo de la vanguardia dadaísta, la coproducción germano-soviética *Metall*, sobre una huelga auténtica en Hennigsdorf y que denunciaba las provocaciones antiobreras de los nazis. Richter estaba en Moscú trabajando en este asunto (y luchando a brazo partido con la burocracia soviética, según ha relatado), cuando Hitler tomó el poder. *Metall* quedó inconcluso y el domicilio berlinés de Richter fue saqueado.^[11]

Ajeno a este cine militante y marginal, la industria cinematográfica alemana —lo que entonces se llamaba el «cine burgués»— produjo en los años veinte algunas películas significativas por su aproximación a la condición de la clase obrera, al desempleo o a los conflictos laborales, aunque desde ópticas muy distintas. En este apartado hallamos un film tan singular como *El último* (*Der letzte Mann*, 1924), de F. W. Murnau, obra que entre muchas otras virtudes ha pasado a la historia del cine por su introducción sistemática y definitiva del travelling en el cine de ficción, gracias a la habilidad e ingenio técnico del operador Karl Freund y de un rodaje realizado íntegramente en decorados de estudio. El protagonista de *El último* era el portero del lujoso hotel Atlantis (Emil Jannings), que debido a su avanzada edad, que le dificulta el transporte de maletas pesadas, es destinado a servir en los lavabos de caballeros. El protagonista vive este cambio de empleo y la pérdida de su vistoso uniforme como una trágica humillación y cada noche lo roba para regresar con él a su barrio obrero y ocultar así su nuevo destino. Este conflicto permitió a Murnau contrastar dos mundos contrapuestos, el universo del lujoso hotel internacional y el humilde barrio periférico, separados pero unidos a la vez por el itinerario cotidiano del portero (se piensa en los itinerarios del mundo real al ultrarreal en *Nosferatu*, o

entre el campo y la ciudad en *Amanecer* (*Sunrise*, 1927). En este contexto, su lujoso uniforme pasaba a adquirir el carácter de un emblema de poder y podía entenderse el dolor de su pérdida —el *duelo*, en lenguaje psicoanalítico—, sobre todo en un país como Alemania, caracterizado por la veneración fetichista de los uniformes. Por eso resultó desatinado el comentario perplejo de un crítico norteamericano, extrañado de la pesadumbre del portero, toda vez que, según él, podía conseguir mayores propinas en los servicios de lavabos, cuando en realidad el personaje se sentía agredido en su jerarquía simbólica, materializada por su vistoso uniforme (¡qué lejos estamos de la *Weltanschauung* de los «films proletarios»!). Este film, realizado con gran virtuosismo técnico, supuso un tránsito equilibrado de la estética expresionista al nuevo realismo social que pugnaba por abrirse paso en el cine de la República de Weimar. Expresionista era, por ejemplo, la escalera que descendía a los lavabos, presentada por Murnau como un túnel negro que bajaba a las tinieblas del infierno. Pero Murnau y su guionista Carl Mayer atenuaron la historia trágica del portero, cuya degradación es finalmente descubierta con horror por su familia, añadiendo un divertido epílogo en el que se le convertía en opulento heredero de un millonario norteamericano fallecido. Todavía no sabemos si este artificioso final feliz fue impuesto por la UFA, o bien se trató de una ironía del director sobre los obligados *happy ends* del cine americano.

Al año siguiente apareció *Bajo la máscara del placer* (1925), film de G. W. Pabst caprichosamente traducido al castellano, ya que su título original significa crudamente «La calle sin alegría». Inscrita en la estética entonces en boga de la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*), Pabst retomaba un tema caro al cine alemán, el tema de la calle como escenario colectivo de conflictos humanos, como espacio público de peligro que tenía su contrapunto en el protector recogimiento doméstico. Pabst tomaba este fantasma asocial por los cuernos y hacía enfáticamente de la calle el escenario público de los conflictos derivados de la crisis económica y de la inflación en la Viena de posguerra. La vocación de Pabst era, por tanto, realista, o de cronista social, a pesar de que todo el film se rodó en decorados de estudio, según una práctica dominante en la industria del cine alemán de la época, lo que imprime un cierto carácter fantasmático a los sujetos del drama y a su claustrofóbico y agobiante marco urbano. Los dos polos que estructuraron el drama en esta infeliz calle vienesa son el burdel, que la señora Greifer explota tras la fachada de una casa de modas, y la carnicería ante la que se forman largas y penosas colas y que está regentada por un temible tendero bigotudo, con su fiel perrazo a su vera [figura 20, compárese con las figuras 19A y 19B]. El sexo y el hambre aparecen, por tanto, como los dos motores del drama, pues la venta del sexo puede aplacar el hambre. Pabst inició en este film sus observaciones sobre el mundo de la prostitución, que prolongaría en obras posteriores, con la ayuda de dos actrices espléndidas de procedencia escandinava: Asta Nielsen y Greta Garbo. La necesidad económica empuja a la primera a la prostitución, aunque la segunda, hija de un burgués arruinado en la Bolsa, será

salvada de la perdición por un joven norteamericano, miembro de la Cruz Roja, en una concesión argumental lamentable y que revela que el cine de Hollywood ya había implantado su fórmula del final feliz incluso a los directores europeos, aunque acaso sea una ironía perversa de Pabst el que hiciese que fuese precisamente un joven americano el portador físico de este final feliz tan estridente. Al final, los desheredados de la calle se rebelan contra el despótico carnicero, asaltando su tienda, y desmantelan el burdel de la señora Greifer. Es interesante señalar que en el film de Pabst son las mujeres las víctimas principales del drama, como el eslabón social débil (las amas de casa sin víveres, las jóvenes empujadas a la prostitución) y son ellas las que al final se sublevan contra la doble tiranía. Cuando el cine soviético todavía no había alcanzado los mercados exteriores, *Bajo la máscara del placer* señaló, a pesar de sus concesiones melodramáticas, uno de los puntos más altos de denuncia y crítica social de todo el cine europeo. Por su atrevimiento y novedad su impacto en los públicos fue enorme y sufrió cortes sin cuento por las censuras de muchos países. Hasta 1981 no consiguió reconstruirse una copia completa de este film, que se exhibió en Venecia, reuniendo los residuos de las procedentes de diversos países y que presentaban cortes diferentes.



20. La cola filmada por Pabst, con su mostachudo carnicero y su perrazo, rodada en los estudios para *Bajo la máscara del placer*.

Pero también el cine alemán de la época propuso una visión de las relaciones de clase desde su futuro, en la celebrada película fantacientífica *Metrópolis* (1926), debida a Fritz Lang. La primera idea acerca de este proyecto se la sugirió al director la impresionante silueta de Nueva York al llegar en barco al puerto de esta ciudad, símbolo de la modernidad. Su esposa Thea von Harbou desarrolló el guión acerca de una sociedad futura en la que la casta de los señores gobernaría y viviría sus placeres

en hermosos parques y locales de diversión, mientras la casta de los trabajadores penaría en un mundo subterráneo poblado por máquinas terribles que los esclavizan. La ciencia aparecía encarnada en esta visión futurista por el sabio Rotwang (Rudolph Kleine-Rogge), quien tenía mucho de alquimista medieval y conseguía fabricar un robot, a quien daba la apariencia física de la dulce María (Brigitte Helm), una muchacha que con ribetes cristianos predica el consuelo a los obreros en las catacumbas. En realidad, este personaje que favorece objetivamente la sumisión de los trabajadores es útil a los designios de los amos, pero por alguna extraña razón, jamás bien explicada, el científico la rapta y la reemplaza por un perverso robot femenino, duplicación maligna de María, que predica la insurrección de los obreros contra los amos, aparentemente para justificar su represión exterminadora, ya que los nuevos robots podrán reemplazar a los hombres. Se produce la sublevación, las máquinas son destruidas y el mundo subterráneo empieza a inundarse, hasta que el hijo del amo (Gustav Froelich), que había descubierto con horror aquel inframundo y simpatizaba con la ideología humanitaria de María, consigue poner fin a la revuelta y el robot femenino es entregado a las llamas. Al final, ante una catedral con reminiscencias góticas, los representantes del capital y del trabajo se reconcilian felizmente, según la consigna que indica que entre la mente y el brazo es necesaria la mediación del corazón.

Thea von Harbou, luego militante del partido nazi, fue responsable de las viscosidades ideológicas de esta parábola futurista, que sería admirada por Hitler y rechazada más tarde explícitamente por Fritz Lang. De hecho, *Metrópolis* anunciaba, más que la revolución robótico-informática posindustrial, la destrucción del sindicalismo de clase en el Tercer Reich, para perpetuar el poder oligárquico de los amos de la industria sobre sus trabajadores. A pesar de todo esto, y a pesar de su exaltación del hijo del amo como héroe redentor de los obreros, *Metrópolis* corroboró el genio de Lang como arquitecto de formas y de volúmenes, en su diseño expresionista del impresionante Moloch industrial en el subterráneo servido por obreros convertidos en esclavos-autómatas. Las vistosas escenas de masas venían a ser un eco, desde otra barricada estética e ideológica, del cine soviético que empezaba a ser conocido en Europa. Pero este mundo futuro conservaba rasgos arcaizantes que acaso hoy se revelan más llenos de sentido que en 1926: la casa medievalizante en la que el sabio, cual nuevo alquimista, da vida a su humanoide-robot; o las catacumbas en que María predica entre símbolos crísticos [figura 21], o la catedral de la escena final, revelaban que el mundo maquinista del futuro, expuesto por Fritz Lang, era un mundo con pervivencias sociales y mitológicas arcaicas, con reminiscencias místicas y con ideas sociales corporativistas que hundían sus raíces en los gremios y ligas medievales. Esta confusa amalgama de rígido geometrismo y de arcaísmo, forzoso es reconocerlo, otorgaba cierta inquietante grandeza a este costoso film de la UFA que prefiguró, de modo visionario, algunos rasgos característicos de la sociedad bajo el Tercer Reich.

A finales del cine mudo aparecieron en Estados Unidos algunas películas que ofrecen materia de reflexión en un ensayo como éste. Una de ellas es *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928), del tejano King Vidor, y que sigue siendo todavía hoy una de las más lúcidas radiografías de los sueños del capitalismo norteamericano. A sus protagonistas les puso Vidor, como nombres emblemáticos del ciudadano y de la ciudadana medios, los de John (James Murray) y Mary (Eleanor Boardman). John nació el 4 de julio de 1900, en el día de la fiesta de la Independencia, y su padre pronosticó cuando tenía doce años que llegaría a ser alguien importante. A los veintiún años fue a Nueva York, la ciudad masificada por excelencia, llena de hombres y mujeres anónimos que sueñan con triunfar, con despuntar, con llegar a más. John sería uno de estos siete millones de neoyorquinos anónimos, trabajando como administrativo en una gigantesca compañía de seguros. Pero John está seguro de que triunfará y cuando pasea con su novia por las calles de Nueva York y ve a un hombre-anuncio vestido de payaso, exclama desdeñoso: «¡Pobre infeliz! Su padre pensó que sería presidente». Al casarse, John entra definitivamente en el tobogán de la rutina cotidiana, como padre de un niño y de una niña, soñando con un triunfo social que tarda en llegar. Las escenas de la rutina familiar, en el hogar o en un picnic en la playa, anuncian con enorme brillantez al Cesare Zavattini que veinte años más tarde exaltará el valor de la cotidianeidad y sus deseos de llevar a la pantalla los noventa minutos de la vida de un hombre al que no le sucede nada importante. Los 500 dólares ganados en un concurso publicitario por John apenas son un consuelo efímero, pues ese mismo día atropellan a su hijita, que morirá pronto. Las relaciones entre la pareja se degradan aceleradamente: ella trabaja como costurera y él vegeta sin empleo fijo. Incluso intenta suicidarse, pero le falta el valor para tirarse a las vías en el último momento. Al final, cuando su mujer iba ya a abandonarle, llega a casa con un empleo que ha encontrado: será un hombre-anuncio vestido de payaso por las calles de Nueva York. Convince a su esposa para que no le abandone y finalmente van aquella noche al music-hall para divertirse con los payasos, en donde la cámara les abandona, en un movimiento de grúa, como seres diminutos, riendo inmersos en la multitud.



21. Las catacumbas con símbolos cristianos en las que María predica a los obreros de *Metrópolis*, de Fritz Lang.

Pocas veces el cine ha retratado con tanta eficacia la frustración cotidiana a lo largo de una vida, tras el espejismo del triunfo social a la vuelta de la esquina, esa ilusión que constituye el núcleo del llamado *American Dream*. King Vidor realizó un film muy atípico en la producción americana de la época y que revelaba un agudo sentido de la observación social. Su presentación del protagonista con un espectacular movimiento de acercamiento mediante una grúa, entre varios centenares de administrativos en un gigantesco despacho en un rascacielos, tuvo su correspondencia inversa en el movimiento de grúa final, que le devolvía al anonimato de la multitud, a la riada humana de seres indiferentes que luchan por sobrevivir. Sin saberlo, el pesimismo social de *Y el mundo marcha* anunciaba la gran crisis de la Depresión que estaba a punto de hacer añicos el «sueño americano» que salía tan malparado en esta cinta.

Aunque se realizó ya en el cine sonoro, merece ser recordada aquí *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931), porque Charles Chaplin renunció en este film a los diálogos, aunque no a la música ni a los efectos sonoros. No hace falta subrayar las implicaciones sociales de la obra de Chaplin, creador de un vagabundo que sería arquetipo universal del individuo marginado y maltratado por la sociedad, a la vez que prolongador de la tradición americana del *outsider*, que se remonta a los días de la colonización del Oeste. Pero en *Luces de la ciudad* hilvana Chaplin un discurso sorprendente acerca de las clases sociales, con el millonario (Harry Myers) que en estado etílico ha sido salvado de morir ahogado por el pobre desheredado de la fortuna y en paro, a quien reconoce y agasaja cuando está borracho, cuando en el paréntesis del ocio nocturno está fuera del orden burgués, pero a quien rechaza

violentamente en cambio en sus períodos de lucidez diurna. Este juego de máscaras y de roles sociales constituyó todo un tratado acerca de las relaciones entre las clases, expuesto en un registro jocoso y con un estilo sobrio y brillante a la vez. Volveremos a encontrarnos con la obra cimera de Chaplin en plena desesperanza de la Depresión.

Es bien sabido que durante la crisis de la Depresión de los años treinta se acentuaron los radicalismos políticos, se asistió a un espectacular ascenso del fascismo en Europa (el nacionalsocialismo en Alemania, Falange Española en España), a la instalación de Frentes Populares en Francia y en España en 1936, al expansionismo militarista del Japón en Manchuria (1931) y de Italia en Etiopía (1935), mientras Hitler, ya en el poder desde 1933, anunció en enero de 1936 su intención de recuperar las colonias perdidas en 1918. Y en los Estados Unidos, las profundas medidas reformistas e intervencionistas del New Deal de Roosevelt se alzaron como un dique de contención ante una situación social explosiva, con 13,5 millones de parados en diciembre de 1931 (casi un tercio de la fuerza de trabajo nacional) y todavía 10 millones en abril de 1938. No debe extrañar, por tanto, que el cine se convirtiera en buena medida en un barómetro de aquella agitación social sísmica. Ni debe extrañar que esta década anterior al estallido de la Segunda Guerra Mundial, que fue también la primera década del cine sonoro, se convirtiese en una verdadera edad de oro del cine documental, transformado en muchas ocasiones en crónica audiovisual de los conflictos y tensiones producidos en el seno de la sociedad.

Una de las obras maestras del cine documental de denuncia social en estos años se produjo precisamente en España, en donde el aragonés Luis Buñuel, tras su etapa parisina en la que actuó como verdadero fundador del cine surrealista, rodó *Las Hurdes (Tierra sin pan, 1933)*, una encrucijada del cine etnográfico, del cine militante y de la sensibilidad surrealista (que impresionó profundamente a Flaherty e influyó en su *The Land, 1940-1941*), cinta de la que me he ocupado ya extensamente en otro lugar.^[12]

La contundencia y valentía de *Las Hurdes* crece cuando se la compara con las cintas surgidas del más prestigioso movimiento documentalista europeo de los años treinta, con la famosa escuela documental británica fundada y dirigida por el sociólogo escocés John Grierson. Durante el mandato laborista, iniciado en 1929 y que finalizará en 1935, se produjo la eclosión de esta escuela, cuyo norte era el uso del cine como medio de información y de propaganda, a partir del género que los anglosajones denominan de *non-fiction*, es decir, sin actores profesionales ni decorados de estudio, intentando reproducir con veracidad procesos laborales, industriales, etc., o aspectos de la vida cotidiana de las gentes comunes. El género, por supuesto, tenía ya en 1929 una larga tradición, que se remontaba a nombres como Lumière, Robert Flaherty y Dziga Vertov, pero Grierson y sus colaboradores trataron de sistematizar sus estrategias, al servicio de las instituciones de la Inglaterra laborista. De todos modos, su producción, interesante por muchos motivos, estaba ya

ideológicamente sesgada desde su origen. Pues su primer patrocinador fue el organismo colonial Empire Marketing Board, con la intención de desarrollar una experiencia de propaganda a través del cine. Tras la disolución del Empire Marketing Board en septiembre de 1933, a raíz de la crisis económica, la General Post Office (Administración de Correos) tomó el relevo, creando la General Post Office Unit. La función de sus documentales (en los que trabajaron Basil Wright, Paul RotJia, Harry Watt, Alberto Cavalcanti, Humphrey Jennings y otros brillantes profesionales) fue sobre todo la de legitimar el sistema políticosocial británico a través del ejercicio de la crítica a sus disfunciones, en unos casos (como en *Housing Problems*, 1935), o del ensalzamiento poético (como en *Night Mail*, 1936). A pesar de su admiración hacia el cine soviético, en sus películas jamás se cuestionó el sistema social basado en las diferencias de clase, ni se defendió un modelo social igualitarista.

Los límites de esta experiencia cinematográfica saltan a la vista cuando se la compara con las mejores obras del cine soviético producido en los mismos años, como *La revuelta de los pescadores* (*Vosstanie rybakov*, 1934), dirigida por el refugiado alemán Erwin Piscator, brillante teórico y director de teatro, y basada en una novela de su compatriota Anna Seghers publicada en 1928. Relataba un episodio huelguístico en la isla de Santa Bárbara y el enfrentamiento entre los pescadores con los esquiroleros contratados y con las fuerzas armadas represivas. Resultó alentador constatar que el «realismo socialista» no pudiera impedir, pese a todos sus controles, películas como *La revuelta de los pescadores*, aunque deba de nuevo su energía a la lucha de clases en una sociedad prerrevolucionaria (como en *La huelga* y *La madre*) y deba su creatividad más al teatro de vanguardia occidental y a la experimentación del cine mudo que a las consignas burocráticas de Jdanov. Su más famosa escena aparecía al final, delatando la influencia del teatro épico, cuando mostraba el cortejo de un entierro estructurado en zigzag sobre una montaña, con la lluvia de papeles sobre los asistentes, los combates y las persecuciones corales, organizadas como un gran espectáculo con violentos contrastes de tonos y ejes verticales y diagonales muy estudiados. En esta elaborada película con huellas de Gordon Craig y de la plástica expresionista, Piscator utilizó también canciones brechtianas, con un tratamiento próximo al de los films de Lubitsch y Rene Clair de principios del sonoro. Y demostró, sobre todo, la pervivencia del impulso creativo de la lucha de clases en el cine, en un momento en que la burocracia estalinista empezaba a canonizar y fosilizar este tema en los espectáculos académicos del llamado «realismo socialista».

En estos mismos años el cine francés transitaba con dificultad entre el mudo y el sonoro, aunque en esta encrucijada se reveló la potente personalidad del realizador anarquista Jean Vigo, muerto prematuramente a los veintinueve años. La crisis económica golpeó también con dureza a la sociedad francesa y ejerció su impacto sobre la sensibilidad satírica de Rene Clair en su *¡Viva la libertad!* (*A nous la liberté*, 1931). Mostraba cómo dos amigos huyen de la cárcel y uno de ellos, Émile (Henri Marchand), es arrestado, mientras el otro, Louis (Raymond Cordy), escapa y se

convierte en un potentado empresario de la industria discográfica. Cuando Émile ya está en libertad, encuentra por azar empleo en la inmensa fábrica de Louis y su viejo amigo le reconoce y le instala en su casa. Metido en líos, Louis quiere abandonar la fábrica a sus obreros llevándose su fortuna, pero en el curso de una persecución abandona su maleta llena de billetes en el techo de la fábrica. Una borrasca hace volar los billetes que caen sobre los invitados que asistían a la inauguración de las nuevas cadenas de producción automáticas. Louis y Émile se alejan del lugar, para convertirse en vagabundos libres y felices, mientras los obreros bailan y pescan ya que, para ellos, las nuevas máquinas trabajan solas.

¡Viva la libertad! es en realidad una sátira de la nueva sociedad maquinista en el momento de su colapso económico, sátira que Clair desarrolló en registro de opereta para huir del árido didactismo del film de tesis. Contenía algunas excelentes ideas visuales, como el paralelismo del trabajo en cadena en la prisión y en la fábrica, ideas que influirían en el Chaplin de *Tiempos modernos* e incluso darían lugar a un (infructuoso) pleito por plagio. Aunque muchos críticos de orientación marxista, como Georges Sadoul, le reprocharon su feliz desenlace utopista,^[13] otros, como Barthélemy Amengual, replicaron a esta lectura política del film: «Y es así como el desenlace de *¡Viva la libertad!* no tiene nada de la “amable utopía” que se afirma demasiado. La utopía totalmente asumida hubiera dado por otra parte al film cierto alcance revolucionario. Cuando la máquina libera a los individuos, instaurando una civilización del ocio, unos pueden elegir pescar o bailar y otros el aire libre y el vagabundeo. No es éste el caso. El reposo de los obreros no es más que un momento de su explotación y la libertad de los dos amigos una huida ante la cárcel entreabierta. Policía, Capital y Estado siguen siendo los amos del terreno».^[14] Y Jean Mitry señalaría por su parte que *¡Viva la libertad!* es la «parodia de una moral social más que de un hecho social. Todo el film está organizado contra la máxima: el trabajo es la libertad».^[15] Y es también la ilustración paródica, añadimos nosotros, del proverbio burgués que asegura que «el dinero no hace la felicidad».

Pero la personalidad más robusta del cine francés de anteguerra habría de ser la de Jean Renoir, hijo del pintor Auguste Renoir, cuya extensa obra ha expuesto perspicaces observaciones sobre las relaciones entre las clases sociales y ha demostrado especial afecto en su tratamiento de las clases populares. Puestos a elegir entre su rica filmografía, nos parecen especialmente reveladoras de su sensibilidad en estos años *Toni* (1934) y *Le Crime de M. Lange* (1935). *Toni* la elegimos concordando con André Bazin en que se trata de uno de los films clave de Renoir,^[16] porque es además uno de los que más explícitamente revela su interés por las vidas privadas y por las pasiones de los trabajadores, por sus alegrías y sus penas, en una época en que el cine occidental no hacía incursiones en esta franja social y con notable antelación a la génesis del neorrealismo italiano, del que *Toni* es un clarísimo precursor. *Toni* estuvo inspirado por sucesos reales, por un crimen pasional cometido diez años antes en la región meridional de Martigues, un lugar poblado por

inmigrantes italianos y españoles. El comisario de Martigues, Jacques Mortier, compiló un dossier sobre este asunto, que inspiró a Renoir, lo que corroboró los nexos profundos entre realismo cinematográfico y crónica de sucesos, ya detectados en los orígenes del cine americano. Se rodó en la zona de los hechos, en escenarios naturales, sin música exterior a la acción y con algunos actores profesionales y otros no profesionales, entre ellos inmigrantes italianos, fotografiados sin maquillaje por Claude Renoir. En un momento en que imperaba en todo el mundo el cine rodado en los estudios y en que sólo se interesaba por las grandes pasiones y los dramas de celos de los burgueses, Renoir cambió el punto de mira en un film insólito que anuncia, por ejemplo, *El grito (Il grido)*, 1957, de Michelangelo Antonioni.

Le Crime de M. Lange fue un film más elaborado y de estructura dramática más compleja, escrito por Jacques Prévert y por Renoir. Mostraba cómo un editor sin escrúpulos de novelas populares, Bátala (fules Berry), ante la mala situación económica de su empresa, la abandona y huye. Pero su tren descarrila y es dado por muerto. En realidad, ha tomado las ropas y la identidad de un sacerdote muerto en el accidente. Ante el abandono de la editorial por su dueño, sus obreros deciden explotarla en cooperativa. La empresa prospera rápidamente gracias a las novelas escritas por su empleado André Lange (Rene Lefèvre) y entonces comparece Bátala para recuperar su antiguo negocio. Pero, en un enfrentamiento, Lange le ocasionará accidentalmente la muerte.

Le Crime de M. Lange se rodó con muy pocos medios en octubre de 1935, en vísperas de la victoria electoral del Frente Popular (abril de 1936), y su espíritu insufló ya a este film que exaltó la cooperativa obrera y su éxito económico, frente a la rapacidad del propietario sin escrúpulos, hasta el punto de exculpar a su homicida, que desembarazaba a la sociedad de un explotador nefasto, a quien Renoir se había permitido el placer de vestir antes de cura. Una buena parte de la acción se desarrollaba en torno a un patio interior, convertido en un verdadero microcosmos con todos sus tipos, verdadero marco topográfico de los conflictos de clase. A señalar que el tema de la cooperativa obrera reaparecería muy poco después en el film de Julien Duvivier *La Belle équipe* (1936), que parece una continuación del film de Renoir, pues en ella cinco obreros en paro (encabezados por Jean Gabin y Charles Vanel) agraciados con la lotería forman una cooperativa para explotar un merendero a orillas del Marne. Resultó significativo de las contradicciones de la época que Duvivier rodase dos finales distintos: en el final pesimista, exhibido en los barrios burgueses y que es la versión más conocida, una rivalidad atizada por Viviane Romance hacía fracasar la empresa y Gabin acababa matando a Vanel; en la versión optimista, exhibida en los barrios populares, los obreros se convertían en felices propietarios del negocio. Así pagaba el cine francés su tributo a las contradicciones de la sociedad bajo el Frente Popular.

Es en este momento de la carrera de Renoir, tras *Le Crime de M. Lange*, cuando se produce su aproximación al Partido Comunista Francés, partido que le solicita su

realización de un film militante, financiado por aportaciones populares que alcanzaron unos 60.000 francos, de cara a la propaganda electoral de 1936. Dejemos que el propio Renoir narre esta etapa de su vida: «En 1935, el Partido Comunista Francés me pidió que hiciera un film de propaganda, lo que hice con alegría. Me parecía que todo hombre honesto debía combatir al nazismo. Yo soy un hacedor de films y mi única posibilidad de tomar parte en este combate era el cine. Me engañaba acerca del poder del cine. *La gran ilusión*, a pesar de su éxito, no detuvo la Segunda Guerra Mundial. Pero pienso que muchas grandes ilusiones, muchos artículos de diarios, libros y manifestaciones, pueden tener su influencia.

»El rodaje de *La Vie est à nous* me puso en relación con seres poseídos de un amor sincero a la clase obrera. Creía y creo todavía en la clase obrera. Veía en su acceso al poder el antídoto posible de nuestro egoísmo destructor. Actualmente, en el hemisferio en el que el azar me ha situado [los Estados Unidos], el de las naciones “sobredesarrolladas”, ya no hay clase obrera. Con la prosperidad material, una cierta pureza de espíritu ha desaparecido. Un clavo saca a otro. El obrero, al beneficiarse del género de vida de los burgueses, se convierte en un burgués. El verdadero proletariado está en los países subdesarrollados. El peón brasileño es un proletario, el obrero de la General Motors no lo es.

»Los militantes de izquierda de *La Vie est à nous* eran sinceramente desinteresados. Eran franceses, con todos los defectos y cualidades de los franceses. No tenían nada del lado místico ruso ni de la grandilocuencia latina. Eran realistas generosos. Las tendencias variaban, pero seguían siendo franceses. Me sentía a gusto con ellos, me gustaban las mismas canciones y el mismo vino tinto. La casualidad me puso un día en presencia de dos grupos diferentes. Esto ocurrió en Vincennes, durante un gran mitin antihitleriano.

»Por un lado, un grupo de obreros carpinteros, hombres de grueso bigote, llevaban la ropa tradicional de su profesión. El otro grupo estaba formado por jóvenes obreros de laboratorio. “Yo”, decía un carpintero, “aprovecharía la revolución para ir a las bodegas de los ricos y vaciar algunas buenas botellas. Sus cuadros y sus cubiertos de plata se los dejo. Lo que escogería sería un buen vino”. Una joven del otro grupo se mostró indignada ante este razonamiento: “¿Con qué derecho reemplazaríamos a los burgueses sólo para imitarles en su vida de despilfarro? Yo quiero hacer una revolución para mejorar la condición humana, para hacer del hombre un ser más noble y más generoso que lo que hace la sociedad reaccionaria”.

»*La Vie est à nous*, que yo supervisaba, fue en gran parte rodada por mis jóvenes asistentes y técnicos. Yo dirigí algunos pasajes pero no me ocupé del montaje».^[17]

La Vie est à nous no se exhibió comercialmente, sino únicamente en sesiones privadas para militantes o simpatizantes comunistas en los barrios obreros. Su duración, de una hora y seis minutos, la hacía por otra parte poco apta para la explotación comercial. Y además, argumento supremo, no recibió visado de la censura. Su explotación comercial no se produjo hasta finales de 1969, en el Studio

Gît-leCoeur de París, tras la tempestad de mayo de 1968. Fue entonces cuando tuve ocasión de verla, entre un público formado en su gran mayoría por estudiantes del Barrio Latino, que se asomaban con curiosidad distante al pasado. Acaso el mayor interés actual de la cinta radique en su condición de documento histórico, con la presencia de figuras y líderes carismáticos del partido, como Marcel Cachin (redactor jefe de *L'Humanité*), Jacques Ducloux y Maurice Thorez. Tras este film, Renoir seguiría reflexionando acerca de la dialéctica de las clases sociales en *Los bajos fondos* (*Les Bas fonds* 1936), según la pieza de Gorki, en su alegato pacifista *La gran ilusión* (*La Grande illusion*, 1937), en *La Marsellaise* (1937), financiada por suscripción popular, y en *La regla del juego* (*La Regle du jeu*, 1939), que sería prohibida en octubre de 1939, un mes después del inicio de las hostilidades, acusada de «desmoralizadora», como ocurrió con otras producciones del Frente Popular.

Pero antes de llegar a la Segunda Guerra Mundial es menester recordar que en el cine izquierdista francés de la anteguerra hay que referirse a lo visible en pantalla, a sus imágenes fílmicas, y (como en el cine de Weimar) a lo oculto tras la pantalla, a sus organizaciones militantes y a sus ensayos de penetración en las estructuras cinematográficas. Tal vez la primera referencia debería remontarse a la creación, en marzo de 1932, del Grupo Octubre, grupo escénico militante formado, entre otros, por Raymond Bussi eres, Lazare Fuchsmann, Guy Decombe, Suzanne Montel, Paul Vaillant-Couturier (redactor jefe de *L'Humanité*), el catal an Joan Castanyer (argumentista y decorador de *Le Crime de M. Lange* y de otros films de Renoir y luego director en Barcelona de la productora Laya Films durante la guerra civil) y el prestigioso crítico Léon Moussinac, quien atrajo al grupo a Jacques Prévert, al cartelista Lou Tchimoukow y al cineasta Jean-Paul Dreyfus (más conocido como Jean-Paul Le Chanois). Otros nombres de prestigio militaron en este grupo, como el m sico Joseph Kosma, Maurice Baquet, Marcel Duhamel, Sylvia Bataille, J. B. Brunius, Fabien Loris, Jean Bremaud, etc. Pierre Prévert, también miembro del grupo, ha evocado la actividad de este colectivo recordando que «la federación del teatro obrero era una filial del partido comunista, hay que admitirlo. Cada vez que se producía una manifestación, la parte artística era suministrada por la federación del teatro obrero, de la que formaba parte el Grupo Octubre».^[18] En la primavera de 1933 el Grupo Octubre viajó a Moscú y a Leningrado y en el campo del cine de esos años, películas como *L'Affaire est dans le sac* (1932), comedia postsurrealista sobre el rapto de un millonario americano, realizada por Pierre Prévert con guión de su hermano Jacques y boicoteada por la Pathé, así como el citado *Le Crime de M. Lange*, han de considerarse asociadas o derivadas del Grupo Octubre.

Tras esta estimulante experiencia, cuya proyección fue preferentemente teatral, en 1936, después del triunfo del Frente Popular en Francia, se creó la asociación profesional izquierdista Ciné-Liberté, de la que Jean Renoir fue presidente, el actor Gastón Modot secretario general y el futuro director Jacques Becker (ya colaborador de Renoir) miembro del consejo directivo. Ciné-Liberté promovió intensamente el

cine militante en Francia, tarea para la cual llegó a contar con cien mil miembros, utilizando tanto los canales comerciales como los alternativos, sindicales o partidistas. Esta estrategia se había revelado necesaria desde hacía tiempo, por lo menos desde que *La Marche de la faim*, film realizado por J. M. Daniel en 1935 y que narra cómo la desesperación de un desocupado le empujaba hacia el suicidio, hasta que sus camaradas le hacían comprender que la solución radicaba en la lucha colectiva, no pudo conseguir más difusión que la ofrecida por los canales sindicales. La vida de Ciné-Liberté estuvo estrechamente ligada a la aventura colectiva y a la suerte de *La Vie est à nous*. Como el film no había recibido visado de censura, se proyectaba en sesiones de barrios populares sin que los espectadores pagasen entrada, pero se abonaban en cambio a la publicación *Ciné-Liberté*, creada expresamente para la ocasión. También Ciné-Liberté produjo y distribuyó películas sobre la Guerra de España. Uno de sus miembros, Jean— Paul Dreyfus (Le Chanois, según el seudónimo que adoptaría en la resistencia antinazi), realizador comunista y codirector de *La Vie est à nous*, fue elegido por Buñuel para montar en 1937 en París el film documental de compilación *Espagne 1936*, también conocido como *España leal en armas*. Fue una película distribuida también a través de Ciné-Liberté. Le Chanois, miembro de este colectivo, realizó otros films sobre la Guerra de España: *Coeur d'Espagne*, *ABC de la liberté*, *SOS Espagne L'aide au peuple catholique basque*, etc. Pero de la abundante y significativa producción generada por la Guerra de España, concebida como una verdadera guerra de clases —tal fue sobre todo la perspectiva anarcosindicalista de la CNT—, no nos ocuparemos aquí, ya que hemos dedicado un volumen monográfico a esta contienda y a él nos remitimos.^[19]

Estas formas nuevas de organización no agotan el inventario de experiencias de nueva política cinematográfica en el seno del Frente Popular francés. Hay que aludir todavía a la suscripción lanzada en 1937 en los medios sindicales y obreros para producir «el film de la unión de la nación francesa, el film de los Derechos del Hombre y del Ciudadano», con participaciones de dos francos cada una, reembolsables al estreno del film en las salas. Este proyecto frentepopulista, que llevaba a la realidad el cooperativismo mostrado como ficción en *Le Crime de M. Lange*, se presentó como «la primera experiencia de un film para el Pueblo y por el Pueblo».^[20] De este proyecto, presentado en un mitin en la sala Huyghens de París, surgiría *La Marsellaise*, sobre la revolución liberal de 1792, a prueba de todo fraccionalismo partidista. El film se estrenó el 10 de febrero de 1938 (cuando el Frente Popular agonizaba), con la indicación de estar producido por la Sociedad de Producción y de Explotación del film *La Marsellaise* (CGT). Pero desde 1967 pasaría a ser propiedad de la Compañía Jean Renoir.

Mientras todo esto ocurría en Francia, el panorama cinematográfico norteamericano vivía una situación muy diversa. En 1930 había aparecido el Código Hays de autocensura para la industria (aunque no entraría de hecho en vigor hasta 1934), en cuyo preámbulo se formulaba un reconocimiento vergonzante de la función

ideológica del cine, al señalar que «aunque contemplando las películas primordialmente como entretenimiento sin propósito explícito de enseñanza o propaganda, reconocen [los autores del Código] que el cine, dentro de su propio campo de entretenimiento, puede ser directamente responsable de progreso espiritual o moral, para crear formas más elevadas de vida social y una forma mucho más correcta de pensar». Para conseguir tan deseados objetivos, en los principios generales que encabezaban el articulado, se leía que las películas presentarían «correctos estándares de vida», lo que llevaba implícito que se refería a las vidas de las clases medias o altas y no a las de los guetos negros o de los suburbios crecientemente degradados durante la Depresión.

Con estas premisas estaba muy claro que el cine radical norteamericano — influido por el modelo soviético— no podía producirse en los estudios de Hollywood, factorías sometidas a severos controles ideológicos y comerciales, en un grado muy superior al que pudiera darse en cualquier democracia europea: el derecho al *last cut* (montaje final) por parte del productor aseguraba de modo inescapable tal control. Ya veremos cómo este cine radical florecería artesanalmente fuera de los estudios de Hollywood, en la ciudad de Nueva York. Por otra parte, el profundo reformismo económico y social de Roosevelt se convirtió en un dique contra la tentación revolucionaria en Estados Unidos, pues su política consistió antes que nada, como ha demostrado muy bien Robert Goldston, en una operación de salvamento del capitalismo en crisis, garantizando su supervivencia con las necesarias reformas, en unos momentos en que el Partido Comunista acababa de doblar su militancia, de 6.000 miembros en 1929 a 12.000 en 1932.^[21] Hollywood cooperó eficazmente en la política reformista del New Deal rooseveltiano, no sólo con las optimistas comedias de Frank Capra, tantas veces citadas, sino prácticamente en todos los géneros. Un film tan áspero como *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940), en el que John Ford llevó a la pantalla la novela de Steinbeck, mostró al final del deprimente éxodo de la familia campesina Joad un balsámico campamento gubernamental de acogida, autogestionado por sus ocupantes, que abría las puertas a la esperanza colectiva.

Un comentario similar puede hacerse con respecto al ciclo del cine de gangsters, que fue uno de los más vitales y pujantes de los años treinta y que se mostró siempre bajo luz moralista, presentando al delincuente como una lacra social que debe ser extirpada. Aunque el gangsterismo se mostró en la pantalla ocasionalmente como un fenómeno de raíces sociales, producto de la infancia y la vida en suburbios miserables —como ocurrió ejemplarmente en el Chicago de *The Public Enemy* (1931), de William Wellman—, el destino final del gángster será el castigo: preferentemente la muerte violenta y menos veces el presidio. *The Public Enemy* es interesante, por otra parte, porque su gángster protagonista no es de origen italiano, como era usual a principios del sonoro (Cesare «Rico» Bandello en *Little Caesar*, Tony Camonte en *Scarface*), sino un angloamericano llamado apropiadamente Tom Powers e interpretado por James Cagney. Al no ser de origen inmigrante, la razón de

su lacra tuvo que localizarse en los barrios de la periferia urbana de Chicago, en el ambiente y extracción social y no en la etnia forastera a la cultura angloprotestante. A pesar de ser hijo de un policía, de una madre bondadosa y hermano de un héroe de la Primera Guerra Mundial, las travesuras callejeras convertirán a Tom Powers en gángster en su vida adulta. Tras la muerte impresionante y aleccionadora del protagonista al final, los ejecutivos de Warner Bros sintieron la necesidad de explicar al público con un rótulo que su film no constituía una exaltación del gangsterismo. Desde luego, no era una exaltación, pero sí en cambio una justificación psicológica que, por su ambigüedad moral, obligaba a aquella precaución retórica. De hecho, Tom era presentado como un producto bastante típico de la infancia de los suburbios de una gran ciudad en 1909 (fecha de comienzo del film). Su iniciación en la delincuencia a través de sus primeras travesuras callejeras, más que un problema psicológico, aparecía como un problema social, que por cierto Luis Buñuel continuaría invocando en 1950, en el prólogo de *Los olvidados*, en términos bastante similares.

La película más emblemática y fértil en ideas acerca de la condición obrera durante la Depresión sería *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936), de Charles Chaplin, una película ejemplar que abordó frontalmente los grandes temas de la crisis económica, la sociedad industrial taylorizada y el paro obrero. Pero Chaplin, desde la primera imagen que abre la película, nos anuncia cuál es su punto de vista ideológico, al comparar por montaje metafórico a un rebaño de corderos con una masa de obreros saliendo del metro. Esta metáfora-manifiesto nos presenta inequívocamente al obrero-masa, dócil (como los corderos) y sin conciencia política. Toda la película será coherente con este punto de vista ofrecido en el arranque, aunque a la vez critique sarcásticamente los métodos del trabajo en cadena taylorizado, que conducen a la crisis nerviosa y a la locura: Charlot será internado a causa de este tormento y al salir de la clínica no encontrará trabajo. Gran parte de la fuerza satírica de *Tiempos modernos* reside en su encausamiento feroz de la inhumanidad del industrialismo y de los métodos tayloristas (muy admirados por Lenin, por cierto), como la célebre y grotesca máquina que ahorra el tiempo del almuerzo, contrapunteándolos finalmente con el idílico estado de ruralidad burguesa y el aislamiento individualista, en la escena del ensueño hogareño compartido con Paulette Goddard, otra víctima social, hija de un parado.

Tal vez quien mejor ha sintetizado la esencia de la propuesta ideológica chapliniana ha sido Roland Barthes, en un artículo titulado «El pobre y el proletario». En este texto sobre *Tiempos modernos* escribió Barthes que «Charlot siempre ha visto al proletario bajo los rasgos del pobre: de aquí la fuerza humana de sus representaciones, pero también su ambigüedad política». Y añade: «Para Charlot, el proletario es todavía un hombre que tiene hambre (...). La huelga es para él una catástrofe porque amenaza a un hombre realmente cegado por su hambre; este hombre no alcanza la condición obrera más que en el momento en que el pobre y el

proletario coinciden bajo la mirada (y los golpes) de la policía. Charlot encubre aproximadamente al obrero de la Restauración, el jornalero revuelto contra la máquina, desamparado por la huelga, fascinado por el problema del pan (en el sentido propio de la palabra), pero todavía incapaz de acceder al conocimiento de las causas políticas y a la exigencia de una estrategia colectiva».^[22]

En efecto, cuando Charlot se convierte en líder obrero se convierte por azar y confusión, como líder involuntario, al ondear una bandera roja que ha caído de un camión y arrastrar con ello una manifestación obrera. Este episodio le valdrá ser encarcelado, pero Charlot será feliz en la celda de la cárcel, amenizado por el canto de un canario y leyendo despreocupadamente la prensa, ya que allí ni ha de trabajar, ni le falta aquel pan invocado por Barthes. Charlot es feliz segregado de las duras obligaciones de la sociedad productiva y por eso no querrá abandonar la cárcel y se entristecerá al ser puesto en libertad. En pocas palabras, el drama de Charlot es que se trata de un vagabundo premoderno en esa sociedad moderna anunciada en el título del film. Por eso, *Tiempos modernos* no podía tener un final más coherente que ese alejamiento al amanecer por la carretera —el espacio privilegiado del vagabundo—, una carretera que no conduce a ninguna parte, aunque se trate de un alejamiento consolador por la compañía mutua de Paulette Goddard, emparejados y sonriendo. Él y ella se alejan así de un mundo que no es el suyo, el mundo del industrialismo y de la productividad.

Tiempos modernos fue una *rara avis* en el cine de Hollywood —como lo habían sido casi todas las películas de Chaplin desde 1923—, porque señaló de forma explícita y frontal algunos grandes problemas sociales de la Depresión. Pero Hollywood no podía ir más lejos, en sentido político, y el cine norteamericano radical, de inspiración marxista, florecería artesanalmente en el gran centro intelectual y artístico de Nueva York. En 1930 había aparecido en esta ciudad el grupo Workers Film and Photo League, que cultivó el cine documental de testimonio y de denuncia social. En 1932, con la agrupación de varias entidades afines se convirtió en el National Film and Photo League (con un cambio de nombre que ensanchaba su base), centro que editó el boletín titulado *Filmfront* —que publicó textos de Dziga Vertov, Béla Balázs y Léon Moussinac— y produjo el noticiario *Workers Newsreel* y *Hunger 1932* (1933), un film fotografiado y montado por Leo T. Hurwitz y que mostraba la marcha del hambre de diciembre de 1932. Hurwitz, un graduado de Medicina en Harvard en 1930 y que se había formado estudiando con entusiasmo *Film Technique* de Pudovkin y comprando una cámara Sept de segunda mano, rompió con la League, reprochándole su sumisión utilitaria al reportaje coyuntural, pues entendía que el cine de denuncia social no excluía una investigación formal y una reflexión teórica más ambiciosa, que estaba ausente del grupo. El gran modelo a imitar era, naturalmente, el cine soviético, cuyo impacto sobre los cineastas izquierdistas de todo el mundo era entonces enorme.

