

No hay coincidencia, sino co-incidencia, entre el cine y el totalitarismo. En este libro (resultado de la colaboración entre grupos de trabajo de la Universidad de la República, de Uruguay, y de la Universidad Nacional de General Sarmiento, de Argentina) se examinan varias de las áreas de contacto entre esos dos mundos.

Una es la que se define alrededor de la pregunta por la existencia de un "cine totalitario", por sus características y por su relación con los desarrollos previos del cine de vanguardia, pregunta que acá se formula en relación con varios tipos de *films*, pero sobre todo con las notables películas de Leni Riefensthal.

Otra es la que se abre cuando el cine se levanta contra las experiencias totalitarias para denunciar sus atrocidades, recoger la memoria de sus víctimas o impugnar sus pretensiones de legitimidad. La reflexión sobre esta función crítica del cine recorre aquí diversos andariveles.

En uno de ellos se asocia a la pregunta sobre las posibilidades y los límites de los distintos tipos de lenguaje para representar las situaciones de mayor penuria, sufrimiento o degradación asociadas a la vida y a la muerte en los campos de concentración de los Estados totalitarios.

En otro, se vincula con una reflexión sobre la capacidad del cine para abordar críticamente algunos otros aspectos del totalitarismo, como el tipo de liderazgo que lo caracterizaba y la dimensión espectacular de las ceremonias en las que este liderazgo era, literalmente, "representado".

El asunto se ha tratado muchas veces en serio y otras veces en broma, y por eso un último tema de este libro es el de las comedias que, como *El gran dictador*, de Chaplin, o *Ser o no ser*, de Lubitsch, han conseguido revelar todo lo que hay de grotesco y de insustancial en la aparatosa espectacularidad del poder totalitario.



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento



La Crujía
ediciones



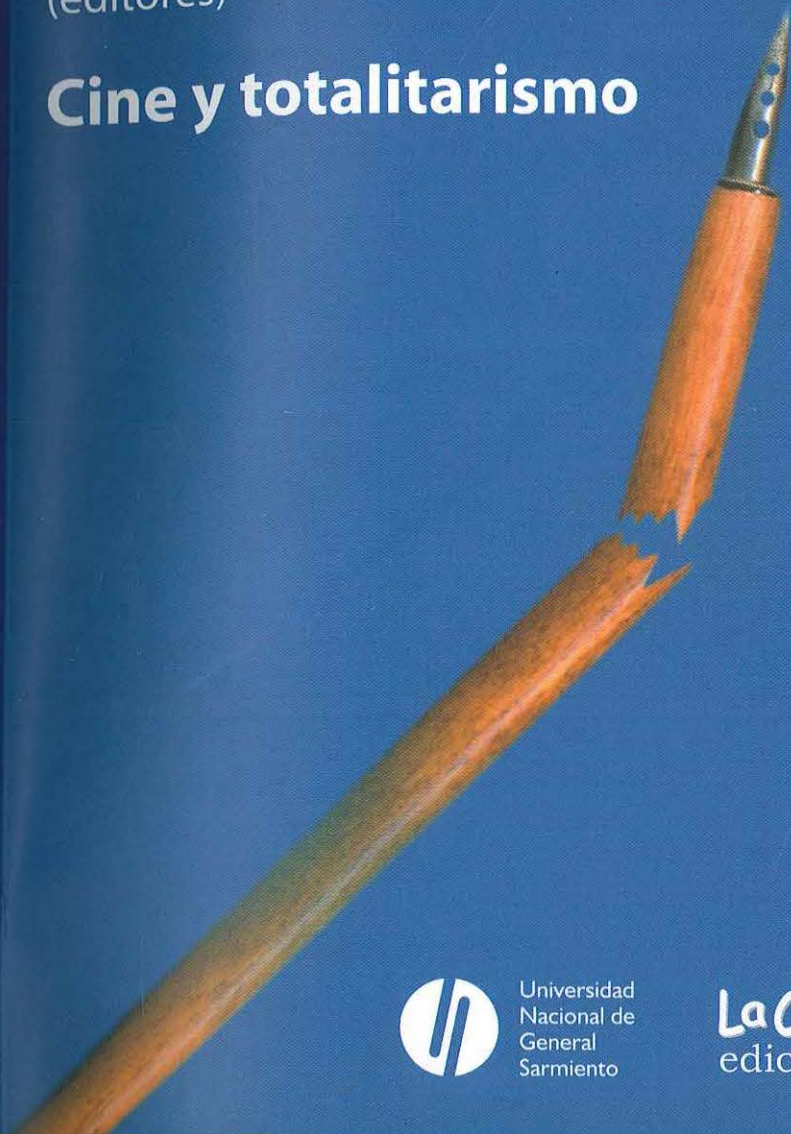
Lisa Block de Behar - Eduardo Rinesi

Cine y totalitarismo

COLECCIÓN
perturas

Lisa Block de Behar
Eduardo Rinesi
(editores)

Cine y totalitarismo



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

La Crujía
ediciones

LISA BLOCK DE BEHAR

Profesora de Análisis de la Comunicación en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de la República, Uruguay. Ha escrito, entre otras muchas obras, *Borges. La pasión de una cita sin fin* (1999), *Una palabra propiamente dicha* (1994) y *Una retórica del silencio* (1984).

EDUARDO RINESI

Director del Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina, donde investiga y enseña sobre problemas de filosofía, política y comunicación. Entre otros libros, ha escrito *Ciudades, teatros y balcones* (1994) y *Política y tragedia* (2003).

COLECCIÓN
 **perturas**

CINE Y TOTALITARISMO

COLECCIÓN
 **apertura**

LISA BLOCK DE BEHAR
EDUARDO RINESI (EDS.)

CINE Y TOTALITARISMO



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

La Crujía
ediciones

Cine y totalitarismo / compilado por Eduardo Rinesi y Lisa
Block de Behar - 1a ed. - Buenos Aires : La Crujía, 2007.
220 p. ; 22x14 cm. (Aperturas)

ISBN 978-987-601-034-4

1. Cinematografía. I. Rinesi, Eduardo, comp. II. Block de
Behar, Lisa, comp. III. Título
CDD 302.234

PRIMERA EDICIÓN MAYO 2007

•
© LA CRUJÍA Ediciones

Tucumán 1999 (C1050AAM)

Ciudad Autónoma de Bs. As. - Argentina

Tel./fax: (5411) 4375-0664/0376

E-mail: editorial@lacrujialibros.com.ar

www.lacrujaediciones.com.ar
•

Tapa: ANA URANGA (en base a una ilustración de Fidel Sclavo)

Diseño de colección-Diagramación: SILVIA OJEDA

ISBN 978-987-601-034-4

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina / Printed in Argentine



El editor se reserva todos los derechos sobre esta obra, la que no puede reproducirse total o parcialmente por ningún método gráfico, electrónico o mecánico, incluyendo los de fotocopiado, registro magnético o de almacenamiento de datos, sin su expreso consentimiento.

Índice

Prólogo, por EDUARDO RINESI / 11

Palabras de inauguración, por ÁLVARO GASCUE / 17

Apertura. Como quien quiebra una lanza, por LISA BLOCK DE BEHAR / 21

CAPÍTULO 1. El desastre y las escrituras del desastre / 27

Reflexiones sobre el concepto de totalitarismo, por HEBERT GATTO / 27

Estrategias de escritura bajo el nazismo. El ejemplo de Víctor

Klemperer y de Werner Krauss, por KARLHEINZ BARCK / 44

El teatro del siglo XX, por RUBÉN YAÑEZ / 57

El nacionalismo en el cine, documento y ficción, por LUIS ELBERT / 65

Los orientales no sufren tiranos, por WALTER SOLIER / 76

CAPÍTULO 2. El cine bajo el signo del totalitarismo / 85

Cine y nazismo: el teatro de operaciones, por FEDERICO BELTRAMELLI / 85

¿Existe un cine totalitario?, por GUSTAVO APREA / 91

La artista irresponsable, por RONALD MELZER / 129

CAPÍTULO 3. Tomarle los bigotes al poder / 143

"Look up, Hannah!!". El problema de un pasado moral,
por JUAN QUEJO / 143

Los discursos totalitarios y el sentido del mundo,
por MARCOS FRANCIA, MIGUEL MAYOBRE y SEBASTIÁN SUÁREZ / 150

Arquitectura en el Tercer Reich, por LAURA SEGOVIA, RODRIGO CASTRO,
JESÚS VASILICH y VALERIA GIL / 157

La parálisis como una manifestación de alienación,
por MARIO D'ANGELO, VALERIA GIL, SANTIAGO MÉNDEZ y
FLORENCIA GONZÁLEZ / 164

Máscaras y totalitarismo. Una mirada actual sobre *Ser o no ser*,
de Ernst Lubitsch, por MARÍA VICTORIA BOURDIEU, JOSÉ ISLA y
PABLO GULLINO / 172

CAPÍTULO 4. Notas sobre la crítica / 195

Entre la "verdad histórica" y el discurso didáctico-político. Los lugares de la crítica de *La caída*, por MARÍA CECILIA PEREIRA y PABLO CONSTANTINI / 195

Listado de filmes citados / 225

Colaboradores / 229

Prólogo

Eduardo Rinesi

Como suele ocurrir en estos casos (y a la cabeza de "estos casos" estoy pensando en clásicos celeberrimos como *Economía y Sociedad*, o, para no cambiar de rubro ni de autor, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*), el problema está en la "y". Del título estoy hablando. Del nombre de este libro: *Cine y totalitarismo*. Porque lo que de entrada se plantea acá como un problema es si esa mínima conjunción copulativa debe ser pensada como viniendo a designar, en ese enunciado, el eventual espacio de intersección o concomitancia entre dos fenómenos en principio independientes (*de un lado*, el cine; *del otro*, el totalitarismo) o la relación de recíproca determinación (o al menos de mutua afectación, o si se quiere —y para utilizar la expresión que el autor de los libros mencionados más arriba había tomado en préstamo de un notorio título de Goethe— de eventual "afinidad electiva") entre los mismos. Si viene a señalar, en otras palabras (en las de un famoso *juego* de palabras al que más de una vez se alude en los trabajos que integran este volumen), una coincidencia o una co-incidencia. Que esta última hipótesis no puede ser descartada demasiado aprisa es algo que parece largamente sugerido por una vastísima literatura de la que tal vez baste indicar acá, en este prólogo a un libro que aborda este problema desde muy diversas perspectivas (y para no aburrir al lector citando una vez más la citadísima sentencia benjaminiana sobre la "estetización de la política", y para no abundar tampoco sobre los no menos conocidos tratamientos que dieron los filósofos de la escuela de Frankfurt a las distintas manifestaciones de la sociedad "de masas" sobre

el fondo de la cual se despliegan tanto el fenómeno del totalitarismo cuanto el de la "industria cultural"), la magnífica "historia psicológica del cine alemán" que nos dejó Siegfried Kracauer en su *De Caligari a Hitler*. Que si por un lado nos permite conocer, a través de un finísimo análisis de los *films* expresionistas alemanes de los años veinte, "las profundas tendencias psicológicas" predominantes en esa década en el país que secretamente se preparaba para acoger, sólo unos años más tarde, a la dictadura nazi, por el otro nos deja vislumbrar, en un muy sugerente apéndice sobre los *films* de propaganda hitlerista (cuya primera redacción y publicación corresponde a un año tan temprano como 1942), lo mucho que la filmografía oficial del régimen debe a los desarrollos previos del cine de vanguardia. El caso de las películas de Leni Riefensthal, consideradas en los trabajos de varios de los autores de este volumen, es particularmente ejemplificador a este respecto.

Pero por supuesto que no es ésta (la de la existencia de un "cine totalitario" por cuya naturaleza y por cuyas características se pregunta acá, como introducción a su análisis de la obra de la directora de *El triunfo de la voluntad*, el sugerente artículo de Gustavo Aprea) la única forma de co-incidencia entre los dos campos de problemas a los que alude el título de este volumen. Muy por el contrario, la otra pregunta que la intencionada ambigüedad del "y" del mismo deja por lo menos sugerida es si el cine ha conseguido configurar, desde los años de las luctuosas experiencias totalitarias del siglo pasado hasta los que corren, un tipo de lenguaje capaz de levantarse *frente* a esas experiencias, sea para denunciar sus atrocidades, sea para recoger la memoria de sus víctimas, sea para impugnar sus pretensiones de legitimidad. Así planteada, la pregunta se revela una variante o una manifestación de otra, de dimensiones más vastas, respecto a las capacidades, no del lenguaje cinematográfico en particular, sino del lenguaje, o de los lenguajes, en general, para decir, para mostrar, para *testimoniar* la experiencia del horror. Una pregunta cuyas diferentes respuestas configuran, a esta altura de las cosas, un considerable cuerpo bibliográfico, por lo demás abundantemente recorrido en los últimos años en nuestros países, sobre todo al calor de la multiplicación de trabajos académicos que procuran (en diálogos a veces muy productivos con los que en

su momento buscaron tematizar la cuestión del "testimonio" de los sufrimientos infligidos a las víctimas de los totalitarismos europeos en general, y alemán en particular) dar cuenta de los atropellos cometidos por las maquinarias de los Estados terroristas instalados entre nosotros en los pasados años setenta. Pues bien: a ese debate —ya muy abonado, como digo, por numerosas contribuciones producidas en todo el mundo a lo largo de las últimas décadas— viene a sumarse aquí el muy relevante aporte constituido por el valioso trabajo (ubicado inmediatamente después de una oportuna y erudita presentación, a cargo del colega uruguayo Hebert Gatto, del problema de la definición misma del "totalitarismo" en la teoría política contemporánea) en que el profesor Karlheinz Barck analiza sendos libros de los escritores alemanes Werner Krauss y Víctor Klemperer.