De este cisma de Hurwitz surgió en 1934 la Nykino (es decir, New York Kino,

que ya implicaba con su nombre un homenaje ruso), formada por un grupo de intelectuales interesados por el cine y afiliados o simpatizantes del Partido Comunista Americano, en el que además de Hurwitz figuraron el fotógrafo Paul Strand, Ralph Steiner, Pare Lorentz, Lionel Berman, Harry Dunham, Sidney Meyers, Irving Lerner, Willard Van Dyke, Jay Leyda y David Wolff (seudónimo de Ben Maddow). Entre estos miembros, algunos de ellos poseían ya una gran reputación profesional. El más famoso era el fotógrafo Paul Strand, que acababa de regresar de México, en donde había sido operador y coargumentista del film *Redes* (1934), tributario de la estética del inconcluso *¡Que viva México!*, fotografiado por Eduard Tissé y realizado por Eisenstein en 1931. *Redes* merece algún comentario, por tratarse de una película bastante atípica y pertinente a nuestro estudio. Fue una producción oficial del gobierno mexicano, concretamente de la Secretaría de Educación Pública (regida entonces por el marxista Narciso Bassols), dirigida por Fred Zinnemann, el director vienes emigrado a Hollywood a principios del sonoro, auxiliado por Emilio Gómez Muriel, con música local de Silvestre Revueltas y actores no profesionales, en su mayoría pescadores auténticos de Alvarado, en el golfo de Veracruz. La accidentadísima y compleja producción de *Redes* ha sido bien relatada por Emilio García Riera.^[23] Se trató de un puente tendido entre la plástica del cine soviético y las novelizaciones filmadas del futuro neorrealismo italiano, con conflicto huelguístico incluido, hasta el punto de que a veces se ha considerado *Redes* (titulada inicialmente *Pescados*) como una cinta precursora de *La terra trema*, de Visconti. De *Redes* escribiría el crítico e historiador mexicano Jorge Ayala Blanco que «concebía la unión de la lucha contra la naturaleza y la lucha cívica como una sinfonía audiovisual en la que el ritmo casi cósmico de la pesca marítima y la rebelión espontánea se respondían vigorosamente con la música de Silvestre Revueltas».^[24] Y desde Estados Unidos, en la revista *New Theatre*, Robert Stebbins escribió: «La emergencia del film *Redes* de la masa de producción cinematográfica mundial es un acontecimiento de inconmensurable importancia. No sólo *Redes* es el primer largometraje hecho en América sobre el tema de una clase trabajadora que encarna las aspiraciones de grandes masas de hombres, sino que además es extraordinariamente hermosa y emocionante como pocos films entre los que hayamos podido ver».^[25]

Pronto se comprobó que era necesaria una estructura empresarial más sólida que la que disponía la Nykino y un equipo permanente, para llevar a cabo una tarea cinematográfica a la altura de sus ambiciones. El entusiasmo provocado por el film soviético *Aerograd*, de Dovjenko, estrenado en Nueva York en diciembre de 1935 con el título *Frontier*, motivó la adopción de este título para bautizar al nuevo grupo de producción surgido de la transformación de Nykino en 1936. «Frontier Films —ha evocado Leo Hurwitz— fue una compañía no lucrativa dedicada a hacer films sobre las realidades de la vida americana y con temas vinculados a esas realidades. Queríamos hacer films fuera del mercado normal en el que el film era un bien de consumo cuya intención primordial era la de producir beneficios económicos».^[26]

Sus miembros se asignaron un salario igualitario de 35 dólares a la semana y su experiencia duró hasta 1941, año en que la guerra deshizo el grupo.

Al igual que el contemporáneo colectivo neoyorquino Group Theatre, con el que a veces se le ha comparado por su idéntica aspiración izquierdista, por las relaciones de amistad y colaboración entre ambos grupos y por su mismo año de desaparición, Frontier Films tampoco se sintió interesada por las técnicas brechtianas del *distanciamiento*, sino que pretendía implicar emocionalmente al público de sus películas, como lo conseguían los grandes films soviéticos que tanto admiraban. Al fin y al cabo, su tarea era la de competir en las pantallas con el atractivo de las ficciones de Hollywood y no tenían más armas que el impacto emocional. Aunque Frontier Films aspiraba a concentrarse en las «realidades americanas», la sublevación fascista en España y la valoración cabal de su importancia política empujó a la productora a debutar con el film *Heart of Spain* (1937), de Herbert Kline.

En el proceso de conversión del grupo Nykino en Frontier Films se reveló como excelente cineasta uno de sus miembros, el brillante crítico y escritor Pare Lorentz, cuyo primer film, el documental *The Plow that Broke the Plains* (estrenado en mayo de 1936), aunque producido por la Administración de Recolonización (Resettlement Administration) del gobierno norteamericano, suele vincularse a este grupo militante, ya que varios de sus miembros intervinieron en su realización, concretamente Paul Strand, Ralph Steiner y Leo Hurwitz, en calidad de operadores. *The Plow that Broke the Plains* tuvo un presupuesto de 6.000 dólares y a lo largo de sus 28 minutos documentó el proceso de desertización de tierras cultivables. Por rodarse sin un guión previo, este tema motivó un enfrentamiento ideológico en el seno del equipo. Strand y Hurwitz interpretaban esta catástrofe como una consecuencia de la mala utilización de las tierras por un sistema social rapaz. Pero Lorentz sabía que trabajaba para el gobierno y optó por una interpretación más cauta, que estuvo a punto de romper la unidad del equipo.^[27] Pero *The Plow that Broke the Plains*, con una bella partitura de Virgil Thomson, se convirtió en un título clásico del documental americano y desempeñó un papel fundacional análogo al que *Drifters* (1929), de Grierson, tuvo en la historia del documental británico. Lorentz prosiguió su carrera de documentalista con su aplaudido *The River* (1937), producido por 50.000 dólares por la agencia gubernamental Farm Security Administration y que servía fielmente las consignas del New Deal: el río Mississippi como hilo conductor de proyectos hidroeléctricos, de conservación del suelo, de la electrificación rural, etc. A pesar de su *look* antihollywoodiano consiguió penetrar en muchas salas de exhibición comercial.

Con lo dicho, queda claro que una parte del cine documental irradiado por la Escuela de Nueva York sirvió fielmente a las consignas gubernamentales, mientras otra corriente (en la que los militantes o simpatizantes comunistas eran hegemónicos) cumplió una función política alternativa, similar a la que había tenido el cine proletario de la República de Weimar o de las organizaciones frentepopulistas francesas, como Ciné-Liberté. *Native Land* (1938), producción de Frontier Films

realizada por Paul Strand y Leo Hurwitz —que denunciaba el racismo y las trabas a la sindicación obrera—, pertenecería a esta contracorriente y no en vano ha sido comparada a veces con *La Vie est à nous*. No es raro, por ejemplo, que Ciné-Liberté y Frontier Films convergieran de inmediato en la documentación de la Guerra de España desde una perspectiva antifascista. Pero, al igual que sus camaradas europeos, los americanos tropezaron con serias dificultades para hacer circular sus obras, que conocieron una escasa difusión pública, a través de circuitos marginales.

Entretanto, Hollywood tenía las ideas muy claras acerca de la función social del cine, acerca del momento político y acerca de lo que convenía explicar a la ciudadanía. Así, en 1939, mientras la República perdía la guerra en España, la Metro — Goldwyn-Mayer producía *Ninotchka*, de Ernst Lubitsch, en donde el erotismo de un aristócrata francés (Melvyn Douglas), unido a un sombrerito francés de último modelo, podían derrumbar las convicciones revolucionarias de la camarada *Ninotchka* (Greta Garbo), quien en París «aprenderá a reír». En esta archicélebre comedia crepuscular de la Garbo, el capitalismo mostraba así su superioridad sobre el comunismo en el sexo y en los cánones de la elegancia. Su éxito sería tan grande que al año siguiente King Vidor intentó rehacer la fórmula en *Camarada X* (*Comrade X*, 1940), convirtiendo a Hedy Lamarr en una bolchevique conversa al capitalismo, gracias a los encantos del corresponsal americano Clark Gable.

En plena turbulencia social provocada por la Depresión y por la guerra apareció *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*, 1941), film con el que Preston Sturges definió netamente la posición del aparato hollywoodiano ante el problema de la representación de los sujetos de las clases sociales en la pantalla. En su insólito film, del que fue también guionista, Sturges presentó al director de cine John L. Sullivan (Joel McCrea), que en contra de la opinión de los ejecutivos de su estudio quiere representar con veracidad la crisis, el desempleo y la miseria, llevando a la pantalla una historia titulada *¡Oh! hermano ¿dónde estás?* Esta sorprendente discusión se inicia en una sala de proyección del estudio, en la que se acaba de exhibir un film en el que dos hombres en lucha caen de un vagón de tren a un río, demostrando, en palabras del protagonista, que «el capital y el trabajo se destruyen mutuamente». Este director preocupado y socialmente consciente, que pretende que el cine sea «un espejo ante la vida», decide disfrazarse de vagabundo (en el departamento de vestuario de los estudios) para recorrer el país y ver de cerca sus lacras y miserias. Su extravagancia no sólo no es apoyada por sus productores, sino tampoco por su mayordomo, quien después de advertir a su señor que nunca le ha gustado que se caricaturice al pobre y al necesitado, le lanza un elocuente parlamento: «Si me permite decirlo, señor, el tema no es muy interesante. Los pobres conocen muy bien la pobreza y sólo a los ricos morbosos puede parecerles interesante el tema (...). Los pobres no se lo agradecerán, señor. Al contrario, les ofende la invasión de su intimidad, y me parece que con motivo, señor».

Pese a todas las oposiciones y resistencias, Sullivan se lanza vestido de

vagabundo a las carreteras. En su periplo le ocurrirán, claro está, mil incidencias. Se empleará al servicio de una viuda madura que le acosa sexualmente. Pero conocerá también a una encantadora joven rubia (Verónica Lake), que quiere trabajar en el cine y aspira a conocer a Lubitsch, y con la que enhebrará la trama amorosa del film, aquella trama amorosa que le exigían precisamente sus contrariados productores al principio de la película. En su vagabundeo en vagones de ferrocarril tiene una pelea con un ferroviario y queda amnésico a causa de un golpe, es juzgado por robo y agresión y condenado a seis años de trabajos forzados, lo que permite a Sturges componer unas escenas que parecen arrancadas de *Soy un fugitivo (I Am a Fugitive from a Chain Gang, 1932)*, uno de los títulos más famosos del ciclo carcelario de los años treinta. Gracias a un periódico se entera de que, debido a la identificación errónea de un vagabundo muerto que le había robado sus zapatos, él ha sido dado por fallecido. Tras una impagable sesión de cine en la que los reclusos son objeto de caritativa acogida por una comunidad religiosa negra, pues les invitan a una proyección en su parroquia (en la que todos se regocijan ante un corto de Walt Disney), Sullivan afirma ser el asesino de John L. Sullivan, confesión que tiene el efecto deseado de motivar la publicación de su foto en los periódicos y la consiguiente aclaración de la confusión de identidades. Tras tan duras experiencias, cuando sus productores aparecen entusiasmados ante la idea de realizar *¡Oh! hermano ¿dónde estás?*, Sullivan renuncia a aquel proyecto serio y didáctico, pues dice que quiere hacer una comedia y que prefiere hacer reír a la gente.

Jamás había ofrecido Hollywood una reflexión tan nítida y lúcida sobre la actitud de su industria —de su «fábrica de sueños»— ante la vida y los conflictos de las clases más desfavorecidas. No sólo la evasión y la euforización eran formuladas explícitamente como aspiración programática de la industria, sino que el director disfrazado de vagabundo aparecía como un ser degradado, un desclasado, indigno de todo respeto (el tema de la respetabilidad de las apariencias sería reelaborado, por cierto, por Eric Rohmer en su primer film, *Le Signe du lion*, en 1959). La historia vivida por Sullivan será una aleccionadora llamada al orden para el director, que renuncia a sus serios proyectos de cine consciente y didáctico. No es raro que *Los viajes de Sullivan* fuese poco apreciada por el público. Como escribió Sadoul: «Esta confesión de un mercader de opio no se dirigía a las masas, sino a una pequeña élite intelectual. Sturges les confiaba que no era tonto y que aceptaba, totalmente consciente, su papel de bufón al servicio de Hollywood».^[28]

Mientras Hollywood definía de un modo tan inequívoco la función ideológica y comercial conformista y euforizante de sus productos, en Italia se estaba incubando la eclosión del neorrealismo, que reformularía el discurso cinematográfico acerca de la representación de las clases populares en la pantalla. El neorrealismo, como es bien sabido, no nació del vacío. Nació de la convergencia de una serie de factores y de influencias que interactuaron entre sí en los años de descomposición del régimen mussoliniano. Estas influencias pueden contemplarse desde muchos puntos de vista

complementarios. Por una parte, el neorrealismo nació como una alternativa airada contra las convenciones estéticas y la ideología del cine del fascismo, aunque en el propio fascismo hubieran aparecido ya cintas precursoras y modelos embrionarios del mismo, como *Fari nella nebbia* (1942), de Gianni Franciolini, y *Cuatro pasos por las nubes* (*Quattro passi tra le nuvole*, 1942), de Alessandro Blasetti. Y entre tales antecedentes sobresale con especialísimo relieve *Ossessione* (1942), de Luchino Visconti y basada en una novela negra de James M. Cain. Con la perspectiva actual, sabemos que la continuidad entre el cine realista francés de anteguerra y el neorrealismo fue precisamente obra de Visconti, residente en París y colaborador de Jean Renoir en tres ocasiones (1936— 1940). *Ossessione* se convirtió así en un film-puente, cuando la Francia ocupada no permitía abordar representaciones realistas de las clases populares. Desde un punto de vista ideológico, el neorrealismo nació del antifascismo interclasista (de impregnación gramsciana), pero también de la ética populista y solidaria del cristianismo (véase Rossellini), lo que otorgaría a veces una peculiar ambigüedad o complejidad al movimiento. Desde el punto de vista de las fuentes culturales, el neorrealismo procede en cambio menos de las teorizaciones de Gramsci sobre una cultura nacional-popular que de la influencia de la narrativa directa y antirretórica de la novela norteamericana (hemos citado a Cain y añadamos que Pavese tradujo durante el fascismo a Melville, Dos Passos, Faulkner, Steinbeck y Gertrude Stein), del teatro popular y dialectal italiano y de una tradición cinematográfica culta preservada en las aulas del Centro Sperimentale di Cinematografía (el cine soviético, Jean Renoir, Marcel Carné y el naturalismo negro francés, etc.).

La palabra *realismo* entra en el arte moderno con la exposición de Gustave Courbet así titulada en 1855. Después vino el *naturalismo* literario (Zola) y el homólogo *verismo* italiano (Verga). El neorrealismo aportó un incómodo prefijo diferencial, que implica una reedición o una nueva versión de un realismo anterior ya periclitado o archivado, pero ni los historiadores ni los teóricos cinematográficos han sabido localizar con precisión si el viejo realismo de referencia se halla en Lumière, en los soviéticos, en Renoir, en Carné o en los documentalistas británicos. De todos modos, André Bazin, quien dedicó gran atención a este movimiento, en su primer artículo sobre el tema, que data de 1948, comparó la importancia de *Paisà* a la de *El acorazado Potemkin* en 1925, recordando que «por su voluntad de realismo, los films rusos fueron revolucionarios tanto en arte como en política».^[29] Con ello establecía Bazin una filiación soviética para el cine italiano (tema sobre el que volveremos inmediatamente), al que en la compilación final de sus artículos sobre tal movimiento lo caracterizó como «una estética de la realidad».

El neorrealismo puede leerse hoy, creemos, como un discurso de los intelectuales burgueses (cristianos o marxistas), sacudidos a la caída del fascismo, que versó sobre la condición obrera y campesina en la Italia de posguerra. En consecuencia, el cineasta neorrealista —con Zavattini como abanderado teórico y práctico— se

autoinvistió del estatuto de antropólogo y de sociólogo de las castigadas clases populares, para militar como fabulador público en la causa civil de la justicia social, aunque desde opciones políticas diversas. Para llevar a cabo esta tarea, el neorrealismo tuvo que primar el «efecto de real» en el espectador (de ahí, en el fondo, el nombre de la escuela) sobre el trabajo de escritura, sobre la voluntad de estilo personalizado de sus autores. Por eso es legítimo afirmar que el neorrealismo fue sobre todo una revolución cinematográfica referencialista, pues llevó a la pantalla referentes impronunciables durante la dictadura mussoliniana: el mundo obrero, el mísero suburbio, la emigración masiva del campo a la ciudad, el mercado negro, etc. Una película como *Roma, ore 11* (1952), de Giuseppe De Santis, tomaba literalmente su inspiración de la realidad, de un episodio histórico de 1950 aparecido en la crónica de sucesos periodística, que implicaba temas como la condición femenina en Italia, el desempleo, etc. La fértil crónica de sucesos era una cantera autenticadora —ya lo señalamos al hablar de Toni—, pero sus datos eran impronunciables en el cine anterior. El referente de estas películas se localiza, como dijimos, en los avatares de las llamadas «clases populares», aunque en esta denominación habite un equívoco semántico, pues los comunistas llamarán así a las clases dominadas, al mismo tiempo que el órgano periodístico de la Democracia Cristiana se titulaba *Il Popolo d'Italia* (fundado en 1914 por Mussolini) y que la palabra *popular* se integrará en el capital semántico de muchos partidos conservadores occidentales (como la Alianza Popular y el Partido Popular en España).

Antes señalamos la filiación cultural soviética atribuida a veces al neorrealismo italiano y que merece ser cuidadosamente matizada. Es cierto que el uso de actores no profesionales, como los de *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) de De Sica, o los pescadores de *La terra trema* (1948), de Visconti, procede en línea recta de la teoría del «tipo» en el cine mudo de Eisenstein, y que tantas polémicas teóricas suscitó en su momento. De modo que cuando el «tipo» se canceló en el cine soviético en beneficio del actor profesional y en nombre de una de las exigencias del «realismo socialista», a saber, la del «héroe positivo» fuertemente individualizado, aquel «tipo» anónimo emergió en cambio en las pantallas italianas. Por otra parte, a diferencia del «realismo socialista» soviético, que muestra triunfalmente al obrero como héroe, el neorrealismo italiano prefiere mostrar al trabajador como víctima.

Los limpiabotas infantiles de *El limpiabotas* (*Sciuscià*, 1946), de De Sica, no se redimen como los jóvenes reeducados del didáctico *El camino de la vida* (*Putievka v gizn*, 1931), del soviético Nikolai Ekk, sino que sucumben bajo el peso de la ley y de la fatalidad, de la opresión del mundo adulto. Ya en mayo de 1933, en el quinto número de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Ferdinand Alquié publicaba una carta dirigida a André Bretón, en la que escribía: «Mi indignación ha estallado durante la representación de *El camino de la vida*, a la vista de jóvenes estúpidos para quienes el trabajo es el único fin, el solo medio para vivir, que se sienten orgullosos de un uniforme de jefe ferroviario, que no entran en el burdel —donde, por lo menos,

hay canciones y cuerpos disponibles— salvo para golpear a las mujeres y destrozar con rabia el papel en el que brillan las palabras —esas palabras que, en definitiva, yo adoptaría como programa— “Aquí se bebe, se canta y se hace el amor”». Como es sabido, *El camino de la vida* motivó la ruptura de algunos intelectuales surrealistas con el Partido Comunista y el propio Buñuel replicaría años más tarde a su optimismo edificante con la acritud de *Los olvidados* (1950). Pues bien, en *El limpiabotas* tampoco hay esperanza, como no sea en forma de un demasiado metafórico caballo blanco, símbolo de pureza y de libertad.

El elenco de protagonistas del neorrealismo revela una galería de antihéroes perdedores, aunque, claro está, pierdan porque viven en un régimen capitalista y explotador, a diferencia de lo que se supone de sus homólogos obreros y campesinos soviéticos. El protagonista de *Ladrón de bicicletas* es víctima del desempleo y del robo de su bicicleta, imprescindible instrumento de trabajo; el pescador de *La terra trema* es víctima de la explotación económica y de la fatalidad de los elementos naturales, que hacen imposible su liberación individual; el protagonista de *Umberto D* (1951), de De Sica, es víctima de su jubilación y de una pensión inicua. En pocas palabras, el neorrealismo italiano, a diferencia del cine soviético, prefiere presentar una imagen lacrimosa del trabajador, una imagen que mueva a la caridad social (solución democristiana) y muy raramente a la revolución (solución comunista, implícita en *La terra trema*). No por casualidad los pobres se marcharán en masa de la Tierra, camino del cielo sobre sus escobas, al final de la fábula poética *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, 1950), de De Sica. Su solución social no se halla en este mundo. En este sentido, el neorrealismo se define genéricamente por su pesimismo histórico y del aforismo gramsciano elige el pesimismo de la razón antes que el optimismo de la voluntad. Es natural, si se valora como reacción visceral contra el falseador optimismo sistemático del anterior cine fascista.

En 1949 Bazin detectó bien las diferencias entre el neorrealismo italiano y el cine estalinista de su tiempo, al escribir: «*Ladrón de bicicletas* es ciertamente desde hace diez años el único film comunista válido (...). La tesis implícita es de una maravillosa y atroz simplicidad: en el mundo en el que vive este obrero, los pobres, para subsistir, deben robarse entre sí. Pero esta tesis nunca está planteada como tal y el encadenamiento de los acontecimientos es a la vez de una verosimilitud rigurosa y anecdótica».^[30]

El *desideratum* del neorrealismo es, contemporáneamente a la producción teórica de Sartre, el de demostrar que lo social condiciona y determina lo existencial, y no al revés. Por eso, más que insistir en la esquemática oposición del neorrealismo al «cine de teléfonos blancos» mussoliniano, resulta más productivo ver en su proyecto cultural una operación de disfraz o de enmascaramiento de sus ficciones narrativas con la cobertura autenticadora de las técnicas documentales (rodaje en exteriores y escenarios naturales, actores no profesionales, repudio del maquillaje, etc.) [figura 19B]. No es raro que esto sucediese, cuando se piensa que Rossellini procedía del

cine documental y Visconti del aprendizaje con Renoir. De manera que el neorrealismo se caracterizó por su compromiso inestable entre las estrategias de la ficción novelizada y el estilo del cine documental, para autentificar sus ficciones. Estos dos polos podrían tal vez ejemplificarse con *Paisà* y *La terra trema* en el polo más documentalista (aunque no renuncien a la ficción narrativa) y *Sin piedad* (*Senza pietá*, 1948), de Lattuada, o *Arroz amargo* (*Riso amaro*, 1949), de De Santis, en su polo más novelesco, con su uso de actores profesionales, su explotación del atractivo erótico, con su énfasis en la intriga y en las pasiones amorosas. Fue, añadámoslo, su polo más comercial, porque desde el punto de vista de la taquilla el neorrealismo fue un cine «impopular», tras el gran éxito de *Roma, ciudad abierta* en la temporada 1945— 1946. En la temporada siguiente el palmares fue para el director fascista recién rehabilitado Carmine Gallone, por su *Rigoletto*, seguido de una *Genoveva de Brabante*, de Primo Zeglio, y de *Furia*, de otro fascista también depurado, Goffredo Alessandrini (el tercer y último depurado político fue Augusto Genina). Y el declive comercial del neorrealismo se fue pronunciando en los años siguientes. Las películas neorrealistas no sólo no gustaban al público popular, sino que tampoco gustaban a los jerifaltes de la Democracia Cristiana (señaladamente a Giulio Andreotti, subsecretario de Espectáculos en la época), ni tampoco, todo hay que decirlo, a algunos intelectuales libertarios, cuyo mejor exponente fue el francés Boris Vian, quien calificó *Ladrón de bicicletas* de «obra maestra de vero-pauperismo demagógico», en un artículo elocuentemente titulado «Viva el Technicolor, o en subtítulo «Estamos hartos de *Ladrón de bicicletas*»».^[31]

Se admite comúnmente que el neorrealismo italiano firmó su acta de defunción en la experiencia colectiva de una cinerevista, impulsada por Zavattini, y titulada *L'Amore in Citta* (1953): el primer número de esta cine-revista no tuvo jamás continuidad. Podría discutirse y matizarse este lugar común, pero éste no es el sitio adecuado. Es reseñable, en cambio, su irradiación e influencia internacional, en lugares tan diversos como Estados Unidos, México, Grecia, Japón o España, país en el que *El último caballo* (1950), de Edgar Neville, *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde, *Esa pareja feliz* (1951), de Bardem y Berlanga, o *La venganza* (1957), de Bardem, fueron tributarios del neorrealismo en diversa medida. Por otra parte, las técnicas veristas del neorrealismo (rodaje en escenarios naturales, iluminación por lámparas sobrevoltadas y por reflexión, espontaneísmo de los intérpretes, etc.) acabarían por ser patrimonio de un cine tan caracterizadamente burgués —por lo menos en sus temáticas— como la *nouvelle vague* francesa. Mientras que los famosos «tiempos muertos» de *Umberto D*, que militaban contra la economía narrativa hollywoodense y que tanto admiraban a André Bazin, conducirán a los «tiempos muertos» burgueses de Antonioni. Precisamente en 1957 realizó Antonioni una película clave, *El grito*, que retomaba la iconografía obrerista del neorrealismo, sus ambientes y personajes, para mostrar la crisis sentimental de un mecánico (Steve Cochran) que ha roto con su amante (Alida Valli), lo que le conduce a un vagabundeo

por la llanura del Po y finalmente al suicidio. En este film-encrucijada, Antonioni ha superpuesto a la iconografía obrerista los mecanismos de la psicología burguesa procedentes de la tradición novelesca. Para subrayar su golpe mortal a la «conciencia obrera», Antonioni hace que el suicidio de su antihéroe coincida con una manifestación de trabajadores, a la que es totalmente ajeno e indiferente. *El grito* supuso una inflexión irreversible en la representación proletaria en el cine italiano y su lección estaría presente, años más tarde, en *O melissokomos (El apicultor, 1986)*, de Theo Angelopoulos.

Los años no han pasado en vano, con el telón de fondo del desarrollo capitalista y de las crisis en el movimiento comunista. Si el obrero protagonista de *Ladrón de bicicletas* representó al obrero impotente de la depresión de la posguerra, el Ciro (Max Cartier) de *Rocco y sus hermanos (Rocco e i suoi fratelli, 1960)*, de Visconti, más allá de su conciencia política o de su militancia, es un trabajador acomodado de la Alfa Romeo milanesa, representa al obrero del *boom* económico, del desarrollo neocapitalista y del aburguesamiento de la clase trabajadora, en contraste con el desviacionismo delictivo de su hermano Simone (Renato Salvatori) y de la ingenuidad de Rocco (Alain Delon), modelada sobre dos personajes de Dostoievski: el Liov Nikoláievich Miskin de *El idiota* y el Aliosha de *Los hermanos Karamazov*. Al año siguiente apareció *El empleo (Il posto, 1961)*, de Ermanno Olmi, que retrató algunos aspectos de la transformación de la sociedad posindustrial, en el tránsito del obrero industrial al empleado administrativo, en el paso del trabajador del cuello azul al trabajador del cuello blanco.

La evacuación del mundo obrero de las pantallas fue un fenómeno generalizado, vinculado a las transformaciones de la sociedad posindustrial, apoyada en el sector terciario. Es cierto que la gran convulsión de mayo de 1968 produjo esfuerzos para focalizar de nuevo las cámaras sobre el sujeto proletario; pero aquella convulsión social demostró también que los intereses y objetivos políticos radicales de los estudiantes e intelectuales no eran siempre coincidentes con los de los obreros de cuello azul, como distintas eran en Estados Unidos las actitudes de los estudiantes y de los obreros de la construcción, enfrentados hasta llegar a las manos con motivo de la guerra de Vietnam, al alinearse los segundos con los intereses del complejo militar-industrial. El trauma de 1968 alumbró en Francia colectivos de cine militante, que trabajaban con formatos subestándar, tales como el Grupo Dziga Vertov, animado por Jean-Luc Godard y Pierre Gorin en 1969; el grupo SLON, nacido con la realización de *Loin du Vietnam (1967)*; el grupo Medvedkine, fundado en diciembre de 1967 y que contó con la colaboración de Chris Marker; el Grupo Dynadia, nacido de las jornadas revolucionarias de 1968, y Les Cinéastes Révolutionnaires Proletariens, de orientación maoísta y creado en las mismas circunstancias políticas. Pero ya a finales de 1970 Godard, tras su experiencia como «guerrillero de la cámara», respondía en una entrevista acerca de si creía en una difusión paralela de films políticos: «No, no mucho, porque pensamos que los films que son mal producidos, y éste es el caso de

los que se difunden así, no predicán más que a los convencidos».^[32] Tras admitir este fracaso político, Godard retornó al redil de la industria con *Todo va bien* (*Tout va bien*, 1972), un ortodoxo film de ficción que mostraba, no obstante, de modo muy estilizado, cómo un realizador de cine publicitario (Yves Montand) y una periodista norteamericana (Jane Fonda) quedaban atrapados en una fábrica ocupada por sus obreros. Por otra parte, el cine militante de los setenta, a diferencia del de la República de Weimar, quedaba arrinconado en los guetos e intersticios que le permitía un paisaje audiovisual dominado hegemonícamente por el cine norteamericano y, sobre todo, por la televisión doméstica.

Lo más usual, desde los años setenta, fue que los conflictos obreros se presentasen en la pantalla como porciones de la historia pasada. Así, el realizador sueco Bo Widerberg realizó, en 1969, el film *Adalen 31*, que ilustró las huelgas y confrontaciones entre obreros, esquirols y policía que tuvieron lugar en Adalen (provincia de Norrland), en 1931, que irradiaron su agitación hasta Estocolmo y que llevaron al Partido Socialista al poder en Suecia al año siguiente. La misma visión historicista tuvo su siguiente *Joe Hill* (1971), biografía de este pionero sueco del sindicalismo en Estados Unidos, que fue ejecutado en Utah en 1915. Se trataba de dolorosos conflictos del pasado, emotivos pero ya embalsamados y museísticos.

En Estados Unidos, país en el que la debilidad de los movimientos sindicales ante el poder del capital ha sido más acusada que en Europa, el cine ha testimoniado esta vulnerabilidad hasta fechas recientes, tomando con frecuencia como referencia *La sal de la tierra* (*Salt of the Earth*, 1953), el emblemático film resistente realizado por Herbert J. Biberman en pleno macartismo, que reconstruyó con el apoyo del sindicato International Union of Mine, Mill and Smelter Workers los conflictos laborales que tuvieron lugar en la Delaware Zinc Co., de Silver City (Nuevo México), cuando los obreros mexicanos reclamaron iguales condiciones que sus colegas yanquis. En esta misma tradición sindicalista se inscribió el documental de largo metraje *Harlan County USA* (1977), rodado en 16 mm por Barbara Kopple (pero exhibido en 35 mm), que registró la dura huelga de trece meses mantenida por los mineros carboníferos de Brookside en 1973, cuando sus patronos se negaron a firmar un convenio colectivo porque los trabajadores se habían adherido al sindicato UMWA. En la era del periodismo televisivo, Barbara Kopple se plegó a sus fórmulas, dando la voz a todas las partes implicadas en el conflicto (mineros, responsables sindicales, patronos, esquirols, policías, familiares de huelguistas) y recibió el Oscar al mejor documental del año.

El tema de la debilidad sindicalista fue también el sustrato ideológico de otros dos films norteamericanos de esta década, de *Blue Collar* (1978), primera realización de Paul Schrader, y de *Norma Rae* (1978), del veterano Martin Ritt. La acción de *Blue Collar*, ambientada en una fábrica automovilística de Chicago, ilustró el tema de la corrupción sindical —tema clásico en el cine americano, al que Elia Kazan aportó *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, 1954)— y, como contrapunto moralista, la lucha

por la pureza y honestidad individual, orillando el combate colectivo. En contraste con la turbia ambigüedad de este film de un director formado en el rigorismo calvinista, *Norma Rae* exaltó la lucha tenaz de la heroína (Sally Field) para organizar una sección sindical en la industria textil de una localidad sureña, venciendo la hostilidad o desconfianza del entorno. El Oscar y el premio de interpretación en Cannes concedidos a la protagonista de este drama sindicalista-feminista, dirigido por una antigua víctima del macartismo, fueron acaso un símbolo de que este tipo de películas, realizadas con suma corrección hollywoodiana, habían perdido toda capacidad de escándalo o de agresividad (Rosaura Revueltas, la protagonista mexicana de *La sal de la tierra*, había sido en cambio expulsada de los Estados Unidos).

Desde la hora presente, aparece con nitidez que el cine se ha desarrollado históricamente desde la sociedad industrial y de producción de la era victoriana, a finales del siglo XIX, hasta nuestra sociedad de consumo, posindustrial y de servicios, que ha ido evacuando al obrero en favor del empleado del sector terciario, del administrativo y del técnico. Y este tránsito del obrero de cuello azul al empleado de cuello blanco ha supuesto un descenso de la tensión laboral y una correlativa degradación prosaica de su anterior imagen épica. Los combativos obreros de Eisenstein parecen ya no tener cabida en nuestro mundo robotizado e informatizado, regido por teenócratas asépticos o por yuppies sofisticados, como el Mickey Rourke de *Nueve semanas y media* (*9 ½ Weeks*, 1986), de Adrián Lyne, que alternan el computador personal con los juegos eróticos de sadomasoquismo *light*.

POST-SCRIPTUM 2005

La primera edición de este libro apareció en vísperas de producirse el desplome político de la Unión Soviética y de todo el bloque comunista europeo. Desde entonces las cosas ya no serían igual en la realidad ni en el imaginario de las clases trabajadoras. Tal vez quien mejor ilustró el terremoto político que supuso el cambio de escenario en la Europa poscomunista fue el joven director italiano Gianni Amelio en *Lamerica* (1994), retablo coral del caótico desbarajuste que supuso aquel desplome en la Albania posestalinista, convertida en río revuelto para delincuentes y oportunistas. Sacando una conclusión lúcida de este cataclismo social, un personaje ruso de *Los lunes al sol* (2002), de Fernando León de Aranoa, explicaría amargamente que «todo lo que nos contaban del comunismo era mentira; y todo lo que nos contaban del capitalismo era verdad».

Ello no ha impedido que el tema de la representación de la condición obrera en el cine no haya seguido interesando a algunos estudiosos, como demostraron dos libros aparecidos en la década de los noventa.^[1] Pero la realidad es que el cine obrerista no está hoy de moda en el mercado cultural, tal vez porque al público popular no le guste

confrontarse con su representación realista en la pantalla, o porque al cine se le pide ahora mayoritariamente una alternativa evasiva y euforizante, o porque los estilos de vida han tendido a homogenizarse en Occidente, o por una mezcla de las tres razones. Incluso la terminología ha evolucionado en este campo. Cuando escribí este libro, la referencia al «proletariado» resultaba ya muy estridente, pero la elegí por seguir una tradición histórica bien fundamentada. Hoy, con el protagonismo económico del sector terciario o de servicios en la sociedad, con sus trabajadores de cuello blanco dominando el escenario social, la expresión clase obrera parece periclitada. En general, los políticos y tratadistas tienden a utilizar expresiones más neutras y menos connotadas, como *clases trabajadoras* o *clases populares*. Pero es bien cierto que los sujetos dominados por una subordinación laboral y personal severa siguen siendo mayoría y hoy se reconocen en lugares que antes pasaban desapercibidos, como reveló luminosamente la Carmen Maura de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), la comedia proletaria de Pedro Almodóvar que nos regaló la más auténtica y veraz representación de las frustraciones, angustias y de la humillante subordinación que padecen muchas amas de casa españolas.

Por otra parte, el horizonte sociolaboral al que nos enfrentamos ahora no tiene un aspecto sonrosado. En diciembre de 2004, el gobierno francés conservador, presidido por Jean-Pierre Raffarin, mutiló la ley de 35 horas laborables a la semana, aprobada por los socialistas en 1999. Y poco después empezó a circular por Europa la consigna de que era menester trabajar más horas que antes, o reducir los sueldos, para mejorar la competitividad empresarial en la era de la globalización —y de las deslocalizaciones—, mientras en varios países empezaba a elevarse paulatinamente la edad de jubilación.

Tal vez por este conjunto de razones una buena parte del cine interesado por este campo temático en los últimos años ha tenido un carácter retrospectivo o inactual. Piénsese en las versiones de *Germinal* (1993) de Claude Berri, o de *La ciudad de los prodigios* (1998), de Mario Camus y basada en la novela de Eduardo Mendoza. O en los violentos conflictos de los emigrantes decimonónicos en Nueva York expuestos brillantemente por Martin Scorsese en *Gangs of New York* (2003), que reculan mucho más lejos que la llegada de Vito Corleone (Robert De Niro) desde Sicilia a Nueva York en *El padrino II* (*The Godfather II*, 1974), de Coppola, a principios del siglo siguiente. O en la biografía Hoffa. *Un pulso al poder* (*Hoffa*, 1992), de Danny De Vito, centrada en el polémico James R. Hoffa (con el rostro de Jack Nicholson), con un pie en el sindicalismo y otro en la mafia. O, en otras latitudes, la evocación de la carismática protectora de los «descamisados» argentinos en *Evita* (1996), de Alan Parker, en formato de comedia musical y con la italoamericana Madonna encarnando a la popular líder política porteña.

Incluso parecería que en el imaginario cinematográfico actual interesan más los personajes desclasados y marginales que los trabajadores, como demostró el enorme éxito de *Los amantes del Pont-Neuf* (*Les Amants du Pont-Neuf*, 1991), de Leos

Carax, con su inolvidable pareja de vagabundos. O con la opción de José Luis Borau al sustituir el emblemático bosque de *Furtivos* (1975) por una selva de asfalto más temible, el desolador suburbio madrileño en *Leo* (2000), con una extraordinaria Iciar Bollain en piel *lumpen*. Incluso la más exitosa «comedia proletaria» de los años noventa, ese *The Full Monty* (1997) de Peter Caetano, que costó tres millones y medio de dólares y recaudó cien, confirma la tendencia. Los ensayos coreográficos de los parados en una fábrica abandonada, antes de debutar como *strippers*, desvelan luminosamente la reconversión de roles y de funciones territoriales. Fábrica abandonada y trabajadores en paro en un Sheffield arruinado por la crisis constituyen el embrión de su regocijante e improbable final feliz, no como obreros, sino como personajes paródicos de la farándula.

La obligada cita a *The Full Monty*, como muestra emblemática de un viraje en el tratamiento balsámico del infortunio laboral, concuerda con cierta tendencia, de la que el cine británico ha ofrecido exitosos ejemplos, al tratar los conflictos laborales en clave de comedia. Véase el caso de *La camioneta* (*The Van*, 1996), de Stephen Frears y adaptada de un libro de Roddy Doyle. La acción transcurre en Barrytown, al norte de Dublín, en donde dos desempleados, Bimbo (Donal O'Kelly) y Larry (Colm Meaney), superan su infortunio montando en una desvencijada camioneta un negocio de comida rápida. La clasificación de Irlanda para la Copa del Mundo en Italia y las fiestas de Año Nuevo animan el negocio, pero su relación se deteriora. De modo que *La camioneta* empieza como una comedia sobre dos amigos que triunfan, pero vira hacia el drama cuando Bimbo asume el rol de empresario intransigente y Larry el de sindicalista reivindicativo. Pero acaba recuperando el tono de comedia cuando Bimbo arroja su camioneta a la bahía de Dublín y los dos amigos se reconcilian. Nada se nos dice de qué les ocurrirá a los dos parados después de ese final conciliatorio que nos hace salir del cine con una sonrisa en los labios.

El más tenaz y consecuente «cineasta político» del cine europeo, cuando esta especie parecía ya extinguida en el continente, es el británico Ken Loach, nacido en vísperas del estallido de la guerra civil española, que revisitaría desde una óptica filotrotskyista en *Tierra y libertad* (*Land and Freedom*, 1995). Formado en la práctica del cine documental, Loach ha proyectado su apetencia realista en sus fabulaciones sobre sus personajes percibidos como víctimas sociales de un sistema dominado por los poderes económicos y la insolidaridad. Buena parte de su energía denunciadora la suministró el prolongado mandato conservador de Margaret Thatcher (1979-1990) y de John Major (1990-1997), que con sus medidas neoliberales generaron en su país un paro de más de tres millones de personas. Loach no ofrece soluciones políticas a sus conflictos, aunque podamos inferir cuáles son sus simpatías. Se limita, lo que no es poco, a mostrarnos la pobreza sorda y las frustraciones que anidan en las periferias urbanas, en donde los malos son muy malos, pero en las que los buenos no son completamente buenos. Y para mostrar este mundo ha creado su propio estilo, basado en una transparencia que simula ser documental, recurriendo con frecuencia a actores

no profesionales y manifestando su aversión hacia los travellings, porque obligan al actor a un itinerario o una posición rígida que le resta espontaneidad. Es, en cierto modo, un legatario del neorrealismo italiano en la era del cine en color y de las cámaras compactas, curado del sarampión sentimental que con frecuencia padeció aquella escuela.

Su *Riff-Raff* (1991), que obtuvo el Premio a la Mejor Película Europea, erigió una diatriba contra los sistemas de empleo temporal bajo el mandato conservador. Su protagonista, Stevie (Robert Carlyle), al salir de la cárcel abandona Glasgow, se instala en Londres y encuentra un trabajo ocasional en una obra en construcción, plagada de ratas y con unas condiciones de seguridad y sanidad deplorables. Tiene una breve relación sentimental con Susan (Emer McCourt), que naufraga por la adicción de la chica a las drogas. Un día, en el trabajo, su amigo Desmond (Derek Young) cae desde lo alto y se mata, estrellándose junto a un anuncio que publicita el turismo en África. Entonces Stevie, con la ayuda de un compañero, prende fuego al edificio en construcción. *Riff-Raff* ilustra un caso de fracaso existencial, pero no por razones metafísicas o psicológicas, sino sociolaborales, aunque hay que agradecer a Loach que no renuncie, en un panorama social tan negro, a su sentido del humor.

En *Lloviendo piedras* (*Raining Stones*, 1993), Loach sitúa la acción en un barrio pobre de Manchester, escenificando un caso real que su guionista, Jim Alien, conoció en aquella ciudad y que valió a la película el Premio del Jurado en Cannes. Su protagonista es Bob (Bruce Jones), un parado de cuarenta años y sin recursos, a quien roban además su camioneta, quien quiere comprar a toda costa un traje de primera comunión a su hija Coleen (Gemma Phoenix) y cae por ello en las garras de un usurero. Tras un encontronazo entre ambos, Bob provocará accidentalmente la muerte del prestamista. Bob consigue finalmente regalar a su hija el preciado uniforme y, en el último momento, dos policías llegan a su casa, pero es para informarle acerca de su camioneta robada. Se trata, como puede adivinarse por la trama, de una especie de *Ladrón de bicicletas* en el ambiente católico de Manchester y en donde aquel imprescindible instrumento de trabajo ha sido reemplazado ahora por un elemento cuyo valor es meramente simbólico y religioso, no económico-laboral. En este contexto, y con su final feliz, Dios parece bendecir la muerte del detestable usurero, flagelo del barrio.

En *Mi nombre es Joe* (*My name is Joe*, 1998) Loach desplazó la acción a Glasgow y eligió como protagonista a un ex alcoholico desempleado (Peter Mullan) que intenta sobrevivir gracias al tráfico de drogas, aunque su sórdido destino, que le lleva a emborracharse de nuevo, dejó también espacio para el humor. Y lo mismo ocurrió en su incursión en California, titulada *Pan y rosas* (*Bread and Roses*, 1999), que mostró las desventuras de los emigrantes hispanos que mantienen brillantes los cristales de un rascacielos de Los Ángeles. Más ejemplar todavía resultó *La cuadrilla* (*The Navigators*, 2001), rodada en Super 16 y ampliada a 35 mm. La acción transcurre en 1995, bajo el gobierno de John Major, cuando, a raíz de una ley de

1993, el servicio ferroviario fue privatizado y fragmentado en diversas compañías, entre ellas Railtrack, encargada del mantenimiento de las vías. A esta empresa pertenecen los *navegantes* del film, término coloquial utilizado en Inglaterra para referirse a los trabajadores de mantenimiento ferroviario. *La cuadrilla* sigue los avatares de un equipo de operarios que trabajan en la reparación de vías al sur de Yorkshire. Tras la privatización del servicio, el supervisor de Railtrack les comunica las nuevas normas en vigor: la remuneración será según el trabajo realizado, las vacaciones ya no están pagadas, etc. Los trabajadores creen al principio que se trata de una broma, pero se verán obligados a optar entre la indemnización por despido o la aceptación de las nuevas reglas de la compañía. *La cuadrilla* tiene un tratamiento de comedia, pero esta vez sin final feliz, pues el suicidio de Jim (Steve Huison) tendrá que ser maquillado por sus compañeros como accidente de circulación ferroviaria.

Puede observarse cómo, en concordancia con el modelo de *The Full Monty*, muchos protagonistas de Ken Loach son obreros en paro o con trabajos muy precarios. La condición de la clase trabajadora vista en los intervalos de no-trabajo, que son el desempleo o la huelga, también aparece significativamente en la muy exitosa cinta británica *Billy Elliot* (2000), realizada por el debutante Stephen Daldry. En este caso, por añadidura, la condición obrera está vista desde el contraste, pues la narración está focalizada desde el punto de vista del adolescente protagonista (Jamie Bell), con vocación de bailarín, hijo y hermano de mineros en huelga. La película narra la lucha entre el tesón vocacional del adolescente y la furibunda incompreensión de sus familiares y no parece casual que su feliz admisión final en la Real Escuela de Ballet de Londres coincida precisamente con la capitulación sindical y el fracasado desenlace de la huelga minera. El futuro feliz de las familias mineras aparece así fuera de su mundo laboral habitual, en otras actividades más estimulantes, pero para las que se requieren dotes más excepcionales.

Un lugar de honor merece en este capítulo la película del danés Lars von Trier *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, 1996), que hibridiza con mucho talento el cine de denuncia social, el melodrama en la modalidad de *woman picture* y el cine musical de estirpe hollywoodense. Su director la definió como «un melodrama musical que choca con la vida real».^[2] Se trata, en efecto, de un vía crucis o un calvario laico, padecido por su protagonista, encarnada por la cantante Björk, y que oscila entre el espectáculo dulce (sus ensueños musicales) y las frustraciones de la ingrata realidad. La protagonista dice que le gustan los musicales «porque nunca sucede nada terrible», suprema ironía, ya que este juicio es precisamente desmentido por su patético infortunio biográfico.

La acción transcurre en los años sesenta, en una ciudad industrial del estado de Washington. Selma, emigrante checoslovaca, trabaja como obrera en una fábrica de cocinas. Madre soltera, padece un proceso de ceguera progresiva, que también ha heredado su hijo de doce años. Por eso, hace horas extraordinarias en la fábrica y

ahorra cuanto puede, con el proyecto de poder pagarle una operación ocular. Por otra parte, su afición a las comedias musicales hace que ensaye en una compañía *amateur* y que se deje invadir a veces con placer por ensoñaciones musicales. Selma vive humildemente en una *roulotte* y se relaciona con una pareja vecina, formada por Linda y Bill. Aprovechándose de su ceguera, Bill roba a Selma sus ahorros. Cuando ésta descubre el robo le exige que le devuelva su dinero, Bill la amenaza con su revólver y ella, en autodefensa, le mata de un disparo. Acusada de asesinato y robo, no puede probar que actuó en legítima defensa. Rehusa utilizar su dinero para pagar un abogado y encarga a su amiga Kathy la operación de su hijo. Es condenada a muerte, pero antes de ser ahorcada se enterará de que la operación de su hijo ha sido un éxito.