Sin embargo, es necesario agregar de inmediato que la pregunta por las posibilidades de *decir* o de *mostrar* las situaciones de extrema penuria, sufrimiento o degradación asociadas a la vida y a la muerte en los campos de concentración nazis adquiere características particulares cuando se la formula en relación con las mucho más específicas características y posibilidades del lenguaje cinematográfico. A lo largo de las últimas décadas, ensayistas, críticos y filósofos como Jacques Rivette, Serge Daney o Giorgio Agamben han contribuido con textos muy significativos a una fundamental discusión acerca de lo que películas como *Noche y niebla* de Alain Resnais, *Kapó* de Gillo Pontecorvo o *Shoah* de Claude Lanzmann nos enseñan sobre si se puede y si se debe (y sobre cómo se puede o se debe) rememorar, decir, mostrar, re-presentar, situaciones semejantes. En este libro, sin embargo, la reflexión sobre esta sin duda relevante discusión ha optado por ceder su lugar al examen de las potencialidades que ha demostrado tener el cine (así como el teatro: la participación en este trabajo colectivo del actor y director uruguayo Rubén Yáñez es en este sentido especialmente significativa) para abordar críticamente algunos otros aspectos del totalitarismo nazi, menos truculentos pero no menos decisivos ni característicos, como los que se vinculan con el singularísimo tipo de liderazgo ejercido por el *Führer*, con los propios rasgos caracterológicos de ese extravagante personaje (a quien un tan notable como controvertido

film reciente nos deja ver, quizás por primera vez, en el ocaso de su gloria y de su vida: en este volumen, el artículo de María Cecilia Pereira y Pablo Constantini analiza, en una muy provechosa perspectiva, el conjunto de críticas que ha merecido dicho *film* en la prensa periódica de todo el mundo) y con la dimensión espectacular, monumental, de las ceremonias en las que ese liderazgo y ese talante solían tener ocasión de, literalmente, "ponerse en escena". "Literalmente", digo, porque, como en su momento entendieron a la perfección tanto los publicistas del régimen como sus mayores críticos, y como hoy es evidente para todo el mundo, estamos aquí (aquí: frente al fenómeno de masas del nazismo) frente a un hecho que pertenece al mundo del teatro y de la representación.

Nada que no sepamos muy bien desde hace tiempo, ni que constituya una característica particular, en realidad, del tipo de regímenes como el que motiva nuestra reflexión en este libro: cuando, en la más famosa y enigmática de las tragedias de William Shakespeare, Rosencrantz y Guildenstern le anuncian al buen príncipe Hamlet la llegada de los actores que han encontrado en el camino, el muchacho promete que "El que represente al rey será bien recibido. Su majestad recibirá mi tributo" [2.2.298], y la significación de esta respuesta es tan evidente como instructiva: ¿Por qué no habría de recibir todos los honores y tributos el actor que representa al rey —no está diciendo Hamlet— si todos los días, en la corte del castillo de Elsinor, recibe todos los honores y tributos... un actor que representa al rey? Jacques Lacan escribió una vez que un loco que cree que es rey no está más loco que un rey que cree que es rey. ¿No es igualmente cierto, como sugiere la astuta frase del príncipe danés, que un actor que hace de rey no es más actor que un rey que hace de rey? No es pues extraño que Ernst Lubitsch haya considerado conveniente hacer de la *troupe* de actores que, en su extraordinaria *Ser o no ser*, lograrán burlar a las fuerzas nazis invasoras de Polonia, fervorosos intérpretes de *Hamlet*, porque los temas de la fantástica comedia de Lubitsch (la reversibilidad entre el mundo del teatro y el teatro del mundo, las representaciones que se precipitan al infinito —el teatro dentro del teatro— y los permanentes juegos de máscaras, disfraces e ilusiones —el teatro fuera del teatro—, la imposibilidad última de decidir dónde termina el "ser" de las cosas y dónde em-

pieza el "no-ser", por así decir, de la simulación) constituyen una reflexión, una actualización, una "vuelta de tuerca" tan poderosa como original sobre los temas de la gran tragedia shakespeariana. Filmada en el exilio americano de Lubitsch, y estrenada en las salas estadounidenses a comienzos de 1942, la película del director alemán (una comedia, si podemos decirlo así, sobre dos tragedias: la de Shakespeare y la de Europa) conserva intactos hasta hoy su valor artístico, su significado político y su eficacia crítica. Uno de los artículos incluidos en este libro nos ayuda a entender por qué.

Es evidente, por lo demás, el paralelo que puede establecerse entre este *film* de Lubitsch y aquel otro, mucho más famoso, con el que Charles Chaplin, muy poco tiempo antes, había buscado, también él, ridiculizar el ominoso régimen de Hitler. Porque si el juego de espejos, dobleces y simulaciones que nos propone *El gran dictador*, de 1940, no se asociaba al despliegue de ninguna forma especialmente refinada del "arte del comediante" de sus personajes, sino al albur que inesperadamente obligaba a "intercambiar roles" a dos de ellos (el mismísimo Führer y un pobre barbero judío que se le parece hasta el asombro), la película de Chaplin, en la gran tradición que ha hecho de la comedia un arma poderosísima de corrosión de los poderes más odiosos, proponía ya una imagen del nazismo como una suerte de bufonada pomposa y fútil, y del conductor de esa comparsa como un simple "hombre con bigotitos", como se dirá después en la película de Lubitsch. Con bigotitos (elemento éste —inseparable, por cierto, de la característica efigie del dictador alemán— que, como aprendemos también en este libro, ya había sido motivo de chanza en alguno de los tres episodios que, incluso antes que los films de Chaplin y de Lubitsch, habían dedicado al nazismo los inefables Tres Chiflados) y —agreguemos— *con uniforme*. En efecto, como señalan los autores de uno de los varios artículos sobre la película de Chaplin que aguardan al lector en las páginas que siguen, ninguno de los personajes de la historia que narra *El gran dictador* parece reparar en el parecido físico entre el barbero y el Führer hasta que el primero viste el uniforme nazi y el otro, caído, embarrado y desaliñado, pierde los signos exteriores de su jerarquía. Tanto en *El gran dictador* como en *Ser o no ser*, entonces, hay una exhibición y al mismo tiempo una ridiculización de esos fas-

tos y orolepes de la autoridad, una solemnidad bufa que busca –y consigue– revelar lo que hay de grotesco y de insustancial en la aparatosa espectacularidad del poder totalitario. Mostrando en tono de comedia el “revés de trama” de ese espectáculo del poder, su dimensión de simulacro y de artificio, dirigen contra él la más eficaz de las diatribas.

* * *

Este conjunto de problemas viene preocupando, desde hace ya algún tiempo, tanto a los integrantes del Seminario de análisis de la Comunicación que coordina la profesora Lisa Block de Behar en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de la República, de Uruguay, como a varios de los investigadores, docentes y estudiantes de las áreas de Política, Cultura y Comunicación del Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento, de la Argentina. Cuando, en el curso de una conversación que sostuvimos en Montevideo a fines de 2004, descubrimos con la profesora Block de Behar esta feliz coincidencia de preocupaciones e intereses, comenzamos a esbozar, juntos, el proyecto de este libro. Quiero agradecerle muy especialmente, aquí, su entusiasmo y su dedicación, puestos de manifiesto especialmente en la organización del coloquio en el que, en noviembre de 2005, discutimos por primera vez, en un ambiente de amabilísima camaradería intelectual, los textos que aquí se dan a conocer. Esas jornadas de animada discusión, favorecida además por el apropiado marco que le dieron las instalaciones del Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay, en el Parque Rodó, fueron muy estimulantes para nosotros y –creo– para todos, y me alegra mucho que un público más amplio que el que con gran entusiasmo nos acompañó durante los dos días que duraron aquellas conversaciones nuestras pueda conocer ahora la materia de las mismas por medio de esta publicación.

Palabras de inauguración

Álvaro Gascue

Autoridades de la Universidad de la República,
profesoras, profesores y estudiantes de la
Universidad Nacional de General Sarmiento,
profesoras y profesores de la Licenciatura,
estimados estudiantes,
señoras y señoras presentes:

En primer lugar quiero destacar la permanente labor de la Profesora Lisa Block de Behar, que, como en este caso, superando dificultades organizativas no menores, con su esfuerzo y su capacidad de convocatoria hace posible el Coloquio que hoy estamos iniciando, y que, sin duda, redundará en la creciente consolidación académica de la Licenciatura.

Durante estas dos jornadas de trabajo presentarán sus ponencias especialistas en los temas que nos convocan, y los escucharemos con suma atención. Si bien yo no lo soy, al menos quiero dejar planteadas en esta intervención algunas reflexiones.

Debo decir que el término “totalitarismo” me causa cierta incomodidad intelectual porque fue, durante la guerra fría, parte del arsenal ideológico y propagandístico de uno de los bandos. Y ese bando pretendió generar la idea de que la confrontación era entre el totalitarismo y el liberalismo, y yo siempre he pensado que la confrontación era más amplia, que en todo caso era y es la confrontación entre el autoritarismo y las ideas libertarias. Creo que esta última visión enriquece el debate al hacer más amplias las categorías analíticas en juego y sus matices.

También espero que durante el Coloquio sean aventadas algunas ideas que, al igual que la anterior, pueden llegar a ganar pie, especialmente entre los jóvenes, y que tienden a simplificar extraordinariamente las cosas. Por ejemplo, descartemos la idea de que Hitler

era loco. El lugar de los locos suele terminar siendo el hospicio y no la cancillería y el título de conductor de una nación. Sí ocurre que, a veces, personalidades que distan del promedio se ajustan a circunstancias extraordinarias convirtiéndose en los líderes naturales de un proceso. Para no entrar específicamente en el caso de Hitler, voy a procurar ilustrar este tipo de situación con un ejemplo ubicado en un campo opuesto, política e ideológicamente, al nacionalsocialismo: Trotsky.

Trotsky fue el presidente de los Soviets de Petrogrado en 1905 y 1917 y, luego, comisario de industria y de guerra del naciente Estado soviético. Todo ello nos habla de una personalidad extraordinaria. Sin embargo, en otras circunstancias, en las circunstancias del exilio, esa personalidad se convirtió muchas veces en un obstáculo: son numerosos los testimonios de quienes convivieron con él en esa etapa de su vida en el sentido de que, pasado el deslumbramiento de reconocer en él la energía propia y previsible de uno de los líderes de la revolución de octubre, esa misma energía se volvía tediosa para sus compañeros en el día a día, donde hasta las decisiones más banales se asemejaban a la toma del Palacio de Invierno.

Digamos, entonces, que las personalidades y las circunstancias históricas tienen cierto ajuste, pero que, finalmente, pesan más las últimas que las primeras y, por ello, explicaciones tales como la de la locura de un gobernante, para interpretar hechos, no hace más que desviar la atención sobre otro aspecto del nacionalsocialismo que, también, merece una reflexión: el de la responsabilidad colectiva de quienes lo apoyaron.

Es obvio que un sistema como el instaurado por este movimiento político ideológico, incluyendo la represión, la guerra y el holocausto, no pudo consolidarse sin el apoyo cómplice de la sociedad en la que actuó. Es verdad que hubo excepciones, mujeres y hombres que resistieron al régimen, pero fueron la excepción.

Pero esta situación, y quizás allí radique el mayor valor del análisis de este punto, no es sólo patrimonio de Alemania de los años 30 y principios de los 40: es una situación generalizada, que en los hechos abarca a todas las sociedades, incluyendo a las nuestras. ¿O acaso nadie apoyó en los 70 a las dictaduras del sur del continente, o nadie supo de sus crímenes y cerró sus ojos ante los mismos? Bas-

taría con analizar la prensa de aquella época, tarea bien propia de nuestra disciplina académica, para corroborar esta circunstancia.

Finalmente, deseo cerrar esta breve intervención haciendo una referencia al Profesor Pablo Astiazarán, cuya memoria se homenajea en este Coloquio. No abundaré en conceptos acerca de su personalidad y de su excepcional capacidad docente, ya que tengo la seguridad de que lo harán varios de los participantes. Solamente quiero dejar constancia, una vez más, de la voluntad de la Licenciatura, refrendada oportunamente por su Comisión Directiva, de proceder a la publicación de su Tesis de Doctorado, iniciativa que esperamos se pueda concretar a la brevedad.

Solo me resta agradecerles a todos por la atención prestada.

Como quien quiebra una lanza

Lisa Block de Behar

Muy recientemente, un prestigioso y controvertido filósofo,¹ quien ha dedicado el mayor y mejor tiempo de su reflexión a planteos afines a los que hoy aquí nos reúnen y preocupan, especulaba sobre la amistad, una de esas grandes pasiones que la filosofía ha reivindicado en forma esporádica, casi clandestina, como si sólo se tratara de un tema fuera de tema. Los argumentos de su ensayo son tan sorprendentes que podría presumirse, por más de una razón o por falta de ella, que el filósofo italiano intenta formular un nuevo elogio de la locura,² ya que, más que la insensatez, es la amistad bajo especie discreta y lúdica la que inspira ese encomio.