El destino trágico de Selma se manifiesta en su ceguera progresiva, en la amenaza ocular que pesa sobre su hijo, en su despido de la fábrica, en el robo de que es víctima y en su injusta condena judicial, que la conduce a la horca. Lars von Trier combina su patético melodrama con algunos números musicales, que fueron grabados con cien videocámaras fijas, en contraste con la videocámara extraordinariamente versátil llevada a mano en las restantes escenas, lo que diferenció a la película con dos tratamientos formales muy distintos, que constituyen un rasgo de estilo funcional y que apartan a *Bailar en la oscuridad* de los supuestos de Dogma 95. El film recibió en Cannes la Palma de Oro y el Premio a la Mejor Interpretación Femenina.

No sería justo omitir en este inventario de títulos algunas producciones españolas de los últimos años, que han puesto el dedo en la llaga de algunos problemas sociales importantes, como el de la inmigración africana a la península. En *Las cartas de Alou* (1990), de Montxo Armendáriz y que obtuvo la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián, el protagonista es un joven inmigrante senegalés, víctima de la discriminación racial y de la explotación laboral. En *Susanna* (1996), Antonio Chavarrías muestra, en ambientes sórdidos de Barcelona, a la escultural Susanna como amante de un carnicero marroquí y acosada por su ex novio español. Y *Bwana* (1996), de Imanol Uribe y basada en una pieza teatral de Ignacio del Moral, muestra cómo una familia que va a buscar coquinas en una playa almeriense se encuentra con un emigrante africano recién llegado, transitando así la película de la comedia al drama.

Pero seguramente el título más celebrado en este apartado ha sido *Los lunes al sol*, que Fernando León de Aranoa rodó en Vigo, mostrando las consecuencias del cierre patronal de los Astilleros Aurora (nombre irónico, pues merecerían llamarse Astilleros Ocaso), dejando a doscientos trabajadores en paro. De nuevo, como en tantos films de Ken Loach, la figura del obrero es percibida desde la anomalía del ocio forzoso, una paradoja derivada de la modernización económica, ya que el sector industrial cede espacio al sector de servicios, y sobre todo a causa de la globalización, pues, como se dice en la película, «los coreanos hacen los barcos más baratos». Protagonizan la película Santa (Javier Bardem), José Suárez (Luis Tosar) y Paulino

Rivas (José Ángel Egido), deambulando sin sentido y viviendo su desempleo como un ocio forzoso y culpabilizador, de modo que los famosos «tiempos muertos» de la burguesía tan bien examinados por Antonioni se desplazan aquí al universo proletario. Film sobre la desesperanza, Fernando León nos muestra las angustias cotidianas de sus microhistorias: Paulino Rivas se tiñe el pelo para eliminar sus canas al ir a buscar un nuevo trabajo, la mujer de José Suárez planea abandonar a su marido, el alcoholizado Amador se suicida tirándose por la ventana de su mugriento piso... La última frase de la película la pronuncia Santa, por segunda vez en la narración, preguntando mecánicamente a sus amigos: «¿Qué día es hoy?» Expresión cabal del sentido irresponsable del tiempo, cuando ni el presente ni el futuro aparecen como un proyecto vital.

Pero las imágenes más dolorosas y desesperanzadas de la explotación laboral y de las miserias humanas procede hoy de las cinematografías de África, Asia y América Latina, cuyas películas pugnan por abrirse paso, en una globalización asimétrica, hasta los opulentos mercados occidentales.

IV. LA IMAGEN NAZI

En uno de los pasajes más curiosos de las memorias de Ingmar Bergman, el director sueco describe con elocuencia la fascinación que le produjo en su juventud presenciar en Weimar una liturgia nazi presidida por Adolf Hitler. Vale la pena reproducir la crónica personal de Bergman:

«Nadie se fijó en la tormenta, toda la atención, todo el embeleso, todo aquel éxtasis se concentraba en torno a un solo personaje. Iba de pie, inmóvil en el enorme coche negro que doblaba lentamente hacia la plaza. En ese momento se volvió y miró a la gente, que daba alaridos y lloraba como en trance. La lluvia le resbalaba por el rostro y el uniforme estaba oscurecido por la humedad. Se apeó despacio y se encaminó solo por la alfombra roja hacia la tribuna de honor. Sus acompañantes se mantuvieron a distancia.

»Súbitamente se hizo el silencio, sólo se oía el chapoteo de la lluvia sobre los adoquines y las balaustradas. El Führer estaba hablando. Fue un discurso corto y no entendí mucho, pero la voz era a veces solemne, a veces burlona; los gestos exactos y adecuados. Al terminar el discurso todos lanzaron su *Heil*, la tormenta cesó y la cálida luz se abrió paso entre formaciones de nubes de un negro azulado. Una enorme orquesta empezó a tocar y el desfile desembocó en la plaza por las calles adyacentes pasando ante la tribuna de honor para seguir luego por delante del teatro y la catedral.

»Yo no había visto jamás nada parecido a este estallido de fuerza incontenible. Grité como todos, alcé la mano como todos, rugí como todos, amé como todos».^[1]

El testimonio de Bergman constituye una excelente manifestación de la fascinación que es capaz de suscitar la vistosa parafernalia nazi y que Susan Sontag observó en un texto ya clásico, titulado «Fascinating Fascism».^[2] Este capítulo tratará sobre la a veces fascinante imagen nazi (precisamente ubicado tras los dedicados a la imagen religiosa y a la imagen proletaria), imagen fascinante ante la que el autor se reconoce sensible cuando presencia un film como *Triumph des Willens (El triunfo de la voluntad)*, que solía proyectar en sus cursos de cine en California y que ahora revisa regularmente con el magnetoscopio, gracias a una copia en versión original adquirida en Nueva York. Al ejemplar film de Leni Riefenstahl dedicaremos buena parte de este capítulo, pues ha sido para mí motivo de no poca reflexión y de no poca admiración.

Antes de adentrarnos en las prácticas estéticas del nazismo, es menester recordar brevemente la naturaleza política de este movimiento de entreguerras. El nazismo fue, en síntesis, una reactivación revanchista del autoritarismo prusiano y del despotismo imperial anteriores a la derrota militar de 1918, inyectados con fuertes componentes emocionales racistas y nacional-populistas, capaces de seducir, en plena

crisis económica y social, a las oligarquías capitalistas atemorizadas y a las desesperanzadas y deterioradas clases medias y obreras, con un proyecto de unidad pangermánica y de regeneración política, superador de las viejas fórmulas del liberalismo y del marxismo, consideradas como dos lacras de origen judío. En aquel contexto socioeconómico, no ha de extrañar que el nazismo sedujese principalmente a las clases medias, a los desocupados y a los jóvenes ante un futuro incierto, mientras Wilhelm Reich ha hecho notar también que los contingentes de sus tropas de asalto SA (*Sturm-Abteilung*) se reclutaron principalmente entre obreros desempleados o muy jóvenes.^[3]

De la definición anterior del nazismo se desprende que sus enemigos eran, por una parte, los comunistas, y por otra, los liberales. Pero esta formulación teórica dio lugar a una paradójica síntesis de lo peor de cada sistema antagonista, pues el Estado nazi se formalizó como un Estado-Partido totalitario, según el modelo ya implantado en la Unión Soviética, a la vez que de su cruzada antiliberal se salvaron los grandes industriales germanos, como la legendaria familia Krupp. De modo que el Estado nazi fue tan totalitario como el soviético y su antiliberalismo no evacuó a los execrados plutócratas de origen liberal. Por eso decíamos que reunió lo peor de cada sistema político.

En este nuevo Estado, el culto a la personalidad del Führer (correlato social de su propio narcisismo) constituyó la columna vertebral de su mística y de su cohesión, como acaba de ilustrar el testimonio de Bergman. El Führer era visto como un padre agresivo o tierno, según las circunstancias y el contexto. Era tierno como padre vicarial protector y como salvador de la crisis económica, dando (o prometiendo) pan y trabajo a todos. Pero era agresivo en su calidad de vengador de la humillación de Versalles y como abanderado del expansionismo territorial en nombre de la teoría del «espacio vital» (*Lebensraum*). De este modo, las frustraciones colectivas se proyectaban en una delegación de poderes en un líder carismático indiscutido, en el que se identificaba al Führer con el partido, con el Estado y con la nación. Esta ecuación política, como veremos, será un leitmotiv de *El triunfo de la voluntad*.

Al tema del expansionismo hay que asociar la posterior vertebración del eje Berlín-Roma, que vino a ser una caricatura laica del añorado Sacro Imperio Romano Germánico de otras épocas, pero cuya cruzada no fue esta vez contra los infieles del islam, sino contra los judíos, bolcheviques y liberales. Acabamos de introducir una terminología religiosa porque, en efecto, el nazismo tuvo mucho en común con la fe irracional de las religiones. En *Mein Kampf*, Hitler ya había escrito: «Lo que nosotros, los nacionalsocialistas, necesitábamos y necesitaremos siempre, no son cien o doscientos conspiradores desalmados, sino cientos de miles de fanáticos adeptos, que luchen por nuestra ideología».^[4] Como puede verse, se invoca sin tapujos el fanatismo adepto. Y este fanatismo, que alguien ha calificado como un «somasoquismo postwagneriano», requirió de mensajes persuasivos, de símbolos, de emblemas, de himnos y de monumentos, que crearon un *pathos* nazi, de la misma

forma que existía antes un *pathos* cristiano, del que nos hemos ocupado en un capítulo anterior. El arte nazi tuvo, por lo tanto, una misión bien definida, que el productor y director de películas de propaganda Karl Ritter sintetizó así al hablar de su obra: «Mis películas tratan de la irrelevancia del individuo... todo lo que es personal debe ser sacrificado a nuestra causa».^[5] Es decir, sacrificado al Estado nazi y a su Führer.

Pero antes de llegar al cine, conviene decir dos palabras acerca de la filosofía estética peculiar del nazismo. Un arte que se quería racial-nacional-popular y, sobre todo, apologético y aproblemático, tenía que rechazar por fuerza a las problemáticas y cosmopolitas vanguardias del primer tercio de siglo. A este arte vanguardista e internacionalista se le etiquetó como *arte degenerado* (*Entartete Kunst*) y fue objeto de una gran exposición con este título en Munich, en julio de 1937, que fue honrada por el propio Hitler. Se trató de un ajuste de cuentas público y oficial con lo más vivo del arte moderno (tachado de judeobolchevique) y en el que junto a cada cuadro figuraba la suma por la que fue comprado, para denunciar así la complicidad de las élites burguesas decadentes o la ingenuidad de los nuevos ricos engañados por críticos judíos. Esta exposición condenatoria fue visitada por más de dos millones de personas, estableciendo un verdadero récord en su tiempo.

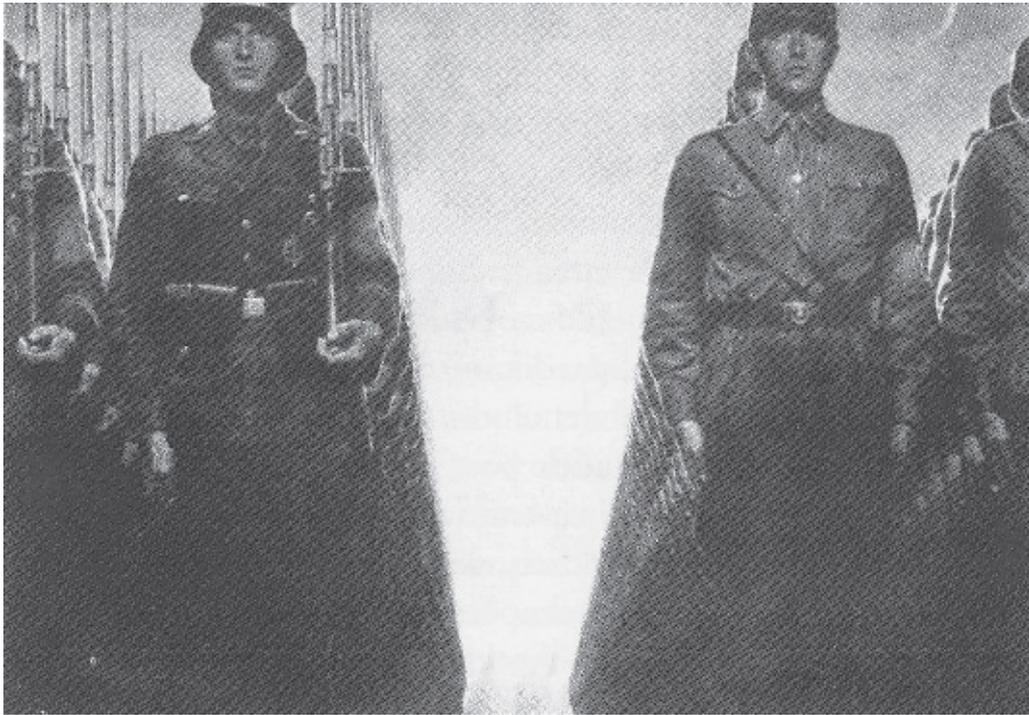
Pero tras condenar las vanguardias, los teóricos del arte nazi se veían atrapados en una contradicción. Habían condenado con énfasis el arte moderno, porque era un arte de moda, es decir, sujeto a modas cambiantes, pasajeras y efímeras. Lo que hoy es *modern*, mañana se convertirá en *un-modern* y dejará de estar de moda. Por eso los teóricos del nazismo se vieron acorralados por la contradicción entre el «arte nuevo» exigido por el cambio político y la aspiración al «arte eterno», por encima de toda moda. Les parecía que solamente lo no problemático, lo no experimental, podía aspirar a una vida duradera. Y de ahí al academicismo no había más que un paso. Ya veremos luego qué resultados produjo el academicismo cuando se orientó hacia los modelos neoclásicos y paganizantes, o cuando militó al servicio de la causa política [figuras 22 y 23]. Hitler, pintor y arquitecto frustrado, citó en un discurso en el Congreso del Partido en Nuremberg, en 1935, las catedrales alemanas como muestra del arte perenne del genio alemán. Es una referencia interesante, porque éste fue su primer discurso en que abordó temas de estética y por su referencia a unos monumentos religiosos. Esta filosofía se fue afirmando, pues en 1938 el Führer ya proclamaba: «Debemos construir edificios tan grandes cuanto las posibilidades técnicas actuales lo consientan, y debemos construirlos para la eternidad».^[6] Con esta declaración de inspiración faraónica, echaba las bases de la estética escenográfica *kolossal* propia del nazismo y propia de su «Reich de los mil años».

La frase antes citada nos ofrece pistas esclarecedoras para asociar el hitlerismo a una concepción escenográfica del Estado, que se detecta en la importancia concedida en la Alemania nazi a la arquitectura pública y a los grandes monumentos, convertidos en auténticos manifiestos ideológicos. De esta época del arte alemán

escribirá Paul Maenz que «la aspiración a una armonía clásica deja paso a un convulso-mayestático estilo autócrata, que intenta textualmente sepultar sus desaciertos bajo moles rupestres».^[7] Este arte se deja contaminar por el *art déco*, corriente estética central de entreguerras que impuso el imperio del geometrismo lineal frente al viejo organicismo floreal del *art nouveau*. Su orden geométrico era funcional para un Estado y una sociedad severamente jerarquizadas, a la vez que ofrecía como coartadas ser una derivación o subproducto de la racionalidad de los años veinte y una extensión domesticada y utilizable de la estética cubista.



22. Pintura nazi militante: *Retrato del Führer*, de Fritz Erler.



23. Pintura nazi militante: *Frente político*, de Ferdinand Staeger, inspirado por el Congreso de Nuremberg de 1936.

El joven Hitler había sido rechazado por dos veces en sus intentos para ingresar en la Academia de Bellas Artes de Viena, su ministro de Propaganda se había ensayado como novelista y dramaturgo, y el arquitecto Albert Speer, uno de los epígonos del monumentalismo, llegó a ser ministro de Hitler. Existió en el Tercer Reich, por lo tanto, una nítida sensibilidad hacia el tema de la expresión artística del nuevo régimen (algo que no puede afirmarse seriamente del régimen franquista). Pero este arte era inseparable de la tarea política primordial de alentar la comunión mística del pueblo con el líder mediante actos públicos en espacios públicos, mediante ritos y ceremonias corales, que vuelven a delatar los elementos de religiosidad pagana del hitlerismo, tan bien captados por la cámara de Leni Riefenstahl. De ahí, también, la importancia del arsenal simbólico del nazismo, de su capital heráldico, de su acervo semiótico. El nazismo tuvo la habilidad de recuperar o de reciclar viejos símbolos paganos, impregnados de honda expresividad y emotividad, para utilizarlos funcionalmente en su proyecto político. El Reich de los mil años se sirvió del águila imperial como símbolo de eternidad gloriosa y del fuego como emblema de regeneración y de germanidad, como veremos. Y el propio Hitler fue presentado como un híbrido del heroico Sigfrido y de Odín, dios de la guerra, custodio del Walhala para sus fieles soldados.

Nos hemos referido a un capital simbólico y es hora de comenzar a examinarlo. La bandera del Reich, por ejemplo, era roja, usufructaria del cálido color revolucionario, pero este rojo revolucionario contrastaba con el círculo interior blanco, el color de la pureza. Y en su centro, claro estrá, destacaba la esvástica, la famosa cruz gamada. Los nazis la adoptaron porque era un símbolo antisemita

tradicional, pero su origen es mucho más remoto y se halla en muchas culturas, desde la vasca a la hindú, lo que parece afirmar su matriz indoeuropea, aunque se halle también entre los indios americanos. Todos los estudiosos coinciden en señalar que es un símbolo masculino y solar, un signo de potencia viril. Wilhelm Reich ha visto en sus aspas el esquema de una pareja copulando, lo que según él ejercería gran impacto sobre el inconsciente.^[8] Otros, como Cirlot y Chevalier, ven en su estructura geométrica un impulso periférico hacia la rotación en torno a un centro inmóvil y hacia la expansión física. De ahí derivaría su carácter de símbolo de acción, de rotación, de regeneración perpetua y de torbellino creacional. Fue un símbolo adoptado por Carlomagno y en la Edad Media significó movimiento y fuerza solar. Según Schneider, sería un símbolo de la sucesión de las generaciones, es decir, de la raza. Como puede observarse, todos los significados son extraordinariamente funcionales para el proyecto político nazi.

El águila, símbolo del Reich, también tenía un origen muy remoto. Este animal era símbolo tradicional de altura, de sol y de poder, como emblema masculino y paterno, asociado a los dioses de la guerra. Como «reina de las aves», fue el equivalente aéreo del león, con quien compartió su imagen de nobleza heroica. Pero su capacidad para volar más alto que ningún otro animal le revistió con las connotaciones de la majestad divina. En el Olimpo griego la hallamos, en efecto, al pie del trono de Zeus, y es compañera también del dios Odín en la cultura nórdica. Octavio la introdujo en Roma como distintivo o emblema imperial, incorporándose a los estandartes de las legiones romanas como símbolo de poder y de victoria. Fue también el símbolo de César y de Napoleón, de cuya estirpe imperial la tomó el Tercer Reich. Pero además de este simbolismo político, tuvo también una dimensión religiosa. En efecto, del águila se decía que renovaba periódicamente su plumaje y juventud volando cerca del sol y luego zambulléndose en el agua. Este mito pagano la convirtió en un símbolo de resurrección, por lo que pasó a ser un símbolo de Cristo y, en la Edad Media, un símbolo de la ascensión de Cristo, a la vez que la iconografía de los ángeles se apropiaba de sus alas. Pero este símbolo de resurrección y de regeneración perpetua conduce fácilmente, como la esvástica, a una lectura en clave de continuidad de la estirpe o de la raza, tema central de la mitología nazi.

Por lo que respecta al saludo fascista y nazi, con el brazo extendido y la palma abierta hacia abajo, su origen se halla también en Roma. En su gestuario, las manos alzadas eran una señal de súplica o de adhesión y también un gesto de aclamación y de aplauso, tal como testifican Varrón, Plinio, Columela y Marcial.^[9] Es interesante constatar que el saludo olímpico era muy similar al saludo romano/nazi, con el brazo estirado y la palma abierta hacia abajo, aunque con el brazo extendido lateralmente. Leni Riefenstahl aprovechó astutamente esta confusa similitud en su gran documental *Olympia*, en cuyas ceremonias de 1936, por cierto, los atletas austríacos, búlgaros, alemanes, italianos y la mayor parte de franceses rindieron ante la tribuna de Hitler el saludo nazi.^[10]

Elementos simbólicos del nazismo han sido también detectados, especialmente por Kracauer, en un género muy significativo del cine prehazi, en el género de «films de montaña», fundado por el geólogo Arnold Fanck y cultivado también por Leni Riefenstahl como actriz y como directora. Se ha producido un interesante debate entre quienes sostienen (Kracauer, Susan Sontag) que el cine montañista alemán contiene elementos míticos protonazis, a través de la comunión mística entre el hombre y su paisaje (es decir, su tierra) y también de su lucha heroica contra los elementos resuelta con un «triunfo de la voluntad», que apelarían a los componentes subracionales de la personalidad, y quienes, como Leonardo Quaresima, resitúan este género en un surco neorromántico y en una ideología *völkisch*.^[11] Es un tema que permanece abierto al debate, pero al estudiar *El triunfo de la voluntad* indicaremos algunas afinidades entre la épica heroica y los mitos cósmicos del género montañista y algunas escenas de la famosa cinta de Leni Riefenstahl.

El cine, arte de masas tutelado por el doctor Goebbels, iba a ser uno de los instrumentos ideológicos favoritos del nuevo régimen, como lo había sido también en la Rusia soviética. El 30 de enero de 1933 Hitler fue nombrado canciller y el 2 de febrero asistía ya, con miembros de su gobierno, al estreno en Berlín de *Crepúsculo rojo* (*Morgenrot*), de Gustav Ucicky y que ha sido calificada como «el primer film del Partido». En realidad, la fecha de su estreno ya indicaba que fue producido antes del inicio de la etapa nazi, pero en su productora, la UFA, existían ya activistas nazis antes de 1933, como el guionista de esta cinta, Gerhard Menzel.^[12] Aunque la asistencia de Hitler al estreno de *Crepúsculo rojo* tras su ascenso al poder fue un gesto tan simbólico como el del electo presidente Kennedy al asistir al estreno de *Espartaco* (*Spartacus*), de Kubrick, tanto Kracauer como Erwin Leiser y Dorfler, biógrafo de Ucicky, la calificaron como película nacionalista, pero no como película nazi. Se trataba de una historia situada en la lucha submarina durante la Primera Guerra Mundial, en cuyo marco Ucicky exaltaba la grandeza de la muerte heroica de sus combatientes alemanes. En una escena el capitán del submarino decía a sus hombres: «Los alemanes podemos no saber mucho de la vida. Pero somos grandes a la hora de morir». Es decir, que en la proposición del oficial estaba implícita la subordinación del individuo a las exigencias del Estado y el triunfo del principio de muerte sobre el principio de vida, tan característico de la cultura nazi. La frase del oficial alemán era equivalente a la de José Antonio Primo de Rivera, «La muerte es un acto de servicio», y ante la presunta indefinición ideológica atribuida a la película, su selección por Falange Española para la segunda sesión de su Cineclub del Sindicato Español Universitario de Madrid, en mayo de 1935, la despoja para los españoles de tal ambigüedad (en la primera sesión, del 23 de febrero de tal año, se exhibió el film italiano *Camicia nera*, de Giovacchino Forzano, film que había sido calificado como el «Potemkin del Fascio»).

El cine fue, por lo tanto, una actividad cultural a la que el nazismo otorgó gran importancia. El 11 de marzo de 1933 se creó el Ministerio de Propaganda, confiado al

doctor Joseph Goebbels. En enero de 1934, Goebbels inició el control estatal sobre la industria y el comercio cinematográficos, a través de la *Reichsfilmkammer*, mientras al mes siguiente se promulgó la ley de censura, que comprendía la censura previa de los guiones y de las películas completadas. El 27 de noviembre de 1936, en un gesto verdaderamente insólito, Goebbels prohibió la crítica (evaluación) de las películas — generalmente desfavorable a las alemanas y favorable a las extranjeras—, considerada como una perversa tradición de los intelectuales judíos, e hizo que fuera reemplazada por una mera descripción del argumento de las mismas. El 25 de marzo de 1937 estableció subvenciones estatales selectivas para la producción, divididas en seis categorías, la más alta de las cuales era la de «especial valor político y artístico» (sistema inspirador en 1944 la protección estatal selectiva al cine español franquista, encabezada por la categoría de «Interés nacional»). En este mismo año Goebbels consumó la estatalización de la industria y al frente de la Sección de Cine de su ministerio colocaría al doctor Fritz Hippler, a quien los españoles debemos la realización de un documental titulado *Legion Condor* (de 1939, que no debe confundirse con el film largo homónimo de Karl Ritter), mientras los judíos le deben la realización del panfleto *Der ewige Jude* (1940), confeccionado también con materiales documentales y otros reconstruidos.

La política de orientación de las estrategias ideológicas del cine desde el Ministerio de Propaganda se reveló como un problema relativamente complejo, como veremos a continuación. En abril de 1933, en los albores del nuevo régimen, Hitler había pedido en términos inequívocos que el cine de propaganda se presentase como tal, ya que odiaba «la propaganda política escondida bajo la capa del arte».^[13] Pero en 1941, en plena guerra, Goebbels se dirigía a la Sección de Cine de su ministerio con las siguientes instrucciones, de signo totalmente opuesto: «Realmente, el gran arte reside en educar sin revelar el propósito de la educación, de modo que se cumpla la función educativa sin que el sujeto de tal educación se dé cuenta de que está siendo educado, lo que constituye en verdad la finalidad real de la propaganda. La mejor propaganda no es aquella que se revela abiertamente a sí misma; la mejor propaganda es la que trabaja de modo invisible, penetra la totalidad de la vida sin que el público tenga conocimiento de la iniciativa propagandística».^[14] Es decir, frente a la tesis de Hitler de la propaganda explícita y desenmascarada en 1933, oponía su tesis de la propaganda oculta e invisible.

El dilema entre adoctrinamiento y entretenimiento constituye un viejo e interesante tema en cualquier industria cinematográfica, tanto privada como estatalizada, sobre todo en épocas de crisis. Tal vez este dilema se formuló por vez primera de un modo consciente durante la Primera Guerra Mundial, cuando era menester insuflar patriotismo militante y a la vez distraer y procurar balsámica evasión a las masas agobiadas por la guerra. En los años de la Segunda Guerra Mundial, hallamos en el inagotable *Diario* de Goebbels varias referencias interesantes acerca de la función de los medios de comunicación en épocas de

angustia colectiva. El 26 de febrero de 1942, Goebbels anota en su diario:

«He comenzado a ocuparme seriamente de los submarinos. Sus tripulantes se lo merecen. Me interesa, fundamentalmente, que reciban literatura amena y divertida. Ordeno a todos mis colaboradores que dejen un poco a un lado las consideraciones doctrinales cuando se trate de resolver lo que deben proporcionar a las tropas y al pueblo alemán para su alivio y entretenimiento.

»Siempre hay ideólogos en nuestros medios que creen que nada hay más agradable para el tripulante de un submarino, cuando sale de la sala de máquinas sucio de aceite y cansado, que leer *El mito del siglo xx* [de Alfred Rosenberg]. Es una estupidez. Ese individuo, naturalmente, no tiene humor para pensar en cosas profundas ni para desear que se le aleccione con respecto a su actitud ante los grandes problemas humanos. Está viviendo su vida y no necesita sermones de nadie. Tiene ansias de divertirse y hemos de proporcionarle literatura, programas de radio y música de tipo ligero. Procuero seguir esta política en nuestras emisiones, en nuestras películas y también en nuestra literatura. Después de la guerra podremos volver a hablar de educación ideológica. En el momento actual vivimos nuestra ideología y no necesitamos que se nos den lecciones».^[15]

Y en una fase crítica de la guerra, el 10 de mayo de 1943, escribe: «El Führer se opone con energía a la elevación de los impuestos sobre las entradas de teatros y cines. Conviene tener en cuenta que los cines y teatros son las únicas diversiones que le quedan al pueblo. Si se las quitamos, ¿dónde acudirá para olvidarse de la guerra durante un par de horas?»^[16]

El dilema del cine concebido como adoctrinamiento militante y como entretenimiento de evasión produjo roces entre Goebbels y otras jerarquías políticas. Es conocido especialmente el caso del mariscal Goering, que como buen soldado era partidario de la militarización de la cultura y quien en 1939 se interfirió en las tareas del ministro de Propaganda incentivando la producción de una serie de films destinados a glorificar sus fuerzas aéreas (entre ellos, *Legion Condor*, de Ritter), utilizando como director puntero a Hans Bertram, ex piloto de guerra, y que se inspiraron en los films norteamericanos de aviación de los años treinta.^[17]

Los estudiosos del cine nazi han cuantificado, desde hace años, el peso del cine de propaganda explícita dentro del total de la producción germana entre 1933 y 1945. Aunque las cifras varían algo de historiador a historiador, se revela de modo congruente una estrategia bien definida por parte del Ministerio de Propaganda. Erwin Leiser, por ejemplo, ha estimado que sólo un sexto de la producción de largometrajes fue de propaganda explícita.^[18] Francis Courtade y Pierre Cadars indican que en 1945 las comisiones de censura aliadas prohibieron 220 largometrajes del total de la producción nazi, debiendo inferirse que se trataba de films de propaganda política explícita.^[19] Hull, que ofrece más detalles, indica que de los 1.363 largos del total de la producción nazi, las comisiones aliadas prohibieron al

acabar la guerra 208, es decir, un 15,26 por ciento del total.^[20] En páginas posteriores detalla el número de films prohibidos correspondientes a la producción del período bélico, que se distribuiría así:^[21]

Año	Producción total	Prohibidas en 1945	%
1939	118	21	17,79
1940	89	20	22,47
1941	71	29	40,84
1942	64	19	29,68
1943	83	13	15,66
1944	75	8	10,66
1945 (todo el año)	72	6	8,33
Totales	572	116	20,27

De este cuadro puede inferirse que la propaganda política explícita, que era central en los noticiarios de actualidades, desempeñó un papel menor en los largometrajes de ficción narrativa, aparentemente porque tropezaron con resistencia entre el público y resultaron por ello menos rentables. Cinzia Romani, por ejemplo, distribuye el total de la producción nazi de largometrajes en los cuatro géneros siguientes, indicando su volumen en porcentajes:^[22]

Cómicas: 47,8 %
 Dramas con tesis: 27 %
 Aventuras: 11,2 %
 Propaganda: 14 %

Acerca del llamativo predominio de las comedias, también Hull señala cómo la evolución de la guerra hizo incrementar su número espectacularmente:^[23]

Año	Producción total	Comedias	%
1942	64	15	23,43
1943	83	39	46,98
1944	75	29	38,66
1945	72	29	40,27

Una indicación menos significativa, aunque interesante, acerca de la importancia concedida por Goebbels al cine de propaganda explícita y a los noticiarios, en comparación con el cine de función política latente, la suministra Romani indicando que en el *Diario* de Goebbels hay sólo 16 entradas relativas al primer apartado (5,6 por ciento de todas las entradas sobre cine), mientras que hay 79 relativas al segundo

(27,4 por ciento del total). Cinzia Romani sostiene la tesis de que la comedia y el cine musical constituyeron el grueso del segundo apartado, cuya función lúdico-ideológica engloba en el apartado de la «propaganda latente», es decir, no explícita (baste recordar que el film más taquillero en Alemania en 1933, año de la toma del poder nazi, fue la comedia musical *Viktor und Viktoria*, de Reinhold Schünzel y rehecha por Blake Edwards en Hollywood en 1982). Para estos géneros lúdico-ideológicos resultó vital la creación de un *star-system* autárquico, como ocurrió también en la Italia fascista y en la España franquista al acabar la guerra civil (Alfredo Mayo, Ana Mariscal, Josita Hernán, Antonio Casal, etc.).

Por lo que atañe al cine de propaganda política explícita, en este apartado figuran desde largometrajes de ficción narrativa como *El judío Süß* (*Jud Süß*, 1940), film virulentamente antisemita de Veit Harían, o documentales largos, como *El triunfo de la voluntad* hasta los noticiarios de actualidades, que eran de exhibición obligatoria y llegaron a alcanzar los 40 minutos de duración. David Welch, que ha estudiado la evolución del noticiario alemán *Deutsche Wochenschau* (noticiario estatal y único autorizado desde noviembre de 1940), escribe que demostró ser «un excelente vehículo para mostrar el poder invencible de las fuerzas armadas alemanas y como tal sirvió para reforzar un sentimiento de seguridad y confianza por parte de una población civil desconfiada y que había demostrado poco entusiasmo por la declaración de guerra».^[24] Pero en marzo de 1941, tras el parón de la *Blitzkrieg*, muchos espectadores permanecían ya fuera de la sala durante la proyección del noticiario,^[25] mientras sus puertas permanecían cerradas para evitar fugas.

Kracauer ha hecho notar que en este género de propaganda, durante el período bélico, se enfatizaba la dominación del ejército sobre el partido,^[26] exactamente igual a lo que ocurrió en la España franquista durante la guerra civil. Las conclusiones a que han llegado los estudiosos de los efectos de los noticiarios nazis a lo largo de la Segunda Guerra Mundial son básicamente tres:

1. La propaganda resultó más efectiva cuando se trataba de exaltar con arrogancia el poderío nazi que cuando trataba de ocultar contratiempos y actuar a la defensiva.
2. En consecuencia, la propaganda resultó más efectiva en el ascenso e implantación del nazismo que en su fase de descomposición (en marzo de 1945, un chiste popular en Berlín comparaba al Ministerio de Propaganda con la orquesta de un barco que se hunde).
3. Cuando la propaganda actuaba a la defensiva tenía que recurrir necesariamente a flagrantes mentiras o a distorsionar los hechos y activar los elementos más irracionales de su mitología.

Aunque ha quedado claro que la imagen de un cine nazi repleto de desfiles y de tambores propagandísticos es falsa, es cierto que su función de propaganda política se

ejerció utilizando fórmulas muy diversificadas y no siempre recurriendo a argumentos o temas contemporáneos. Un ejemplo modélico de esta estrategia la suministraron los ciclos dedicados a exaltar a ciertas figuras políticas del pasado, de las que se subrayaban su inspiración nacionalista y militarista, a modo de precursores y legitimadores históricos del proyecto político nacionalsocialista. El más famoso de ellos fue, sin duda, Federico el Grande de Prusia. El ciclo dedicado a exaltar a Federico II se inició en realidad en 1922, con *Fridiricus Rex*, del húngaro Arzén von Cserépy, film militarista que abogaba por la restauración de la monarquía y que motivó violentas protestas de la izquierda, como ya indicamos en el capítulo anterior. Entre 1922 y 1933 se produjeron un total de ocho films sobre este personaje admiradísimo por Hitler, con quien el Führer se medía históricamente y se permitía establecer paralelismos entre las grandezas del pasado y el renacer de la Alemania nazi humillada en 1918. Federico de Prusia era, en suma, el líder militarista que encarnaba el espíritu y las aspiraciones de una nación, como el propio Führer en el presente. A partir de 1933 fue exaltado de nuevo en la pantalla, por Hans Steinhoff en 1935, por Johannes Meyer en 1936 y por Veit Harían en 1942. Un proyecto de Leni Riefenstahl sobre Federico II y Voltaire, que iba a tener un guión de Cocteau, nunca llegó a buen puerto. Otro personaje histórico clave fue Bismarck, que al igual que Hitler ostentó el título de canciller («canciller de hierro», de 1871 a 1890) y que permitía evocar la gestación de la unidad política alemana. Bismarck fue invocado como modelo de hombre político durante la guerra en dos films: *Bismarck* (1940) y *Die Entlassung* (1942), ambos de Wolfgang Liebeneiner. Que Federico el Grande, Bismarck y Hitler pertenecían a la misma estirpe política fue recalado por estas películas. Por si hiciera falta alguna aclaración suplementaria, el gran actor Emil Jannings (quien interpretó a ambos líderes en la pantalla) publicó un artículo en septiembre de 1941, en el que escribía de Federico II, Bismarck e Hitler que «estos tres hombres definen efectivamente la misma situación histórica: ¡un hombre solo contra el mundo!». ^[27] He aquí un buen ejemplo de paranoia histórico-política.

Esta estrategia historicista tuvo también su equivalencia en el cine fascista italiano. Baste pensar que Mussolini escribió (en colaboración con Giovacchino Forzano) la pieza teatral *Campo di maggio*, protagonizada por Napoleón como portavoz del Duce y que fue llevada a la pantalla en 1935 en coproducción germano-italiana (versiones dirigidas por Forzano y por Franz Wenzler, ésta con el título *Hundert Tage*). En la isla de Elba, Mussolini ponía en boca del protagonista una declaración premonitoria: «Si hubiera vencido en Moscú, mi sueño se habría realizado: una Europa unida y una paz eterna después de tantas guerras». El sueño del Sacro Imperio Romano Germánico reaparecía también en el Mediterráneo. Al mismo filón perteneció el proyecto de Mussolini, en 1942, de escribir un guión sobre Julio César. Por esta época Franco acababa de estrenarse como guionista cinematográfico con *Raza*.

Además de las loas a políticos militaristas en los que Hitler podía mirarse como

en un espejo, para glorificar su raza el cine nazi revivió en la pantalla a algunas grandes figuras de su pasado, aunque en muchas ocasiones difícilmente pudieran catalogarse como prenazis o protonazis. Así fueron apareciendo biografías de *Friedrich Schiller* (1940), subtitulada elocuentemente *Der Triumph eines Genies* (*El triunfo de un genio*); de la actriz Caroline Neuben, fundadora del teatro alemán de la época de la Ilustración, en *Komödianten* (1941), de G. W. Pabst; del músico *Friedemann Bach* (1941), primogénito de Johann Sebastian Bach, y de su colega Mozart, en *El amado de los dioses* (*Wen die Götter Lieben*, 1942), de Karl Hartl; del arquitecto y escultor Andreas Schlüter (1942), llamado «el Miguel Ángel prusiano»; del médico y bacteriólogo *Robert Koch* (1939), descubridor del bacilo de la tuberculosis, y del alquimista y médico Paracehus (1943), que no publicó en latín, como era usual en su época, sino en alemán.

Pero incluso las películas con referentes históricos tenían que sufrir manipulaciones y censuras para acomodarlas a las necesidades coyunturales de la propaganda en cada momento. Ya en 1934 había aparecido, por ejemplo, la película *Héroes en África* (*Die Reiter von Deutsch-Ostafrika*), que situó en África la amistad de un alemán y de un británico, que desean a la misma mujer (acabará, por supuesto, en brazos del alemán), pero concluían luchando en bandos opuestos en la Primera Guerra Mundial. Pues bien, esta cinta bastante inocente sería prohibida en diciembre de 1939 por la censura nazi acusándola de pacifista (en razón de la amistad germano-británica), mientras que en los países aliados era censurada, valorada como propaganda militar alemana.^[28] Este caso constituye un buen ejemplo de la ambigüedad o polisemia de las lecturas ideológicas en tiempos de crisis. También las biografías fueron con frecuencia manipuladas para adecuarlas a los intereses ideológicos del sistema. En la biografía citada de Paracelsus se omitió cuidadosamente su significación masónica, al igual que en la de Mozart, y en la de Friedemann Bach se ocultó su copiosa producción de música religiosa. Una de las contradicciones más llamativas estalló con la película *Titanic* (1943), iniciada por Herbert Selpin y concluida por Werner Klinger, que pretendía mostrar el catastrófico naufragio de este transatlántico en 1912, por culpa de la codicia de sus empresarios británicos. Pero cuando Goebbels, que había ordenado hacer este film para desacreditar a los ingleses, vio en la pantalla las escenas de pánico de los pasajeros, le parecieron demasiado realistas y demasiado similares a las de la castigada población alemana bajo los bombardeos. En consecuencia, prohibió la exhibición del costoso film en su país y lo hizo estrenar en el París ocupado en noviembre de 1943.^[29]

Y llegados a este punto es menester abordar el espinoso tema de las analogías y divergencias detectables entre el cine nazi y el cine soviético, dos cines estatalizados y sujetos a control burocrático de sus respectivos partidos, en dos países regidos por el sistema totalitario del Estado-Partido y asentados ambos en el culto a la personalidad de sus líderes supremos.

Es bien sabido que existió una relación de fascinaciónodio, en el movimiento

nacionalsocialista, hacia su antagonista y anterior Revolución Bolchevique, que supo movilizar y encuadrar con gran eficacia al proletariado. No se olvide, por ejemplo, que Goebbels ingresó en el partido por su ala «socialista». En esta etapa de juventud, Goebbels quería construir el partido a base del proletariado y sentía afinidad con los ideales comunistas. En 1925 escribió: «Sería mejor acabar nuestra existencia bajo el bolchevismo que permanecer esclavizados por el capitalismo». Y en esta misma época publicó una carta abierta a un líder comunista, asegurándole que nazismo y comunismo perseguían idénticos fines.^[30] Nos hemos referido a la fascinación de los activistas nazis hacia la causa proletaria, pero también habría que invertir el punto de vista y recordar que el fascista francés Jean-Marie Le Pen, quien rozó el quince por ciento de los votos populares en las elecciones presidenciales francesas de abril de 1988, obtuvo una gran parte de sus votos de los antiguos cinturones rojos de las grandes ciudades industriales (señaladamente en Marsella), castigados por el paro y por la degradación de la vida urbana. Hay demagogias populistas que funcionaban bien en la crisis económica de los treinta y que siguen funcionando bien en la crisis actual. Este fenómeno, que se produjo en la República de Weimar y se ha reproducido a escala menor en la sociedad posindustrial, explica la apropiación de una parte del capital simbólico del socialismo por los partidos fascistas, con el objetivo de seducir a las masas. Aquí debe recordarse que Mussolini procedía de la militancia socialista, que el partido alemán se llamó «Partido Nacional— Socialista de los Trabajadores» y que los falangistas españoles vistieron camisas azules del uniforme del mono obrero y que, al igual que los nazis y copiando ambos a los comunistas, se llamaban entre sí camaradas. El propio Hitler ha explicado, en *Mein Kampf*, la razón por la cual eligieron el color rojo para las proclamas nazis: «Después de minuciosa y honda reflexión —escribió—, buscando con ello provocar a los de izquierdas y hacer que montasen en cólera, para así verse inducidos a concurrir a nuestras asambleas, aunque sólo fuese con la intención de molestarnos; mas, de este modo nos daban por lo menos la ocasión de hacerles escuchar nuestra palabra».^[31]

Como puede observarse, la retórica de los nazis tenía no pocas convergencias con la retórica comunista. En algunos discursos de Goebbels, algunas de sus consignas artísticas podrían haber sido suscritas por cualquier funcionario cultural bolchevique, como esta del 30 de abril de 1935: «El arte popular tiene por misión representar artísticamente las alegrías y los sufrimientos que conmueven al pueblo».^[32] Pero fue algo más que la retórica lo que condujo, incluso, al famoso pacto germano-soviético del 23 de agosto de 1939, en vísperas de la invasión de Polonia.

Pero volvamos a la retórica. Es bien sabido que el 28 de marzo de 1933, en su primer discurso a los representantes de la industria cinematográfica, Goebbels hizo un encendido elogio de *El acorazado Potemkin*, obra del cineasta judío y bolchevique Eisenstein, considerándolo como un modelo de cine de propaganda. No es ocioso recordar que en el mismo discurso elogió Goebbels otros films que juzgaba modélicos: la versión capitalista de una novela rusa (*Ana Karenina*) interpretada en

Hollywood por Greta Garbo y dos films germanos de pura inspiración aria: la epopeya *Los Nibelungos*, de Fritz Lang, y el film montañista y antifrancés *Der Rebell*, de Luis Trenker. Al año siguiente, en un nuevo discurso del 10 de febrero de 1934 ante trabajadores cinematográficos de Berlín, Goebbels pidió de nuevo un *Acorazado Potemkin* para el cine alemán, petición a la que Eisenstein respondería con una carta abierta en *La Gaceta Literaria* moscovita de 22 de marzo de 1934.

No conocemos con exactitud los efectos producidos por la petición pública de Goebbels, pero es por lo menos reseñable que en 1936 se estrenase una película del realizador de origen checo Karl Antón, que en España se exhibió como *El acorazado Sebastopol* (estrenada en el Cine Avenida de Madrid en noviembre de 1939) y en Francia como *Le Croiseur Sebastopol* y que en Alemania parece haber tenido los títulos alternativos de *Weisse Sklaven* y *Panzerkreuzer Sebastopol*, aunque el primero aparece citado con más frecuencia, poniendo así el énfasis en las víctimas contrarrevolucionarias. Al igual que *El acorazado Potemkin*, el film de Karl Antón se dice inspirado en hechos auténticos y, tampoco parece casual, su acción se sitúa en 1917, en vísperas de la Revolución Soviética y en el puerto ruso de Sebastopol. Su argumento, que incluye un motín de marinería y escenas de masas desbordadas como *El acorazado Potemkin*, narra en realidad la historia de la separación forzada y feliz unión final de una pareja de enamorados, lo que le desvía netamente del esquema argumental eisensteniano. Un acorazado entra en la rada de Sebastopol en 1917, ciudad en la que hierve el caldo de la revolución política. La marinería del barco se amotina y la ciudad se alborota, con actos de pillaje y violaciones. María (Camilla Horn), hija del gobernador de Sebastopol, se refugia con su padre en un burdel del puerto. El conde Wolkoff, gallardo oficial del *Sebastopol* y novio de María, la busca. Pero el cabecilla de los revolucionarios, Boris Wolinsky (Werner Hinz), también enamorado de la chica, le tiende una trampa, de la que conseguirá escapar. Ella es detenida y vejada en el palacio del gobernador ocupado por los insurrectos, pero su novio, al frente de un grupo de contrarrevolucionarios, consigue salvarla y huir con ella.