Sin embargo, y a pesar de los eventuales reparos disciplinarios que se lleguen a interponer, considera en ese artículo que la amistad está tan estrechamente ligada a la definición misma de la filosofía que sus teorías no serían posibles sin ese sentimiento de afectuosa simpatía. Y, para fundamentar su afirmación, se remite a la etimología de *filosofía*, señalando la ínsita o íntima filiación que, en la

1 Agamben, Giorgio, "La amistad", en *La Nación*, Buenos Aires, 25/09/2005, http://www.lanacion.com.ar/edicionimpresa/suplementos/cultura/nota.asp?nota_id=741397.

2 Me refiero a la devoción amistosa que profesaba Erasmo de Rotterdam por Tomás Moro y la doble lectura que permite el título de *Morias Enkomium (In Praise of Folly)*, como un elogio a la Locura o a su gran amigo Moro, mientras moraba en su casa. *Moria* deriva del gr. *moron*, neut. de *moros*, "foolish, fou, loco".

propia palabra, contraen el afecto y la sabiduría, celebrando que la inclinación del ánimo hacia el saber se identifique con esa semejanza inclinación del ánimo que es la amistad.

Por esas razones, intelectuales y afectivas, y con enorme pesar por su irreparable ausencia, queremos recordar a Pablo Astiazarán, filósofo y amigo, ya que es en su nombre y homenaje que se realiza este encuentro.

Ahora bien, tratándose aquí de las estrategias de la escritura, aunque sin apartarnos de los planteos anteriores, esta vez daría prioridad a la *filología*, la disciplina que estudia una cultura particular, precisamente, a través de la escritura, literal o figurada, de sus textos escritos, sus imágenes y representaciones. Pero, sin descartar en el término "filología" el *logos* —el lenguaje que, desde los griegos, no se distingue ni del conocimiento ni de la razón—, rescataría esa misma afinidad afectiva para que la amistad tampoco falte a este Encuentro.

En este marco de afinidades, quiero dar la bienvenida, en primer lugar, al Prof. Karlheinz Barck, filósofo y filólogo, por prodigarnos su presencia y sabiduría, por saber ofrecerlas, además, en nuestra propia lengua y por llevar a cabo aquí los proyectos iniciados hace un año en el *Zentrum für Literaturforschung* de Berlín. Le reitero nuestro reconocimiento por no haber dudado en atravesar el océano, a pesar de las no siempre previsibles contrariedades del viaje, para estar estos días entre nosotros. De la misma manera, no dudaron en atravesar el río los colegas y estudiantes argentinos: Gustavo Aprea, Pablo Constantini, Cecilia Pereyra, María Victoria Bourdieu, Pablo Gullino y José Isla, procedentes de la Universidad Nacional de General Sarmiento, quienes dan continuidad así a un auspicioso vínculo que, trascendiendo fronteras territoriales e institucionales, se estableció con el profesor Eduardo Rinesi, director del Instituto del Desarrollo Humano de esa universidad, hace varios años, cuando asistió con alentador entusiasmo y rigurosa solvencia a nuestras iniciativas académicas de entonces.

Agradezco especialmente la generosidad intelectual de Luis Elbert, Pablo Fucé, Hebert Gatto, Ronald Melzer, Rubén Yáñez, profesores, críticos y artistas compatriotas, por aceptar compartir con nosotros la valiosa vastedad de sus conocimientos, respondiendo

con su consabida competencia y su interés más desinteresado a la invitación que les formulamos. Mi agradecimiento a profesores y egresados: Ruben Acevedo, Federico Beltramelli, Walter Sollier, Gelsi Ausserbauer, Juan Queijo y Sofía García, y a los estudiantes Rodrigo Castro, Miguel Mayobre, Santiago Méndez, Sebastián Suárez, Laura Segovia, Jesús Vasilich, Valeria Gil, Mario D'Angelo, Marcos Francia, Florencia González, Ximena Aguiar y Andrea Rodríguez, que, con admirable fervor y puntual diligencia, han llevado a cabo numerosas y difíciles tareas dirigidas a sus compañeros del *Seminario de análisis de la comunicación* y al público que asiste y estimula estas actividades con su presencia.

Nuestro mayor agradecimiento a Domingo Carlevaro, Director de Relaciones y Cooperación de la Universidad de la República, por la cabal y constante comprensión de nuestros proyectos e iniciativas, por el claro discernimiento de su espíritu universitario que, gracias a pocos como él, aún existe. También agradecemos al profesor Arturo Rodríguez Peixoto su atenta y esclarecedora colaboración en todas las instancias.

En nombre de los integrantes del Seminario y de los participantes que vienen de estas y otras tierras, quiero expresar mi reconocimiento al Director del Museo Nacional de Artes Visuales, Prof. Ángel Kalenberg, por la hospitalidad que aquí nos brinda, gracias a la providencial mediación de nuestro mayor crítico de arte, Nelson Di Maggio, quien, con la severa lucidez de su prédica cultural y, especialmente, con su comprensiva solidaridad, nos permitió supe-
 rar en pocos minutos no pocas vicisitudes, favoreciendo la realización de nuestra labor en un espacio que la propicia y distingue.

* * *

En cuanto al tema de estas Jornadas, sólo haré breve referencia a algún aspecto de la escritura cinematográfica, para tener presente que la historia del siglo XX no suele prescindir de la documentación ni de la imaginación cinematográficas, como no pudo prescindir en el pasado de la escritura que le dio origen. La relación entre ambos registros —escriturario y cinematográfico— se entabla y confunde, doble y recíproca, ya que tanto el cine entró en la historia como la

historia dio entrada a la representación cinematográfica,³ en tanto que documento o ilustración. "El cine ha logrado realizar esa escritura de la *opsis*", decía Jacques Rancière,⁴ instaurando la escritura *del ver*, una *visión* que se opone al mito, a la fábula, a la narración, pero *haciendo ver* estas prioridades legendarias aunque —habría que agregar—, al pasar del decir al ver, no dejan de decir.

Sin embargo, el cine mismo y, precisamente, desde los films que no ignoran las catástrofes producidas por los totalitarismos del siglo pasado, se cuestiona la condición mimética de tal *visibilidad* y la tremenda crisis de la representación que esa cuestión implica, cada vez más visible, icónica y conflictiva. Por ejemplo, en *Hitler, un film de Alemania*, Hans Jürgen Syberberg, o el personaje que lo representa, intenta hacer visibles sus angustias interiores, sus fantasmas —Hitler, entre ellos, no el siniestro personaje registrado por la historia que, por falta de juicio, nunca fue juzgado, sino el *Führer*, esa abominable y grotesca pequeña marioneta que tiene dentro, de la que no puede deshacerse y a la que, de una vez por todas, se propone juzgar en el cine, un juicio que le hace vacilar su propio juicio. El film llega a mostrar esas vacilaciones pronunciadas en un monólogo que recuerda el más paradigmático de los monólogos, verbal, teatral y fantasmal, que acosa el imaginario de quien piensa o sueña desde hace siglos.