El acorazado Sebastopol (del que la Filmoteca Española conserva una buena copia) es una película de desenfrenada propaganda anticomunista, que se recrea especialmente en los desmanes de la revolución marxista (de ahí su título *Weisse Sklaven*, Esclavos blancos), con el populacho amotinado en una orgía de destrucción de imágenes sagradas, asesinatos y mujeres violadas por las turbas sanguinarias. Es decir, ofrece una contraimagen de la célebre matanza de las escalinatas de Odessa, convirtiendo al pueblo en salvaje agresor de los pulcros y educados zaristas. El motor de tanto odio, más que la lucha de clases (aunque María sea hija de un gobernador y novia de un oficial aristócrata), es el deseo del cabecilla Boris de poseer sexualmente a la protagonista. De modo que a partir del fantasma de la violación (que ya Griffith utilizó con fines políticos y gran eficacia en *El nacimiento de una nación*), los contrarrevolucionarios se movilizan colectivamente para salvar la virtud de la chica

en peligro.

Las referencias iconográficas y anecdóticas a *El acorazado Potemkin* son numerosísimas. Ya hemos citado el motín en el barco y las masas de Sebastopol solidarias y desencadenadas. Pero todavía hay más: los contrarrevolucionarios reparten víveres a los civiles, invirtiendo los papeles del film de Eisenstein, pues la policía represora en Odessa es reemplazada por las turbas desatadas, cómplices de la marinería, mientras que los zaristas son sus víctimas. Y acordándose de la célebre escalinata de Odessa, Karl Antón muestra cómo un niño sacude desesperadamente a su madre tendida junto a él sin vida. Es asombroso comprobar que Francis Courtade y Pierre Cadars, que figuran entre los poquísimos estudiosos del cine nazi que en su *Histoire du cinéma nazi* han analizado este film tan significativo e ignorado por Hull y Leiser, no aludan al obvio modelo del film de Eisenstein, del cual es una clara réplica antisoviética. Sí detectó en cambio esta función Jean Mitry, quien después de elogiar el «vigor de su montaje» (otro tributo a Eisenstein), añade que es «una mala demarcación de *El acorazado Potemkin*, que demuestra que, en último término, cualquier film de propaganda puede ser invertido (...) Quiere decirse que, no teniendo en cuenta las cosas representadas y su significación inmediata, la estructura profunda es idéntica».^[33] Esta observación requiere, no obstante, severas matizaciones, pues no se trata sólo de una inversión de papeles entre «buenos» y «malos». *El acorazado Potemkin* es un film coral, un film de masas, mientras que *El acorazado Sebastopol*, a pesar de sus escenas corales, está estructurado a través de una intriga de sujetos singulares, reductibles en último extremo a la chica amenazada, su padre, su novio y un malvado cabecilla rojo. De todos modos, es lícito decir que *El acorazado Sebastopol* es una calculada réplica antisoviética a *El acorazado Potemkin*, del mismo modo que el libro *Les Cadets de l'Alcazar*, de los fascistas franceses Robert Brasillach y Henri Massis, fue una confesada réplica profranquista al film soviético y revolucionario *Los marinos de Cronstadt*, de Efim Dzigán, en el mismo año 1936.

Que una parte del cine nazi — y concretamente del cine nazi más militante— tomara referencia en los grandes modelos del cine soviético, en su afán por seducir con su retórica al proletariado, es cosa hoy aceptada por los historiadores del cine alemán. Esto produjo curiosas y a veces crípticas analogías, como las que acabamos de reseñar en *El acorazado Sebastopol*. Pero tal vez los mejores ejemplos de afinidad del cine nazi con el cine soviético se produjeron ya muy tempranamente en 1933, con dos títulos que se estrenaron a finales de aquel año. *Hans Westmar* fue el primero de ellos, dirigido por Franz Wenzler y que se había planeado inicialmente como una biografía de Horst Wessel, un miembro de las SA coautor del himno del partido, que había vivido de modo poco glorioso a expensas de una mujer y acabó sus días asesinado en 1930, por razones extrapolíticas. Goebbels prohibió la primera versión y el film tuvo que ser rehecho y retitulado, aunque el nuevo nombre propio elegido tuvo las mismas iniciales y las mismas sílabas que el del personaje original,

probablemente para hacer menos llamativa la transfiguración.

De *Hans Westmar* escribió Hull que «está mucho más cerca de los modelos rusos que de cualquier film alemán visto hasta entonces».^[34] Se trató, en realidad, de un film adscrito al género de la hagiografía-martirología política, pues, borrados los elementos poco ejemplares del biografiado, pasaba a ser un bravo nazi, ario, atlético y rubio (Emil Lohkamp), predicador en los barrios pobres, pero asesinado por sus rivales comunistas, quienes eran presentados como personajes torvos y sórdidos. En un desenlace de subido interés retórico, durante el entierro del héroe en un ataúd recubierto por la bandera nazi, aparece su figura en sobreimpresión en el cielo y entre las nubes, portando una bandera y marchando al paso de sus camaradas terrestres. Se trata de una figura retórica, de una prosopopeya, que convierte lo inanimado en animado, simbolización de la energía del partido imparable pese a la muerte de su militante, recurso que hace pensar en el final similar de *Arsenal* (1929), de Dovjenko, en el que las balas no pueden detener la marcha del revolucionario fusilado [figura 24]. Y, como colofón, los puños cerrados de los obreros se abren y se transforman en saludo nazi. Aunque queda claro que se trata de obreros alemanes, pues los agitadores judíos y apátridas, envenenadores del pueblo, no alcanzarán tal salvación. Con lo que la oposición ideológica se desplaza hacia la oposición racista.

También a finales de 1933 se estrenó el film de Hans Steinhoff *Hitlerjunge Quex* (titulado en la España franquista *El flecha Quex*, en el momento del idilio nazi-falangista), que aprovechó también, en la tradición soviética, el *look* realista del cine democrático alemán prenazi, con sus barrios y ambientes populares. Este marco proletario berlinés servía para mostrar la historia de otro mártir político nazi, más patética esta vez si cabe, por tratarse de un muchacho. El protagonista era, en efecto, un miembro de las Juventudes Hitlerianas, hijo de un obrero comunista elemental, que era asesinado por los rojos en una refriega cuando iba a repartir propaganda antisoviética. Al final el padre también se convierte políticamente, al tomar conciencia de su germanidad, que es sinónimo de lealtad nacionalsocialista. De modo que el martirio político de un adolescente inocente y puro (hace pensar en mártires como el San Tarsicio cristiano en la Roma pagana) resultará, como en *Hans Westmar*, fecundo a la postre. El filicidio vicarial en el que lo viejo (el comunista apátrida) mata a lo nuevo se convierte en un sacrificio regenerador, en semilla de adeptos, además de constituirse en modelo para la juventud alemana. Erwin Leiser ha analizado con penetración las secretas analogías —extracción proletaria, disciplina, sacrificio por la causa— que en estas dos películas los nazis adoptan de los grandes modelos soviéticos.^[35] Los nazis veían en el proletariado rojo, en efecto, una cantera potencial para su captación política y había que seducirlo utilizando sus estereotipos familiares y sus figuras retóricas habituales.



24. La prosopopeya final de *Arsenal* (1929), de Dovzhenko, con el revolucionario que avanza a pesar de las balas.

Las convergencias entre este cine nazi militante y el cine soviético eran las propias, por otra parte, de dos cines que eran a la vez apologéticos y proféticos, en la acepción laica de ambos términos. También Kracauer hace notar que los documentales de propaganda nazis derivaban del modelo soviético y se oponían al occidental, por su énfasis en el destino colectivo en lugar de utilizar un hilo conductor biográfico, con lo que se reforzaba el sentido de sumisión del individuo al Estado.^[36] Por otra parte, tanto la Unión Soviética como la Alemania nazi se organizaron políticamente en torno al culto a la personalidad de su líder supremo. Aunque ambos cines sirvieron fielmente a esta misión carismática, a diferencia de Stalin, que fue representado en vida por actores en películas de ficción, Hitler no recurrió a este expediente. Acaso se pensó que ningún actor era digno de personificar al Führer, en opinión discrepante de las de Chaplin y Lubitsch. Por eso, el gran film de culto a la personalidad del Führer fue un documental, *El triunfo de la voluntad*, del que luego nos ocuparemos ampliamente.

Saliendo al paso de un tópico falso, Raymond Borde señaló en 1972 que el tránsito del cine de la República de Weimar al cine nazi no supuso una ruptura radical y tajante, sino que hubo una continuidad debida a la permanencia de la mayor parte de sus cuadros técnicos, de sus estilos, de sus estudios y de sus métodos de trabajo.^[37] Esto es visible incluso en films militantes como los citados *Hans Westmar* y *Hitlerjunge Quex*, en los que hallamos la permanencia de estilemas procedentes del cine proletario alemán. Hay que recordar que Piel Jutzi, el arquetipo de cineasta rojo, siguió trabajando como director y luego como operador bajo el nazismo. Y Leni Riefenstahl, la más ejemplar propagandista del cine nazi, tuvo relaciones de amistad y de colaboración profesional con el judío y marxista Béla Balázs, coguionista y

codirector de su *La luz azul* (*Das blaue Licht*, 1932), antes de su exilio a Moscú, y mantuvo amistad y colaboración profesional con izquierdistas del peso de Walter Ruttmann y G. W. Pabst. Barsam hace responsable a Ruttmann, procedente del cine de vanguardia, de la adaptación de la tradición del montaje soviético y de sus estructuras rítmicas al cine alemán, de donde las tomaría Leni Riefenstahl.^[38]

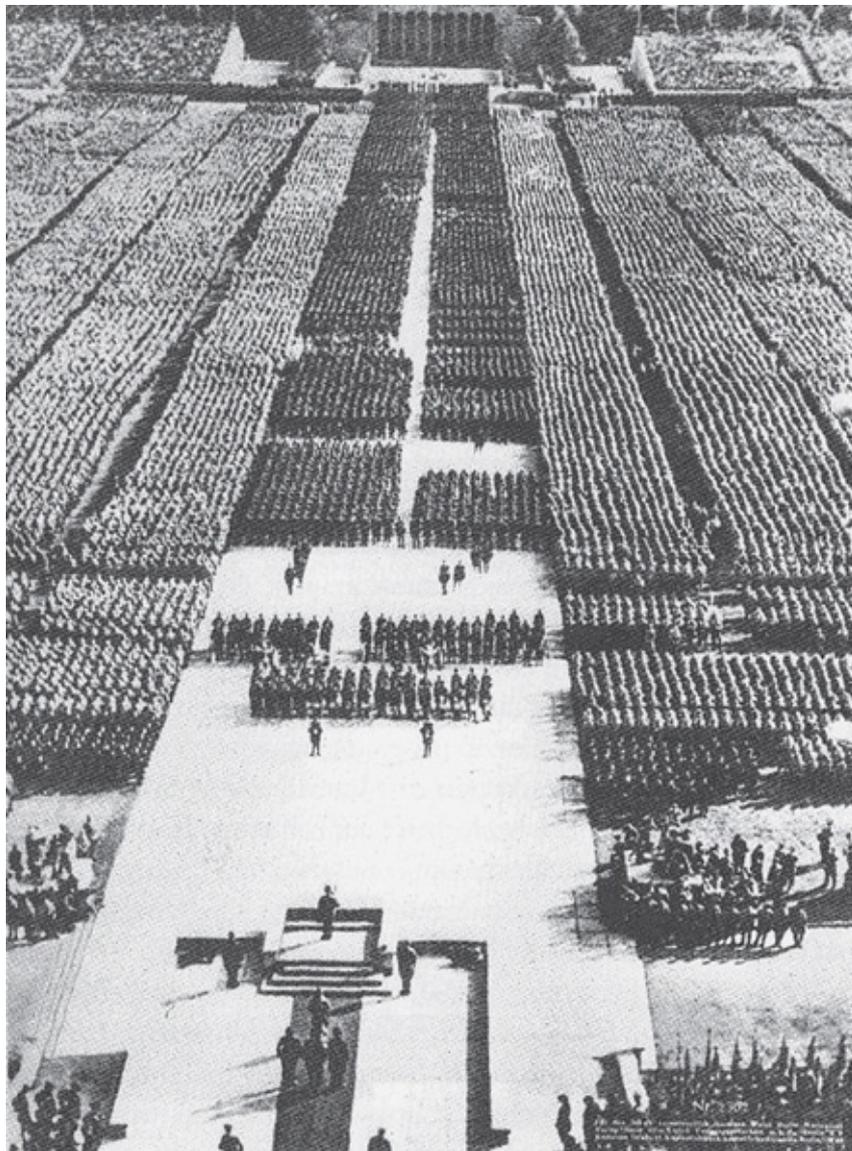
El tema de las afinidades estéticas entre el cine nazi militante y el cine épico soviético nos invita a pensar en otro paralelismo famoso derivado del futurismo, tronco común vanguardista del que se desgajó una rama que sirvió al fascismo mussoliniano, mientras otra se integraba en las experiencias revolucionarias de Vertov, Eisenstein, Trauberg, etc. (hay que recordar que Marinetti había visitado Moscú en enero de 1914 y había mantenido intensos contactos con círculos intelectuales afines). Es decir, que la ambición del parto de un mundo nuevo y el culto a la máquina y a la velocidad eran lo bastante ambiguos como para admitir dos lecturas políticas tan diversas. La secuencia del batallón ciclista en *Octubre* (*Oktiabr*, 1927), con las ruedas girando velozmente en el vacío sobre fondo negro, procede en línea recta de la poética futurista del movimiento. Pero esta hermosa escena del cine soviético prefigura la bella representación del ciclismo olímpico que hará Leni Riefenstahl en la segunda parte de su *Olympia*. No nos sorprende, después de verificar estas matrices estéticas comunes, que Stalin enviase una carta de felicitación manuscrita a la directora por su film olímpico.^[39]

Existieron, por lo tanto, algunas convergencias estéticas inquietantes entre el cine soviético y algunos grandes exponentes del cine nazi, aunque existieron también significativas divergencias. Del cine soviético tomó este cine nazi el gusto por la adjetivación retórica del material profílmico, tal como el uso de la enfática angulación contrapicada, la afición por los primeros planos muy ceñidos de rostros, o la representación hiperdramática de los cielos, gracias al uso de filtros fotográficos, así como el montaje rítmico.

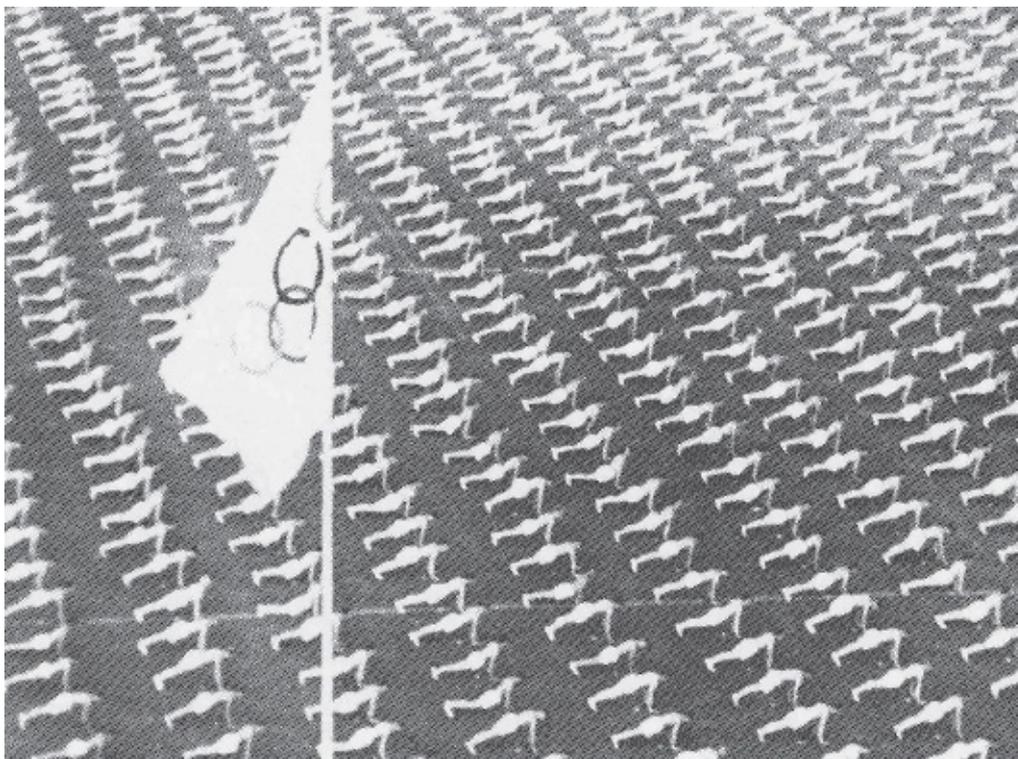
Estas afinidades han originado aproximaciones críticas entre dos obras maestras del cine de propaganda, como son *El acorazado Potemkin* y *El triunfo de la voluntad*. Leni Riefenstahl se ha defendido contra este paralelismo, declarando: «Se puede difícilmente comparar un film de puesta en escena a un documental. *El triunfo de la voluntad* puro documento, es muy diferente, por el espíritu y por la forma, del film de Eisenstein; él ha realizado (y sin duda con genio) un film de puesta en escena, un film orientado».^[40]

Aunque luego nos ocuparemos de la puesta en escena de *El triunfo de la voluntad* que es un film documental sólo a medias, ambos films ejemplifican de manera modélica la diversa utilización de las masas por parte de ambas cinematografías. *El triunfo de la voluntad* muestra a las masas regimentadas y coreografiadas rígida y geométricamente por el poder político, como los atletas de *Olympia* y los esclavos precursores de *Metrópolis* [figuras 25A, 25B y 25C]. Eisenstein presenta en *El acorazado Potemkin* y en *Octubre* a unas masas vivas, cálidas y hormigueantes. En

un caso se trata de un coro disciplinado y en el otro de un pueblo desparramado en los espacios públicos [figura 26]. Son diferencias formales con hondas implicaciones ideológicas, que Eisenstein resumió en la escena de la escalinata de Odessa, al contrastar visualmente la hilera rígida de soldados con la masa desbordada de ciudadanos.

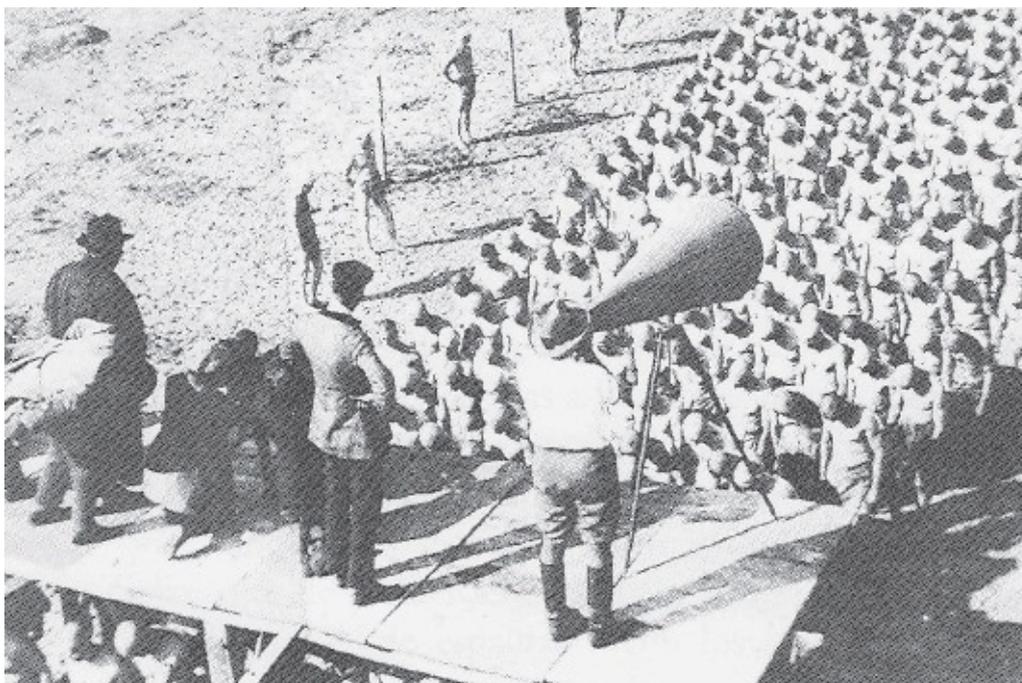


25A, 25B. Las masas organizadas rígidamente en *El triunfo de la voluntad* y en *Olympia*, de Leni Riefenstahl.

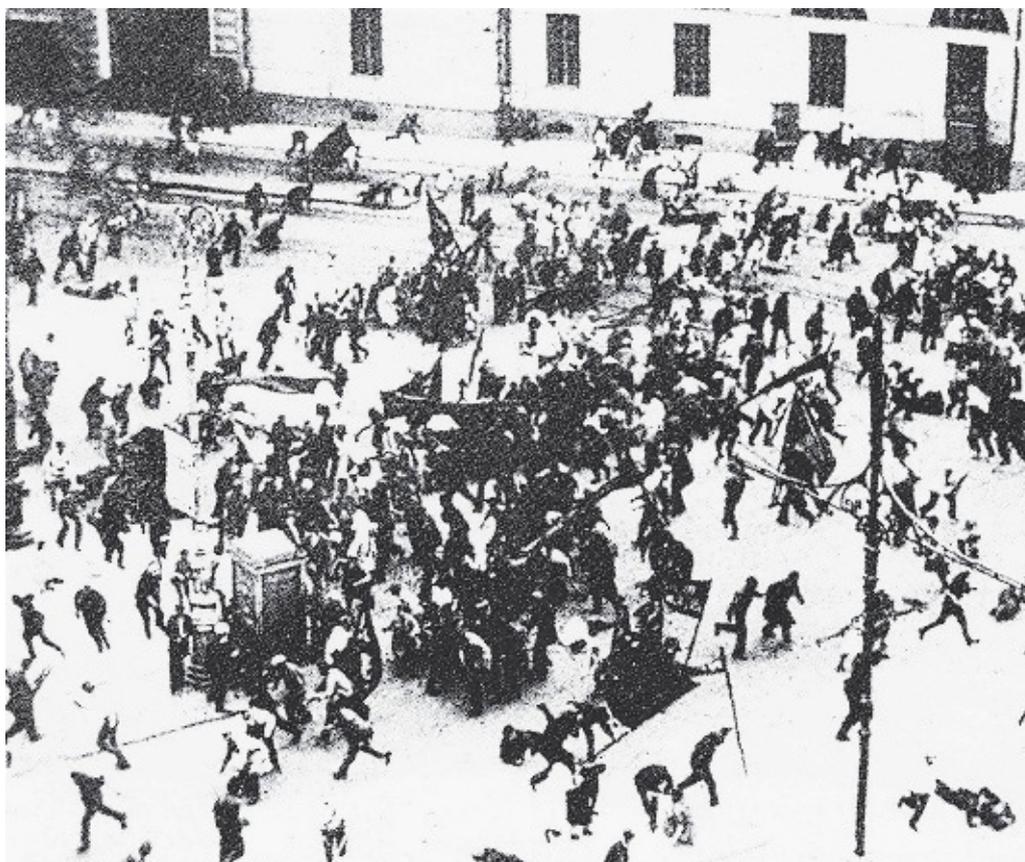


Pese a tales diferencias, las afinidades entre el cine nazi y el cine soviético siguen siendo llamativas, tan llamativas como la permanente fascinación que el cine ruso ejerció sobre Goebbels. Courtade y Cadars, por ejemplo, comparan el film biográfico *Roberto Koch, el vencedor de la muerte* (1939), de Hans Steinhoff y con Emil Jannings, a las hagiografías académicas del realismo socialista y, en concreto, a la biografía del biólogo *Mitchurin* (1948), de Dovjenco.^[41] Y el *Diario* de Goebbels en los años de la guerra contiene valoraciones elogiosas, aunque siempre matizadas, de películas soviéticas. El 21 de marzo de 1942 escribió: «Por la noche revisé la película bolchevique rusa *Suvorov* [de V. I. Pudovkin]. Es un film claramente nacionalista en el que los bolcheviques tratan de establecer una clara conexión entre la Rusia de hoy y la vieja y heroica historia del país. Ciertos pasajes de la película son infantilmente ingenuos, como si hubieran sido dirigidos por un chico de doce años. Otros, en cambio, son de un extraordinario vigor. Hay grandes posibilidades latentes en los rusos. Si hubieran llegado a organizarse como un verdadero pueblo, representarían, indudablemente, el más tremendo peligro para Europa».^[42] Y el 4 de marzo de 1943 anota: «Por la noche vi una película de propaganda soviética: *Un día en la Unión Soviética*. Es un film de propaganda de primera clase, aunque cualquiera que conozca la realidad de Rusia puede contradecirla con facilidad. Indudablemente producirá efecto en los países neutrales y enemigos, porque está hábilmente adaptado a su mentalidad. Me parece muy significativo que esta película se haya proyectado sin el menor corte en Suecia con diálogos en sueco. ¡Esto demuestra todo lo bajo que han caído los llamados Estados nórdicos! La película, sin embargo, demuestra una vez más mi razón al insistir en la necesidad de tener mucho cuidado con el bolchevismo. Rusia no es un Estado burgués, sino proletario y judío. Si no nos esforzamos cuanto

podamos, algún día pueden aplastarnos. Nuestra consigna debe ser ahora más que nunca: “La guerra total es la necesidad imperativa de la hora”».[43]



25C. Los esclavos precusores de *Metrópolis*, dirigidos por Fritz Lang (de espaldas y con megáfono).



26. Las masas desbordadas y hormigueantes en el cine soviético: fotograma de *Octubre* (1927), de Eisenstein.

Después de examinar la fascinación y afinidad con ciertas características del cine

soviético, es menester volver a algunas claves de la estética nazi, asociadas a la tradición neoclásica. En el campo del cine, su ejemplo más meridiano aparece en la glorificación del desnudo pagano en el prólogo de la primera parte de *Olympia*, aunque esta secuencia fue más obra del fotógrafo Willy Zielke que de Leni Riefenstahl (la realizadora encarnó uno de sus desnudos, de espaldas y con los brazos alzados). Una escena como ésta tenía cierta tradición en el cine alemán prenatal, en donde puede recordarse el film culturista y nudista de 1925, titulado *El camino de la fuerza y de la belleza (Wege zu Kraft und Schönheit)*, del doctor Wilhelm Prager, que por cierto se estrenó en España, en el Cineclub de *La Gaceta Literaria* que dirigía Buñuel, en junio de 1930, en una heterogénea y pintoresca sesión, junto a *Un perro andaluz*, la cinta expresionista *Sombras (Schatten, 1923)* y *La revolución rusa* (curiosamente circuló en España hasta entrados los años cincuenta en versión de 9,5 mm de Pathé-baby, aunque muy incompleta). Con sus sanos desnudos haciendo ejercicios al sol, este film postulaba ya subliminalmente la superioridad biológica de la raza aria.

No es raro que Leni Riefenstahl se sintiese atraída hacia el mundo clásico y pagano, si se piensa que a través de la escuela coreográfica de Mary Wigam fue influida en sus años de estudiante de bailarina por el *revival* helenista abanderado por Isadora Duncan.^[44] Por otra parte, en Alemania existía, desde Winckelmann, una sólida tradición de estudios y hasta de culto helenista. Es lógico, por lo tanto, que la *Weltanschauung* nazi intentara legitimar su producción plástica con referentes neoclásicos, extraídos de la matriz del «arte eterno», y de donde brotan con toda naturalidad sus motivos paganos: la belleza del cuerpo manifestada en su desnudo, en sus danzas y en sus competiciones atléticas. Lo mismo ocurrió, con más motivo si cabe, en la Italia mussoliniana, en donde monumentos como el Foro Itálico, con sus atletas, constituye una relectura fascista del neoclásico, que aspira a conectar con la eternidad clásica fraguada en el admirado y añorado Imperio Romano. En el fascismo español, en cambio, la ñoñería clerical que se amalgamó en sus consignas culturales abortó cualquier intento paganizante.

Si se ha afirmado que *Olympia* constituye un hermoso canto al cuerpo humano, hay que añadir que lo que verdaderamente interesaba a Leni Riefenstahl era la belleza, la eficiencia y la productividad de la máquina corporal humana en acción (de ahí las imágenes dedicadas al formidable atleta negro Jesse Owens, a pesar del tabú racista alemán). No se trató de una admiración estética desinteresada hacia la musculatura humana, sino de una admiración hacia su capacidad productiva y una exaltación específica de la eficiencia del cuerpo en el esfuerzo, en su productividad física para batir récords. Por eso puede afirmarse que *El triunfo de la voluntad* sería también un subtítulo adecuado para *Olympia*: su mejor expresión aparece plasmada en la extenuante prueba de la maratón.

Esta mirada interesada de la Riefenstahl al cuerpo humano en acción es perfectamente coherente con la *Weltanschauung* racial nazi. En *El triunfo de la*

voluntad Julius Streicher dice en su discurso: «Una nación que no valora su pureza racial está destinada a perecer». A la luz de la filosofía racista alemana podemos ya asegurar que el modelo griego del prólogo de *Olympia* no lo suministraba Atenas, sino Esparta, la Esparta militarista y de prácticas eugenésicas similares a las de la Alemania nazi. Las leyes raciales, el exterminio de judíos y de minusválidos, la esterilización y la eutanasia se llevaron a cabo en nombre de la pureza aria y de la creación científica del superhombre ario, nuevo Sigfrido del siglo xx (en esa época, por cierto, más de treinta estados norteamericanos tenían en vigor leyes eugenésicas, contra enfermos congénitos o delincuentes sexuales). Por eso hay que evitar cualquier confusión entre los desnudos atléticos de la cultura nazi y los ideales eróticos. Wilhelm Reich ha explicado en qué medida el nazismo puede entenderse como un producto colectivo de la represión sexual y la derivación de su energía hacia otros objetivos. En la ética nazi, la sublimación de la energía sexual, desviada del goce erótico desinteresado, se canaliza hacia la exaltación étnica, colectiva, mística y racial, hacia la «voluntad» cantada en *El triunfo de la voluntad* y *Olympia*, hacia la perfección de la raza aria encaminada hasta la meta/mito del superhombre. A este respecto, Cinzia Romani nos documenta acerca de una sabrosa polémica suscitada en 1935 por la publicación de un calendario con fotos de desnudos femeninos. El *Schwarze Korps*, órgano periodístico oficial de las SS, salió airadamente en defensa de las fotos señalando que sólo un «sensualista depravado» podría encontrar insana la representación de la belleza germánica y que la mujer «es la custodia de la raza alemana y es pura por naturaleza».^[45]

¿Permisividad sexual del nazismo? Nada de eso, sino puritanismo y productividad racial. La mujer alemana, según el programa del partido, tenía un único deber fundamental: parir hijos. La «revolución nacionalsocialista» recondujo así a la mujer a sus roles más tradicionales, los de madre y cocinera, según un popular adagio de la época.

Esta función productivista y disciplinada de la sexualidad no ha impedido el florecimiento de un aura de permisividad e incluso de desenfrenada perversidad sexual en el Tercer Reich, gracias a películas tan exitosas como *La caída de los dioses* (*La caduta degli dei*, 1969), de Visconti, *Portero de noche* (*Portiere di notte*, 1974), de Liliana Cavani, y de subproductos como *Salón Kitty* (1976), de Tinto Brass. Es cierto que en la Alemania nazi existió, como en todas partes, una doble moralidad sexual: la oficial y la clandestina. Se hizo famosa, por ejemplo, la orgía que organizó Goebbels con motivo de los Juegos Olímpicos de 1936, ministro a quien le encantaba conseguir favores de las actrices. Y Julius Streicher, *Gauleiter* de Franconia y director del órgano nazi *Der Stürmer*, era célebre por sus orgías y en su casa de campo tenía una «cámara del amor» especialmente acondicionada. En cuanto a Ernst Rohm, líder y fundador de las SA, era homosexual, y su triste destino fue descrito por Visconti en *La caída de los dioses*, quien tomó la sangrienta «noche de los cuchillos largos» como uno de los temas centrales inspiradores de su film. *Portero de noche*, en

cambio, pulsó los registros de la atracción-repulsión, escenificando una perversión sadomasoquista como espectáculo turbio y atractivo a la vez. La pasión entre un oficial de las SS (Dirk Bogarde) y una prisionera hebrea en un campo de concentración (Charlotte Rampling) revive treinta años después, cuando él es portero de un hotel en Viena y ella clienta del establecimiento. La fascinación hacia esta pasión excepcional y prohibida, hizo de su pareja la protagonista maldita de un *amour fou* insólito y perverso, motivó un gran éxito comercial, alentó un cierto *revival* y curiosidad hacia el nazismo, pero condujo también a la prohibición de la cinta en el Estado de Israel.

También debería aclararse que el nazismo alemán tuvo una especificidad ética y estética, diferenciada de los fascismos italiano y español. Es cierto que durante el momento más intenso del idilio entre Roma y Berlín se predicó una identificación retórica de ambos sistemas, como hacía el locutor fascista ítalo Montanari en una escena de *El conformista (Il conformista, 1971)*, de Bernardo Bertolucci, en la que forzaba la fraternidad evocando «el aspecto prusiano de Mussolini y el aspecto latino de Hitler». Pero el fascismo nórdico-protestante, con su grave acento en el determinismo profético del Reich de los mil años, no encajaba en la despreocupación y el hedonismo de una Italia poco disciplinada y regida por un líder con aires de tenor de ópera. Goebbels tenía nítida conciencia de las diferencias que separaban al Tercer Reich del totalitarismo *light* de derechas que fue el fascismo italiano. El 6 de febrero de 1942 escribía en su *Diario*: «Durante la tarde pude pasar una hora con los niños. Después vi la película del italiano [Beniamino] Gigli *Tragedia de amor*, cuyo nivel artístico está tan debajo de lo normal que debe ser prohibida. Los italianos no sólo no están haciendo nada en el aspecto guerrero, sino que tampoco producen nada que merezca la pena en el terreno artístico. Casi podríamos decir que el fascismo ha producido algo semejante a una esterilización sobre la capacidad creadora del pueblo italiano. Después de todo, el fascismo tiene poco que ver con el nacionalsocialismo».

[46] Esta diferencia señalada sin equívocos por Goebbels condujo a otras fricciones cinematográficas, como las motivadas por *Condottieri* (1937), coproducción italogermana de Luis Trenker sobre la revuelta popular de los *condottieri* (mercenarios) contra Cesare Borgia. La censura alemana hizo cortar la escena en que el jefe rebelde que invadía Roma caía al final de rodillas ante el Papa. Fue Hitler personalmente quien hizo cortar esta escena, aceptable en cambio para los italianos, furioso por la reciente encíclica *Mit brennender Sorge*^[47].

Tampoco la España franquista penetrada por el poder clerical fue homologable a la Alemania nazi, aunque sus más vehementes falangistas añoraran aquel Estado viril y militarizado, como Eugenio Montes, quien evocó en junio de 1934 con pluma trémula en *ABC* los fastos del Congreso nazi en Nuremberg: «Desfilan por el Lustgarten, al compás de tambores, las valquirias de a pie, chaquetitas de pana, trenzas rubias al aire. Y siguen, a pasos rítmicos, elásticos, cien mil mozos con ritos de banderas. Todo tiene un encanto silvestre y tribal. Suena cacareante un halalí de

clarines. Hay como un olor a hierba, a beso en flor y a rapto. Se presienten ceremonias mágicas, de iniciación en círculo, con músicas de Stravinski y sangre de corderos. Vuela el tótem, el águila, en todos los estandartes. No hay Sabinas que tiemblen, porque la fábula exógama tiene linaje romano y el águila no quiere imitar a la loba. No hay Sabinas que tiemblen, pero todo es temblor de pubertad, latir de corazones, estremecimiento nupcial, azahares vírgenes».^[48]

Y estas palabras emocionadas de Eugenio Montes nos conducen por fin a *El triunfo de la voluntad*, esa «obra maestra del mal» que rodó Leni Riefenstahl para conmemorar el Sexto Congreso del Partido Nacionalsocialista, celebrado en Nuremberg del 5 al 10 de septiembre de 1934. Nuremberg había sido la ciudad elegida para todos los congresos del partido nazi desde 1923 (y por eso sería elegida también para los procesos de los aliados a los jerarcas nazis). Hitler había admirado profundamente la primera película realizada por Leni Riefenstahl, *La luz azul*, y ya en 1933 le había encargado personalmente un mediometraje documental del Quinto Congreso celebrado en aquel año (del 1 al 3 de septiembre) y que reunió a unas quinientas mil personas bajo el lema de «Congreso de la Victoria». Este film, de una hora de duración, se tituló *Sieg des Glaubens (Victoria de la fe)*, según decisión del propio Führer, fue distribuido por el Ministerio de Propaganda y se estrenó el 30 de octubre en presencia de los jerarcas del partido.

Al año siguiente Hitler volvió a pedir a Leni Riefenstahl, recién llegada de una estancia en España, que rodase el Sexto Congreso del partido. Leni Riefenstahl, que estaba ya enfrascada en el laborioso proyecto de *Tiefland*, intentó eludir el encargo y pasárselo a Walter Ruttmann. Pero las presiones de Hitler no cedieron y finalmente aceptó llevar a cabo esta tarea, con tres condiciones a las que el Führer accedió: lo produciría su propia empresa sin financiación del partido; no sufriría interferencias del partido ni del ministro de Propaganda (cuyas relaciones no eran buenas), de modo que nadie vería el film hasta que estuviese acabado; y no aceptaría ulteriores encargos del partido.^[49]

Aunque Leni Riefenstahl iba a actuar como productora independiente del film, el 28 de agosto de 1934 firmó un contrato de distribución con la potente UFA, en el que figuraba designada como «representante especial de la dirección del Partido Nacionalsocialista». Este contrato, que de hecho suministró la financiación para el rodaje, iba a resultar decisivo en la posguerra en los litigios judiciales acerca de la discutida propiedad de la película, ya que el contrato la calificaba como «representante del Partido» y, en consecuencia, la película sería una pertenencia de la disuelta organización nazi. El film se realizaba por encargo especial del Führer, quien además había elegido personalmente su título: *El triunfo de la voluntad*. En la portada de la película consta, en efecto, que ha sido producida «por orden del Führer».

Aunque Walter Ruttmann había sido descartado como sustituto de la realizadora, Leni Riefenstahl le eligió para que rodara un prólogo o introducción histórica, trazando la trayectoria del partido, y que según algunas fuentes debería ocupar hasta

la tercera parte de la longitud total del film. Pero finalmente Leni Riefenstahl no utilizaría el material rodado por Ruttmann, por no ajustarse al estilo y concepción global de su film.^[50]

Hemos dicho que el propio Hitler había elegido el título de la película y ahora debemos recordar que poco antes de iniciarse el Congreso, el 19 de agosto, un referéndum celebrado tras la muerte del anciano presidente Hindenburg le confirmó como Führer y canciller del Reich, jefe de Estado y comandante supremo del ejército. Por consiguiente, el Congreso suponía la primera comparecencia de Hitler ante las masas desde su nombramiento como líder máximo político y militar. A la luz de este hecho, el deslizamiento semántico desde el anterior film *Victoria de la fe* (la creencia, la esperanza) hacia *El triunfo de la voluntad* (la acción) resulta altamente significativo. Los objetivos políticos del film aparecen hoy perfectamente nítidos. Hull ha señalado tres objetivos fundamentales: 1) mostrar la solidaridad y unión del partido tras la sangrienta purga de Ernst Rohm y de los cuadros de las SA (de la que luego se hablará); 2) difundir en primer plano la imagen y las voces de los líderes, con sus discursos, en una sociedad pretelevisiva; 3) impresionar a las audiencias extranjeras.^[51] Por su parte, y de un modo más conciso, Barsam señala que los dos objetivos prioritarios del film fueron la glorificación del partido y la deificación de Adolf Hitler.^[52] Todos estos fines están inscritos en el discurso del film y, por lo que atañe al primer punto citado por Hull, el propio órgano oficial nazi *Völkischer Beobachter* de 1 de septiembre de 1934 describía la misión del Congreso y de su film como la de mostrar «el orden, unidad y determinación del movimiento nacionalsocialista».^[53] Y recordando, con Hull, que este acontecimiento tenía lugar en una era pretelevisiva, era necesario que toda Alemania admirase/participase, no sólo por la prensa y la radio, en la mística, el entusiasmo y en el espléndido espectáculo visual del Congreso: de ahí la necesidad del film.

Y ahora conviene discutir el problemático estatuto documental de *El triunfo de la voluntad* que se basó en el rodaje de unas ceremonias políticas cuidadosamente puestas en escena con vistas a su espectacularización en la pantalla. Leni Riefenstahl siempre se ha defendido de las acusaciones de «propagandista» nazi, replicando que se limitó a ser una mera «documentalista». Démosle la palabra en esta polémica cuestión: «Esta película, si la revisa hoy, constata que no contiene ninguna escena reconstruida. Todo es verdad. Y no comporta ningún comentario tendencioso, por la buena razón de que no lleva ningún comentario. Es historia. Un puro film histórico. Preciso: es un *film-vérité*. Refleja la verdad de lo que era entonces, en 1934, la historia. Es por lo tanto un documento. No un film de propaganda».^[54]

Esta argumentación, que Leni Riefenstahl ha repetido reiteradamente, contrasta con el contenido de su libro publicado en una época más triunfal, en 1935, relatando la aventura de la producción de su film. En él se lee, por ejemplo: «Los preparativos del Congreso se hicieron en concierto con la preparación para la filmación, es decir, que el acontecimiento fue planeado no sólo como una espectacular reunión de masas,

sino como un espectacular film de propaganda (...). Las ceremonias y los planes precisos de los desfiles, marchas y procesiones, así como la arquitectura de las salas y estadios, fueron diseñados en función de las cámaras».^[55] Y en otro lugar de su libro reitera: «Se construyeron con los más amplios medios, con el apoyo de la ciudad de Nuremberg, puentes, torres, vías de carriles, como nunca se había hecho para un film».^[56] En este precioso volumen se detallan minuciosamente las instalaciones erigidas para poder filmar de un modo óptimo cada acontecimiento. De este modo sabemos que se construyó un ascensor para elevar la cámara hasta 38 metros y un travelling de 20 metros situado a la altura de un primer piso para rodar los desfiles en picado. El equipo se compuso de 120 personas, entre ellas 16 operadores y 16 asistentes, con 30 cámaras, 4 equipos de sonido, además de 16 cameramen de actualidades y otro personal auxiliar (chóferes con camiones, electricistas, etc.). Se utilizó incluso un dirigible para efectuar tomas aéreas y el arquitecto Albert Speer (futuro ministro) preparó la topografía y escenografía de los ritos, en estrecho contacto con Leni Riefenstahl. Entre sus proezas figuró su «arquitectura luminosa», conseguida con 130 reflectores antiaéreos apuntando a las banderas y al cielo, para formar unos pilares de luz como los del famoso bosque de *Los Nibelungos*. En resumidas cuentas, si *El triunfo de la voluntad* es, una película documental, como afirma su autora, hay que añadir a continuación que el Congreso filmado fue una colosal puesta en escena, cuidadosamente escenificada para sus 30 cámaras. Barsam tiende a exculpar esta traición a la esencia espontaneísta del género, señalando que este film no hizo más que iniciar una tradición, habitual en las democracias después de la Segunda Guerra Mundial, de construir y escenificar vistosos acontecimientos políticos (convenciones de los partidos, mítines, desfiles) para las cámaras de televisión. Pero en cualquier caso, el estatuto de *El triunfo de la voluntad* es un híbrido del documental (lo mostrado ocurrió realmente) y de la escenificación propagandística para las cámaras. En este sentido, no es del todo inexacto calificar a sus masas humanas (350.000 habitantes de Nuremberg y 770.000 visitantes al Congreso) como legiones de figurantes.

Además de cuanto hemos dicho, *El triunfo de la voluntad* se, construyó con todos los artificios manipulativos que son inherentes al género documental. Se rodaron unos 130.000 metros de película (unas sesenta horas), pero se seleccionaron 3.000 (dos horas) para el montaje final. Ni la propia Leni Riefenstahl, en la hora de las exculpaciones, ha podido dejar de aludir a sus inevitables manipulaciones: «Introdujo una cierta revolución en el estilo de los noticiarios, que entonces se filmaban de un modo puramente estático. Había intentado hacer un film que chocara y emocionara. Un film poético y dinámico (...), quería traer ciertos elementos al primer término y llevar otros al fondo».^[57] A esta irrenunciable manipulación autoral debe añadirse que se rodaron tomas complementarias en el estudio, integradas perfectamente con el material documental rodado in situ, entre ellas los juegos de las Juventudes Hitlerianas y algún discurso político. Los discursos de los líderes, por otra parte, se

compilaron de diversas fuentes y ocasiones: no todos se pronunciaron en el Congreso. También en el estudio de grabación se recrearon los aplausos, gritos y vivas de las multitudes. Y, por fin, *El triunfo de la voluntad* no respeta la cronología de los hechos en beneficio de la arquitectura general del discurso político. Es decir, que la autora reinventó su Congreso en el estudio y la movióla. Y lo hizo, por supuesto, en aras de su función propagandística.

El triunfo de la voluntad se compone de doce secuencias o bloques temáticos y aquí, más que analizar cada uno de ellos (tarea ya efectuada por otros estudiosos), señalaremos los aspectos que nos parecen más relevantes y significativos desde el punto de vista del arte de la propaganda política. En primer lugar, es forzoso referirse a la espléndida escena que abre el film. La cinta se inaugura con la imagen del águila imperial y la cruz gamada, símbolos del régimen, y a continuación un texto, dividido en cuatro cartones, explica:

«El 5 de septiembre de 1934, veinte años después del estallido de la guerra mundial».

«Dieciséis años después del comienzo de nuestro sufrimiento».

«Diecinueve meses después del principio del renacimiento alemán».

«Adolf Hitler voló a Nuremberg de nuevo para pasar revista a las columnas de sus fieles seguidores».

Tras esta contextualización histórica cargada de sentido, se inicia la famosa obertura aérea del film, con un avión dirigiéndose a Nuremberg. Como Hitler jamás aparece en esta escena, Quaresima se ha referido a la mirada de Hitler para designar la visión subjetiva desde el aparato, en el que está emplazada la cámara,^[58] aunque añade con razón que es una visión subjetiva tratada con mucha flexibilidad y no pocas distorsiones, ya que el avión es incluso visto desde su exterior. Hitler es en esta escena invisible, en efecto, como lo son los dioses, como el Jesucristo del *Ben Hur* evocado en el segundo capítulo de este libro. Infield nos aclara que Hitler sobre Alemania había sido un eslogan (basado en sus desplazamientos aéreos) que el líder utilizó en su campaña electoral de abril de 1932.^[59] Este eslogan permanecía en la memoria colectiva y Leni Riefenstahl lo visualizaría literalmente en el arranque de su film.

Las espesas nubes que se extienden bajo el avión delatan la tradición estética de los films de montaña en los que se formó la realizadora, actriz de varios films de Arnold Fanck y directora que debutó en este mismo género con *La luz azul*. Pero además de su sentido recto, el viaje aéreo proporciona un sentido figurado o metafórico, como el del enviado celestial, el mesías, que llega a Nuremberg, para presidir un gran encuentro místico y colectivo. Por eso Kracauer ha podido compararlo a un dios pagano, a Odín sobrevolando los bosques alemanes.^[60] La metáfora se acentúa cuando Nuremberg surge entre las brumas a la aproximación del profeta celestial, quien tiene la virtud mágica de disipar las tinieblas. La imagen impresionante que registra la sombra del avión sobre una avenida de Nuremberg

poblada por fieles sugiere fuertemente la idea de un águila imperial que la sobrevuela con las alas extendidas. La metáfora no podía ser más redonda.

El avión aterriza y, revestido con su uniforme, desciende el profeta adorado de una nueva religión pagana, el nuevo Sigfrido capaz de inducir al éxtasis colectivo. Su valor iconográfico se realza, incluso, cuando vemos salir luego del aparato a un Goebbels enfundado en un prosaico impermeable blanco. Este descenso olímpico de la divinidad pagana (estamos en un universo próximo al del prólogo de *Olympia*) permite a Leni Riefenstahl mostrar la primera inmersión del Führer en un baño de masas, a través de filas de adoradores fervorosos con el brazo en alto, a los acordes del himno del partido, comunión mística que incluye la escena (obviamente preparada y ensayada) de la entrega de un ramo de flores por una niña. En su análisis de la escena del trayecto de Hitler desde el aeropuerto al Hotel Deutscher Hof, Barsam señala con perspicacia que su figura erecta en el automóvil es fotografiada a veces contra el sol, para que su perfil aparezca rodeado por una aureola. Como efectúa el saludo fascista con la palma hacia atrás, en un cierto momento la luz del sol se refleja en ella, encuadrada en primer plano, cual depósito de energía divina.^[61] Luego veremos las implicaciones de estos efectos fotográficos divinizadores.

Hitler llega al hotel, se asoma a la ventana para saludar y anochece, dando paso a un concierto nocturno a la luz de antorchas (volveremos sobre el tema del fuego) y luego amanece sobre Nuremberg, las tinieblas se disipan y la ciudad despierta. De nuevo, como ocurría antes con la obertura de espesas nubes, nos hallamos ante una descripción del ciclo de la Naturaleza que procede de la poética de los films montañeros, en los que Leni Riefenstahl se había formado profesionalmente. Aunque es justo recordar que Walter Ruttmann había recurrido al mismo ciclo cronológico en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlín, eine Symphonie einer Grosstadt*, 1927).

Retomemos el tema del fuego, que posee una gran importancia simbólica en el film. Es en la escena del concierto nocturno en la que aparece por primera vez el despliegue ígneo y es el momento de recordar que la llama sagrada, en la tradición *völkisch*, era un símbolo de germanidad. Pero el fuego tiene, tradicionalmente, otros significados más universales y remotos. Es símbolo del sol, de calor y de vida y, por extensión, imagen de poder. Recordemos que en el Pentecostés cristiano el Espíritu Santo descendió sobre las cabezas de los apóstoles en forma de lenguas de fuego. Pero un mito más universal todavía, del que el Pentecostés ofrecería un caso particular, señala que el fuego vino del cielo a la Tierra (rayo, calor solar) y que los dioses enseñaron al hombre la producción del fuego. Es también un símbolo de regeneración y de purificación y los festivales ígneos paganos perseguían la destrucción de las fuerzas del mal, idéntico objetivo perseguido por los ritos pirotécnicos de la antigua China, para alejar tinieblas y demonios.

En *El triunfo de la voluntad* el fuego aparece en la secuencia segunda (concierto nocturno); en la sexta, con antorchas, fuegos artificiales y hogueras, en el homenaje de las SA y de su líder, Viktor Lutze, a Hitler; en la novena, dedicada a la

consagración de las banderas, con antorchas y fogatas; y en la décima, en el solemne homenaje a los muertos de la Primera Guerra Mundial. Como puede percibirse por esta enumeración, el fuego aparece como un elemento ritual de la máxima importancia a lo largo de todo el film. Acaso la escena en el que el fuego alcanza su máximo valor simbólico es en la sexta, expresando la regeneración de las SA tras la purga sangrienta de su jefe Ernst Rohm y de muchos de sus líderes, que es uno de los temas impronunciados, pero a la vez centrales, en la vertebración del discurso político del film.

Y siguiendo con la iconografía del film, en la tercera escena, en la que asistimos al despertar de Nuremberg y al despertar físico de las tropas acampadas, vemos y oímos al mismo tiempo, por vez primera, tambores y trompetas en acción en primer plano. Su sonido, como ingrediente acústico de las marchas, está presente en casi todo el film. Pero su visualización ocurre en las secuencias tercera, quinta (dedicada al Servicio del Trabajo), séptima (Juventudes Hitlerianas) y undécima (desfiles de tropas por las calles de Nuremberg). Su presencia iconográfica en pantalla es importante, como eco visual y acústico a la vez de las gloriosas legiones del Imperio Romano, sobre todo cuando comparecen las alargadas trompetas de silueta arcaica.

El despertar de Nuremberg, como decíamos, es un despertar meteorológico, con las tinieblas nocturnas disipadas por la luz del alba. Pero este despertar atmosférico está complementado por el despertar de los hombres en los campamentos, con sus abluciones y su desayuno. En esta dinámica secuencia de vivo montaje (que es por cierto la secuencia favorita de Pere Gimferrer), Leni Riefenstahl canta la camaradería viril de los soldados y militantes nazis (no aparece ninguna mujer), que se lavan y se peinan los unos a los otros y efectúan alegres juegos con el agua y algunos con intenso contacto corporal. Es una escena, digámoslo ya, con nítida coloración homosexual. En las abluciones y en los jubilosos juegos con el agua aparece también con fuerza el simbolismo de este elemento, que es signo de vida, de pureza, de fecundidad y de regeneración, como en el bautismo cristiano, que lava la mancha del pecado original. Siguiendo con la lectura mítica, al comentar esta escena matutina Barsam escribe: «El mito sugiere aquí que el Führer desciende de las nubes, de una región luminosa, y lleva la luz consigo; a su vez; esta luz se convierte en energía, en el alimento que suministra para propulsar la actividad de los hombres».^[62]

Esta escena de inicio de la actividad diurna incluye, en ese Nuremberg preindustrial y símbolo de la «Alemania eterna», un desfile (programado) de figuración civil con trajes regionales, representantes de la Alemania tradicional y «profunda», ligada a la tierra durante generaciones, que ahora reencuentra su identidad con el partido y con su líder. Estas mujeres con trajes campesinos y típicos sirven, en efecto, para mostrar la fusión de la Alemania tradicional y rural —temario privilegiado por la pintura nazi— con el partido. Aunque cuando Hitler se funda con la masa de campesinos, con la Alemania eterna, esta comunión mística no impida la jerarquía del líder uniformado y con su correa, que está por encima de la masa de

sus fieles y en atuendo de permanente combate militar.

Tras la inauguración del Congreso por Rudolf Hess y de fragmentos de discursos consecutivos de doce personalidades (se pone énfasis en la presencia de los embajadores italiano y japonés en el auditorio), la primera ceremonia coral que presenta Leni Riefenstahl, y una de las mejores de su film, es la protagonizada por los miembros del Servicio del Trabajo (que acabaría por convertirse, por cierto, en una nueva forma de esclavitud en nuestro siglo). En la Zeppelinwiese, 52.000 miembros del Servicio del Trabajo (*Arbeitsdienst*) armados con palas al hombro (los fusiles de la paz), regimentados en filas militares como los obreros de *Metrópolis* y con su líder Konstantin Hierl al frente, interpretan una escena cuidadosamente ensayada y planificada por la directora. Quaresima ha señalado que esta ceremonia del Servicio del Trabajo es una liturgia de comunión colectiva que utiliza la estructura del *Sprechchor*, del coro hablado, rito de origen sacro, pero implantado en ceremonias patriótico-políticas (incluso en los grupos de izquierda durante la República de Weimar).^[63] El jefe, en efecto, pregunta: «¿De dónde eres, camarada?» Y voces singulares van desgranando entre las filas las respuestas en alta voz: de Baviera, de Pomerania, de Silesia, del Rin, del Sarre, etc. Luego, en una escenificación brillante, las banderas se van rindiendo al suelo en recuerdo de las derrotas y de los caídos en la guerra. Con una cadencia solemne, el coro de jóvenes militantes recita al unísono: «No estuvimos en trincheras, ni bajo el fuego de las granadas y, sin embargo, ya somos soldados». La ceremonia prosigue con el alzamiento de las banderas, mientras el coro grita: «¡No estáis muertos! ¡Estáis vivos, en Alemania!» Reaparece así con fuerza la idea de la unidad y del destino común, pero también de regeneración, pues los muertos son resucitados en el cuerpo místico de Alemania. Ante estos trabajadores pronuncia Hitler su primer discurso en el film.

El tema de la unidad sería un tema central en un Congreso al que Hitler bautizó, por muy buenas razones propagandísticas, «Congreso de la unidad». Efectivamente, aquel verano había estallado, del 29 al 30 de junio, la famosa «noche de los cuchillos largos». En el centro de este episodio sangriento se hallaba Ernst Rohm, fanático y ambicioso jefe de las SA, que aspiraba a convertirse en ministro de Defensa, a pesar de que no gozaba del beneplácito del alto mando militar. Para solventar expeditivamente el tema de un Rohm cada vez más díscolo e incontrolable, él y otros jefes de las SA fueron ejecutados en una noche y, para justificar su eliminación física, se dijo que conspiraban para derribar al gobierno (este episodio sería recreado por Visconti, como dijimos, en *La caída de los dioses*). Por consiguiente, el bautizado «Congreso de la unidad» tenía como objetivo primordial demostrar que la sangrienta purga no había dividido al partido y el de presentar en términos de gran espectáculo público una Alemania unida bajo el liderazgo de Hitler.

Por eso el tema de la unidad se convirtió en un leitmotiv obsesivo, que afectaba también, no lo olvidemos, a los sensibles cuadros del ejército. Ya en el discurso de apertura, Rudolf Hess dio en su parlamento la bienvenida «especialmente a los

representantes de las fuerzas armadas, ahora bajo el liderazgo del Führer». *El triunfo de la voluntad* tenía, que proponer una identificación política entre partido y ejército, que estaba lejos de ser real en 1934. Pero Leni Riefenstahl tuvo mala suerte en este punto. El día en que rodó la octava secuencia, dedicada a sus tropas, fue un día lluvioso y muy poco material pudo ser aprovechado. Tan sólo le dedicó un minuto y medio en el montaje final. El general Von Blomberg montó en cólera y Hitler, para apaciguarlo, obligó a Leni Riefenstahl a rodar a continuación el cortometraje militar *Tag der Freiheit* (700 metros), a pesar de la resistencia de la realizadora, pues el Führer consideraba vital sus relaciones con los cuadros superiores militares.

Pero los problemas no venían sólo por el flanco de la casta militar y el tema de la unidad era una prioridad absoluta. Ya en el discurso a las Juventudes Hitlerianas (su segundo discurso en el film), en respuesta a Baldur von Schirach, el Führer afirmó: «En el futuro no deseamos ver clanes ni grupúsculos y no debéis permitir que se desarrollen entre vosotros». Para añadir a continuación: «Queremos ser un solo pueblo».

Pero el gran contencioso se abría ante las SA. Su nuevo jefe, Viktor Lutze, aludió oblicuamente a la pasada crisis al decir en su discurso ante Hitler: «Nosotros, hombres de las SA, solamente tenemos un principio: fidelidad, y lucha por el Führer». Pero la alusión más nítida y dramática a la reciente crisis provino del propio Hitler, en la décima secuencia, en su discurso ante las tropas de las SS y SA: «Hace unos meses —dice el Führer—, una negra sombra se extendió sobre nuestro movimiento. Ni las SA, ni ninguna otra institución del partido tienen nada que ver con esta sombra. Se engañan quienes creen que se ha producido alguna rotura en nuestro movimiento. Permanece firme, como esta formación aquí, como la propia Alemania, unida. Y si alguien peca contra el espíritu de mis SA, no romperá las SA, sino sólo aquellos que osen pecar contra ellas. Sólo un lunático o un mentiroso deliberado podría pensar que yo, o cualquiera, intentaría disolver lo que hemos construido a lo largo de muchos años. No, camaradas, estamos firmemente con nuestra Alemania y permanecemos firmemente con ella». Es interesante observar el lenguaje religioso utilizado por Hitler, al referirse por dos veces al pecado contra las SA, para dramatizar con más énfasis la desviación política producida. Se alude públicamente al pecado, como acostumbran hacer los curas, pero sin mencionar su contenido concreto, juzgado como impronunciable.

La voluntad de unidad entre el ejército y el partido fue plasmada visualmente por Leni Riefenstahl en la undécima secuencia, en el desfile final presidido por Hitler sobre su coche (que duró en realidad cinco horas), en el que marcharon fundidas por las calles de Nuremberg tropas de las SA, de las SS y de la Wehrmacht, en un acto que por lo menos tenía tres objetivos: 1) mostrar la resistencia física del Führer y contribuir a su deificación; 2) mostrar la fusión entre el partido y el ejército; 3) enviar una advertencia al exterior. Para romper la monotonía del desfile, la directora cambió continuamente el emplazamiento de la cámara, para mostrar en la pantalla el paso de

una treintena de unidades distintas.

Una de las escenas más impresionantes es la del homenaje a los caídos de la Primera Guerra Mundial (décima secuencia), que Leni Riefenstahl planeaba rodar con la cámara en movimiento, pero que por razones de fuerza mayor tuvo que rodar finalmente desde un emplazamiento fijo en elevado ángulo picado y en un gran plano general. De este modo, Hitler, Lutze (SA) y Himmler (SS), avanzan en triángulo equilátero —con Hitler en el vértice puntero— por un largo corredor flanqueado por masas ordenadas en formación militar e inmóviles, hasta llegar al sagrario, convertidos los tres en oficiantes-sacerdotes de la ceremonia litúrgica y vistos desde un punto de vista de observación implausible: desde el punto de vista de una divinidad celeste que contempla, aprueba y bendice el rito. No se trata tampoco de una escena inocente. El masivo homenaje a los caídos en la guerra constituía una advertencia al mundo exterior. Pero a la vez, al oficiarlo Hitler junto a los jefes de las SA y de las SS, volvía a insistir en el tema de la unidad inquebrantable del partido. Y por último, el tributo a los desaparecidos expresaba la continuidad histórica con el pasado —glorioso o no glorioso—, añadiendo a la unidad política actual la idea de la unidad transgeneracional, la unidad en el tiempo. Esta continuidad de la esencia germánica fue también elaborada en la banda musical del film, ya que junto a una obra maestra del pasado, como *Los maestros cantores de Nuremberg* de Wagner, figuraban himnos partidistas como *Horst Wessel Lied* y *Ich Hatt einer Kameraden* (el *Yo tenía un camarada*, del que se apropiarían los militantes falangistas), lo que establecía una sólida filiación entre la grandeza cultural del pasado y los himnos actuales del partido. El procedimiento era, a la vez, subliminal y sumamente eficaz.

Todos estos hilos temáticos convergían, por fin, en el gran tema del culto a la personalidad: en la divinización del Führer. Ya dijimos que la primera secuencia presentaba brillantemente a Hitler como una divinidad que desciende del cielo. Hemos señalado también el efecto producido en su llegada por el halo de la luz solar en torno a su figura y el famoso plano de su mano inclinada hacia atrás, que parece por un momento un recipiente de luz solar en su gesto de saludo nazi. En realidad, este efecto dura sólo 26 fotogramas (poco más de un segundo), por lo que su efecto psicológico tiende a ser subliminal. Es más que probable que este tratamiento luminoso del Führer fuese un afortunado azar de los operadores, que Leni Riefenstahl aprovechó sabiamente. No fue azar, por supuesto, que Hitler apareciese siempre con uniforme, nunca con traje civil (en contraste con Goebbels y otras personalidades políticas), uniforme que le eleva automáticamente por encima del pueblo. En no pocas intervenciones, Hitler actúa como una verdadera divinidad, como un Odín renacido. Véase la décima secuencia, tras el famoso discurso ante las tropas de las SA y las SS, en el que alude a la pasada crisis sin nombrarla, y luego pasa revista a las banderas de las SA y las va tocando con su mano derecha, como si purificara o consagrara a cada bandera y a su portador, cual un pontífice supremo de una nueva secta, que ha transferido sus ritos religiosos a la liturgia política. Y, finalmente, Hitler

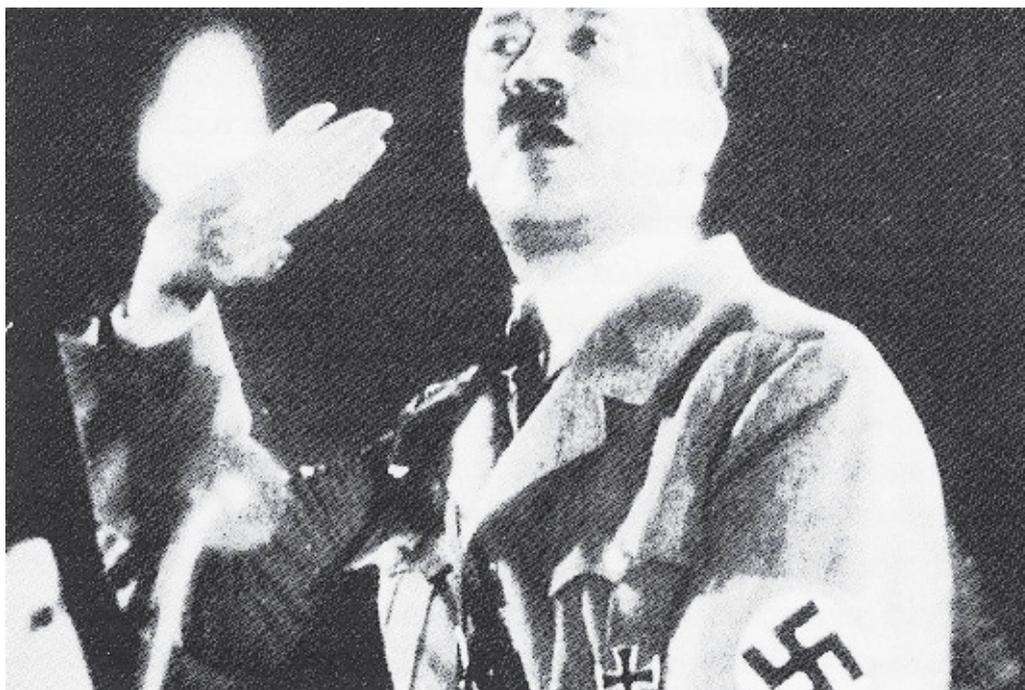
es el personaje que pronuncia más discursos en todo el film. Pronuncia exactamente cinco, en la secuencia quinta (al Servicio del Trabajo), séptima (a las Juventudes Hitlerianas), novena (ante los miembros del partido), en la décima (homenaje a los muertos) y en la duodécima (clausura del Congreso).

En sus discursos, Hitler sugiere, por lo menos en dos ocasiones, su propia divinización. En la secuencia novena, en su discurso a los miembros y funcionarios del partido al anochecer, Hitler se refirió un tanto críticamente al «señor que ha creado nuestra nación», alusión que por exclusión parece referirse a sí mismo, en tanto que creador del nuevo Estado o, en su mitología, de la «nueva Alemania». Y en el discurso final vuelve a recuperar el temario religioso, al decir: «El partido representará siempre a la élite del liderazgo político del pueblo alemán. Será inmutable en su doctrina, duro como el acero en su organización, flexible y adaptable en sus tácticas; en su entidad, sin embargo, será como una *orden religiosa*».

Pero además de estos textos verbales, es menester examinar el tratamiento visual que el Führer recibe en el film. Hitler, que era de baja estatura, aparece siempre fotografiado en contrapicados que le magnifican (los contrapicados menudeaban ya en los films montañeros de Fanck), con frecuencia recortado contra el cielo o las nubes. En sus discursos aparece encuadrado con frecuencia en primer plano [figura 27], el encuadre más carismático y que fue uno de los pilares en la edificación de la mitología del *star-system*. Por otra parte, el simbolismo del partido asociaba a Hitler con el águila y en *El triunfo de la voluntad* yuxtapone Leni Riefenstahl con frecuencia planos del águila imperial con planos del Führer. En contraste con esta singularización privilegiada, las masas regimentadas y anónimas [figura 25A] rinden culto con disciplinada unanimidad al nuevo Sigfrido, en una puesta en escena colosal y de aliento wagneriano. Esta bipolaridad líder-masa expresa icónicamente la sumisión de la masa al líder, que encarna al nuevo Estado. A la vista de esta estrategia visual, Quaresima podrá referirse con pertinencia a la ceremonia ritual como mecanismo de «producción de poder».^[64] Y Barsam añadirá que la insinuación propagandística más peligrosa de este film es que la emoción es superior a la razón.^[65]

Esta eficaz escenificación visual aparece subrayada por las voces serviles o adoradoras del coro que rodea a Hitler. En el discurso de inauguración del Congreso, Rudolf Hess le dice públicamente: «Mi Führer, ¡tú eres Alemania! Cuando actúas, la nación actúa. Cuando juzgas, el pueblo juzga». Esta sería también, por cierto, la primera exculpación de Hitler de los innostrados —pero siempre presentes— asesinatos de los cuadros de las SA en la «noche de los cuchillos largos». El juicio de Hitler era así interpretado como el juicio de toda la nación alemana. En la misma línea, Hans Frank, ministro de Justicia, le dirá poco después: «Como ministro de Justicia, quiero decir que nuestro supremo líder es también nuestro supremo juez». Esta bofetada a la teoría democrática de la división de poderes abundaba en la infalibilidad de Hitler tras las recientes purgas decididas por él. En otro pasaje,

Baldur von Schirach, líder de las Juventudes Hitlerianas, le dice: «Tú eres la encarnación de la fe, de modo que queremos ser fieles». Y las últimas palabras de Hess, en la clausura del Congreso, son aplastantemente categóricas: «El partido es Hitler, pero Hitler es Alemania, como Alemania es Hitler». Son, por otra parte, las últimas palabras pronunciadas en el film, que establecen una definitiva fusión o condensación entre la nación, el partido y el líder. El líder encarna la nación y el Estado-Partido, en el Todo en el Uno, que es una síntesis sublimada o una divinización. La operación de culto a la personalidad ha quedado consumada.



27. Primer plano de Hitler en un discurso de *El triunfo de la voluntad*.

Aunque en nuestro análisis de *El triunfo de la voluntad* hemos citado amplios extractos de discursos, es menester recordar que tales textos apelan a las emociones y al intelecto del espectador, pero el film de Leni Riefenstahl prima claramente el estímulo de las emociones, que se activan sobre todo a través de la expresión icónica y de la expresión musical. Esto es tan cierto, que *El triunfo de la voluntad* demuestra ejemplarmente que no es necesario ningún comentario verbal (voz de un cronista o narrador en off) para investir de sentido y vertebrar ideológicamente un flujo de imágenes documentales. Incluso quien no entienda el alemán, y no pueda descifrar los discursos verbales de los políticos que aparecen en pantalla, es sensible a la eficaz expresión cinematográfica de Leni Riefenstahl.

En su entrevista con Michel Delahaye, la realizadora admitió que la danza y la práctica de la pintura habían contribuido «a formar el estilo que debía ser el mío en la composición y en el montaje de las imágenes».^[66] En este sentido, señaló dos elementos importantes en la construcción de su film: su arquitectura y su ritmo.^[67] Como antigua bailarina, Leni Riefenstahl demostró dominar a la perfección los ritmos de las formas y la coreografía de las masas, hasta el punto de que Cinzia

Romani ha señalado que *El triunfo de la voluntad* adopta la estructura de una revista musical, con números rítmicos y corales sucesivos, conducidos con impecable orden geométrico.^[68] También Courtade y Cadars han utilizado el vocabulario musical al juzgar este film y escribir que «Leni Riefenstahl ha jugado a fondo la carta del *fortissimo*».^[69]

La estética de Leni Riefenstahl evolucionó así desde el romanticismo del *völkisch*, manifestado en su primera etapa de cine montañero (visceralidad, instinto, irracionalidad, imperio del mito, lirismo) hacia una estilización neoclásica en la etapa hitleriana (rigor de la forma, cadencias rítmicas, composiciones sólidamente estructuradas), pero sin desprenderse del sustrato anterior. En *El triunfo de la voluntad* nos hallamos, por otra parte, ante una encrucijada del estilo neoclásico (culturalmente legitimador) y de ciertos estilemas de la vanguardia, en particular la soviética (legitimadores desde una perspectiva revolucionaria). Entre el culto paganizante —que estallará en el prólogo de *Olympia*— y la tradición de los contrapicados de Eisenstein y del montaje rítmico de Vertov y de Ruttmann, la obra de Leni Riefenstahl se resuelve como un sincretismo en el que no falta, claro está, la plástica geométrica de *Los Nibelungos*, de Lang, que Hitler, el Sigfrido del nuevo siglo, admiraba profundamente.

En una entrevista concedida por el documentalista norteamericano Willard Van Dyke a Harrison Engle en *Film Comment* (primavera de 1965), evocó la época en que trabajaba en tareas de propaganda para la Office of War Information y explicó: «*Triumph des Willens* y *Olympia* eran películas de gran espectáculo y nada más. Durante la guerra, en la OWI, buscábamos la manera de utilizar las películas alemanas capturadas en el montaje de films antinazis. Poseíamos una copia en 16 mm de todas las películas de Leni Riefenstahl y teníamos la costumbre de proyectarlas noche tras noche, tratando de descubrir cómo hacer una versión antinazi. Pero nunca pudimos. Por la buena razón de que todo era espectáculo y no había forma de transformarlo en un film sin atractivo». Esta opinión de un cineasta profesional tiende a converger con la de un cantante pop como David Bowie, quien aparentemente estudió con atención *El triunfo de la voluntad* para aprender de sus técnicas de fascinación. Susan Sontag cita su frase admirativa tras ver la película: «Hitler no era un político, sino un artista de los mass media. ¡Cómo sabía trabajarse al público!»^[70] *El triunfo de la voluntad*, en efecto, constituye una lección acerca de las estrategias conducentes al éxtasis (fenómeno ya examinado en el capítulo segundo), pero capaces de desembocar en este caso en la histeria y en la entrega colectiva al líder-héroe.

El triunfo de la voluntad recibió de las manos de Goebbels el premio al mejor film, en la concesión anual del primero de mayo, celebrada en 1935 en Berlín. Acaso puede resultar más sorprendente que fuese premiada también el 4 de julio de 1937, con una medalla de oro, en la Exposición Internacional de París. El premio provocó, desde luego, protestas de los sectores izquierdistas. En Francia el gobierno

frentepopulista de Léon Blum había dimitido el 21 de junio, dando lugar a un desplazamiento centrista, aunque la izquierda seguía siendo mayoritaria en el Parlamento. Y mientras *El triunfo de la voluntad* se exhibía en el pabellón alemán, no muy lejos de él, en el pabellón español se presentaba el *Guernica* de Picasso, recordando las matanzas provocadas por la aviación nazi en España

Desde la perspectiva actual, el famoso debate acerca del estatuto de este film, acerca de si es un documental o un film de propaganda, puede zanjarse ya definitivamente diciendo que se trata de un falso debate —más que de un falso documental—, pues *El triunfo de la voluntad* es un *documental de propaganda* (como tantos otros hechos por los aliados) y, en este género específico, una verdadera obra maestra. Su mensaje contundente nos dice que la voluntad vencerá al individualismo, la adversidad y la desunión del pueblo alemán derrotado en 1918, bajo el liderazgo indiscutido de un jefe carismático y divinizado. En este sentido, y matizando nuestra valoración anterior, hay que reiterar que se trata de una *obra maestra del mal*, como existían ya en la literatura, incluso desde antes de Sade, mientras que eran más raras en el cine, un medio mucho más joven y sometido además a severas censuras institucionales, políticas y administrativas. De modo que Leni Riefenstahl ha pasado a la historia como la mujer que mejor sirvió en el campo del cine al nazismo y al mito de la virilidad aria. Las feministas no tienen mucho que agradecerle, salvo que haya sido una mujer prominente en su profesión y en su arte, en una profesión y un arte dominados por los hombres.

Leni Riefenstahl fue arrestada por las tropas francesas en 1945 y, después de varios procesos de depuración política, definitivamente liberada en 1952. Resulta interesante leer hoy el informe redactado en caliente por dos expertos (Hans Wallenberg y Ernst Langendorf) del Séptimo Ejército de los Estados Unidos, después de los primeros interrogatorios a que fue sometida por los aliados tras su arresto. Tras reconocer su importancia como propagandista nazi y el valor de su tarea en favor del culto a la personalidad de Hitler, concluyeron: «No es ciertamente una fanática nazi que vendió su alma al régimen. Su admiración por Hitler cerró sus ojos a todo lo que su régimen significó para Alemania».^[71] Es decir, que la propia Leni Riefenstahl fue víctima del fenómeno de fascinación colectiva que condujo al culto a la personalidad del Führer y que ella misma contribuyó a alimentar.

POST-SCRIPTUM 2005

Después de la publicación de este texto han aparecido en el mercado internacional algunos libros excelentes dedicados al cine alemán nazi en su conjunto, o a algunos de sus aspectos particulares. Ahora sabemos mucho más acerca de sus melodramas orientados eficazmente hacia el público femenino y se ha corroborado el pujante protagonismo de sus comedias y la importancia de otros géneros, como el histórico o

el de aventuras. En su conjunto, se ha roto la imagen estereotipada de una producción monolítica o muy homogénea, algo que ha ocurrido también en los más recientes estudios del cine producido bajo el franquismo. Las dictaduras tratan de estandarizar la producción cultural de acuerdo con sus objetivos políticos, pero no pueden impedir enteramente que la diversidad de la vida acabe asomando entre los intersticios de sus consignas. Pero ha quedado establecido sólidamente que el fracaso final de la propaganda nazi en su expansión bélica se debió a su incapacidad para adaptarse a los diferentes países y sociedades que dominaron militarmente.

También ha de celebrarse la aparición reciente de una interesante bibliografía acerca de las colaboraciones y relaciones entre el cine alemán nazi y el cine franquista antes de 1945, cuando los jefes falangistas intentaban definir el rumbo del cine español, mirando con interés los modelos que les ofrecían Berlín y Roma.^[1] Pero el cine franquista adoleció de un muy inferior desarrollo técnico, de menor impulso épico y de una gran represión puritana. José Luis Sáenz de Heredia no pudo homologarse finalmente a Leni Riefenstahl.

Tras leer mi libro, Néstor Almendros me envió desde París una carta muy extensa y cariñosa, fechada el 1 de junio de 1989, en la que comentaba con mucha generosidad mi texto y, entre otras cosas, escribía: «Curioso que tantos comunistas o izquierdistas: Jutzi, Pabst, Ruttmann, Riefenstahl, se pasaron *without pain* al nazismo. Fueron en realidad muy pocos los que se exiliaron o sufrieron cárcel». El tema de la continuidad entre el cine de la República de Weimar y el del Tercer Reich ha sido ya comentado someramente, pero hoy percibimos con más nitidez su conexión a través de la pervivencia de su claroscuro fotográfico (derivado del expresionismo), de la importancia concedida a su dimensión escenográfica (gracias a sus bien equipados estudios), de la interpretación enfática (una herencia de su gran tradición teatral) y de la frecuentación de ciertos *topoi* atormentados, como el relativo a la crisis de la personalidad. En realidad, estas tradiciones se prolongaron más allá de la derrota militar de 1945 y seguramente habría que señalar a Rainer W. Fassbinder, fallecido en junio de 1982, como el último director que retomó conscientemente en su filmografía, citándolos de modo expreso, algunos motivos del cine nazi, en películas como la citada *Viaje a la felicidad de mamá Kuster*, *El matrimonio de María Braun* (*Die Ehe der María Braun*, 1978), *Una canción... Lili Marleen* (*Lili Marleen*, 1980) y *La ansiedad de Veronika Voss* (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*, 1981).

Y queda en pie, claro está, el polémico caso de Leni Riefenstahl, miembro relevante de la familia de cineastas que han descollado en el ejercicio de la propaganda cinematográfica partidista y explícita al servicio del Estado, como Eisenstein, Pudovkin, Malraux, Augusto Genina, Sáenz de Heredia o Frank Capra. Aunque Leni Riefenstahl no militó en el partido nacionalsocialista (y por eso fue exculpada por el tribunal de desnazificación después de la guerra), fue sin duda su mejor propagandista a través de la imagen, pues transformó su ideología en un espectáculo de gran capacidad de seducción, como hemos explicado detalladamente

en las páginas precedentes.

Es cierto que la década de los años treinta fue un período confuso. Que su película *La luz azul* fuese elegida para inaugurar en diciembre de 1934 el primer cineclub comunista de Madrid, el Studio Nuestro Cinema, presentada con elogios por el camarada Antonio del Amo, lo certifica claramente. El aval del prestigioso escritor y cineasta marxista Béla Balázs, en función de coguionista y asesor de la realizadora, debía percibirse como garantía inequívoca. Se dirá que *La luz azul* relata una leyenda romántica del pasado sin referentes políticos inmediatos, pero que en la Francia del Frente Popular *El triunfo de la voluntad* recibiera una medalla de oro en la Exposición Internacional de París de 1937 resulta bastante más apabullante como dato acerca de tal confusión.^[2]

Las películas de Leni Riefenstahl plantean de modo estridente la cuestión de la autonomía estética del arte, de su autosuficiencia formal, más allá de sus eventuales perversos contenidos ideológicos o de sus propuestas éticas. El arte se comunica con sus espectadores a través de una estructura de formas y de ritmos, de modo que su excelencia estética puede percibirse como una categoría sensible y aislable de la excelencia ideológica. Y por eso se pueden admirar las películas de Leni Riefenstahl sin sentir simpatías nazis, tal como se pueden admirar las obras maestras del cine soviético sin tener convicciones comunistas, del mismo modo que se puede gozar con los textos del marqués de Sade sin ser necesariamente sus lectores sujetos sádicos. La historia del cine había demostrado ya tal autonomía estética, por lo menos desde la aparición del panfleto racista *El nacimiento de una nación* (1915), obra maestra indiscutible de D. W. Griffith, y lo había corroborado con dos brillantes películas estalinistas de Eisenstein —*La línea general* y *Aleksandr Nevski* (1938)—, o con un western antiindio de la estatura de *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939), de John Ford. Leni Riefenstahl se alinea así junto a artistas como Céline, Drieu de la Rochelle, Ezra Pound o Salvador Dalí, cuya adscripción ideológica reprobable no dañó la integridad estética de su obra.

Tras su proceso de desnazificación, su éxodo errático y apátrida le llevó al África Oriental, al paraíso escondido de los nubas, aunque convirtió con su cámara sus cuerpos desnudos en estatuas de la tradición helenista, de la que ella procedía, pervirtiendo así su identidad cultural [figura 28]. Cuando aquel paraíso remoto empezó a ser invadido por los turistas, huyó consternada y buscó un nuevo paraíso, el último, que encontró en los fondos submarinos. Se zambulló en las profundidades de las aguas del Caribe para filmar sus maravillosos fondos, hasta que empezaron a llenarse de plásticos. El mundo se había convertido definitivamente en un paraíso perdido.

Conocí a Leni Riefenstahl en 1991, cuando viajó a Barcelona para presentar su libro de memorias publicado por Lumen, para el que escribí un prólogo titulado «Gloria y penitencia de Leni Riefenstahl». Hablé bastante con ella de todos los temas y nunca llegué a saber si su proclamada inocencia política era auténtica, la propia de

una muchacha ingenua e inmersa en el mundo artístico, alejada de las lides políticas, pero fascinada por la personalidad del Hitler anterior a 1939. La verdad es que no es fácil creer su versión y las memorias de su colega profesional Veit Harían, más comprometido que ella si cabe en el frente antisemita, en las que admite en varios pasajes que en los medios cinematográficos se conocía bien la feroz represión antijudía del nazismo, tras la expulsión de sus profesionales de la industria,^[3] no avalan su versión.



28. Leni Riefenstahl acompañada de un indígena nuba.

Los periodistas solían tratar a Leni Riefenstahl con agresividad o manifiesta desconfianza y su viaje a Barcelona no constituyó una excepción. Se sugería incluso con frecuencia que había sido amante de Hitler, el sujeto menos sexuado del Tercer Reich: constituía una buena fantasía erótica en torno al viejo tema de la Bella y la Bestia. Una noche, tras una rueda de prensa muy tensa, se me abrazó llorando. Allí estaba, como un pajarito, la que había sido la reina de la propaganda nazi. No estaba preparado para sus lágrimas y me costaría mucho explicar lo que entonces sentí.

Durante su viaje a Barcelona, el cineasta Xavier Juncosa grabó un largometraje documental sobre ella, un viejo proyecto que arrastraba desde hacía más de diez años y que no había conseguido realizar a pesar de sus viajes previos a su casa cerca de Munich. *La montaña del destino*, que así se llama la obra, contiene interesantes declaraciones de la realizadora, a pesar de lo cual no ha conseguido una difusión

pública. Por mi parte, he seguido prestando ocasional atención al cine nazi en algunos de mis textos.^[4] Y en cuanto a Leni Riefenstahl, se fue de este mundo el 9 de septiembre de 2003, con más de cien años cumplidos.

¿Qué queda hoy de los ideales estéticos nazis? Lo más vistoso que hoy nos queda está en sus detritus degradados en algunas tribus juveniles urbanas, que suelen caracterizarse como «bandas de estética nazi». Su núcleo duro lo forman los skin heads (cabezas rapadas), definidos por una morfología bastante homogénea, en la que se incluyen el corte de pelo al cero, guerreras bomber, afición a las insignias, grandes hebillas metálicas y botas militares. Entre sus costumbres figura su gusto por el tambor, el alcohol y los porros, aunque no deben confundirse con los punkies, otros hijos violentos de la cultura del asfalto nacidos en los años setenta como contrapunto del romanticismo idílico de los hippies.

Periódicamente la prensa nos ha ido informando acerca de la evolución de este fenómeno social en España. En 1995 se nos explicaba^[5] que de los 2.300 skins estimados en el país, según el Ministerio del Interior, la mitad residía en Cataluña y un treinta por ciento en la comunidad de Madrid. El informe los caracterizaba como varones de dieciséis a veintidós años que se consideraban a sí mismos como *patriotas blancos* y cuyos enemigos eran los inmigrantes, los mendigos, los homosexuales y los drogadictos. A finales de la década supimos que el número de bandas de skins se había multiplicado por cinco en los últimos cuatro años y que sus miembros ingresaban en las tribus a los trece o catorce años, cada vez más jóvenes.^[6] Y, de acuerdo con tan espectacular crecimiento, en el año 2004 se estimaba que existían ya unos 14.000 skins en el país, organizados en unas setenta bandas.^[7] Se explicaba tal incremento por la creciente inmigración y por la aceptación social de la homosexualidad. Por eso se dedicaban a «cacerías humanas» los fines de semana — contra inmigrantes, mendigos, homosexuales y prostitutas— para «quemar adrenalina» con sus actos vandálicos.

Los sociólogos han propuesto muchas teorías para explicar el origen de este fenómeno, desde las familias desestructuradas que son contestadas con una reacción disciplinaria y jerárquica antagónica, hasta la influencia de la violencia en los medios de comunicación. Hilando un poco más fino, pueden mencionarse como motores de este fenómeno una reacción contra el individualismo dominante, contrarrestado por la cohesión de una autoprotección gregaria y tribal en torno a unas señas de identidad comunes, así como el ejercicio de la violencia por el placer de la transgresión social y como forma de potenciar su sentido del poder y de la seguridad. Y un fondo de narcisismo patológico, que se plasma en su gusto por sus uniformes, insignias y botas. Y queda la cuestión de la ideología política. Algunos skins pueden soñar con un futuro Cuarto Reich, pero la gran mayoría ni saben que una vez existió un Tercer Reich, aunque en la mayor parte de los grupos hay un «ideólogo», que suele ser la persona mejor informada de la tribu y orientadora de sus actividades. Pero sus gestas no son ideológicamente neutras, pues perseguir a inmigrantes, homosexuales,

mendigos y prostitutas tiene como finalidad mejorar la «pureza racial» de la colectividad, un ideal netamente fascista, lo que no deja de ser irónico en un país de la Europa del sur forjado en el mestizaje de etnias y culturas diversas.

Si Walter Benjamin relacionó el fascismo con la «estetización de la vida política», [8] ante la actividad de los skins comprobamos que ha quedado como residuo de aquel fenómeno un rudimento de estética sin política, o con sus aspectos más superficiales y violentos. Se trata de uniformes vacíos, sin doctrina ni proyecto estatal. La chatarra que portan sobre sus cuerpos les procura un tintineo que intenta acallar su enorme vacío intelectual. Son la mala caricatura de un pasado político terrible.

De todos modos, la herencia del nazismo no acaba aquí y puede detectarse su impregnación difusa e inconfesada en algunas facetas del movimiento New Age, ya que su irracionalismo lo hace fácilmente vulnerable a la impregnación soterrada y capilarizada de aquella doctrina. Hitler se hacía aconsejar por brujos y profetas y no se decidió a desencadenar su guerra expansionista o a invadir la Unión Soviética sin la aprobación previa de sus horóscopos. El retorno de aquellos visionarios a la escena social, a veces envueltos en formas de gran respetabilidad, ha acarreado también el regreso solapado de la ideología más perversamente irracional del pasado siglo.

Pero la respetabilidad puede adoptar muchas formas diversas. A punto de cerrar este texto leo que se ha desarticulado un grupo neonazi en Girona, formado por siete jóvenes con edades comprendidas entre los catorce y los veinticuatro años. Los objetivos de su agresividad depredadora no eran nuevos, pues en la lista de sus enemigos figuraban las mezquitas, los homosexuales, los inmigrantes, los rojos y los deficientes mentales. Todo un programa racista y xenófobo, que ya resulta familiar en estos casos. Lo novedoso de este caso radicó en que, entre el material decomisado por la policía autonómica figuraban rótulos nazis en catalán y escudos y distintivos en los que, junto con los usuales símbolos nazis, aparecía integrada la bandera catalana. [9] Toda una evidencia de que el nacionalismo «alternativo», como todos los nacionalismos del mundo, puede transformarse también en un embrión del fascismo.

V. LA IMAGEN CRUEL

La sociedad humana es, paradójicamente, una sociedad cuya crueldad supera largamente a la que se observa en un escenario selvícola, en el que los animales se matan funcionalmente, para alimentarse y para sobrevivir. Desde Caín, el primer asesino del que existe constancia escrita en la cultura judeocristiana y que además fue fratricida, el hombre ha matado por fines ajenos a su nutrición, a su protección física o a su supervivencia. Los espectáculos homicidas del Coliseo romano resultan elocuentes acerca de la muerte convertida en práctica lúdica y gratificadora para una masa de observadores, que preanunciaban al público, sin saberlo, nuestro actual *snuff cinema*. Cuando la violencia y la crueldad no fueron prácticas factuales se convirtieron en experiencias vicariales a través de las representaciones icónicas, como ocurrió en el arte cristiano, al que nos referimos en el segundo capítulo de este libro. No hará falta insistir aquí en el sadismo de gran parte de la pintura religiosa, con sus flagelaciones, martirios, mutilaciones y crucifixiones. La Pasión de Cristo suministraba, por otra parte, una cantera suprema de episodios sádicos, que invitaban a ser espectacularizados. Así se hizo en los *Via Crucis*, como se haría luego en las películas cinematográficas. El sadismo, como apuntábamos al referirnos a los espectáculos del Coliseo romano, es también fuente de goce. En el Museo de Basilea se conserva una flagelación pintada por Hans Holbein, que no oculta la erección del verdugo flagelador.

Es bien conocida, por otra parte, la profusión de monstruos que produjo en Europa el arte gótico cristiano y que han sido muy bien inventariados y analizados por Jurgis Baltrusaitis.^[1] Estos monstruos fueron creados por la imaginación enfebrecida de pintores o de escultores por la buena razón de que producían horror y espanto. La pintura podía inventar figuras de un modo que le está vedado a la fotografía y al cine, que tienen que recurrir a artificiosos maquillajes o a elaborados trucajes. La fotografía y el cine autentifican y éste es su gran problema a la hora de representar monstruos. De ahí la ejemplaridad de una película como *La parada de los monstruos (Freaks, 1932)*, de Tod Browning, interpretada por monstruos auténticos. Se entenderá ahora que este libro, que se inició con un examen de la pornografía del sexo y de las crueldades del cristianismo sublimadas en la Pasión, después de analizar la pornocultura icónica del nazismo se cierre con unas reflexiones acerca de la pornografía de la crueldad.