Más inasible, o más trágica, la obra de Claude Lanzmann llega a alterar o impugnar, por la evocación de las atrocidades cometidas, las tensiones de esa relación entre mostrar y decir. ¿Cómo resolver, en su film *Shoah* (1986), la mostración de quienes fueron masacrados, víctimas de la aniquilación y doblemente víctimas por la desdicha no superada de su *visibilidad imposible*? ¿Cómo podría documentar el cineasta, el investigador, el filósofo, la irreversible paradoja de imágenes que únicamente muestran *de ese pasado* que el pasado no se puede mostrar: ni las víctimas ni sus sufrimientos, ni "ese acontecimiento sin testigos"? ¿Cómo no claudicar ante la aporía de querer

presentar una tragedia cuando apenas se logra mostrar el lugar donde la tragedia tuvo lugar? ¿Cómo sustituir las imágenes por palabras que, en pantalla, siguen siendo imágenes a pesar de todo?⁵

Al iniciar su obra, también Syberberg, como Charles Chaplin en la suya, se burlaba de la fórmula convencional con la que el film advertía sobre *las analogías* que el cine no puede evitar: "Cualquier semejanza con personajes o acontecimientos históricos es pura coincidencia", y agrega: "No se trata de una broma". ¿Está aludiendo Syberberg al juego de palabras con que empieza el film de Chaplin? Su comienzo, en efecto, es similar al que, en clave paródica, inicia *El Gran Dictador*. A Chaplin le bastó con introducir un guión, una rayita mínima, para reescribir y resaltar la *co-incidencia*⁶ de Adenoid Hynkel, que representa paródicamente a Adolf Hitler, y del barbero judío, que representa al anónimo que ha anulado su nombre.⁷ El cine advertía o se divertía jugando con esas coincidencias, pero ¿cómo interpretarlas cuando se producen fuera de la ficción? ¿Cómo entender otras casualidades que no excluyen ni el azar ni sus infortunios, esos misterios que alteran la fugaz sucesión de los días, que no acabamos de percibir ni entender, tan cotidianos y desconcertantes como las "leyes divinas"⁸ y sus inquietantes enigmas?

Aunque tampoco se entienda, hoy y aquí mismo, percibimos una de esas inesperadas coincidencias del calendario que, de alguna manera, son las que fechan la intemporalidad de las ceremonias, suspendiendo el tiempo para trascenderlo. Hace más de sesenta años, en el día 9 de noviembre de 1938, sobrevino la *Noche de los cristales rotos*, la *Kristalnacht*. ¿Por qué noche de cristal? ¿Sólo por los vidrios rotos? Menos eufemístico o menos clínico, también se la designa con el término *Pogromsnacht* (*Pogrom* significa "trueno" en ruso y *Nacht*, "noche", en alemán), una palabra cruzada en dos lenguas, una cruzada gamada que se propuso destruir a los judíos, primero en Alemania, luego en Europa, una aniquilación programa-

3 Comolli, Jean-Louis, "Le miroir à deux faces", en J.-L. Comolli y J. Rancière, *Arrêt sur histoire*, Centre Georges Pompidou, París, 1997, p. 13: "[...] l'histoire de ce siècle est en grande partie faite de représentations cinématographiques [...]".

4 Rancière, Jacques, *La Fable cinématographique*, Seuil, París, 2001, pp. 8 y 17.

5 Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Minuit, París, 2003.

6 Any resemblance between Hynkel the Dictator and the Jewish Barber (sin nombre propio) is purely co-incidental.

7 Blanchot, Maurice, *L'Écriture du desastre*, Gallimard, París, 1980.

8 Borges, Jorge Luis, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.

da y perpetrada por los avances desenfrenados de un partido totalitario en un Estado totalitario, que controla todo, la propaganda, los medios de comunicación, la policía secreta, *ordenando* pogroms, el terror autoritario, autorizado y a la orden.

En una carta que dirigió a Walter Benjamin, Theodor Adorno⁹ describe el padecimiento de sus ancianos padres golpeados, encarcelados, heridos, las oficinas destruidas, saqueados sus bienes sólo por ser judíos. A partir del 9 de noviembre los desmanes de las bandas nazis se multiplicaron con la anuencia cómplice de policías y la indiferencia alevosa de los vecinos, que ven como si no vieran o como si vieran, pasivos, un espectáculo donde el crimen está permitido y lo peor puede suceder.

Más que aludir a la fragilidad opaca y nocturna del cristal, los historiadores, los periodistas, la gente que sabe designan el 9 de noviembre como un *Schicksalstag*, un día del destino o de la fatalidad, colmado de calamidades ancestrales, de espejos rotos y muros que clausuran a muerte los guetos o se resquebrajan y desmoronan. Por eso no sorprende que se quiebre una pluma, *como quien quiebra una lanza*, para meditar sobre "la escritura del desastre" y, si bien ya no se puede hacer nada, hacer algo. Si para Maurice Blanchot la *pasividad* frente al desastre ya es en sí misma el desastre, si el *desastre* es un astro o una estrella que se aparta, estremeciendo el firmamento, no es extraño que, como si todavía temblaran, se vieran amarillas las estrellas en el cielo de Europa.¹⁰

Son nítidas, distintas y hasta opuestas las impresiones que sugiere *la pluma* en medio del póster, de Fidel Sclavo, que anuncia estas Jornadas: una pluma fracturada, fija en un afiche, apunta a más de un quebranto pero, a punto de volar o de escribir, requiere un debate que se inicia y no cesa.

MONTEVIDEO, 9 DE NOVIEMBRE DE 2005.

9 Adorno, Theodor y Benjamin, Walter, *The Complete Correspondance, 1928-1940*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1999, pp. 298 y ss.: "Adorno to Benjamin [New York] 1º/02/1939".

10 Steiner, George, "Il fondamentalismo male dell'Occidente, orfano dei Lumi", en *Corriere della Sera*, febrero de 2004, <http://www.proteofaresapere.it/contributi.asp?id=232>.

El desastre y las escrituras del desastre

REFLEXIONES SOBRE EL CONCEPTO DE TOTALITARISMO

Hebert Gatto

El tema de este coloquio, y por consiguiente de mi ponencia, es particularmente polémico en tanto refiere a un problema con una larga historia de controversias: el totalitarismo. ¿Qué es el totalitarismo? ¿Qué fenómeno representa? ¿Cuáles son sus orígenes y sus diferencias con otras experiencias históricas autoritarias? ¿Cómo pudo ocurrir que en pleno siglo XX, el siglo del progreso, del avance científico y técnico, se haya podido torturar, vejar y asesinar impunemente millones, decenas de millones de personas por regímenes que en su discurso, en su objetivo explícito, pretendían mejorar la raza, la clase o el Estado?