Comencemos por observar que el miedo y la repulsión son reacciones naturales en todos los mamíferos, destinadas a garantizar la supervivencia de los individuos, alejándolos del peligro o de la agresión exterior. Pero el hombre, y desde edad muy temprana, en ocasiones busca voluntariamente provocar la vivencia del miedo, como

forma de gratificación personal. Piénsese en el niño que penetra asustado unos cuantos pasos en el cuarto oscuro como forma de juego excitante. Es una conducta que implica la búsqueda de una emoción violenta, cuyo placer es fronterizo con el placer erótico, tal como lo revela el cuadro de respuestas fisiológicas del sujeto (el escalofrío, por ejemplo, es una respuesta común al estímulo erótico y al miedo). Este niño que penetra excitado en el cuarto oscuro está haciendo frente a un reto peligroso y, a la vez, llevando a cabo un ejercicio placentero de control de sus propios miedos y emociones (si le cerramos la puerta a sus espaldas el juego se desmorona). De ahí podemos concluir que se trata de un juego saludable y formativo.

Freud se ocupó en 1920 del complejo tema del placer asociado al displacer y escribió que se trata de «el sector más oscuro e impenetrable de la vida anímica».^[2] En su libro propuso la hipótesis del instinto de muerte, es decir, del impulso de la vida orgánica a retornar a su anterior estadio evolutivo, anorgánico e inanimado, como opuesto al instinto sexual (de procreación). En este libro un tanto pesimista escribió Freud lapidariamente que «la meta de toda vida es la muerte».^[3]

Este impulso regresivo de los instintos se halla señaladamente en las neurosis obsesivas, a las que Freud caracterizó por una experiencia traumática vivida gozosamente por el sujeto. Para entender estas neurosis obsesivas resulta muy útil el concepto de *ambivalencia* (concepto introducido por Bleuler en 1911) y que designa la copresencia de afectos, tendencias o pulsiones opuestas y su conflicto en el psiquismo del sujeto. En su *Diccionario*, Laplanche y Pontalis definen la ambivalencia, en su sentido más amplio, como un término psicoanalítico que designa «los actos y sentimientos que resultan de un conflicto defensivo en el que intervienen motivaciones incompatibles; dado que lo que resulta placentero para un sistema es displacentero para otro, podría calificarse de ambivalente toda formación de compromiso. Pero entonces existe el peligro de que el término *ambivalencia* sirva, de un modo vago, para designar toda clase de actitudes conflictivas. Para que conserve el valor descriptivo, e incluso sintomatológico, que originalmente tenía, convendría utilizarla en el análisis de conflictos específicos, en los que el componente positivo y el componente negativo de la actitud afectiva se hallan simultáneamente presentes, sean indisolubles y constituyan una oposición no dialéctica, insuperable para el sujeto que dice a la vez sí y no».^[4]

En resumen, el yo del neurótico obsesivo es un escenario en el que luchan placenteramente las turbias pulsiones del Ello y los imperativos éticos del Superego. En esta lucha incesante el yo intenta satisfacer a ambos, en una tensión bipolar irresoluta, como la oscilación entre el placer y la repulsión ante la visión de una escena cruel. En el caso de las conductas o escenificaciones crueles, resulta crucial referirse a la pulsión agresiva (*Agressionstrieb*), expresión que Freud utiliza para designar la pulsión de muerte dirigida hacia el exterior. Definida como una fuerza radicalmente desorganizadora y fragmentadora, la agresividad constituye una «tendencia o conjunto de tendencias que se actualizan en conductas reales o

fantasmáticas, dirigidas a dañar a otro, a destruirlo, a contrariarlo, a humillarlo, etc»..

[5]

En la definición que acabamos de exponer se habla de conductas reales o fantasmáticas, correspondiendo las segundas al mundo de las representaciones imaginarias, escritas, escuchadas o iconizadas. Para caracterizar las conductas agresivas introdujo Krafft-Ebbing el término *sadismo*, en referencia al divino marqués, pero este término clínico ha ido ensanchando desmesuradamente su campo semántico en los últimos años. Como denunció hace ya tiempo con vehemencia hagiográfica Robert Benayoun: «Se dice cada vez más sádico en lugar de torturador (como nazi), se dice sádico en lugar de neurótico (el sádico de la autopista), mientras que Sade, quien pagó con veintisiete años de prisión bajo tres regímenes diferentes su pasión por la libertad, osó combatir incluso bajo el Terror el principio de la pena de muerte y fue el más lúcido, el más equilibrado y el más generoso de los moralistas».

[6]

¿Es siempre patológico el sadismo? En el público que asiste a un combate de boxeo o a una pelea de gallos, o a un debate oral en la televisión, el espectador castiga vicarialmente al perdedor. ¿Puede considerarse esta actitud patológica? También podemos preguntarnos lo mismo de la reacción inversa, de insensibilidad ante la crueldad. Los expertos aliados en propaganda, por ejemplo, se sintieron frustrados al acabar la Segunda Guerra Mundial, cuando comprobaron que el público alemán no se impresionaba con las imágenes de las atrocidades cometidas por los nazis, exhibidas en sus documentales para la reeducación política.^[7] ¿Cómo debe definirse esta insensibilidad ante víctimas humanas? ¿No constituye una forma peculiar de sadismo?

La muerte o el daño espectacularizados ante un observador constituyen la muerte o el daño del Otro, que pueden suscitar su curiosidad morbosa, su compasión, su repulsión, su excitación placentera, o una mezcla de estos u otros sentimientos. Cuando estos sentimientos, a veces opuestos en estructura de ambivalencia, dan como resultado una vivencia gratificadora, entonces es legítimo referirse a un sadismo vicarial, a un sadismo voyeur, que es acaso el sadismo del tímido, del mirón, quien jamás sería capaz de efectuar en la práctica la acción cruel que contempla. En el caso de las representaciones icónicas, las imágenes crueles permiten a su observador canalizar y reconducir las energías agresivas contra otros o contra sí mismo (masoquismo), mediante un soporte de proyección que es a la vez una escenificación sádica. La imagen cruel activa, por lo tanto, una descarga de agresividad de modo vicarial, por el canal visual. Es una actividad que, a través de las revistas ilustradas, del cine o de ciertos programas de televisión, tiene el estatuto de socialmente tolerada (bajo ciertas condiciones) e incluso se suele postular su función terapéutica o aplacadora en ciertos sujetos, que pueden satisfacer así en el plano imaginario sus pulsiones agresivas, pues las descargas agresivas liberarían las frustraciones acumuladas durante los contratiempos de la vida cotidiana.

En el caso de los espectáculos cinematográfico y televisivo, el público distingue netamente entre los géneros de ficción y los géneros documentales y les otorga un tratamiento distinto: acude con fruición a ver films de terror, pero generalmente huye de los documentales sobre operaciones quirúrgicas, sobre campos de concentración nazis o sobre víctimas de radiaciones atómicas. Sabe que se trata de imágenes distintas, por la distinta naturaleza ontológica de sus referentes profílmicos. En el primer caso, paga el precio de una entrada para contemplar en la pantalla las salvajes depredaciones del monstruo o del asesino y si sus sangrientas fechorías no tienen lugar, o las encuentra insuficientes o poco crueles, se siente estafado, y con razón. El espectador fiel del género desea contemplar la máxima crueldad posible, pues ahí reside uno de sus principales atractivos. Aunque a veces la crueldad extrema resulta tan insoportable que algunos espectadores no sólo cierran los ojos (lo que resultaría una autoprotección suficiente), sino que, como observa Amos Vogel, se tapan la cara, lloran, gritan, vomitan, se desvanecen o abandonan la sala.^[8] Estas reacciones tan violentas revelan una confusión entre la imagen plana y su referente, entre la pantalla iluminada y la acción real representada, como en el pensamiento mágico o en el sistema icónico de muchas tribus primitivas. A esta intensa impresión de realidad de la imagen móvil del cine no escapan ni siquiera los críticos o intelectuales más sofisticados.

Pero el lenguaje de la crueldad es a veces metafórico, como lo son tantas veces las pesadillas, modelo sobre el que se ha edificado el género del cine terrorífico. Es sabido que los cuchillos, navajas y armas de fuego actúan como clásicos símbolos fálicos, utilizados a veces por el artista de modo consciente, como hace Bergman con los cañonazos en una escena memorable de *Noche de circo* (*Gyclarnas afton*, 1953). En otras ocasiones, su uso puede ser inconsciente. Resulta verdaderamente turbador, por ejemplo, contemplar *La escopeta de caza* [figura 29], pintada por Julio Romero de Torres para publicidad de Unión Española de Explosivos (1929), utilizando a una señorita de la burguesía andaluza con el rostro apoyado amorosamente en un rifle sostenido en desafiante posición erecta. De pronto, nos asalta su secreto parentesco con la figura 3, a pesar del enmascaramiento figurativo. Es, ciertamente, una obra maestra de una época en que nadie hablaba todavía de publicidad subliminal. La belleza del rostro femenino junto al símbolo de la destrucción, que es a su vez un potente falo metálico, constituye una combinación explosiva de ribetes pornográficos.



29. *La escopeta de caza*, de Julio Romero de Torres, pintada para un cartel de la Unión Explosivos de Río Tinto.

Las armas mortíferas menudearon en el cine desde sus orígenes. En el catálogo de Pathé hallamos ya en 1897 una *Exécution capitale à Berlin*, con un verdugo que decapita a un condenado con su hacha. Y es sabido que el cine, valorado como un arte noble y culto, se inauguró ya con un célebre asesinato, *El asesinato del duque de Guisa* (*L'Assassinat du Duc de Guise*, 1908), de Le Bargy y Calmettes, cinta sobre la cual Sadoul escribe certeramente que «la violencia sangrienta constituyó una pimienta eficaz».^[9] Muy poco después, en los Estados Unidos, el triunfo cómico de Mack Sennett se basó en la ética y la estética de la destrucción sádica y la subversión anarquizante, apóstol del desorden social y de la comicidad del traumatismo físico, hasta el punto de que ha sido considerado justamente como un precursor involuntario del dadaísmo que florecerá en una tertulia de intelectuales refugiados en la culta Suiza. En esta ocasión es justo referirse a la risa como mecanismo de liberación psíquica. Por esta misma época, en los seriales de aventuras, numerosas heroínas — a comenzar por Pearl White se convirtieron en víctimas sistemáticas de artefactos y procedimientos refinados de tortura, componiendo situaciones privilegiadas para culminar el *suspense* que conduce al final de la entrega y abre el apetito de la siguiente. Aunque todo esto se reveló como inofensivo juego de niños cuando apareció la matanza de la escalinata de Odessa en *El acorazado Potemkin*, una escena de una crueldad jamás vista antes y que Eisenstein se complació en alargar hasta casi

seis minutos, duración anormalmente dilatada si sabemos que tal escalinata consta de 194 peldaños: una masa despavorida ante las balas zaristas no tardaría mucho más de un minuto y medio en evacuar el lugar corriendo (97 segundos si bajara la totalidad de la escalera al moderado promedio de dos peldaños por segundo). Pero esta delectación del tiempo anormalmente dilatado permitió a Eisenstein recrearse en los episodios de la madre con el hijo muerto, del bebé indefenso precipitándose escaleras abajo, del primer plano de la señora con un sablazo en el ojo derecho, etc. [figura 30].



30. Una víctima de la represión en las escalinatas de Odessa de *El acorazado Potemkin*

Parecía difícil superar la crueldad de esta famosa escena, pero en 1929 apareció *Un perro andaluz* (*Un Chien andalou*). Mucho se ha escrito sobre el famoso ojo seccionado por una navaja, responsable de más de un desmayo, pero también en buena parte responsable de los ocho meses que el film se mantuvo en la pantalla del Studio 28 de París, demostrando la productividad comercial de ciertas agresiones. En *Un perro andaluz*, un ojo es efectivamente seccionado ante la cámara, sin trucajes, lo que otorga a este plano su impresionante estatuto documental. Pero se trata en realidad de un ojo de ternera muerta y no del de una mujer, lo que otorga al plano el estatuto de la ficción (ignorado, por supuesto, por los espectadores de la época). Por otra parte, la magnificación del primer plano incrementa el detallismo y el horror del seccionamiento, pero a la vez su aislamiento óptico permite precisamente sustituir el ojo de Simone Mareuil por el de la ternera, sin que el espectador perciba tal mutación. Las implicaciones de este ojo cortado —tal vez producto inconsciente del ojo femenino saltado en *El acorazado Potemkin*— son tantas como desee ver el espectador. Puede expresar la negación de la experiencia visual, la incertidumbre de

nuestras percepciones, la subversión del principal canal humano de conocimiento (temas desarrollados ulteriormente por Antonioni en su *Blow Up*); puede simbolizar la castración, al modo como Freud lee la automutilación ocular en el mito de Edipo; puede significar una agresión al voyeur que es por definición todo espectador de cine, mutilando su órgano de percepción/placer al inicio de la película... Este ojo rasgado resultaría tan productivo que cuando Dalí tuvo que diseñar en 1945 un sueño para *Recuerda (Spellbound)*, de Hitchcock, empezó su escena en un casino de juego con grandes ojos pintados en las paredes y con un personaje masculino que con unas grandes tijeras parte por la mitad uno de aquellos ojos. El efecto de horror ha desaparecido, claro está, y la escena se convierte en un mero guiño de complicidad al espectador culto y en un mensaje de Dalí a su ex amigo y ex colaborador de Calanda. Hemos dicho que el ojo rasgado era una agresión al voyeur institucional que es todo espectador de cine por definición. Pero a veces el mirón es más mirón si cabe, sobre todo cuando contempla escenas de contenido transgresor (erótico o cruel), como la insólita escena sádica que DeMille presentó en *El signo de la cruz (The Sign of the Cross, 1932)*, con jóvenes cristianas desnudas libradas a los gorilas en el circo romano [figura 31]. Los restos que se salvaron del naufragio censor de esta escena son para chuparse los dedos, como aperitivo del próximo *King Kong (1933)*, y demuestran con qué maestría el sadismo puede circular protegido por una cobertura religiosa. Como escribió Gardner acerca de DeMille en su libro sobre la censura, sus historias de la Biblia hicieron el pecado aceptable para los piadosos.^[10]



31. Elissa Landi en *El signo de la cruz*, de Cecil B. DeMille, amenazada por un gorila en el circo romano.

El sadismo encontró su vía imperial en el cine con el género terrorífico, que había nacido en la vorágine expresionista de los albores de la República de Weimar, pero que tras los exitosos *shockers* de Lon Chaney se expandiría en Hollywood a partir de 1931, liderado por la productora Universal. He dedicado periódicas reflexiones acerca de este interesante género desde hace más de veinte años^[11] y trataré de no repetirme demasiado aquí. El éxito popular del cine de terror reveló la gran extensión social de la escoptofilia sádica, en lo que atañe a las obras de ficción. En el libro *Las raíces del miedo* adelanté cuatro razones que explican la funcionalidad social del género.^[12] Otros estudiosos han avanzado hipótesis similares. Así, por ejemplo, en el mismo año en que apareció este libro, Robin Wood reiteró la cuarta razón de mi texto, al escribir que los monstruos que aparecen en la pantalla representan «lo que está reprimido (pero nunca destruido) en el yo y proyectado hacia fuera para ser odiado y negado».^[13] De este principio derivaría una ley acerca de la magnitud del antagonismo, pues cuanto más péfido o cruel sea el monstruo o el asesino, mayor será el placer derivado de su negación o destrucción. Este principio fue formulado, dándole la vuelta al punto de vista, por el perverso conde Zaroff (Leslie Banks) en *The Most Dangerous Game* (1932), de Schoedsack y Pichel, pues este experto cazador ruso afirma que el placer de la caza está en proporción directa con su riesgo

y, en consecuencia, la caza más deleitosa y peligrosa —«la presa más temible», en sus palabras— es la caza del hombre.

En los años treinta la censura imponía severas restricciones a la expresión del género y *Drácula* tenía que tapar su rostro con su capa para que el espectador no viera sus mordiscos, en la versión de Tod Browning de 1931. En ocasiones estos tabúes revelaban una imprevista productividad poética, como el corte censor que impidió ver a la criatura de Frankenstein arrojando a la niña al lago, en la versión de James Whale de 1931, creando así una bella y admirada elipsis (muchos admiradores de esta elipsis ignoran que fue obra de un anónimo y reprimido censor). Se evacuó la violencia explícita, juzgada excesiva, pero los censores consiguieron en este caso una hermosa figura narrativa (la moderna reedición en vídeo de este *Frankenstein* en versión completa, que puede comprarse en el mercado americano, muestra al monstruo de espaldas, tapando con su cuerpo a la niña al arrojarla al agua, pero revela que el censor mejoró con su corte este enmascaramiento). Volveremos pronto sobre la cuestión de los tabúes.

La obra maestra de este período del cine terrorífico fue, indiscutiblemente, *La parada de los monstruos*, en la que Browning penetró, con la autenticidad que permite la fotografía en movimiento, allí donde los pinceles de Goya se habían detenido. De *La parada de los monstruos* nos asombra, no sólo su insólito casting de monstruos verdaderos, sino la actitud autorreflexiva de Browning acerca del género. Comienza, en efecto, con un voceador de feria que exhibe a un monstruo que no vemos. Cuando el público se acerca a la jaula en que se halla tal monstruo (al que seguimos sin ver), lanza al unísono una exclamación de espanto. Es decir, la película se abre con el espectáculo del efecto social producido por el espectáculo cruel. Entonces comienza el flash-back que desarrolla la historia en que la bella trapezista Cleopatra (Olga Baclanova) se casa con el enano Hans por dinero, le es infiel y le envenena y en una noche de tormenta es bárbaramente mutilada por los restantes monstruos del circo. Después de tal historia la acción retorna a la feria y entonces ya nos es permitido ver al horrible monstruo, que no es otro que la mutilada Cleopatra, con aspecto de gallinácea tuerta. Pero este monstruo que causa espanto al público de la feria es un monstruo artificial, producto de la mano del hombre (como en las películas de terror usuales), en contraste con los monstruos naturales, de sentimientos humanos bondadosos, que protagonizan el insólito film de Browning, subvertidor de los estereotipos que asocian la belleza física a la bondad y al heroísmo y viceversa. Como colofón, en este film el monstruo artificial produce terror, mientras que los monstruos son vistos como seres humanos normales.

Ya hemos indicado los tabúes censores que han pesado tradicionalmente sobre el cine y sobre el género de terror en particular. El primer gran tabú se refiere a la muerte y no resulta extraño constatar que el primer epígrafe de las aplicaciones particulares del Código Hays se refiriera al asesinato. En la vida real, los muertos son evacuados del espacio social, por entierro o por incineración. En las artes icónicas, en

cambio, el muerto puede permanecer eternamente en nuestro entorno más íntimo, y sin descomponerse, gracias a la pintura o a la fotografía. Los tabúes icónicos de la crueldad no se dirigieron en un primer período tanto contra la muerte violenta, imprescindible en el cine de acción y de aventuras modelado sobre una tradición literaria, y estilizada por demás de modo coreográfico, cuanto contra ciertas mutilaciones no mortales de órganos especialmente sensibles: mutilación ocular (*Un perro andaluz*), genital (de la que luego se hablará), lingual, etc. Antes del estreno de *Un perro andaluz* no se registran escándalos provocados por muertes violentas fingidas en la pantalla, porque el cine de acción y de aventuras se vio inmediatamente obligado a espectacularizar la muerte violenta, convertida casi en técnica lúdica de eliminación física por parte de espadachines y de *cowboys*, técnica gimnástica que volatiliza al sujeto pasivo sin sufrimiento y con elegancia coreográfica, a la vez que lo evacúa a un definitivo fuera de cuadro indoloro. El público que no se inmutaba al ver estas muertes en la pantalla, se horrorizó al contemplar una mutilación no mortal de un ojo. Algo había pasado.

En contraste con la permisividad de la censura y de los públicos hacia los homicidios estilizados y coreografiados de los films de acción y de aventuras, Morin hizo notar en 1960 que raramente se veían en cambio en la pantalla cadáveres en descomposición, pues su horrible fealdad los mantenía en la zona del tabú social. Pero añadía que cuando el cadáver, pasado un tiempo, se convertía en esqueleto, el tabú desaparecía y su osatura adquiría casi un valor decorativo.^[14] Desde que Edgar Morin escribió sus observaciones, la permisividad censora nos ha obsequiado con bastantes cadáveres en descomposición, pero su razonamiento sigue siendo esencialmente correcto. Como es correcta su visión del asesinato cinematográfico, que pone el acento en el «sadismo de la muerte, en el placer de mostrar un cuerpo que se encabrita, se crispa, grita, una especie de erotismo del espasmo de la muerte».^[15]

Probablemente la reflexión cinematográfica más lúcida y penetrante acerca de la muerte y su espectacularización cinematográfica se halle en *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, 1960), de Michael Powell, película que significativamente tuvo primero el título de *The Face of Fear* (*El rostro del miedo*). El fotógrafo del pánico se inscribió en el renacer del cine de terror británico a finales de los cincuenta, gracias a las producciones de la Hammer Films, pero ofreció una propuesta claramente desviante de los modelos dominantes en el mercado, tanto por el realismo cotidiano de su acción, en un Londres contemporáneo, como por su acentuado carácter autorreflexivo.

Mark Lewis (Carl Bohem), el protagonista de *El fotógrafo del pánico*, es hijo de un psicólogo especializado en el estudio del miedo, quien utiliza sádicamente a su vástago en experiencias traumáticas y filma sus reacciones. Esta infancia como sujeto de observación determina la conducta de Mark en su vida adulta, convertido en cineasta *amateur* con su Bell and Howell de 16 mm, atraído por las muertes violentas de víctimas femeninas. Como no es fácil obtener accidentalmente imágenes de tales

muertes, Mark pasa del documental fortuito a la muerte provocada y puesta en escena por él, es decir, al asesinato filmado, utilizando para ello una cámara con una bayoneta acoplada a una pata de su trípode y un espejo parabólico para que las víctimas vean su rostro descompuesto en el momento de morir, como contrafigura sarcástica del narcisismo femenino. De este modo, la agonía y la muerte violenta filmada es asimilada al orgasmo, tanto por la convulsión agónica de la víctima ensartada como por el placer paroxístico de su visión. Acosado por la policía, Mark acabará filmando su propia muerte.

Las implicaciones reflexivas de *El fotógrafo del pánico* son numerosas, a comenzar porque el papel del psicólogo sádico que filma a su hijo como conejillo de Indias está interpretado por Michael Powell y su vástago está interpretado por su propio hijo. El hijo reproducirá e incluso perfeccionará las prácticas paternas como voyeur sádico, con su cámara trucada y puesta a punto para su función homicida/voyeur. Michael Powell ha definido a su protagonista como un «técnico de la emoción»,^[16] mientras que Gérard Lenne ha comparado su actividad con la de un Jack el Destripador cineasta.^[17] El fotógrafo del pánico es un film acerca del cine documental (acerca de la filmación de muertes reales, de modo que Mark practica en 1960 lo que hoy llamamos *snuff cinema*) y no sobre el cine de ficción y los enredos de los estudios, como ha sido tradicional en la industria (*Espejismos*, de King Vidor; *El crepúsculo de los dioses*, de Billy Wilder; *Cautivos del mal* y *Dos semanas en otra ciudad*, de Minnelli, etc.). En esta insólita cinta, la cámara de Michael Powell filma al asesino filmando a su víctima, quien a su vez observa la acción padecida en un espejo deformante. Y el espectador observa en la sala pública este juego de visiones mutuas en la pantalla, sin ser visto por ninguna cámara, es decir, como un mirón protegido y privilegiado, destinatario final de la operación. En este sentido, *El fotógrafo del pánico* fue un film de concepción brechtiana, un film autorreflexivo acerca del placer procurado por la escotofilia sádica en el espectador de cine adicto a los géneros violentos y terroríficos.

En su estreno, *El fotógrafo del pánico* indignó a la crítica británica, pero suscitó en cambio un comentario ditirámico de Jean-Paul Torók en la revista francesa *Positif* n.º 36 (1960), llamando así la atención sobre una obra que llegaría a convertirse pronto en un *cult movie*. Años más tarde, en su historia del cine británico, Roy Armes haría justicia a *El fotógrafo del pánico*, elogiando su «elaborada exploración del voyeurismo cinematográfico, perfectamente equilibrada entre la implicación y el distanciamiento».^[18]

La derogación del Código Hays de censura, sustituido en 1968 por un sistema de clasificación moral de las películas, tuvo enormes efectos sobre las estrategias de la industria del cine, como ya se señaló en el primer capítulo de este libro. Efectivamente, este desarme censor dio lugar al nacimiento del cine porno *hard*, mientras que los realizadores del *establishment* hollywoodiano ofrecían un tratamiento mucho más explícito de la sexualidad en la pantalla. Pero esta reforma

también tuvo el efecto de permitir mayores cotas de violencia y de crueldad desplegadas en la pantalla, en películas como *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969) y *Perros de paja* (*Straw Dogs*, 1971), de Sam Peckinpah, y *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), de Stanley Kubrick. Naturalmente, el género más directamente beneficiado de esta permisividad agresiva sería el cine de terror, en cintas como *La noche de los muertos vivientes* (*The Night of the Living Dead*, 1969), de George A. Romero, y sobre la que pronto volveremos. También tuvo el efecto de autorizar películas que concluían con lo que podríamos denominar «triumfo del mal», entendiendo el mal a la luz de la ética social dominante. Sobre estos finales pesimistas también habremos de volver. Este desarme censor operado en el cine, a partir del trauma moral colectivo de 1968, tuvo también su reflejo general en una mayor permisividad en todo tipo de espectáculos, en cómics, revistas de sadomasoquismo, etc.

Por lo que atañe al cine de terror, que aquí nos interesa especialmente, existía otro factor determinante. El declive de frecuentación a las salas públicas, por la competencia de la televisión y de otras ofertas del ocio, estaba haciendo que el segmento adolescente fuera cada vez mayor en la composición del público de cine. Para este segmento joven e impresionable, resultaba funcional incrementar el sensacionalismo de la oferta, tanto en los campos del erotismo como de la crueldad y de la espectacularidad. La ley que iba a regir en adelante al cine terrorífico era la de que cuanto mayor fuera la crueldad desplegada, mayor sería el atractivo comercial del producto: este principio tuvo pronta comprobación positiva con *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974), de Tobe Hooper. Por otra parte, esta escalada terrorífica condujo a una sofisticación de los efectos especiales sensacionalistas, como las cabezas que estallan en *Scanners* (1981), de David Cronenberg, los rostros humanos transformados en lobos en *¡¡Aullidos!!* (*The Howling*, 1980), de Joe Dante, o la energía parapsicológica manifestada en *Poltergeist* (1982), de Tobe Hooper.

El primer telefilm norteamericano del género terrorífico apareció en 1969, titulado *Fear No Evil*, y se modeló como un subgénero blando del cine de terror extremadamente cruel que se estaba produciendo para las salas públicas. Curiosamente, las autocensuras y cautelas de la institución televisiva para no herir la sensibilidad de su amplia y heterogénea audiencia penalizarían más a los programas de ficción que a los programas informativos, pues los telediarios no ahorrarían escenas de guerra, atentados, catástrofes, ejecuciones y hasta suicidios ante las cámaras.

Volviendo al cine terrorífico generado a partir de 1969, se detecta sin esfuerzo que la nueva permisividad tendió a arrinconar con rapidez los viejos mitos románticos y góticos ya muy erosionados (Drácula, el monstruo de Frankenstein, la Momia, etc.) y propuso nuevas fórmulas de recambio, en las que las víctimas femeninas e infantiles, por su mayor vulnerabilidad, permitían incrementar el nivel de sadismo, además de integrar obvias transgresiones en el plano de la sexualidad. Se

han intentando varias clasificaciones de los nuevos subgéneros desarrollados en este segmento de la producción a partir de los años setenta. Así, Charles Derry ha propuesto las categorías del terror de personalidad, del terror demoníaco y del terror de Armageddon.^[19] Según tal clasificación, el terror de personalidad (cuya matriz seminal se remontaría a *Psicosis*, en 1960, de Hitchcock) enfatizaría la ansiedad de vivir más que el temor a la muerte. El terror demoníaco, del que son títulos cimeros *La semilla del diablo* (1968) y *El exorcista* (1973), afirmarían que el mal existe como entidad objetiva. Mientras que el terror de Armageddon propondría apocalipsis y catástrofes colectivas, como la de *La noche de los muertos vivientes*, y tendría su modelo matricial en *Los pájaros*, de Hitchcock.

Esta clasificación no es, desde luego, incompatible con la que Gérard Lenne propuso en 1970,^[20] distinguiendo el terror basado en la penetración exógena, que desarrolla el tema de las invasiones e infecciones procedentes del espacio exterior o de otros mundos naturales o sobrenaturales (*La invasión de los ultracuerpos*, *Alien*, *El exorcista* y sus secuelas, *Virus*, ¡¡Aullidos!!, *Poltergeist*, etc.), y el terror endógeno, originado por el hombre, cuyo tema central es el del hombre enemigo de sí mismo o de su especie, conflicto que está en el origen de dos densos ciclos: el de los asesinos psicópatas y el de los poderes parapsicológicos, que versan sobre el tópico de «el hombre, ese desconocido» (del «peligro interior», de los «poderes ocultos», etc.).

En 1981, a la vista de los nuevos rumbos del género, propuse otra dicotomía, que se complementa sin violencia con las clasificaciones de Derry y de Lenne. Distinguí entonces entre dos tipos de monstruos paradójicos y complementarios: los inocentes perversos y los monstruos inocentes.^[21] Los inocentes perversos están asentados en una contradicción ética similar a la que hizo la fortuna erótica de la *femme-enfant*, que Colette explotó en *La ingenua libertina* (1909), Nabokov en *Lolita* (1955) y Tennessee Williams en *Baby Doll* (1956). La escalada sensacionalista del género condujo a explotar la más perversa de las combinaciones éticas, aquella consistente en encarnar en un envoltorio puro e inocente la maldad extrema. Esta combinación explosiva fue uno de los factores explicativos de la eficacia emocional de *El exorcista*, ya que allí una rubia y dulce niña de doce años se trastocaba en la personificación de Satanás. Dando un paso más en esta escalada, en *Estoy vivo* (*It's Alive*, 1977) Larry Cohen creó un bebé mutante y asesino, producto genético de las exigencias de la lucha por la supervivencia en la agresiva y contaminada sociedad actual. Era difícil ir más lejos en esta alianza entre inocencia y perversión, por lo que Larry Cohen, en la continuación de esta cinta, *It Lives Again* (1978), confirmó la tendencia progresivamente exhibicionista del género, haciendo ostentosamente visible al bebé sólo sugerido o entrevisto en la primera parte. A este renglón pertenece también *Cromosoma 3* (*The Brood*, 1979), film canadiense de David Cronenberg que fantasea sobre algunos temas de la nueva psiquiatría y de la ingeniería genética, haciendo que una mujer traumatizada por una infancia infeliz

materialice sus odios pariendo bebés mutantes y asesinos. Al renglón de los inocentes perversos perteneció también otra dulce mujer, la Isabelle Adjani de *La posesión* (*Possession*, 1981), de Andrzej Zulawski, amante de un repugnante y viscoso monstruo lovecraftiano.

Diferente es el caso del monstruo inocente, cuyo arquetipo más famoso acaso sea la protagonista de *Carrie* (1976), de Brian De Palma. Educada en un ambiente puritano y muy represivo, Carrie es víctima además de burlas crueles de sus compañeros de colegio; y esta presión social insoportable es la que desencadena como mecanismo de defensa sus poderes parapsicológicos monstruosos y homicidas, de los que ella no es responsable. Es, de algún modo, un retorno al principio del «monstruo bondadoso» que Mary Shelley diseñó para la criatura de Frankenstein, tan adulterada luego por el cine. Al igual que Carrie, la protagonista virgen de *Jennifer* (1978), de Brice Mack, hace surgir a voluntad serpientes que la protegen. Tanto Carrie como Jennifer encarnan cierta imagen cristiana de la «pureza» o de la «bondad» primitiva, y por ello han sido investidas por Dios con poderes paranormales de autoprotección. El sobrenaturalismo teológico está implícito en el milagrismo de estas películas, del mismo modo que el filón exorcista recupera la credulidad religiosa de las masas a través del miedo al futuro personal (¿cielo o infierno?) en nuestra inestable sociedad secularizada y descreída (convertido en nuevo *refugium peccatorum*, este cine religioso militante impuso la creencia en un demonio personificado, cuando incluso un católico como Giovanni Papini había puesto seriamente en crisis este mito religioso con su libro *Il diavolo*, en 1953, reprobado entonces por el Vaticano). De Palma volvió a insistir en la fórmula ambigua del monstruo inocente en *La furia* (*The Fury*, 1978), con dos adolescentes victimizados por su entorno y utilizando armas parapsicológicas dignas del Grand Guignol. Un ejemplo interesante de esta mitología lo ofreció también el monstruo-víctima edípico de *Dead of Night* (1974), de Bob Clark, en donde un joven soldado muerto en la guerra de Vietnam reaparece como zombi en el hogar de su madre, quien presentía su regreso y se negaba a creer en la noticia de su muerte. Insistiendo en el tema de la inocencia, Stanley Kubrick haría que los personajes dotados de capacidad telepática, clarividente y premonitoria en *El resplandor* (*The Shining*, 1980) fueran precisamente dos inocentes: un niño y un cocinero negro. Eran los dos únicos seres legitimados para gozar de aquella «gracia» parapsicológica.

Además de estas taxonomías basadas en la tipología de los protagonistas, un criterio más pragmático hizo aparecer en el mercado en la segunda mitad de los años setenta el ciclo de los *splatter* o *slasher films* (*to slash* significa dar cuchilladas o tajos, rebanar o cortar), centrados en asesinos psicóticos involucrados en múltiples y sanguinarios crímenes. Más tarde, Vera Dika propuso llamar *stalker films* (de *to stalk*: cazar, seguir furtivamente, acosar) a un grupo de películas, iniciadas con *La noche de Halloween* (*Halloween*, 1972), de John Carpenter, y que presentaban la lucha entre un asesino, que persigue y mata a un grupo de jóvenes, y un personaje central,

generalmente una mujer, que emerge de este grupo para hacerle frente. Dika añadía que la audiencia de este género estaba compuesta fundamentalmente por adolescentes de doce a diecisiete años y que el cincuenta y cinco por ciento de ella era femenina. [22]

Además de estas clasificaciones, que ayudan a entender los subgéneros en que se estructura el corpus del cine terrorífico moderno, es menester recoger otras características usuales. Antes nos referíamos al frecuente triunfo del mal en el desenlace de muchas películas (que anteriormente el Código Hays no habría autorizado), final pesimista e inquietante que en el género que nos ocupa se desarrolla con frecuencia mediante los temas del contagio y la epidemia, que hacen inevitable la expansión o difusión incontrolable del mal. El modelo de la expansión epidémica había aparecido ya muy bien formulado en *Los pájaros*, de Hitchcock, utilizando unos animales que han sido símbolo tradicional de la locura (y en este sentido los utilizaría también Georges Franju). Pero ya en las relecturas modernas de viejos mitos que se coronaban antes siempre con un final feliz, como el de *Drácula*, se detectó esta inflexión pesimista y alarmante. Recordemos que al final de *Nosferatu* (*Nosferatu. Phantom der Nacht*, 1978), de Werner Herzog, Jonathan parte a caballo para extender el maleficio vampírico. Dos años antes, David Cronenberg reactualizó este mito posromántico en *Rabia*, que mostraba cómo una mujer, a raíz de un accidente, se transformaba en vampiro y generaba una epidemia incontrolable de vampirismo en Montreal.

Frente al viejo *happy ending* reconfortante y a la tradicional destrucción ritual del monstruo que coronaba antaño este tipo de películas para tranquilidad de los espectadores, los nuevos desenlaces dejan con frecuencia planear la inquietud de una amenaza no conjurada, con frecuencia merced a los mecanismos del contagio y de la epidemia. Un ejemplo modélico de esta fórmula lo ofrece *La invasión de los ultracuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1978), remake de Philip Kaufman de un título célebre de los años de la guerra fría. Esta constatación de una red expansiva e incontrolable de individuos anómalos y peligrosos se halla también en el desenlace de *¡¡Aullidos!!*, en donde los licántropos forman una verdadera sociedad secreta o mafia inextinguible que habita entre los seres normales; y la misma incrustación social ocurre con los seres paranormales de *Scanners*, de Cronenberg. De este modo se configura el tema del *complot conspirativo* o del *peligro en casa*, típico de todas las épocas de paranoia política o religiosa. También al final de *¡Estoy vivo!*, tras la muerte del bebé asesino llega la noticia del nacimiento de otro mutante similar en Dallas. Ante tan angustiosas amenazas, es pertinente preguntarse si se trata de la expresión de angustias colectivas, como afirmaría la teoría del reflejo social del cine, o bien, como también se ha sugerido, de una invitación sutil al reforzamiento de los aparatos represivos y de seguridad del Estado, o meramente una explotación mercantilista de los flancos psicológicos más vulnerables del público.

El tema de la persistencia del peligro más allá del letrero final de la película es

peculiar del nuevo cine de terror: en *El exorcista* la niña se libraba del demonio, pero éste pasaba a ocupar el cuerpo del padre Karras, como en una verificación del principio físico de conservación de la energía. Al final de *La profecía* (*The Omen*, 1976), de Richard Donner, el niño demoníaco Damien ha sobrevivido a su intento de aniquilación y ha entrado en el círculo de poder de la Casa Blanca, augurando una segunda parte estremecedora: la poco exitosa *La maldición de Damien* (*Omen II*, 1978), de Don Taylor. En *The Antechrist* (1974), de Alberto De Martino, la protagonista es la reencarnación de una antepasada bruja y en el curso de una sesión terapéutica de hipnosis su psiquiatra queda poseído por el demonio. En *Lorna, l'exorciste* (1974), de Clifford Brown (Jesús Franco), el demonio que habitaba Lorna, al matarla de un disparo, se reencarna en Linda, hija del protagonista, y le mata. La acción de *Terror en Amytville* (*Amytville Horror*, 1979), de Stuart Rosenberg, transcurre en una casa endemoniada, en donde ocurrió hace años una matanza familiar, y el sacerdote que intenta exorcizarla pierde la vista y acaba enfermo en un asilo. Y en *La noche de Halloween*, al final el cuerpo del asesino abatido a tiros desaparece misteriosamente... de modo que el peligro sigue suelto en Haddonfield. A veces esta persistencia de la amenaza más allá del final puede llegar a extremos literalmente absurdos, como ocurre en *Maniac* (1981), de William Lustig, película naturalista acerca de un asesino sádico y violador, en cuyo último plano el asesino muerto abre de pronto un ojo, en primer plano, para propinar un último susto al espectador. Pero el pesimismo no se desarrolla sólo a través de la constatación de la persistencia de una amenaza indestructible, sino que puede detectarse en planteos filosóficos más profundos. Tal es el caso de *El resplandor*, de Kubrick, que al adaptar la novela de Stephen King ha efectuado una verdadera antología de tópicos del género, desde la «mansion encantada» y el Laberinto del Minotauro, hasta las obsesiones parapsicológicas del cine de terror moderno. Pero lo que curiosamente no ha dicho la crítica es que *El resplandor* es una réplica radical al optimismo progresista de Daniel DeFoe en *Robinson Crusoe*. Para DeFoe, el hombre podía superar el drama de su aislamiento con su esfuerzo físico y su voluntad. Para el pesimista Kubrick, en cambio, la soledad (tema ya presente en el astronauta robinsónico de su *2001: una odisea del espacio*) conduce irremisiblemente a la locura paranoica y a la autodestrucción, como ilustra pertinentemente Jack Nicholson en su film.

Como puede observarse, las implicaciones ideológicas del cine de terror moderno son densas. En el famoso *Alien* (1979), por ejemplo, del británico Ridley Scott, que no es sino un film de terror en un decorado fantacientífico, el tema del contagio exógeno, procedente del espacio exterior, se desarrolla a través de un agente maligno proteiforme, pues el mal se ofrece con rostros diversos, como Satanás en los films sobre posesiones diabólicas. El demonismo apenas encubierto de *Alien* se torna especialmente pérfido con la destrucción del computador que gobierna la astronave y que se llama *Madre*, principio de vida en una civilización hipertecnificada. Y si el

computador se llama *Madre*, será esta vez una mujer quien hará frente con éxito al invasor maligno, como un negro, otro miembro de un grupo social marginado, había sido el líder oponente a los monstruos de *La noche de los muertos vivientes*. En *Asesino invisible* (*The Car*, 1977), film de Elliott Silverstein que retoma el tema de *El diablo sobre ruedas* (*Duel*, 1972), de Spielberg, el automóvil mortífero sin conductor (o, más exactamente, pilotado por Satanás) remite a la epidemia mortal emanada de la densificación del tráfico rodado y ofrece una modernización de la iconografía satánica. Pisándole los talones apareció el automóvil diabólico de *Christine* (1983), versión de una novela de Stephen King a cargo de John Carpenter. En *Retorno desde la quinta dimensión* (*The Manitou*, 1978), de William Girdler, un hechicero indio muerto hace cuatro siglos se reencarna e injerta en forma de protuberancia en la nuca de una joven y se extiende como un cáncer por su espalda, traduciendo el tumor maligno en términos de posesión maléfica. Este listado de incontrolables expansiones maléficas se podría ampliar con las parábolas más o menos ecologistas (y a veces antiecologistas), que exponen la sublevación vengativa e imparable del mundo animal contra el hombre: las aves (*Los pájaros*), las hormigas (*Sucesos en la IV Fase*, 1973), el escualo (*Tiburón*, 1975), las ratas (*El alimento de los dioses* [*The Food of the Gods*, 1976]), las hormigas (*Empire of the Ants*, 1976), los gusanos (*Squirm*, 1976), las abejas (*The Savage Bees*, 1977), etc.

El cine de terror moderno se expandió, tal como hemos indicado, a partir del gran éxito de *La noche de los muertos vivientes*, una modesta producción independiente de 114.000 dólares, rodada en blanco y negro en Pennsylvania con un equipo de la televisión local y sin estrellas. El carácter matricial de este film clave aconseja detenerse brevemente en él. Algunas de las novedades del film eran más aparentes que reales: los muertos resucitados por unas poco convincentes radiaciones del espacio combinaban, en realidad, las características de tres viejos mitos clásicos, a saber, las del vampiro (aunque en vez de alimentarse de sangre lo hiciesen ahora de carne viva), de la momia y del zombi, que son dos figuras malignas también fugadas de sus tumbas. En este sentido, lo que hizo *La noche de los muertos vivientes* fue reactualizar los temas vampíricos del contagio y de la epidemia, en la fase de declive del ciclo gótico de Drácula. Fue percibido como novedad el tema del canibalismo, porque el tabú caníbal, al igual que el tabú del incesto, figuran inscritos en el capítulo de las Grandes Prohibiciones eternas, al margen de que la comunión cristiana constituya un simulacro de liturgia caníbal. Sin embargo, el cine ya había tratado el tema de la antropofagia y señaladamente en la película antibélica japonesa *Nobi* (*Fuegos en la llanura*, 1959), de Kon Ichikawa, basada en una novela de Shoshei Ooka.

Nobi presentaba, en febrero de 1945, al soldado Tamura (Eiji Funakoshi) vagando por una isla en la desbandada de la derrota militar en Filipinas, capaz de matar a una muchacha para robarle sal y quien se encuentra de pronto con tres soldados extraviados que practican el canibalismo para sobrevivir. Tamura se niega a la

antropofagia, incluso cuando un moribundo le confía en su testamento que puede comerse su brazo. Mata a uno de sus compañeros caníbales y huye, pero será abatido por una ráfaga de ametralladora por campesinos filipinos. En el descenso a los infiernos que supone toda guerra, Tamura, que es un homicida, se niega a transgredir el último tabú: comer carne humana. Se convierte por ello, en la denuncia humanista de la guerra por parte de Ichikawa, en el personaje positivo, en contraste con los caníbales japoneses, con los americanos de disparo fácil y los partisanos filipinos que matan a gentes desarmadas. Ichikawa no sabía por entonces que no hacen falta guerras, sino un simple accidente aéreo en los Andes en tiempo de paz, para que el ser humano desesperado infrinja el tabú ancestral de ingerir carne humana.

Sería incorrecto afirmar que el film de Ichikawa, un film de culto premiado en el Festival de Locarno y aplaudido en Occidente por un público elitista, fue un antecedente de *La noche de los muertos vivientes*, ya que allí el canibalismo se redimía culturalmente en su función de ilustrar ejemplarmente los horrores de la guerra. Pero permite demostrar que el impactante canibalismo del film de Romero no era una situación inédita en las pantallas. Su impacto se potenciaba por tratarse de un film dirigido al público popular, cuya acción tenía lugar, no en un remoto universo gótico, sino en el contexto de la América rural y cotidiana contemporánea. Y, también, porque la imagen de una niña comiendo el brazo de su padre ofrecía el doble tabú del canibalismo incestuoso. La película, tributaria del modelo de amenaza exógena y del esquema del contagio y epidemia, ofrecía un elemento exótico que invitaba la atención del público intelectual, por su carácter insólito en el cine americano de la época. El personaje más competente y eficiente del grupo de resistentes contra la plaga de los muertos vivientes era precisamente un negro, que se convertía por ello en el líder natural de los asediados, incluso enfrentándose a los ciudadanos blancos cegados por el egoísmo insolidario o por el miedo. Y, para colmo, este bravo y eficiente negro, que se mostraba como superior a los blancos, era ejecutado expeditivamente al final por una patrulla oficial, al ser confundido con un muerto viviente. Este final tan desconvencionalizador redimía al film, a los ojos de no pocos intelectuales cinéfilos, de los clichés baratos del género. La noche de los muertos vivientes proponía un desenlace pesimista, militando contra la filosofía reconfortante del happy end, y aparecía como un producto decididamente insólito. (El exitoso canibalismo de *La noche de los muertos vivientes* se degradaría en films posteriores, como *Zombi, Dawn of Dead*, realizado por Romero en 1979, y en el deleznable y oportunista *Holocausto caníbal*, obra de Ruggero Deodato en 1980.)