Éstas son preguntas claves, que no se relacionan con una historia lejana, ajena al presente, sino con nuestro pasado inmediato, el de los padres o los abuelos de la mayoría de los que aquí se reúnen. Incluso unos pocos de nosotros fuimos contemporáneos de aquel horror y los restantes son herederos inmediatos del mismo, tanto que ha podido decirse —a mi juicio equivocadamente—, que la dictadura militar uruguaya y, más en general, las experiencias dictatoriales del sur del continente, fueron una derivación de —o estaban emparentadas con— el fascismo. Y no digo esto para exculparlas, que no lo merecen, sino en aras de un mínimo de rigor conceptual. De modo que plantear qué es el totalitarismo es formular una pregunta con

completa vigencia. Esta supervivencia ha llevado a pensar, y la historia del presente parece confirmarlo, que en determinadas coyunturas de desorganización y anomia los hombres, cualquiera sea su geografía, están dispuestos a seguir el ancestral llamado de la tribu, o de la horda, para encolumnarse detrás del jefe providencial. Es por eso que reflexionar sobre el fenómeno, procurar adentrarse en sus características, no es un ejercicio puramente histórico o meramente académico. La tentación totalitaria, como recordaba Jean-François Revel, nunca está definitivamente superada, quizás porque, más que en un régimen político concreto, subsista, acallada, como una dimensión virtual de la psicología colectiva.

Como es sabido, toda enunciación, dependiendo de su contexto, puede constituir un acto político, particularmente cuando su objeto, como aquí es el caso, refiere a una visión del mundo y de la vida sobre la cual resulta imposible abstenerse de juicio. Si se hacen cosas con palabras, también se valora describiendo y se prescribe valorando. Ello supone que mi enfoque, que concibe al nazismo, al fascismo y al comunismo como patologías políticas, no esté libre de la carga ideológica que el análisis de estos temas conlleva. Como se sabe, pese a las esperanzas contrarias de Max Weber, la asepsia axiológica es un tópico ajeno a toda ciencia y mucho más a las sociales.

El totalitarismo como concepto que describe y explica una forma política particular apareció por primera vez en la Italia de los años 20. En paralelo con el surgimiento histórico del fascismo, algunos críticos de éste —Giovanni Amendola, Lelio Basso, Luigi Sturzo— fueron los primeros que usaron, para caracterizar negativamente al Gobierno de Mussolini, el sustantivo *totalitarismo*. En el año 25 ó 26, un texto de Sturzo, un cura social-cristiano que, perseguido en Italia, se fue a Estados Unidos, donde tuvo una carrera como publicista relativamente importante, señaló negativamente algunos de los rasgos del régimen mussoliniano, profundizando en esa caracterización. Alumbró con ello una nueva categoría política destinada desde sus inicios a una vida azarosa. Años después, y esto es muy peculiar en su historia, este término, como bien decía el profesor Álvaro Gascue al comienzo de estas jornadas, devino un arma arrojadiza en la Guerra Fría, lo que le valió una cierta desvalorización. De él, en la década del cincuenta, se habían apoderado los Estados Uni-

dos para caracterizar tanto a los regímenes italiano y alemán como a la Unión Soviética, la que, sintiéndose denostada por su rival, efectuó una campaña furibunda, procurando demostrar que el totalitarismo era una denominación pergeñada por su rival imperialista que nada tenía que ver con el comunismo, enfilado a la liberación de la humanidad. Quiere decir que fue un concepto que resultó sesgado dada su temprana politización. Posteriormente a la muerte de Stalin y al primer impacto de las denuncias de los ex comunistas como George Orwell o Arthur Koestler —las había habido antes por Víctor Kravchenko o David Rousset, pero los comunistas occidentales las habían logrado desvalorizar—, el totalitarismo aminoró su prestigio político, el que renació luego de los sucesos checoslovacos de 1968 con la desertión del comunismo por parte de los intelectuales europeos, a los que siguió un nuevo y breve ocaso culminado por lo que parece un definitivo renacer con la implosión del régimen soviético, en lo que constituyó una historia de siete décadas en muchos aspectos confundida con la fascinación y la repulsión alternativas que el marxismo-leninismo —no así el fascismo, condenado sin fisuras casi desde sus comienzos— supuso sobre los estratos pensantes de Occidente, particularmente aquellos que, rechazando al capitalismo y a los EEUU se aferraban a la utopía de una formación social que concretara el anhelo de la liberación definitiva.

Pero, mucho antes que todo esto ocurriera, la primera reacción del fascismo en las décadas iniciales del veinte y el treinta no fue negar su carácter totalitario sino aceptarlo, ingresarlo a su imaginario como caracterización positiva del régimen. Benito Mussolini recoge el guante y dice: "efectivamente Italia es un régimen totalitario, porque el fascismo significa la unidad del pueblo, la unidad del Estado, la unidad ideológica". Resalta así su capacidad para unificar la nación por encima de diferencias ancestrales.

Es precisamente esta idea centrada del Estado como garante de la unidad popular, aunque sin el énfasis biológico, la que sostiene Giovanni Gentile, convertido en teórico del fascismo, cuando escribe un famoso artículo en la *Enciclopedia de Ciencias Sociales* donde sostiene que el régimen de Mussolini es el régimen totalitario por excelencia. Precisamente, dice, porque el Estado, convertido en representación de la totalidad a la manera hegeliana, absorbe la sociedad,

que pierde su autonomía. Con esos parámetros el sueño milenario de la unidad absoluta, de la transparencia social sin fisuras, que supera el egoísmo del individualismo, hace su ingreso en el siglo XX europeo, trascendiendo incluso —eso sostenían sus apologistas— las contradicciones del capitalismo superadas por su sujeción a la política y al Estado fascista.