El mismo año en que triunfó *La noche de los muertos vivientes* lo hizo también otra película muy distinta, *La semilla del diablo*, realizada un poco antes por Roman Polanski, basada en la novela de Ira Levin. Al final de los años sesenta, y a caballo del interés hippy por las místicas orientales y de la renovación espiritual inducida por el Concilio Vaticano II, se estaba produciendo en Occidente un *revival* religioso ortodoxo y heterodoxo, que rebotaría con este film en Hollywood, proponiendo un

sobrenaturalismo ortodoxo, es decir, alejado de los mitos góticos clásicos de la fabulación fantástica, tales como vampiros, zombis, momias, etc. Esta vez, el monstruo era un monstruo bíblico tan ortodoxo como el demonio. *La semilla del diablo* constituyó, en cambio, una bofetada al mito de la ejemplaridad de la maternidad y propuso una contrafigura perversa de la maternidad de la Virgen María, fecundada por soplo divino. No nos extenderemos en esta película, que ha sido muy analizada, sino para señalar que abrió la senda al importante ciclo demoníaco, que resurgió con fuerza a partir del inmenso éxito de *El exorcista*.

Fue en realidad *El exorcista*, basado de nuevo en una novela (un bestseller de William Peter Blatty que se decía inspirado en hechos reales), el film que inauguró en el cine comercial la «pornografía de la crueldad», estrictamente contemporánea de la pornografía sexual de las salas x del país. Frente a las inteligentes alusiones del film de Polanski, Friedkin desplegó un festival exhibicionista de estridencias audiovisuales y de efectos especiales. Entre los tabúes transgredidos más agresivamente figuró la escena de la niña poseída masturbándose con un crucifijo, pues ponía obscenamente en contacto lo sagrado con lo sexual, como befa carnavalesca a la maternidad virginal de María. Pero ningún censor podía poner objeciones a tal escena, ya que su perversidad era obra del mismísimo demonio, con lo que la película quedaba protegida desde el punto de vista de la ortodoxia. Polanski había recurrido a sugerir, sin mostrar, su bebé demoníaco al final de *La semilla del diablo*, pues sabía que la imaginación del espectador puede resultar más ansiógena que la realidad mostrada. En contraste con esta reserva, Friedkin se complació en mostrar profusamente a su protagonista lacerada, purulenta, atormentada y lanzando imprecaciones. Se trataba de insertar al film en la escalada sensacionalista que el desarme censor hacía posible. La agresividad de *El exorcista* no se limitó a la imagen, sino que se extendió a una muy bien elaborada banda sonora (premiada con un Oscar), en la que se explotó la estimulación subliminal, evidenciada por el desagrado y la ansiedad suscitados en taquilleras, porteros y encargados de bar en el vestíbulo, que oían cada día el film sin verlo. En efecto, la banda de efectos sonoros combinó sabiamente zumbidos de avispas enfurecidas en 16 frecuencias diferentes (zumbido que induce pánico en el hombre), chillidos de cerdos al ser sacrificados (es decir, de un animal inmundo que con frecuencia se utiliza como símbolo del demonio), rugidos de grandes felinos y gemidos de orgasmos masculinos y femeninos en la escena del exorcismo.^[23] El efecto subliminal de estos sonidos inidentificados resultó potentísimo. El exorcista señaló un hito en la historia del cine de terror, en el fecundo subgénero satánico, e insistió en el tema inquietante del contagio, pues el demonio abandona el cuerpo de la niña para entrar en el del padre Karras.

Tras el pistoletazo de *El exorcista* en la carrera de horrores cada vez más desaforados, hasta entonces inéditos en las pantallas, el siguiente gran hito se produjo con la brutal *La matanza de Texas*, una producción independiente y artesanal rodada en 16 mm y sin estrellas por Tobe Hooper, quien había debutado con una película de

serie B contra la guerra de Vietnam. *La matanza de Texas* supuso un salto cualitativo en relación con *La noche de los muertos vivientes*, pues el film de Romero entraba netamente en la categoría de lo fantástico sobrenatural, mientras que Hooper se inspiró vagamente en los desmanes de la familia de Ed Gein, de Wisconsin, es decir, en el realismo de la crónica de sucesos. Sin ahorrarse brochazos de hemoglobina, Hooper situó a unos imprudentes jóvenes en una remota granja habitada por unos ex carniceros nostálgicos y caníbales, que con la sierra mecánica en la mano se dedican a perseguir, destrozarse y devorar a sus víctimas, de las que sólo se salvará —otro toque feminista— una mujer. Este sangriento festival de carnicería puso muy alto el listón del efectismo del exceso y su enorme éxito comercial en los países en que las censuras autorizaron su exhibición consolidó una fórmula que perseguía el máximo despliegue de brutalidad como atractivo popular. *La matanza de Texas* señaló la epifanía del *slasher film*. Pero las dificultades que presentó la escalada indefinida de orgías sangrientas empujó a un sector del género a centrarse más bien en el terror psicológico, a través del *psico-thriller*, del que constituye una buena muestra *Los ojos de un extraño* (*Eyes of a Stranger*, 1980), de Ken Wiederhorn, en donde una muchacha sordomuda y ciega se enfrenta a un asesino violador y sádico: la crueldad psicológica es, en este caso, directamente proporcional a la indefensión de la víctima.

El *slasher film* se ha entrecruzado con frecuencia con el *psico-thriller*, porque unos desmanes tan crueles sólo pueden ser obra de asesinos psicópatas. Y como sea que los asesinos psicópatas acostumbran a espiar a sus víctimas, el *psico-thriller* ha introducido la práctica de la cámara subjetiva llevada a mano, para expresar el punto de vista del criminal acechando a su presa. En realidad, este punto de vista óptico utilizado con tal intención fue introducido en *Tiburón* (*Jaws*, 1975), de Spielberg, en dos planos subjetivos del punto de vista del escualo bajo el agua, viendo a la joven que se baña al principio del film. De este singular uso animal (que hace imposible referirse en rigor a una «primera persona» visual), un segmento del cine de terror adoptó estos planos titubeantes del punto de vista subjetivo del asesino espiando a su víctima. En realidad, este tipo de encuadre sólo puede cumplir en teoría dos funciones psicológicas distintas: una emocional y otra cognitiva. La emocional reside en invitar al espectador a adoptar vicarialmente un rol sádico en la acción, al identificarle con el asesino y su rol. El cognitivo reside en evitar que el espectador identifique la personalidad del mirón sádico y remite, por lo tanto, a una necesidad expositiva: en vez de mostrar al asesino se muestra lo que él ve. Sin embargo, el artificio de la primera persona visual ha sido criticado desde hace muchos años. Cuando se estrenó *La dama del lago* (*Lady in the Lake*, 1946), de Robert Montgomery, la crítica ya se extendió acerca de los pobres resultados obtenidos por tal artificio, ya que la asunción de las vivencias de un personaje no puede efectuarse en base únicamente a la ocupación de su punto de vista óptico.^[24] De hecho, se conocen mejor los sentimientos de una persona viendo su expresión facial [figura 9B] —de terror, de angustia, de placer, de dolor, etc.—, que ocupando su punto de vista óptico, lo que

nos impide ver su cara, salvo con la mediación de espejos. La ineficacia emotiva de la primera persona visual fue demostrada *ad absurdum*, el año antes de la realización de *La dama del lago*, por Alfred Hitchcock en *Recuerda* (1945), en la escena en que el malvado doctor Murchison (Leo G. Carroll) se suicida. En esta singular escena, la cámara (y el espectador con ella) ve a Ingrid Bergman seguida por la trayectoria de un revólver sostenido en primer termino por el doctor que acaba de ser desenmascarado. Cuando ella sale de la habitación, el revólver se vuelve hacia la cámara (hacia el público), dispara y, tras un flash rojo, vemos el revólver humeante, antes de que la imagen se desvanezca con un fundido. Pues bien, a pesar de esta broma de Hitchcock que demostraba eficazmente *ad absurdum* la imposible identificación con un asesino que se suicida, Robert Montgomery realizó su *tour de force* circense al año siguiente, como años más tarde lo haría, siguiendo una estrategia y objetivos diferentes, Dalton Trumbo en el relato en primera persona del protagonista mutilado y vegetativo de *Johnny cogió su fusil* (*Johnny Got His Gun*, 1971).

En realidad, la escalada de la crueldad en el cine contemporáneo no ha sido sólo un patrimonio exclusivo del cine de terror, aunque este género haya sido su mayor beneficiario comercial. Piénsese, por ejemplo, en *Salo o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), de Pier Paolo Pasolini, explícitamente referido a Sade. O piénsese en las mutilaciones genitales con que se clausuraron dos notables producciones de 1976: *La última mujer* (*La dernière femme*), de Marco Ferreri, y *El imperio de los sentidos*, de Nagisa Oshima. En el primer caso se trató de la automutilación de un ingeniero (Gérard Depardieu) con un prosaico electrodoméstico, con un cuchillo eléctrico casero, previamente utilizado con humor negro para cortar un embutido, antes de seccionarse su pene y cancelar así los fantasmas del machismo. En *El imperio de los sentidos*, en cambio, Oshima se inspiró en un hecho real acaecido en 1936, cuando un hombre fue muerto en Tokio por su amante, por estrangulamiento consentido mientras copulaban, y luego le extirpó los genitales y vagó por Tokio cuatro días con ellos, antes de ser detenida. En este film centrado en un panerotismo con resonancias de Sade, de Bataille y de Artaud, Oshima aísla a los amantes en espacios cerrados de fornicación, tan claustrofóbicos como los propios de las películas pornográficas *hard* de serie, manifestando así su total desinterés hacia el contexto sociopolítico de la época, hacia el ascenso del militarismo nipón o la guerra chinojaponesa (solamente en un plano se muestra una columna de soldados desfilando). En este hermético espacio pasional acotado como el castillo sadiano de *Las 120 jornadas de Sodoma*, tiene lugar la explosión de un *amour fou*, en la que la escalada del erotismo conduce al placer del dolor, y el dolor a la muerte. Oshima se recrea, en el último tercio de su película, en demostrar que en la espiral erótica la muerte por estrangulamiento en el curso del coito es la culminación límite del placer. La última frase que dice en el film un Kichizo ya extenuado a su amante, es: «Esta vez no te detengas, porque después es

demasiado doloroso». Sada obedece no sólo por el frenesí de la excitación, sino porque en el fondo sabe que nada se posee tanto como aquello que se mata. *El imperio de los sentidos* combinó los antes estudiados aspectos documentales de la pornografía *hard-core* (felación, eyaculación, penetración genital), con las escenificaciones Acciionales, que incluyen por supuesto la muerte de Kichizo y su mutilación genital. En caso contrario nos encontraríamos ante un *snuff movie*. En cualquier caso, el escándalo provocado por la película derivó de la acumulación de las transgresiones que le condujeron al porno *hard*, sumadas a las de la crueldad física, todo ello fuera del gueto infamante de las salas x. El lector habrá observado que hasta ahora nos hemos referido a crueldades simuladas en el universo de la ficción. En el film de Oshima, por ejemplo, la actividad sexual es real en muchas ocasiones, pero el estrangulamiento, la muerte y la castración pertenecen a la categoría del simulacro. Es ya hora de referirse a la imagen de la crueldad no fingida, aunque a veces, a falta de poder ofrecer su original, se ofrezca su *Ersatz* reconstruido, como en el excelente *El héroe anda suelto* (*Targets*, 1968), producción de Roger Corman dirigida por Peter Bogdanovich sobre uno de tantos francotiradores asesinos que, periódicamente, nos muestran la prensa gráfica y la televisión, como crónica de sucesos de los Estados Unidos. Gracias a los medios audiovisuales, las guerras, los atentados políticos y hasta los suicidios se han convertido en espectáculos de masas [figura 32]. Hasta la filmación de un turista holandés devorado por un león en una reserva animal, al salir imprudentemente de su coche, da la vuelta al mundo en todos los televisores domésticos, para ser contemplada apaciblemente a la hora del té.

En la actualidad, la televisión en directo ha demostrado, sobre todo, su capacidad para espectacularizar las tragedias, como ocurrió con el lanzamiento frustrado del transbordador *Challenger*, el 28 de enero de 1986, con siete astronautas a bordo, entre ellos una maestra que iba a explicar a sus alumnos su experiencia desde el espacio. Pues bien, el *Challenger*, seguido por las telecámaras, estalló 75 segundos después de su despegue, a causa de una explosión de un depósito de reserva. Ante esta venganza massmediática de la proeza lunar televisada en directo en 1969, debemos apartar la tentación moralista de analizar por qué una maestra se prestó al juego de la publicidad de la carrera militar en el espacio, carrera armamentista apenas enmascarada con algunos objetivos civiles. La pobre maestra fue inmolada ante los ojos de sus alumnos y de sus propios padres, cuyos rostros desesperados encuadraron con insistencia obscena las telecámaras inquisitivas en directo, para registrar cada mueca de dolor. En la espectacularización de la tragedia, la pornografía de los sentimientos ocupa un primerísimo lugar. Ocurre como con los culebrones televisivos mexicanos, pero con la garantía de la autenticidad histórica, que será legitimada luego por su inserción aséptica en un telediario. La obscenidad estaba en los rostros de los familiares de la maestra, porque el rostro, como sede de la expresión de las emociones, es potencialmente la parte más obscena del cuerpo humano [figura 9B].



32. Suicidio ante las cámaras de un policía norteamericano de Kansas (junio de 1988).

Esta capacidad de la televisión en directo para espectacularizar las tragedias se había desvelado clamorosamente a raíz del motín iniciado el 27 de marzo de 1984 en el presidio de El Sexto (Lima), en el que los terroristas de Sendero Luminoso encarcelados se hicieron fuertes y torturaron y asesinaron a varios rehenes a la vista de las cámaras fotográficas y de las telecámaras. Los amotinados consumaron acaso sus actos de crueldad precisamente porque sabían que estaban siendo televisados a todo el país y esta información audiovisual fortalecía su situación de poder, en el seno de un espacio acotado como el del famoso «castillo» sadiano, recinto de crueldades aislado del mundo exterior (*Salo o los 120 días de Sodoma*) y que en el cine de ficción tuvo sus simulacros con el castillo de Drácula o las islas del doctor Moreau y del conde Zaroff (con ideas literarias originales de Bram Stoker, H. G. Wells y Richard Connell, respectivamente). El presidio de El Sexto fue durante varios días un castillo sadiano, pero expuesto por la voluntad de sus habitantes a la publicidad de los medios audiovisuales de la comunicación de masas.

En el cine, la muerte real penetró con paso sigiloso, en razón de las autocensuras y censuras empresariales e institucionales. Antes nos referíamos a la matanza simulada y puesta en escena por Eisenstein en las escalinatas de Odessa para *El acorazado Potemkin* y al impacto que causó en el público de su época. Ahora hemos de referirnos a la última escena de su film anterior, *La huelga* (1924), en donde parangonó con un violento montaje alternado la matanza de obreros huelguistas por la policía zarista con el sacrificio de indefensas reses en el matadero. Se trató de un virtuoso ejercicio de lo que el realizador denominaba entonces «montaje de atracciones», es decir, de agresivas estimulaciones al sistema nervioso, tales como las que se producían en los espectáculos del Grand Guignol, que Eisenstein cita expresamente como referencia en su artículo de 1923. Pero como, además, Eisenstein

no podía matar de verdad a los obreros, delegaba el horror de la autenticación de la muerte en los animales sacrificados. Un cuarto de siglo más tarde pudo comprobarse que los sacrificios animales en el matadero seguían siendo tan revulsivos como en 1924, cuando Georges Franju produjo su primer documental, *Le Sang des bêtes* (1949), rodado en los mataderos de París. La estrategia eisensteniana de combinar escenificaciones de ficción y escenas documentales de crueldad no caería en saco roto y en 1976 Barbet Schroeder volvería a recurrir a ella en *Amante, querida, p... (Maîtresse)*, con Bulle Ogier en el papel de una prostituta especializada en sadomasoquismo y cuyas actividades eran autenticadas por insertos documentales en primer plano, detallando sus prácticas punitivas sin trucaje. Se pretendía investir así a la ficción de una mayor verosimilitud por arte del contagio documental, pero en realidad se conseguía tan sólo escindir al film en escenas de ficción y escenas documentales, diferenciadas incluso por su distinto tratamiento formal y magnificación óptica. Retrospectivamente recordamos mejor las segundas que las primeras, a causa del mayor impacto producido.

En nuestra cultura, en la que la muerte se esconde púdicamente tras las paredes de hospitales y de clínicas, su desvelamiento público es percibido como una obscenidad, transgresión homologable a la exhibición pública del coito no puesto en escena por profesionales del espectáculo, actividad que también se oculta tras las paredes de la alcoba. La imagen de la muerte nos repele, pero también nos atrae por la ley de atracción del tabú, según el famoso principio de la ambivalencia, y suele desencadenar a la vez el sentido de culpabilidad, pero también gratifica por la transgresión de la prohibición de la mirada. Naturalmente, las guerras suministraron a las cámaras una ocasión excelente para retratar lo que Cocteau llamó *la mort au travail*. También en este aspecto las censuras trataron de evitar el espectáculo de la muerte en campaña, porque podía desmoralizar a la población civil, pero a pesar de todas las cautelas ahí han quedado las imágenes de las matanzas japonesas en China (que Bertolucci reutilizaría, para disgusto de los nipones, en *El último emperador*). Y las imágenes de Roman Karmen, de Ivor Montagu y de Joris Ivens en la guerra de España nos han familiarizado con el espectáculo trágico de la muerte violenta en los bombardeos o en el frente.

Es cierto que durante las guerras se mata en todos los bandos contendientes, de lo contrario no serían guerras. Pero el desenlace de las guerras censura y reorienta la percepción y la memoria histórica, de modo que cuando hoy evocamos los horrores de la Segunda Guerra Mundial, aparece exclusivamente en nuestra memoria visual el imaginario antinazi construido por los medios de comunicación de los vencedores. Ya se sabe que la historia la escriben siempre quienes ganan las guerras. Pero, curiosamente, los propios nazis mostraron una especialísima preocupación por registrar sobre película todo cuanto hacían, incluso sus atrocidades. Cuando Lizzani realizó *El proceso de Verona (Il processo di Verona, 1963)*, no se olvidó de colocar en la última escena un cameraman alemán uniformado rodando las ejecuciones. Esto fue

así y gracias a este material abundantísimo los vencedores han podido llevar a cabo luego estremecedores films de montaje, con ejecuciones incluidas, el mejor de los cuales acaso sea el soviético *El fascismo ordinario* (*Oby knovennyi fachizm*, 1964), de Mijaíl Romm. Es interesante reflexionar acerca de esta acaparación icónica, de esta avidez escotofilica manifestada por los nazis durante la guerra. En 1944, por ejemplo, los nazis rodaron un documental de largometraje sobre el gueto de Varsovia antes de su destrucción, para sus archivos y no para exhibición pública. En este caso, la crueldad de unas vidas en condiciones subhumanas no se ofrecía como espectáculo para ser rentabilizado públicamente, sino como información etnográfica reservada para especialistas. Sólo la tradición del cientifismo positivista germano y una pasión antropológica rayana en la perversión pueden explicar la producción de películas documentales como ésta (este material sería utilizado mucho más tarde, en 1961, por Frédéric Rossif, para montar *Tiempo del gueto* [*Le Temps du ghetto*]).

Los aliados también fueron rodando material a medida que ocupaban territorio enemigo e iban liberando los campos de concentración, otros tristes castillos sadianos acotados por alambradas electrificadas y que perfeccionaban perversamente las reservas racistas que los blancos norteamericanos habían construido para sus indios en el siglo anterior. Es interesante constatar que una gran parte de este material filmado por los ejércitos aliados o por los servicios de información no llegaría a exhibirse públicamente, en contra de lo que entonces se preveía. En enero de 1946 se estrenó una película de dos rollos sobre los campos de concentración, realizada por el austroamericano Billy Wilder, un ex fugitivo del nazismo. *Memoria de los campos*, producida en 1945 por el Ministerio de Información británico y montado por Alfred Hitchcock (ya residente en Estados Unidos) y por Stewart McAllister con material filmado a lo largo de la liberación de Alemania, fue archivado, acaso por pudor, acaso por no evocar horrores demasiado recientes (sería emitido por Televisión Española el 7 de marzo de 1987, en el programa *Documentos TV*). Algo parecido ocurrió con el material que montó George Stevens con películas filmadas en color en 1944 y 1945, que cubren desde el desembarco en Normandía hasta la entrada de las tropas aliadas en Berlín. Extractos de esta obra de cinco horas fueron exhumados por vez primera por la BBC en mayo de 1987. A este apartado de material sobre las atrocidades nazis hoy custodiado en archivos oficiales debe añadirse el film de 13 horas que montó Robert Parrish en 1945-1946 para ser exhibido en el proceso de Nuremberg como prueba contra los criminales de guerra encausados. En la búsqueda y compilación de este material intervino muy activamente el escritor y guionista de Hollywood (ex comunista) Bud Schulberg, enrolado en el Office of Strategic Service, quien interrogó a Leni Riefenstahl y publicó luego un artículo sangriento sobre ella, titulado «Nazi Pin Up Girl: Hitler's n.º 1 Movie Actress», en el *Saturday Evening Post* del 30 de marzo de 1946. La obra más conocida de este capítulo sobre las atrocidades nazis es *Nuit et brouillard* (1955), documental realizado por Alain Resnais con texto de Jean Cayrol y que combina imágenes del presente en color con imágenes en blanco y

negro de la pesadilla del pasado.

Al principio del capítulo señalábamos que el público distingue perfectamente, y otorga un tratamiento distinto, al simulacro de crueldad escenificada y a la crueldad verdadera captada con técnica documental. Y hemos vuelto a reiterar esta distinción al referirnos a la heterogeneidad de ingredientes que componen el film *Amante, querida p...* Amos Vogel ha formulado muy bien esta distinción, al escribir: «Es nuestra percepción inconsciente de la separación entre realidad e invención la que da al asesinato de un espectador negro de los Rolling Stones por un navajazo, filmado accidentalmente en *Gimme Shelter* (de David y Albert Maysles, 1972), tan tremendo poder».^[25] La muerte fingida por el mejor actor del mundo jamás igualará en dramatismo a la muerte real del más anónimo y prosaico de los ciudadanos. La fotografía de Eddie Adams y la filmación de la ejecución de un oficial guerrillero del Vietcong por un tiro en la sien, efectuada en 1968 por el general Loan, habló al público americano acerca de la guerra de Vietnam con más contundencia que lo habían podido hacer las muertes fingidas por los mejores actores del mundo [figura 33]. Al impacto social de aquellos tres segundos no podría hacer sombra la hora y media larga de *Boinas verdes* (*Green Berets*, 1968), de John Wayne. Y, lo que es más importante todavía, su eficacia política fue mayor que la de miles de palabras impresas cada día sobre aquella guerra. En la imagen icónica, los muertos dejan de ser una cifra y se personalizan con un rostro.



33. Ejecución de un guerrillero vietnamita en Saigón por el jefe de policía, Nguyen Ngoc Loan, fotografiado por Eddie Adams en 1968.

Lo mismo puede decirse acerca de la tragedia social, económica y humana de muchos países del Tercer Mundo. Las estadísticas de las muertes por hambre o por epidemias palidecen cuando vemos las imágenes documentales de *Calcutta* (1969), rodadas por Louis Malle en 16 mm, y en las que la agonía en las calles y en las residencias para moribundos tienen rostros que se harán ya inolvidables. La muerte

desvela así su obscenidad, como la desvela con otra intención un relevante cineasta de vanguardia, Stan Brakhage, en *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1972), largo título que traduce al inglés la palabra griega autopsia (que significa ver con los propios ojos) y que penetra en la morgue para detallar con primeros planos muy concretos el macabro ritual de las autopsias. *Le Sang des bêtes* queda reducido a entretenimiento infantil al lado de este despiece sanguinolento de órganos y vísceras, que nos habla por reacción refleja de lo que es y de lo que no es la vida.

Y esta visión cinematográfica de la muerte nos conduce de modo natural al género *snuff*, género necrófilo y sádico del que tuve noticia por vez primera en mi vida cuando, residiendo en 1977 en Los Angeles, presencié en un telediario la noticia del arresto de un hombre casado, buen padre de familia, que tenía un bungalow en una zona apartada y en cuyo interior filmaba a prostitutas que eran torturadas y asesinadas ante la cámara. Es decir, que había hecho realidad la ficción propuesta veinte años antes por Michael Powell en su *El fotógrafo del pánico*. Al año siguiente, Paul Schrader, en su excelente película *Hardcore. Un mundo oculto* (*Hardcore*, 1978), en donde expone el itinerario de un hombre (George C. Scott) que busca en Los Ángeles a su hija, enrolada como modelo en la industria pornográfica, nos ofreció la reconstrucción de una sórdida sesión clandestina de *snuff cinema*, con una película en blanco y negro y muda, a la que el protagonista asiste pagando cien dólares. El *snuff cinema*, con sus matanzas reales ante la cámara de incautas prostitutas o aspirantes a actrices, constituye el punto de convergencia definitivo del cine de terror y del cine pornográfico *hardy*, a la vez, constituye su última frontera posible. Se trata del último estadio de la muerte violenta hecha espectáculo, que cuenta con tan extensa y gloriosa tradición en la cultura occidental: gladiadores del Coliseo, ejecuciones públicas, tauromaquia, boxeo, etc. Con la ventaja de que el *snuff cinema* permite reproducir una y otra vez el placer del voyeur, gracias a la conservación de sus imágenes sobre un soporte.

Desde 1978 hemos recibido periódicamente aisladas noticias acerca de este caso extremo de escotofilia sádica, que hacía realidad el delirante proyecto de *El fotógrafo del pánico*. Así supimos en junio de 1985 de dos ex marines, aficionados a matar a raíz de su experiencia militar, Charles Ng y Leonard Lake, que en una casa aislada en Wylseyville, en la zona de San Francisco, grababan en vídeo sus sádicas torturas y asesinatos (véase su crónica en *Newsweek*, del 24 de junio de 1985). Y algunos diarios españoles publicaron en el verano de 1985 una noticia que abundaba en el tema y que transcribo íntegramente de *El Periódico de Catalunya*, del 22 de julio de 1985:

GRABACIÓN DE MUERTES REALES, LO ÚLTIMO EN VÍDEO

Washington.— La última moda norteamericana en vídeo es el alquiler o

compra de cintas que recogen muertes reales. Una misteriosa sociedad llamada FOD (*Faces of Death*, traducible como *Caras de la muerte*) es la que distribuye las cintas, que están teniendo un morboso éxito en todo el país. Las películas muestran por ejemplo las ejecuciones tribales en países del Tercer Mundo, el suicidio de un hombre que se lanza desde un edificio, autopsias humanas y vivisecciones de animales, o un restaurante oriental donde matan por encargo a pequeños monos para servir su cerebro más fresco.

Resulta imposible escribir una historia solvente del cine *snuff* en razón de su clandestinidad, pues el *snuff cinema* es el equivalente de lo que fue el cine pornográfico prohibido hasta los años setenta y cuya historia sólo se puede reconstruir fragmentariamente, a través de los archivos policiales. Las noticias acerca de la historia de este género son sumamente vagas, aunque no faltan testimonios relativamente antiguos. Así, Georges de Coulteray nos informa en 1964 que la guillotina fue en Francia objeto de un admirable reportaje. Y añade: «Para describir todo el horror de una *Ejecución capital*, Lucien Hayer se escondió en los lavabos de una prisión y pudo filmar el ceremonial de una decapitación que tenía lugar en el patio».^[26] No añade fecha ni más indicaciones a esta escueta información, pero luego he averiguado que se trató de una doble ejecución que tuvo lugar en París en 1930. El *snuff cinema* significa un retorno a la fruición sádica y colectiva de los espectadores del Coliseo romano e invita a preguntarse si existe una estética de la muerte violenta, como la que nos propone el grupo escultórico *Laocoonte* (que tan fecundamente inspiró a Lessing) o la fotografía de Robert Capa de un miliciano republicano en el momento de ser alcanzado por un disparo. Dejemos la pregunta en suspenso, a la vez que recogemos la cínica observación profesional de un productor de cine pornográfico, Steven Ziplow, cuando señala con toda naturalidad que el mayor inconveniente del cine *snuff* reside en que «estás constantemente obligado a buscar nuevos talentos».^[27]

Esta reflexión un tanto perpleja sobre la muerte real en el cine tiene que clausurarse con una película tan insólita como *Relámpago sobre el agua* (*Lighting Over Water*, ex *Nick's Movie*, de 1979), que no es en realidad un *snuff movie*, pues en ella Wim Wenders presenta la muerte natural de su amigo Nicholas Ray como proceso espectacularizado deudor de algunas técnicas del *cinéma-vérité*. La cámara de Wenders escruta la agonía de Ray, enfermo de cáncer en su *loft* del Soho neoyorquino, filmada con complicidad por su colega y amigo, y con quien habla de la muerte y de proyectos cinematográficos, que son en realidad dos supuestos que se excluyen mutuamente. La película omite el momento supremo de la expiración de Ray y se cierra con sus funerales a bordo de un junco chino en el río Hudson. En realidad, *Relámpago sobre el agua* es un documental tan impuro como *El triunfo de la voluntad*, a pesar de su apariencia de *film-vérité*, por reutilizar la expresión de Leni Riefenstahl. Se trata de un documental dramatizado, en el que el sujeto de

observación sabe que está siendo filmado y cuyo verdadero protagonista no es tanto él como la muerte que se va acercando inexorablemente. Pero es también una cinta que nos revela de golpe el artificio de las muertes cinematográficas, puestas en escena o coreografiadas, pues no es tanto la muerte, sino la patética agonía, la que desvela su obscenidad ante el espectador. Como obra cinematográfica marginal, como experimento acerca de la escotofilia necrómana, *Relámpago sobre el agua* teje con serenidad una relación vampírica entre Wenders y Ray, como si la cámara de Wenders absorbiera la vida de su amigo, igual que el pintor de *El retrato ovalado*, de Poe, quien al pintar el retrato de su modelo le quitaba la vida.

Con el *snuff cinema* y con la película de Wenders, la cámara deja de ser la máquina para rehacer la vida, como quería Marcel L'Herbier, y pasa a ser la máquina para robar la vida.

POST-SCRIPTUM 2005

Una de las mayores satisfacciones que me produjo la primera edición de este libro, tras su publicación, fueron las declaraciones de Alejandro Amenábar, en las que explicó que fue su lectura la que actuó como espoleta imaginativa para escribir su primer film, *Tesis* (1996), inicio de una carrera profesional especialmente brillante. En este film iniciático Ángela (Ana Torrent), una estudiante que está preparando una tesis doctoral sobre la violencia en los medios audiovisuales, comprueba cómo su director, el profesor Figueroa (Miguel Picazo), ha fallecido de un ataque al corazón al contemplar un vídeo. Consigue la cinta supuestamente responsable de tal muerte y comprueba que contiene escenas de tortura y de asesinato de una estudiante, Vanesa, en el interior de un garaje. Con la ayuda de otro estudiante, Chema (Fele Martínez), intenta desenmascarar al equipo responsable del asesinato y de su grabación. Así descubre que el profesor Castro (Xavier Elorriaga), sustituto de Figueroa y cuyo lema consiste en que al público hay que darle lo que pide, junto con otro estudiante, Bosco (Eduardo Noriega), han organizado una trama para producir y comercializar cintas *snuff*. Atrapada por Bosco en el garaje de su casa de campo familiar, para convertirse en una nueva víctima, Ángela consigue escapar con la ayuda de Chema.

Tesis obtuvo siete premios Goya y se exportó a más de treinta países. Aunque no faltaban en el film aspectos de denuncia moral (como el profesor que afirma que hay que darle al público lo que pide), huye del esquematismo maniqueo, pues la protagonista-víctima es mostrada como un sujeto fascinado por la violencia y la sexualidad patológicas, que cultiva en sus fantasías y con su coqueteo con el peligro en la vida real. Y el intrincado sótano de su facultad, que alberga una sala de edición de vídeos clandestina y en donde se guardan las cintas criminales, evoca eficazmente el laberinto de un castillo sadiano.

Tesis no fue, desde luego, la primera película que trató este tema. Le había

precedido, entre otras, *Videodrome* (1982), del canadiense David Cronenberg, donde aparece un canal de televisión que difunde *snuff movies*, pero con su impacto contribuyó sin duda a activar este filón en el cine internacional. En efecto, no tardó en aparecer *The Brave* (1996), de Johnny Depp y basado en una novela de Gregory McDonald, en donde un joven indio americano (Johnny Depp), cuya familia padece grandes penalidades por su precariedad económica, decide ofrecerse a cambio de dinero como víctima a un realizador de *snuff movies* (Marlon Brando). Y *Ocho milímetros* (*Eight Millimeter*, 1998), de Joel Schumacher, presentó a un detective (Nicolas Cage) buceando en el mundo de la industria pornográfica —como el protagonista de *Hardcore. Un mundo oculto*—, esta vez a partir de las pistas proporcionadas por un presunto *snuff movie* hallado por la viuda de un millonario adicto a este género y en el que se muestra el asesinato de una joven.

Fue poco después de escribir este libro cuando compré, en un videoclub de Boston, dos cintas de la legendaria serie *Faces of Death* que, tal como había leído, eran extensas compilaciones documentales de imágenes impactantes (ejecuciones, accidentes mortales, suicidios en público, etc.), aunque incluyendo algunas escenas manifiestamente trucadas. Ambas se iniciaban con el parlamento de un presunto médico que trataba de infundir respetabilidad al conjunto, disertando con aparente seriedad acerca del insondable «misterio de la muerte». A la vista de estas cintas se evidencia que la presunta «estética de la muerte violenta», como la que puede predicarse del grupo escultórico *Laocoonte* o de algunas escenas de películas de aventuras, con sus espectaculares coreografías letales, está radicalmente excluida de sus imágenes documentales, tan patéticas como banales, carentes de hermosas torsiones musculares, de estudiado dinamismo corporal o de brillantes puestas en escena. La muerte resulta, en sus imágenes documentales, terriblemente fea, prosaica, angustiosa y deprimente.

El estímulo comercial del sensacionalismo hizo que esta estrategia, abanderada por *Faces of Death*, contaminase pronto a algunas cadenas de televisión y en 1992 la NBC empezó a emitir el programa *I Witness Video*, con imágenes documentales de accidentes mortales o suicidios en público.^[1] Un poco más tarde la prensa informó de que la policía había retirado del mercado británico unos vídeos titulados *Executions*, que se habían agotado rápidamente en muchos videoclubs, y que mostraban escenas documentales letales, como una decapitación en Arabia Saudí, una ejecución en una cámara de gas de Estados Unidos, cadáveres descuartizados en Bosnia, etc.^[2] Se trató sin duda de una oferta similar a la anterior serie *Faces of Death* (en la que pueden verse también la decapitación saudí y una ejecución en cámara de gas). A la vista de esta nueva oferta, la vieja etiqueta del cine *underground* norteamericano, que se rotulaba con orgullo reivindicativo *cinema of transgression*, debería considerarse como definitivamente caducada.

Simultáneamente a la emergencia de esta nueva oferta audiovisual, el cine de ficción había ido incrementando lógicamente su sensacionalismo sanguinario, hasta

entronizar al cine *gore* como moda dominante, especialmente para el público adolescente. Según el diccionario Webster se denomina originalmente como *gore* la sangre derramada por un tajo en la carne. Este significado inicial se expandió para designar a todo un subgénero tremendista del cine de terror, biznieto del Grand Guignol, que llegó a enfeudar incluso a un film religioso como *La Pasión de Cristo*, de Mel Gibson, como hemos comentado en el segundo capítulo. El *gore* fue sustituyendo al anterior terror de inspiración gótica a lo largo de la década de final de siglo y es interesante observar que Susan Hayward no recogió todavía este término en su meticuloso diccionario cinematográfico publicado en 1996.^[3] No todo el nuevo filón de la permisividad cruel transcurrió por el sendero comercial del *gore* terrorífico y una película como *Asesinos natos* (*Natural Born Killers*, 1994), de Oliver Stone y a partir de un proyecto de Quentin Tarantino, escandalizó por su enfática efusión de violencia, ejercida por una joven pareja de criminales (Woody Harrelson y Juliette Lewis), que en tres semanas mataban a sangre fría y sin móvil aparente a más de cincuenta personas y se convertían en celebridades televisivas. Aunque la supuesta intención política de Stone era la de denunciar la espectacularización mediática de la violencia en el sistema televisivo norteamericano, tuvo que efectuar 150 cortes a su película por presiones de la comisión de clasificación.^[4]

Pero ante el nuevo panorama de la oferta audiovisual documental, la crueldad del cine de ficción, con sus chorros de sangre Max Factor, sus maquillajes tremendistas y sus muertes simuladas, resulta ya irrelevante para una reflexión como la aquí propuesta. Aunque es reseñable que una película tan emblemática en este ámbito como *El imperio de los sentidos*, que antes hemos comentado, no fue autorizada en Japón hasta diciembre del año 2000.

A comienzos de 1992 empezó a abrirse un nuevo filón en este ámbito audiovisual con la transmisión, por parte de la emisora Telemontecarlo, propiedad del magnate Silvio Berlusconi, de una ejecución mediante silla eléctrica llevada a cabo en una prisión norteamericana. La ejecución, previamente grabada, se transmitió en una hora punta, a las 20.30, y levantó una gran polvareda polémica en Italia, en la que participaron psicólogos, moralistas, juristas, etc.^[5] Con esta operación, y bajo un pretexto ejemplarista, la industria privada televisiva iniciaba un escarceo para intentar elevar el techo de permisividad en la programación, forzando sus límites tradicionales, para poder emitir programas más sensacionalistas y copar mayores cuotas de mercado. Por debajo de los debates éticos y jurídicos acerca de la pertinencia del programa subyacía la apetencia inconfesada de poder ofrecer imágenes cada vez más impactantes, para obtener con ello mayores beneficios económicos. Erosionada y banalizada la pornografía genital, por su hiperabundancia o fácil acceso, la pornografía letal está intentando ahora conseguir derecho de ciudadanía legítima en la programación de los medios de comunicación de masas.

Esta estrategia avanzó de modo vacilante con diversos episodios, registrados sobre todo en los Estados Unidos. En este país, la última ejecución pública había

tenido lugar en 1936, en Owensboro (Kentucky), ante una multitud de veinte mil personas. Pero al acercarse el final de siglo aparecieron señales de que esta tradición interrumpida podría volver a reanudarse mediante transmisiones televisivas. En octubre de 1999 el Tribunal Supremo de Florida colocó en su página web de Internet una serie de fotos de presos ejecutados, con la intención de apoyar su tesis de que la silla eléctrica era un método «humanitario» y «constitucional».^[6] Pero las patéticas imágenes de aquellos rostros descoyuntados por las muecas del dolor y con el torso ensangrentado motivaron un alud de mensajes de repulsa [figura 34].



34. Fotografías de presos ejecutados en la silla eléctrica en Florida.

En junio del año siguiente Tomás Cerrate y Amílcar Cetino, miembros de una banda de secuestradores, fueron ejecutados en Guatemala ante las cámaras de televisión en directo.^[7] Al año siguiente, varias radios y televisiones de Estados Unidos emitieron por vez primera sonidos grabados en veintitrés ejecuciones, que no sólo incluían gritos, gemidos y lamentos guturales, sino también a veces las bromas y comentarios jocosos de los funcionarios de prisiones.^[8] Muy poco después John Ashcroft, fiscal general de Estados Unidos, autorizó la transmisión televisiva en directo, por circuito cerrado, de la ejecución de Timothy McVeigh, condenado por un atentado terrorista contra un edificio federal en Oklahoma, que causó 168 muertos. Esta transmisión tenía como destinatarios a 3.400 periodistas y unos 250 supervivientes del ataque y familiares de las víctimas, que así contemplaron la ejecución el 11 de junio de 2001. Es reseñable que la empresa Entertainment Network, dedicada a servicios pornográficos en Internet, intentó también su transmisión a través de la red, pero los tribunales no se lo autorizaron. Con su iniciativa frustrada se evidenciaba el parentesco entre la pornografía de contenido sexual y la de contenido letal, como los dos rostros de una misma transgresión, a veces con insospechadas conexiones capilares.

Distinta motivación han tenido en cambio las ejecuciones públicas practicadas en varios países africanos y asiáticos, especialmente del área musulmana [figuras 35A y 35B]. En marzo de 1995 seis condenados a muerte por homicidio fueron ahorcados

en Trípoli ante las cámaras de la televisión libia, tras la lectura de la sentencia judicial y de un discurso aleccionador de un representante del ministerio de Justicia.^[9] En culturas iconoclastas, como la de los talibanes en Afganistán, los inexistentes medios audiovisuales estaban reemplazados por las multitudes presentes en la liturgia de la ejecución. Así, en marzo de 1998 más de treinta mil espectadores varones asistieron en un estadio de fútbol de Kabul a la ejecución por degollamiento de dos condenados por asesinato. Previamente, el público entusiasta que llenaba el estadio había escuchado durante hora y media los sermones y prédicas de los clérigos y oficiales del régimen talibán.^[10] En abril del mismo año, en Kigali y otras localidades ruandesas, fueron fusilados en campos de fútbol o en descampados doscientos convictos del genocidio de 1994, ante muchedumbres que prorrumpieron en gritos y aplausos cuando los pelotones, a muy corta distancia, dispararon sus kalashnikovs.^[11] En noviembre del año siguiente, de nuevo en Kabul, una mujer enteramente cubierta por su burka, llamada Zameena, madre de siete hijos y acusada de haber matado a su marido, fue ajusticiada ante cuatro mil personas con tres tiros en la cabeza, tras un intento desesperado de huir de su destino en el último momento, con una breve carrera por el césped que fue atajada por sus verdugos talibanes.^[12] Y una escena grabada de la decapitación del conductor egipcio Mohamed Fawzi Abdaal Mutwalli, raptado en Irak en 2004 por un comando y acusado de ser espía enemigo, se vendió en videocasetes que valían medio dólar y se convirtió en un éxito en el mercado bagdadí de la Puerta Oriental, en donde se compraban no menos de veinte o treinta unidades de la cinta diariamente.^[13]



35A. Preliminares de una ejecución pública en el estadio de Kabul (Afganistán) en marzo de 1998.



35B. Tres condenados a muerte ahorcados en una ejecución pública en Teherán, en agosto de 2004.

Todas las culturas parecen sensibles, por lo tanto, a la fascinación de la crueldad sanguinaria y de la muerte violenta. Incluso sus representaciones pueden adquirir a veces prestigio y connotaciones estéticas y elitistas. Así, en noviembre de 2002, el médico alemán Gunther von Hagens realizó en Londres una autopsia en una galería de arte, en presencia de unas quinientas personas que pagaron una entrada de doce libras y que fue transmitida en directo por Channel 4.^[14] Ante el éxito de este programa, el mismo canal televisivo transmitió poco después la actuación de un artista chino, Zhu Yu, comiendo parte de un bebé muerto y a otro bebiendo una copa de vino que contenía un pene amputado, una singular performance que había sido presentada antes en la Bial de Arte de Shanghai.^[15]

A veces las imágenes crueles saltan a los medios públicos de un modo imprevisto por sus autores y protagonistas, a diferencia de los casos relatados hasta aquí. Valga el ejemplo famoso de las fotos de torturas y humillaciones infligidas por los soldados norteamericanos a los presos iraquíes en la cárcel de Abu Grahیب, tras la segunda guerra del Golfo [figura 36]. Los estereotipos angélicos sobre la condición femenina saltaron por los aires ante las fotos de la soldado Lynndie England apuntando sonriente a los genitales de presos desnudos, o arrastrando con una correa a un preso desnudo y tirado en el suelo. No deja de resultar sorprendente que al publicarse estas fotos se enmascararan los genitales de los presos torturados, como concesión pública al pudor sexual y protección de la intimidad de los presos, cuando las situaciones o elementos de dominación o crueldad constituían la verdadera obscenidad de aquellos actos.

Tras este inventario de crueldades y muertes violentas espectacularizadas por los medios de comunicación es menester aproximarse de nuevo al fenómeno del cine *snuff*. Creemos que los espectáculos sadomasoquistas de gama alta, en los que el espectador se excita sexualmente con los gemidos, llantos y contorsiones de sus esclavo(a)s, constituyen la antesala natural de los *snuff movies*. Su lógica requiere un

espectador poseído por fantasmas de dominación y de destrucción, que él no lleva a cabo, sino que delega en un ejecutor ajeno y desconocido, que realiza sus acciones crueles en su lugar. Aunque es preciso recordar que en tales documentales no se llega al extremo de destruir o aniquilar al objeto de deseo (y de dominación), provocando con ello su pérdida irreversible, característica decisiva que los distingue de los *snuff movies*. Pero es preciso añadir que para el sádico homicida —acaso un sicario asalariado sin relación con la víctima— el asesinato del objeto de deseo no supone la muerte del deseo.



36. Preso iraquí musulmán cubierto de excrementos y en postura crítica ante un soldado estadounidense en la cárcel de Abu Ghraib (Irak).

Ya dijimos que las pasiones sadomasoquistas han inspirado algunos films de interés, en los que a veces se mezclaba la ficción con el documental. Después de aparecer la primera edición de este libro han surgido nuevas muestras, bastante singulares, de este filón temático. De ellas retendré sólo dos films que juzgo bastante significativos: *Crash* (1996), de David Cronenberg y basado en una novela de J. G. Ballard, y *La pianista* (*La pianiste*, 2001), coproducción franco-austríaca dirigida por Michael Hanke y basada en una novela de Elfriede Jelinek (Premio Nobel de Literatura en 2004), dos títulos en donde el énfasis se sitúa en el punto de vista masoquista, algo bastante infrecuente en la producción cinematográfica dominante, en la que la invitación complaciente a la escotofilia sádica del espectador suele ser en cambio muy explícita (si no implícita) en gran parte del cine de terror, de aventuras, de thriller, de western, etc.

Crash constituyó una rara muestra de cine sadiano en estado puro y su exhibición fue prohibida por la censura británica, acaso la más severa de Europa. Estaba protagonizada por una joven pareja, James (James Spader) y Catherine (Deborah Kara Unger), que de un modo cómplice practican mutuas infidelidades y luego se relatan y comentan sus aventuras sexuales. Pero sus fantasías eróticas más intensas

están asociadas a la violencia automovilística y a sus accidentes. Su actitud fetichista hacia los automóviles como excitantes instrumentos de peligro y de muerte baña al film en una atmósfera onírica de intensa impregnación sadomasoquista. En la intriga comparece además un pintoresco personaje, Vaughan (Elias Koteas), que se dedica a escenificar con alto riesgo accidentes automovilísticos mortales protagonizados por personajes famosos, como James Dean y Jayne Mansfield. Tiene su cuerpo cosido de cicatrices y dice trabajar en la remodelación del cuerpo humano mediante la tecnología. Su amiga Gabrielle (Rosanna Arquette), con sus dos piernas ortopédicas, parece dar la razón al proyecto. Vaughan fascinará a la pareja protagonista y fornicará primero con Catherine, causándole lesiones, y luego con James, siempre en el interior de automóviles, pues la película incluye también en su escarapate voyeurista el lesbianismo y la homosexualidad. La percepción del accidente automovilístico como una obra de arte excitante encarrila todo el film por la senda de la brutalidad complaciente y autodestructiva. En la escena final, Catherine lanza su automóvil fuera de una carretera, el coche vuelca y queda herida. Y mientras James penetra sexualmente su maltrecho cuerpo junto al automóvil derribado, le susurra con cariño, para consolarla: «Quizás la próxima vez, cariño».

Más verosímil y cotidiano, a la vez que menos sensacionalista, es el caso clínico expuesto en *La pianista*, historia protagonizada por la profesora de piano Erika (Isabelle Huppert), soltera, rígida y reprimida y que vive con una madre gruñona (Annie Girardot), con quien comparte incluso el dormitorio. Bajo su apariencia severa, Erika lleva una doble vida, pues frecuenta las cabinas de las sex-shops y allí huele los pañuelos manchados de semen y espía a las parejas que hacen el amor en los automóviles que frecuentan los *drive-ins*. Su personalidad masoquista resulta llamativa en una escena en que, con una hoja de afeitar, se hiere los genitales en la bañera, típica fantasía de suicidio. Walter (Benoit Magimel), un alumno suyo aventajado, se enamora de ella. Erika le rechaza y, ante su asedio amoroso, le humilla y luego intenta imponerle sus reglas de esclava. Atrapada en una crisis al estar enamorada de un hombre que finalmente la desprecia, culmina su proceso de autodestrucción hiriéndose con un cuchillo tras haber efectuado un concierto. Isabelle Huppert ofreció una interpretación soberbia, distante y ensimismada, encarnando a un sujeto enfermo por falta de afectividad o, mejor, por su rechazo patológico de la afectividad, metamorfoseando su energía emocional en autopunición.

Tanto *Crash* como *La pianista* desmenuzaron la lógica de la pasión autodestructiva que constituye el meollo de la condición masoquista. Pero para que tenga lugar la sumisión placentera es menester que exista también un sujeto dominante, real o virtual, y ambos films representan más propiamente el punto de vista del masoquista que el de su sujeto dominante, ausente en la segunda cinta.

En este punto se rompe la homología entre la relación sadomasoquista y las reglas implícitas que gobiernan el proyecto del cine *snuff*, pues en este género no existe complicidad ni sumisión placentera acordada entre dos sujetos libres, sino sumisión

impuesta por el amo contra la voluntad de la víctima, que recorre ante la cámara su último tramo vital. Es decir, hay sadismo del ejecutor pero no masoquismo de su víctima. Pero: ¿qué sabemos de verdad de los *snuff movies*?

Algunos países de Europa del Este han producido en los últimos años películas sadomasoquistas extremadamente crueles, sin duda aprovechando la precaria situación laboral y económica de muchas mujeres jóvenes, que buscan desesperadamente cualquier fuente de ingresos, por dura que sea su contrapartida. Viendo estas películas, en las que la sumisión impuesta constituye una forma cruel de explotación laboral y que se comercializan públicamente por los canales habituales, no es difícil llegar a la conclusión de que constituyen la antesala natural de la producción *snuff*. Y por ello no es raro que tal vez el único caso que parece documentado de *snuff movies*, ampliamente reseñado en la prensa en su momento, tuviera su base en Moscú, en donde un equipo produjo y distribuyó al menos 2.600 vídeos, con violaciones de menores, mutilaciones e incluso algún asesinato, vídeos que se comercializaban con precios que iban de los 400 a los 6.000 dólares y que se distribuyeron especialmente en Italia, dando a la banda un beneficio de seiscientos millones de dólares.^[18] Fue precisamente la policía italiana la que inició la investigación del asunto, recabando la colaboración de sus colegas rusos, y llevando a cabo la judicatura italiana la instrucción del caso. La conclusión inmediata de estas revelaciones indica que si existía tal oferta sádica era porque existía un mercado potencial para ella, como así fue.

Las motivaciones del productor y del consumidor de *snuff movies* son muy diferentes: al productor le motiva preferentemente el lucro (independientemente de sus eventuales inclinaciones sádicas), mientras que al segundo le motiva sólo el placer libidinal derivado del voyeurismo sádico. La complementaridad de ambos polos conduce al consumismo mercantilizado de la muerte humana como espectáculo fabricado ex profeso para ser vendido.

Se ha debatido mucho si los *snuff movies* constituyen una fantasía, una leyenda urbana (atizada, según algunos, por sectores puritanos que quieren satanizar con ello toda la pornografía) o una realidad. Para comenzar a especular sobre esta cuestión es menester empezar por distinguir cuatro categorías diferentes de muertes filmadas o grabadas:

1. Las filmaciones o grabaciones periodísticas de ejecuciones judiciales, muertes accidentales o suicidios, que a veces se comercializan para exhibir en los telediaros o en compilaciones de carácter sádico, como algunas que hemos mencionado antes.
2. Las filmaciones o grabaciones de torturas o ejecuciones extrajudiciales en el curso de guerras o revoluciones (como las de Ruanda, Bosnia, Chechenia o Irak). Su destino puede ser similar a las imágenes del apartado anterior.
3. Las filmaciones o grabaciones de asesinatos por parte de sus asesinos, quienes

las conservan para su placer personal, sin difundirlas. Este fue el caso de las imágenes registradas por Charles Ng y Leonard Lake, en el caso de Wylseyville antes relatado, y existen casos probados de asesinos en serie que han filmado o grabado la muerte de sus víctimas, pero nunca con la intención de comercializar sus imágenes, sino como recuerdo placentero o como trofeo de su actuación.

4. Filmaciones o grabaciones de asesinatos ejecutados por personas que se dedican luego a comercializar tales imágenes, para lucrarse con ellas. Éstos serían propiamente los verdaderos *snuff movies*.

El debate sobre la eventual existencia de este género macabro no puede prosperar, según las leyes de la lógica, pues es imposible demostrar su no existencia. Se ha invocado en contra de su existencia el alto riesgo de esta actividad delictiva, que involucra una organización y un mercado clandestino, haciendo que el negocio sea muy vulnerable a la investigación policial. Pero a tal argumento se le puede replicar que el riesgo puede ser un estímulo excitante para el ejecutor de *snuff movies* y que son muchas las actividades delictivas graves que implican también una organización y un mercado. Por otra parte, el tránsito de la película fotoquímica, que requiere un laboratorio y un revelado que la hacen vulnerable, a la inmediatez de la videograbación favorece en la actualidad esta práctica criminal, cuyas víctimas, según las versiones más autorizadas, se recluían en países pobres del Tercer Mundo con deficientes estructuras de seguridad policial, como Bolivia, Honduras, Colombia o Tailandia.

El film *Ocho milímetros*, que aborda la cuestión de la producción de falsos *snuff movies*, revela por ello mismo que existe una demanda en el mercado y que, por tal razón, los *snuff* auténticos son plausibles. Entre los testimonios que Sarah Finger cita en su libro sobre este tema figura el del periodista francés Martin Monestier, quien alegó haber visto algunos *snuff movies* a principios de los años ochenta, propiedad de un potentado de la mafia neoyorquina. Según su descripción «las víctimas eran mujeres, que parecían simples campesinas. Todo iba muy rápido: eran raptadas por hombres a los que sólo se les veía la espalda. Luego eran desnudadas rápidamente y asesinadas con arma blanca. El asesinato, que no era precedido de violación, era filmado muy de cerca, sin ningún corte. Para el último plano, la cámara se alejaba del cadáver para filmarlo en plano general».^[17] De esta somera pero interesante descripción parece inferirse que los asesinos eran sicarios asalariados más que sujetos propiamente sadianos, poseídos por una pasión erótica dominante hacia un sujeto deseado.

Esta descripción permite colegir también que si en el cine pornográfico tradicional los argumentos son minimalistas o superfluos, en el cine *snuff* lo son todavía mucho más, pues en rigor son inexistentes. En los relatos sobre presuntos o reales *snuffs* raramente se da cuenta de escenas de violación, pues su punto focal es la tortura física y la muerte, de modo que el cuchillo que penetra el cuerpo de la víctima

sustituye al falo y la mueca agónica de la víctima constituye la contrapartida trágica de la dislocación facial durante el orgasmo. También la puesta en escena es minimalista y, como escribe Sarah Finger, «el amateurismo se erige en criterio de autenticidad».^[18] El plano-secuencia con la cámara llevada a mano aparece como imperativo, algo que ocurre con frecuencia en los films sadomasoquistas, que captan la evolución ascendente de un castigo corporal sin cortes de montaje, como si el objetivo de la cámara escrutara científicamente el mecanismo de acción-reacción en un documental de laboratorio. Pero pueden efectuarse cortes para evitar que los ejecutores sean identificados, por su imagen o por su voz, como ya propuso Amenábar intuitivamente en *Tesis*.

El atractivo de las situaciones límite sustenta la lógica pulsional del *snuff*, encarnación del fantasma supremo, saciado con el placer de contemplar cómo el cuerpo sometido por su verdugo manifiesta su humanidad al perderla, primero con la súplica desesperada y finalmente con la muerte. Se trata de un regreso posmoderno a los viejos rituales del Coliseo romano.

En relación con el cine pornográfico convencional, sabemos que de una persona se pueden filmar miles de orgasmos (llamados precisamente *la petite mort* en francés), pero sólo una vez su muerte. Y esta singularidad es la que define al género, en el que la irrepetibilidad del shock postrero lo hace único y singularmente valioso. El *snuff movie* inmortaliza la muerte (pues puede visionarse tantas veces como se quiera), pero una vez consumada su efecto erógeno decrece o desaparece, pues el sujeto martirizado se convierte entonces en objeto. Su *punctum* —por emplear un término que Roland Barthes aplicó a la fotografía— reside en la agonía y en el momento de la expiración. En efecto, el tránsito de la tortura física a la muerte, como instante fugaz de goce supremo para el mirón sádico, transforma al sujeto torturado y reactivo en objeto inerte, sin vida, que sólo puede ser gozado entonces por el espectador si desplaza su voyeurismo sádico hacia la sensibilidad necrófila, que obedece a mecanismos psíquicos distintos.

Desde el punto de vista espectadorial, el atractivo, y a la vez el inconveniente hedonista de la escena de la muerte, reside —a diferencia del orgasmo— en que el tránsito definitivo de la vida a la muerte dura sólo un instante fugaz. Pero ese instante, si es inmovilizado en la pantalla por el mando a distancia, queda automáticamente despojado del dinamismo agónico que da sentido a la excitación voyeur. En cierto modo, el paso de la vida a la muerte de la víctima supone el tránsito de la imagen cinematográfica a la foto fija. Por eso el desarrollo de la escena a cadencia lenta —un artificio que parece combinar de modo transaccional las ventajas del movimiento y de la foto fija— parece la estrategia más pertinente para su optimización hedonista, para que el espectador pueda saborear, prolongándolas, sus fases consecutivas, en una fórmula de compromiso entre vida y muerte, orgánica y figurativa a la vez.

Y al llegar a este punto seguimos sin saber a ciencia cierta si el cine *snuff*

constituye un fantasma colectivo, una leyenda urbana o una realidad macabra oculta en los sótanos clandestinos de la criminalidad moderna.

Notas

[1] «D'un certain cinema clandestin», de Ado Kyrou, en *Positif*, n.º 61-62-63, junio-agosto de 1964, p. 207. <<

[2] *Kiss Hollywood Good-bye*, de Anita Loos, Ballantine Books, Nueva York, 1975, pp. 64-65. <<

[3] *Sinema. American Pornographic Films and the People Who Make Them*, de Kenneth Turan y Stephen F. Zito, Signet, Nueva York, 1975, pp. 45 y 51. <<

[4] «Dissolution du récit», de Daniel Sauvaget, en *Cinema érotique*, bajo la dirección de Jacques Zimmer, Edilig, París, 1982, p. 54. <<

[5] Sinema, *op. cit.*, pp. 138, 149 y 152. <<

[6] *The Film Maker's Guide to Pornography*, de Steven Ziplow, Drake Publishers Inc., Nueva York, 1977, pp. 14, 28 y 48. <<

[7] «Entretien avec Brigitte Lahaie», en *La Revue du Cinema*, n.º 427, mayo de 1987, p. 9. <<

[8] «Quelques notes sur le hard», de Gérard Lenne, en *La Revue du Cinema*, n.º 428, junio de 1987, p. 80. <<

[9] *Pornography. Marxism, Feminism and the Future of Sexuality*, de Alan Soble, Yale University Press, New Haven y Londres, 1986, p. 77. <<

[10] *Ibidem*, pp. 21, 74-75 y 95-102. <<

[11] *Ibidem*, p. 141. <<

[12] *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, de Agustín Sánchez Vidal, Planeta, Barcelona, 1988, pp. 239 y 242. <<

[13] «Le cul loin du ciel. Essai sur le genre pornographique», de Gérard Leblanc, en *Érotisme et Cinéma. Thèmes et variations*, bajo la dirección de Daniel Serceau, Atlas, París, 1986, p. 133. <<

[14] Sinema, *op. cit.*, p. 118. <<

[15] *The X-Rated Videotape Guide*, de Robert H. Rimmer, Arlington House, Nueva York, 1984, p. 19. <<

[16] *Ibidem*, p. 28; Sinema, *op. cit.*, p. 172. <<

[17] *La Non-indifférente nature I*, de S. M. Eisenstein, Union Générale d'Éditions, Paris, 1976, pp. 120-127. <<

[18] Sinema, *op. cit.*, p. 193. <<

[19] *Le Langage cinématographique*, de Marcel Martin, Éditions du Cerf, Paris, 1962, pp. 79-80. <<

[20] «D'un certain cinema clandestin», *op. cit.*, p. 206. <<

[21] «Le cul loin du ciel», *op. cit.*, p. 125. <<

[22] «*kitsch* y arte de tendencia», en *kitsch*, vanguardia y el arte por el arte, de Hermann Broch, Tusquets, Barcelona, 1970, p. 8. <<

[23] *The X-Rated Videotape Guide*, op. cit., p. 28. <<

[24] *Sinema, op. cit.*, p. 35. <<

[25] *The Film Maker's Guide to Pornography*, op. cit., p. 83. <<

[26] «D'un certain cinema clandestin», *op. cit.*, p. 206. <<

[27] «Du cinema porno comme rédemption de la réalité physique», de Barthélemy Amengual, en *L'Erotisme en question, Cinema d'aujourd'hui*, nouvelle serie, n.º 4, invierno de 1975-1976, p. 25. <<

[28] «Le cul loin du ciel», *op. cit.*, pp. 136-37. <<

[29] *The Film Maker's Guide to Pornography*, op. cit., p. 85. <<

[30] Entrevista de Bruno Minard con Pierre B. Reinhard en *La Revue du Cinema*, n.º 384, junio de 1983, p. 59. <<

[31] *The Film Maker's Guide to Pornography*, op. cit., p. 86. <<

[32] *Sinema, op. cit.*, p. 251. <<

[33] «Deep Throat: Hard to Swallow», de Ellen Willis, en *Sexuality in the Movies*, compilado por Thomas R. Atkins, Da Capo Press, Nueva York, 1984, p. 219. <<

[34] *The Film Maker's Guide to Pornography*, op. cit., p. 83. <<

[35] *Ibidem*, pp. 78-79. <<

[36] *Ibidem*, pp. 83-84. <<

[37] *Ibidem*, pp. 86-87. <<

[38] *The X-Rated Videotape Guide*, op. cit., pp. 27-29. <<

[39] *Adult Movies*, de Kent Smith, Darrell W. Moore y Merl Reagle. Beekman House, Nueva York, 1982, p. 5. <<

[1] «Terror en el cine porno», por Isabel Piquer, *El País*, 17 de abril de 2004. <<

[2] «Cyberporn», de Philip Elmer-Dewitt, *Time*, 3 de julio de 1995, p. 42. <<

[3] «Ejecuciones en China», *El País*, 15 de abril de 1993. <<

[4] «Anuncio de Benetton prohibido en Niza», *El País*, 22 de septiembre de 1996. <<

[5] «La policía confisca un libro con fotos de Mapplethorpe de una universidad británica», *La Vanguardia*, 4 de marzo de 1998. <<

[6] «Procesada una madre en EE. UU. por tomar fotos de su hija desnuda», *El País*, 29 de febrero de 2000. <<

[7] «Una actriz iraní de cine porno muere lapidada en Teherán», *La Vanguardia*, 22 de mayo de 2001. <<

[8] «Una galería de Londres retira fotos de una niña desnuda por miedo a caer en la pornografía», *El País*, 9 de marzo de 2004. <<

[9] «EE. UU. estrena el DVD con censura digital», *La Vanguardia*, 14 de abril de 2004. <<

[10] «Multa récord a la CBS por el incidente Jackson», *La Vanguardia*, 4 de julio de 2004. <<

[11] «Italia descubre una película porno rodada en una de sus iglesias», *La Vanguardia*, 13 de septiembre de 2003. <<

[12] «Un comisario marroquí acusado de violar a 518 mujeres», *El País*, 24 de febrero de 1993; «Masculino y animal», de Ferrán Sales, *El País*, 21 de marzo de 1993. <<

[13] «Un hipnotizador violó a sus pacientes en Gran Bretaña», *El Periódico de Catalunya*, 10 de abril de 1993. <<

[14] «*Facciamo l'amore e la aprende, poi il filmino fa il gito del paese*», *La Repubblica*, 6 de febrero de 1994. <<

[15] *Hard Core. Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, de Linda Williams, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1989, p. 50. <<

[16] «Despedido por escribir a favor de los vídeos porno», *La Vanguardia*, 17 de octubre de 1998. <<

[17] *Mon dernier soupir*, de Luis Buñuel, Laffont, París, 1982, p. 223. <<

[18] *Buñuel por Buñuel*, de Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, Plot, Madrid, 1993, p. 42. <<

[19] *L'Age d'or. Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles. Lettres et documents (1929-1976)*, Centre Georges Pompidou, París, 1993, p. 53. <<

[20] «Yo pude haber sido actriz porno», de Mery Cuesta, *Culturals La Vanguardia*, 20 de agosto de 2003. <<

[21] «Cine porno, correrse es poder», de Reginald Bruhn, *Penthouse*, n.º 178, enero de 1993. <<

[22] «Sexo virtual», *Ciberpaís*, 15 de julio de 2004. <<

[23] «Porno. Le X virtuel et interactif prospere en ligne. Où il y a Jenna, il y a du plaisir», *Liberation*, 22 de abril de 2005. <<

[1] *La imagen y el ojo*, de Ernst H. Gombrich, Alianza, Madrid, 1987, p. 145. <<

[2] *Dictionnaire des symboles*, de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Robert Laffont/Jupiter, París, 1982, p. 44. <<

[3] *Historia social de la literatura y el arte*, de Arnold Hauser, Guadarrama, Madrid, 1957, p. 617. <<

[4] *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, de Heinrich Wölfflin, Espasa-Calpe, Madrid, 1961, pp. 179-180. <<

[5] *Historia social de la literatura y el arte, op. cit.*, p. 608; «Ontologie de l'image photographique», en *Qu'est-ce que le cinema*, de André Bazin, Editions du Cerf, París, 1958, vol. 1, p. 16. <<

[6] *L'Écran Français*, n.º 5, París, 1945. <<

[7] *La Non-indifférente nature I, op. cit., p. 35.* <<

[8] *Ibidem*, p. 79. <<

[9] *Ibidem*, p. 373. <<

[10] «Kitsch y arte de tendencia», en *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, op. cit., p. 9. <<

[11] *Fenomenología del kitsch*, de Ludwig Giesz, Tusquets, Barcelona, 1973, p. 61. <<

[12] *Ibidem*, p. 92. <<

[13] «Il Kitsch cristiano», de Karl Pawek, en *Il Kitsch. Antología del cattivo gusto*, de Gillo Dorfles, Mazzota Editore, Milán, 1972, pp. 147-148. <<

[14] «Ontologie de l'image photographique», en *Qu'est-ce que le cinéma*, *op. cit.*, p. 16. <<

[15] «Passion, poursuite: la linéarisation», de Noël Burch, en *Communications*, n.º 38, 1983, p. 32. <<

[16] *Victorin-Hippolyte Jasset*, de Jacques Deslandes, *Anthologie du Cinema*, n.º 85, 1975, p. 248. <<

[17] *Les Pionniers du cinema 1897-1908*, de Georges Sadoul, Denoël, París, 1947, pp. 32-34; *A Million and One Nights*, de Terry Ramsaye, Frank Cass and Co. Ltd., Londres, 1964, pp. 368-370. <<

[18] *The Rise of the American Film*, de Lewis Jacobs, Harcourt, Brace and Co., Nueva York, 1939, p. 124. <<

[19] *Ibidem*, p. 124. <<

[20] *Film Censors and the Law*, de Neville March Hunnings, George Allen and Unwin Ltd., Londres, 1967, pp. 53-55. <<

[21] *Les Pionniers du cinema 1897-1908, op. cit., p. 216.* <<

[22] *Film Censors and the Law*, *op. cit.*, p. 40. <<

[23] *Filmlexicon degli autori e delle opere*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1958, vol. I, p. 187. <<

[24] *Le Cinema devient un art 1909-1920*, de Georges Sadoul, Denoël, París, 1951, vol. I, p. 163. <<

[25] *Ibidem*, vol. II, p. 269. <<

[26] *Una historia del cine*, de Ángel Zúñiga, Destino, Barcelona, 1948, vol. I, p. 44.

<<

[27] *Le Film*, 28 de marzo de 1917. <<

[28] *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, de Siegfried Kracauer, Dennis Dobson Ltd., Nueva York, 1947, p. 109. <<

[29] *The Rise of the American Film*, op. cit., p. 341. <<

[30] *Autobiografía*, de Cecil B. DeMille, Argos, Barcelona, 1960, p. 259. <<

[31] *Ibidem*, p. 259. <<

[32] *Ibidem*, pp. 255-256. <<

[33] *Ibidem*, p. 256. <<

[34] *Ibidem*, p. 262. <<

[35] *La Repubblica*, 3 de junio de 1988, p. 6. <<

[36] *The Rise of the American Film*, op. cit., p. 341. <<

[37] *DeMille. The Man and His Pictures*, de Gabe Essoe y Raymond Lee, A. S. Barnes and Co., South Brunswick-Nueva York, 1970, p. 114. <<

[38] *Histoire du cinema muet (1923-1930)*, de Jean Mitry, Editions Universitaires, París, 1973, vol. III, p. 448. <<

[39] *Julien Duvivier*, de Pierre Leprohon, *Anthologie du Cinema*, n.º 35, París, 1968, p. 227. <<

[40] *Julien Duvivier*, de Raymond Chirat, Premier Plan, n.º 50, Lyon, 1968, p. 72. <<

[41] *Historia documental del cine mexicano*, de Emilio García Riera, Era. México, 1971, vol. II, p. 60. <<

[42] *Ibidem*, vol. III, p. 82. <<

[43] 43. «Interview with Nicholas Ray», por Adriano Aprá, Barry Boys, Ian Cameron, José Luis Guarnier, Paul Mayersberg y V. F. Perkins, en *Movie*, n.º 9, mayo de 1963.

<<

[44] *Positif*, n.º 45, mayo de 1962, p. 63. <<

[45] *Le Cinema américain 1971-1983*, de Freddy Buache, L'Âge de L'Homme, Lausana, 1985, p. 322. <<

[46] *Steven Spielberg*, de Franco La Polla, La Nuova Italia, Florencia, 1982, p. 63. <<

[1] «Los éxtasis de Santa Teresa eran epilépticos», *El País*, 24 de enero de 1996. <<

[2] «El Tribunal de Estrasburgo dirá si un vídeo de Santa Teresa es blasfemo», *El País*, 9 de marzo de 1995; «El Tribunal de Estrasburgo verá el caso de la censurada película sobre Santa Teresa», *El País*, 23 de junio de 1996; «El Tribunal Europeo confirma la prohibición inglesa de un vídeo religioso», *La Vanguardia*, 26 de noviembre de 1996. <<

[3] «Fría acogida al filme *Jesús regresa* por sus escenas eróticas», *El Periódico de Catalunya*, 1 de febrero de 1992. <<

[4] «El Ecce Homo prohibido», *El País*, 8 de abril de 1995. <<

[5] «Escándalo racista en EE. UU.: protestan porque un actor negro representa a Jesucristo», *ABC*, 7 de marzo de 1997. <<

[6] «Polémica en Estocolmo por una foto de Cristo gay», *La Vanguardia*, 19 de julio de 1998. <<

[7] «Escándalo en Austria por un cómic sobre Jesús», *La Vanguardia*, 6 de abril de 2002. <<

[8] «Una juez cierra una muestra en Buenos Aires por ofensas a los católicos», *El País*, 20 de diciembre de 2004. <<

[9] «La catedral compostelana retira una imagen de Santiago “Matamoros”», *El País*, 2 de mayo de 2004; «Santiago Matamoros, retirado», *La Vanguardia*, 2 de mayo de 2004. <<

[10] «Desbaratado un plan de Al Qaeda para atentar contra la basílica símbolo de Bolonia», *La Vanguardia*, 24 de junio de 2002. <<

[11] «Los obispos alemanes lanzan la crítica más dura contra *La Pasión*», *La Vanguardia*, 6 de marzo de 2004 <<

[12] «El rabino ashkenazi de Israel pide al Papa una declaración sobre *La Pasión*», *La Vanguardia*, 27 de febrero de 2004; «Radio Vaticano alaba *La Pasión* de Gibson por su visión del suplicio», *La Vanguardia*, 28 de febrero de 2004. <<

[13] Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo, de Rosa Sala Rose, *El Acantilado*, Barcelona, 2003, pp. 218-224. <<

[1] *Louis Lumière*, de Georges Sadoul, Seghers, París, 1964, pp. 19-21; *Louis Lumière*, de Vincent Pinel, *Anthologie du Cinema*, n.º 78, 1974, pp. 415-418. <<

[2] «Structural Patterning in the Lumière Films», de Marshall Deutelbaum, en *Film Before Griffith*, de John L. Fell ed., University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1983, pp. 301-303. <<

[3] *Louis Lumière*, de Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 19. <<

[4] *The Struggle for the Film*, de Hans Richter, Wildwood House, Aldershot Hants, 1986, p. 128. <<

[5] *A Million and One Nights*, de Terry Ramsaye, Frank and Cass Co. Ltd., Londres, 1964, pp. 215-216. <<

[6] *Louis Lumière*, de Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 59. <<

[7] *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, de Jay Leyda, George Allen and Unwin Ltd., Londres, 1960, pp. 142-143. <<

[8] Sobre el cine proletario alemán véase «Le cinema prolétaire allemand (1922-1932)», de Peter B. Schumann, en *Écran 73*, n.º 20, diciembre de 1973, y *Cine de propaganda política de la República de Weimar*, Filmoteca Nacional de España, 1977. <<

[9] *Trois cents ans de cinema*, de Henri Langlois, Cahiers du Cinéma/Cinémathèque Française, París, 1986, p. 118. <<

[10] *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, de Siegfried Kracauer, Dennis Dobson Ltd., Londres, 1947, p. 198. <<

[11] *Hans Richter by Hans Richter*, de Cleve Gray ed., Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1971, pp. 46-47. <<

[12] *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, de Román Gubern, Lumen, Barcelona, 1977, pp. 184-188. <<

[13] «A nous la liberté», en *Dictionnaire des films*, de Georges Sadoul, Seuil, Paris, 1965, p. 15— <<

[14] *Rene Clair*, de Barthélemy Amengual, Seghers, París, 1963, p. 76. <<

[15] *Rene Clair*, de Jean Mirty, Éditions Universitaires, París, 1960, p. 82. <<

[16] *Jean Renoir*, de André Bazin, Champ Libre, París, 1971, p. 33. <<

[17] *Ma vie et mes films*, de Jean Renoir, Flammarion, París, 1974, pp. 113-114. <<

[18] *Les Prévert*, de Gérard Guillot, Seghers, París, 1966, p. 13. <<

[19] 1936-1939. *La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la historia*, de Román Gubern, Filmoteca Española, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986; «La propaganda cinematográfica», de Román Gubern, en *Propaganda en guerra*, Consorcio Salamanca 2002, 2002, pp. 109-128. <<

[20] *Jean Renoir*, de Pierre Leprohon, Seghers, París, 1967, p. 65. <<

[21] *The Great Depression. The United States in the Thirties*, de Roben Goldston, Fawcett, Nueva York, 1970, p. 88. <<

[22] *Mythologies*, de Roland Barthes, Seuil, París, 1957, pp. 41-42. <<

[23] *Historia documental del cine mexicano*, de Emilio García Riera, Era, México, 1969, vol. I, pp. 69-70. <<

[24] *La aventura del cine mexicano*, de Jorge Ayala Blanco, Era, México, 1968, p. 15.

<<

[25] «Redes», de Robert Stebbins, en *New Theatre and Film*, de Herbert Kline ed., Harcourt Brace Jovanovich Publishers, San Diego, Nueva York, Londres, 1985, p. 316. <<

[26] *One Man's Voyage: Ideas and Films of the 1930's*, de Leo Hurwitz, en *Cinema Journal*, vol. xv, n.º 1, otoño de 1975, p. 13. <<

[27] *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, de Erik Barnouw, Oxford University Press, Londres, Oxford, Nueva York, 1974, pp. 114-115. <<

[28] *Le Cinema pendant la guerre 1939-1945*, de Georges Sadoul, Denoël, París, 1954, vol. VI, p. 179. <<

[29] «Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Liberation», en *Qu'est-ce que le cinema?*, de André Bazin, Cerf, Paris, 1962, vol. IV, p. 9. <<

[30] «Voleur de bicyclette», en *Qu'est-ce que le cinema?*, de André Bazin, Cerf, París, 1962, vol. IV, p. 49. <<

[31] *Cinéma/Science Fiction*, de Boris Vian, Union Générale de Éditions, París, 1978, pp. 59-61. <<

[32] Entrevista de Godard con Marcel Martin, en *Cinema 70*, n.º 151, diciembre de 1970, p. 84. <<

[1] *Desde que los Lumière filmaron a los obreros*, de José Luis Sánchez Noriega, Nossa y Jara, Madrid, 1995; *Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, de José Enrique Monterde, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997. <<

[2] El título de este libro es *Dogma 95*, de Richard Kelly, Alba, Barcelona, 2001, p. 61. <<

[1] *Linterna mágica*, de Ingmar Bergman, Tusquets, Barcelona, 1987, pp. 134-135. <<

[2] «Fascinating Fascism», de Susan Sontag, en *New York Review of Books*, 6 de febrero de 1975. <<

[3] *The Mass Psychology of Fascism*, de Wilhelm Reich, Penguin Books, Harmondsworth, 1969, p. 131. <<

[4] *Mi lucha*, de Adolf Hitler, Ávila, 1937, p. 283. <<

[5] *Film in the Third Reich*, de David Stewart Hull, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1969, p. 120. <<

[6] *Arte e ideología del nazismo*, de Berthold Hinz, Fernando Torres, Valencia, 1978, p. 355. <<

[7] *Art Déco 1920-1940*, de Paul Maenz, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 203. <<

[8] *The Mass Psychology of Fascism*, *op. cit.*, pp. 134-135. <<

[9] *Diccionario de Iconología y Simbología*, de José Luis Morales y Marín, Taurus, Madrid, 1984, p. 216. <<

[10] *Leni Riefenstahl: The Fallen Film Goddess*, de Glenn B. Infield, Thomas Y. Crowell Co., Nueva York, 1976, p. 134. <<

[11] *Leni Riefenstahl*, de Leonardo Quaresima, La Nuova Italia, Florencia, 1984, pp. 30-34. <<

[12] «Gustav Ucicky», de Goswin Dorfler, *Anthologie du Cinema*, n.º 108, p. 253. <<

[13] *Film in the Third Reich*, op. cit., p. 20. <<

[14] Nazi Cinema, de Erwin Leiser, Secker and Warburg. Londres, 1974, p. 124. <<

[15] *Diario*, de Joseph Goebbels, Ediciones G. P., Barcelona, 1967, pp. 104-105. <<

[16] *Ibidem*, p. 358. <<

[17] *Film in the Third Reich*, op. cit., pp. 150 y 197. <<

[18] *Nazi Cinema, op. cit.*, p. 12. <<

[19] *Histoire du cinema nazi*, de Francis Courtade y Pierre Cadars, Le Terrain Vague, París, 1972, p. 314. <<

[20] *Film in the Third Reich*, op. cit., p. 8. <<

[21] *Ibidem*, pp. 151 y 178. <<

[22] *Le dive del Terzo Reich*, de Cinzia Romani, Gremese Editore, Roma, 1981, p. 21.

<<

[23] *Film in the Third Reich*, op. cit., p. 206. <<

[24] «Goebbels, Götterdämmerung, and the Deutsche Wochenschau», de David Welch, en *Hitler's Fall: The Newsreel Witness*, de K. R. M. Short y Stephan Dolezel eds., Croom Helm, Londres, Nueva York y Sidney, 1988, p. 83. <<

[25] *Ibidem*, p. 85. <<

[26] *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, op. cit., p. 281. <<

[27] *Histoire du cinema nazi, op. cit., p. 329.* <<

[28] *Film in the Third Reich*, *op. cit.*, pp. 58-59. <<

[29] *Ibidem*, p. 229; *Histoire du cinema nazi*, op. cit., pp. 286-288. <<

[30] *Auge y caída del Tercer Reich*, de William L. Shirer, De Caralt, Barcelona, 1962, vol. I, pp. 144-145. <<

[31] *Mi lucha, op. cit.*, p. 255. <<

[32] *Histoire du cinema nazi, op. cit., p. 320.* <<

[33] *Histoire du Cinema*, de Jean Mitry, Jean-Pierre Delarge Ed., París, 1980, vol. IV, p. 544. <<

[34] *Film in the Third Reich*, op. cit., p. 32. <<

[35] *Nazi Cinema, op. cit.*, pp. 34-40. <<

[36] *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, op. cit., p. 289. <<

[37] *Histoire du cinema nazi, op. cit., p. 9.* <<

[38] *Filmguide to «Triumph of the Will»*; de Richard Meran Barsam, Indiana University Press, Bloomington, 1975, p. 59. <<

[39] *Histoire du cinema nazi, op. cit., p. 56.* <<

[40] Entrevista de Leni Riefenstahl con Michel Delahaye, en *Cahiers du Cinéma*, n.º 170, septiembre de 1965, p. 46. <<

[41] *Histoire du cinema nazi, op. cit., p. 80.* <<

[42] *Diario, op. cit.*, pp. 144-145. <<

[43] *Ibidem*, pp. 266-267. <<

[44] *Leni Riefenstahl: The Fallen Film Goddess*, op. cit., p. 14; *Leni Riefenstahl*, op. cit., p. 6. <<

[45] *Le dive del Terzo Reich, op. cit.*, p. 24 <<

[46] *Diario, op. cit.*, p. 73 <<

[47] *Film in the Third Reich*, op. cit., p. 114. <<

[48] «Despertar de primavera», de Eugenio Montes, en *ABC* de 16 de junio de 1934.

<<

[49] *Film in the Third Reich*, *op. cit.*, p. 74; *Leni Riefenstahl*, *op. cit.*, p. 49; «La vérité sur Leni Riefenstahl et “Le Triomphe de la volonté”, de Erwin Leiser, en *Cinema* 69, n.º 133, febrero de 1969. <<

[50] *Leni Riefenstahl: The Fallen Film Goddess, op. cit.*, p. 102; *Leni Riefenstahl, op. cit.*, pp. 50-51. <<

[51] *Film in the Third Reich*, op. cit., p. 75. <<

[52] *Filmguide to «Triumph of the Will», op. cit., p. 27.* <<

[53] *Nazi Film*, p. 25 <<

[54] Entrevista con Michel Delahaye, *op. cit.*, p. 49. <<

[55] *Hinter den Kulissen des Reichsparteitagfilms*, de Leni Riefenstahl, Zentralverlag der NSDAP, Munich, 1935, p. 176. <<

[56] *Ibidem*, p. 16. <<

[57] Entrevista con Michel Delahaye, *op. cit.*, p. 49— <<

[58] *Leni Riefenstahl, op. cit., p. 57.* <<

[59] *Leni Riefenstahl: The Fallen Film Goddess, op. cit., p. 40.* <<

[60] *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, op. cit., p. 290. <<

[61] *Filmguide to «Triumph of the Will», op. cit., pp. 32-33. <<*

[62] *Ibidem*, p. 36. <<

[63] *Leni Riefenstahl, op. cit.*, pp. 60-61. <<

[64] *Ibidem*, p. 66. <<

[65] *Filmguide to «Triumph of the Will»*, op. cit., p. 17. <<

[66] Entrevista con Michel Delahaye, *op. cit.*, p. 44. <<

[67] *Ibidem*, p. 49. <<

[68] *Le dive del Terzo Reich, op. cit.*, p. 20. <<

[69] *Histoire du cinema nazi, op. cit., p. 50.* <<

[70] *Fascinating Fascism*, *op. cit.* <<

[71] *Leni Riefenstahl: The Fallen Film Goddess, op. cit., p. 216.* <<

[1] *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*, de Manuel Nicolás Meseguer, Universidad de Murcia, 2004. <<

[2] «L'accueil de *Triumph des Willens et Olympia* de Leni Riefenstahl en France dans les années 1930», de Jérôme Bimbenet, *1895*, n.º 45, abril de 2005, pp. 31-54. <<

[3] *Le Cinema allemand selon Goebbels*, de Veit Harían, Éditions France— Empire, París, 1974. <<

[4] «Los diez últimos noticiarios del Tercer Reich», de Román Gubern, en *Secuencias*, n.º 13, segunda época, primer semestre de 2001, pp. 40-47. <<

[5] «La policía tiene fichados a 2.300 cabezas rapadas en toda España», *El País*, 13 de septiembre de 1995. <<

[6] «El número de *skin heads* se ha multiplicado por cinco en España en sólo cuatro años», *La Vanguardia*, 5 de agosto de 1999. <<

[7] «Una amenaza llamada 14.000 skins», *La Vanguardia*, 7 de abril de 2004. <<

[8] «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 55-56. <<

[9] «Cae en Girona un grupo neonazi en el que actuaban tres menores», en *La Vanguardia*, 16 de diciembre de 2004; «Cae un grupo neonazi que actuaba contra “los inmigrantes y los rojos”», en *El País*, 16 de diciembre de 2004. <<

[1] *Le Moyen Âge fantastique*, de Jurgis Baltrusaitis, Flammarion, París, 1981. <<

[2] «Más allá del principio del placer», de Sigmund Freud, en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, vol. I, p. 1.089 <<

[3] *Ibidem*, p. 1.104. <<

[4] *Diccionario de psicoanálisis*, de Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis, Labor, Barcelona, 1983, p. 21. <<

[5] *Diccionario de psicoanálisis, op. cit., p. 13.* <<

[6] «Zaroff ou les prospérités du vice», de Robert Benayoun, en *Présence du Cinema*, n.º 6-7, diciembre de 1960, p. 7. <<

[7] *Hitler's Fall: The Newsreel Witness*, *op. cit.*, pp. 135 y 152. <<

[8] *Film As A Subversive Art*, de Amos Vogel, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1974, p. 194. <<

[9] *Histoire du Cinema mondial*, de Georges Sadoul, Flammarion, París, 1966, p. 70.

<<

[10] *The Censorship Papers*, de Gerald Gardner, Dodd, Mead and Co., Nueva York, 1987, p. xvi. <<

[11] «Viaje al país de los monstruos», en *Nuestro Cine*, n.º 22, 1963, pp. 27-41; «Los sueños de la razón» (1972), en *Comunicación y cultura de masas*, Península, Barcelona, 1977, pp. 71-77; *Homenaje a King Kong*, Tusquets, Barcelona, 1974; *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, en colaboración con Joan Prat, Tusquets, Barcelona, 1979; «La nueva edad del terror», en *Contracampo*, n.º 24, octubre de 1981, pp. 35-46. <<

[12] *Las raíces del miedo*, *op. cit.*, pp. 41-46. <<

[13] «An Introduction to the American Horror Film», de Robin Wood, en *American Nightmare: Essays on the Horror Film*, de Robin Wood y Richard Lippe eds., Festival of Festivals, Toronto, 1979, p. 9. <<

[14] «Le tabou de la mort», de Edgar Morin, en *Présence du Cinéma*, n.º 6-7, diciembre de 1960, pp. 14-15. <<

[15] «Le meurtre», de Edgar Morin, en *Présence du Cinéma*, n.º 6-7, diciembre de 1960, p. 20. <<

[16] Entrevista de Michael Powell con Bertrand Tavernier y Jacques Preyer, en *Midi Minuit Fantastique*, n.º 20, octubre de 1968. <<

[17] *Le Sexe á l'écran*, de Gérard Lenne, Henri Veyrier, París, 1978, p. 162. <<

[18] *A Critical History of the British Film*, de Roy Armes, Secker and Warburg, Londres, 1978, p. 228. <<

[19] «More Dark Dreams: Some Notes on the Recent Horror Film», de Charles Derry, en *American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film*, de Gregory A. Waller ed., University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1987, pp. 162-174. <<

[20] *Le Cinema «fantastique» et ses mythologies*, de Gérard Lenne, Éditions du Cerf, Paris, 1970, pp. 67-74. <<

[21] «La nueva edad del terror», *op. cit.*, pp. 42-43. <<

[22] «The Stalker Film 1978-1981», de Vera Dika, en *American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film*, op. cit., p. 87. <<

[23] *Media Sexploitation*, de Wilson Bryan Key, Signet, Nueva York, 1976, pp. 110-113. <<

[24] «Le cinema subjectif», de Albert Laffay, en *Les Temps Modernes*, n.º 34, 1948.

<<

[25] *Film As A Subversive Art*, *op. cit.*, p. 263. <<

[26] *Le Sadisme au cinema*, de Georges de Coulteray, Le Terrain Vague, París, 1964, p. 54. <<

[27] *The Film Maker's Guide to Pornography*, op. cit., p. 16. <<

[1] «Muerte en directo», en *El País*, 10 de mayo de 1992. <<

[2] «Las librerías de Gran Bretaña retiran un vídeo con 21 ejecuciones reales», *El Mundo*, 20 de junio de 1995; «Retirado del mercado británico un vídeo con 21 ejecuciones reales», *El País*, 20 de junio de 1995. <<

[3] Key Concepts in Cinema Studies, Routledge, Londres y Nueva York, 1996. <<

[4] *Oliver Stone*, de Viviane Thill y Michel Cieutat, Rivages, París, 1996, p. 230. <<

[5] «Polémica en Italia por televisar una ejecución en una cárcel norteamericana», *El País*, 1 de febrero de 1992; «Escándalo en Italia por la emisión de una ejecución real en la silla eléctrica», *La Vanguardia*, 1 de febrero de 1992; «Intelectuales italianos critican la emisión de una ejecución en TV», *El Periódico de Catalunya*, 4 de febrero de 1992. <<

[6] «La difusión en Internet de fotos de una ejecución en EE. UU. desata un escándalo internacional», *El País*, 30 de octubre de 1999. <<

[7] «Ejecutados en Guatemala dos secuestradores ante las cámaras de televisión», *El País*, 30 de junio de 2000. <<

[8] «Radios y televisiones de EE. UU. emiten por primera vez sonidos grabados de 23 ejecuciones», *El País*, 4 de mayo de 2001. <<

[9] «Punizioni esemplari in Libia. Gli assassini impiccati in TV», *La Repubblica*, 24 de marzo de 1995. <<

[10] «30.000 hombres asisten en Kabul al degollamiento de dos asesinos», *El País*, 28 de marzo de 1998. <<

[11] «Fusilados en Ruanda ante decenas de miles de espectadores 22 condenados por el genocidio», *El País*, 25 de abril de 1998. <<

[12] «Una ejecución como espectáculo», *El País*, 18 de noviembre de 1999. <<

[13] «La decapitación de un rehén es superventas en Bagdad», *El País*, 7 de septiembre de 2004. <<

[14] «500 personas pagan para ver una autopsia en Londres», *La Vanguardia*, 21 de noviembre de 2002; «Un muerto en vivo. Un canal de televisión retransmite una autopsia en una galería de arte de Londres», *El País*, 22 de noviembre de 2002. <<

[15] «Un “comeniños” en la televisión británica», *El País*, 31 de diciembre de 2002; «Channel 4 emite imágenes de un artista caníbal», *La Vanguardia*, 3 de enero de 2003. <<

[16] «Desarticulada en Italia una red que traficaba con vídeos para pederastas», *El País*, 28 de septiembre de 2000; «Una red rusa filmó la muerte de niños», *El Periódico de Catalunya*, 28 de septiembre de 2000; «La policía italiana desmantela una banda que torturaba niños y vendía las imágenes», *La Vanguardia*, 28 de septiembre de 2000. <<

[17] *La Mort en direct. Snuff movies*, de Sarah Finger, Le Cherche Midi, París, 2001, p. 118. <<

[18] *Ibidem*, p. 75. <<