Años después, Claude Lefort, que dirigía un movimiento de tipo socialista libertario a través de la revista *Socialismo y Barbarie*, profundizará esta idea sosteniendo que el totalitarismo es la representación doctrinaria de la “no división”, de la unidad total, del sueño utópico o distópico, según cómo se lo mire, de la totalidad inescindible, superadora de cualquier diversidad o contradicción. Digamos que, cuando la “no división” se concretó en la pureza de la raza como precondition para la grandeza y felicidad nacional, como ocurrió bajo el nazismo, el ancestral antisemitismo europeo, de raíz religiosa, habilitó la representación del judío como el enemigo, el oculto “parásito” que, al obstar a la armonía genética de la comunidad, debía ser erradicado. Lo que condujo a la política de exterminio de este pueblo. Al igual que llevó a la lucha sin cuartel contra los adversarios del proletariado en el comunismo o la escoria contraria a la unidad nacional en el fascismo estatista italiano. Esta característica lleva a pensar que el totalitarismo, como bien lo intuía Carl Schmitt, que generalizó sus rasgos a la totalidad de la política, es un modelo que se define por contraposición a un enemigo, y que de esta contradicción —como en el pensamiento gnóstico al que refiere Alain Besançon—, extrae su impulso revolucionario y su carácter mesiánico y salvífico. Un aspecto que, como veremos, da a estos regímenes su impronta de movilización permanente contra un enemigo externo o interno y permite pensarlos en su forma como una lucha por el bien público.

La medida en que Mussolini tuvo éxito o no en lograr un régimen totalitario acabado, politizando el ámbito privado, es materia de discusión. Se señala clásicamente que, en la medida en que mantuvo la monarquía y la Iglesia Católica, no tuvo poder suficiente para desgondar todas las estructuras institucionales autónomas y, en esa medida, nunca logró perfeccionar la ecuación totalitaria. La tesis es discutida por Emilio Gentile, en un libro recientemente traducido al

castellano (*La vía italiana al totalitarismo*, Siglo XXI, 2005), quien rescata para Italia el dudoso honor de haber avanzado mucho más de lo que se suele admitir en el perfeccionamiento del totalitarismo. Pero, naturalmente, quien más se aproximó al sueño totalitario, a partir de 1933, fue el nacionalsocialismo, con Adolf Hitler a la cabeza. No tanto porque lograra destruir a la sociedad civil alemana, lo que no hizo ni siquiera en los peores momentos de la guerra, sino por su capacidad para subordinar cualquier oposición y destruir a sus enemigos, presuntos o reales, tan pronto como fuera de su interés hacerlo. Particularmente en un medio como el alemán, donde los alineamientos con el gobierno fueron rápidos y profundos, así como lo fue la aptitud del régimen para lograr una fuerte unidad nacional y donde la oposición, si bien existió, no tuvo jamás capacidad para desafiar al régimen, aun antes de que la guerra consolidara el proceso.

Lo cierto es que Hitler, como Josef Stalin, nunca aceptó para su régimen la calificación de *totalitarismo*. Pero, naturalmente, las características típicas que definen esta categoría, y que vamos a tratar de precisar, las tuvo el nacionalsocialismo en un grado que no alcanzó la sociedad italiana. Y acá, en este punto, se replantea otra de las grandes preguntas acerca del totalitarismo, una que ahora, alejada del contexto de la guerra fría, sigue, no obstante, manteniendo su vigencia: el marxismo-leninismo, en la práctica histórica del stalinismo, e incluso en algunos de sus desarrollos posteriores, ¿es o no un régimen totalitario? ¿Reúne o no las características del totalitarismo? Es decir, ¿qué es lo que permitiría, como han señalado tantos analistas, unificar en una única categoría conceptual el fascismo, el nazismo y el comunismo, tres regímenes con características en algunos aspectos comunes y en otros tan diferentes?

El tema, además, no se detiene en este punto. Ahora que la investigación histórica ha avanzado lo bastante y los archivos comienzan a abrirse para los investigadores, surge la pregunta: ¿la China de Mao Tse Tung reunía las notas necesarias para ser considerada un régimen totalitario? Y aquí nuevamente nos trasladamos al plano conceptual, porque la inclusión o exclusión del maoísmo depende de cómo consideremos el totalitarismo. Sabido es que siempre es posible ampliar la extensión de un concepto de tal modo que cubra los

fenómenos más disímiles, por más que, en tal caso, se ponga en duda la utilidad de una categoría tan laxamente definida. A su vez, los regímenes de Europa del Este, subordinados a la Unión Soviética, del tipo rumano o albanés, regímenes enormemente autoritarios, ¿pueden integrarse o no en la categoría del totalitarismo? O, con más generalidad todavía: ¿el totalitarismo es un autoritarismo exacerbado?; ¿el género es el autoritarismo y el totalitarismo es la especie, o el totalitarismo es por sí mismo un género autónomo, con especies diferentes, que tiene utilidad para la investigación, para la periodización y comprensión de la historia del siglo XX? Y más aún: ¿el totalitarismo tiene historia, es dinámico y cambiante o, como sospecho, es una categoría no empírica, cuya tasa de cambio en su variable definitoria es reducida? No, obviamente porque no se transforma, sino porque al hacerlo se aleja del tipo polar, para ingresar en caracterizaciones vecinas pero diferentes. Éstos son grandes interrogantes, que hacen a la inteligencia de la época contemporánea y a la utilidad del totalitarismo como concepto político o filosófico, que no resultan nada sencillos de dilucidar.

Quizás recurriendo a sus orígenes, a las condiciones que hicieron posible su surgimiento, podamos ver si es posible unificar los distintos regímenes totalitarios, aceptando —con todas las dificultades que ello plantea a las ciencias sociales— que iguales causas generan iguales o similares efectos. Sobre este punto en particular tenemos dos grandes visiones. Una, que señalaba recién, que ve al fascismo y a al nacionalsocialismo como una consecuencia del capitalismo tardío en su faz monopolista de Estado (como llamaba el leninismo a la última etapa de este modo de producción), al que ya le resulta imposible disciplinar a la sociedad por medios democráticos. Ésta fue la versión del nacionalsocialismo férreamente sostenida por la Unión Soviética y sus epígonos en todo el mundo hasta la caída del socialismo real. Pero que admitió análisis más sofisticados, de mejor calidad técnica, si así puede decirse. Como fue el caso, por ejemplo, de la Escuela de Frankfurt, que se pronunció repetidamente, amplificando esta visión del totalitarismo. Herbert Marcuse, Theodor Adorno y Max Horkheimer señalaban en qué medida la anomia que produce el capitalismo, con su implacable espíritu de competencia, rompe todo atisbo de solidaridad social, conduce a una pérdida gra-

ve de la individualidad personal y, en esa medida, abre el campo para la aparición de los experimentos fascistas y nacionalsocialistas. Quiere decir que en esta versión de lo que es el totalitarismo, el estalinismo —o, más en general, el comunismo— queda excluido, en tanto no es producto del desarrollo del capitalismo.

Señalaban Horkheimer y Adorno —después retomó esta idea el Jürgen Habermas tardío— que la anomia que genera el capitalismo tardío tiene tal intensidad, tiene tal fuerza, que rompe la estructura de la racionalidad. Es decir: la racionalidad instrumental se disocia de la teleológica y termina por anularla, con el resultado de que se pierden los objetivos, los fines para los que se hacen las cosas. Entonces, estas sociedades del capitalismo tardío consiguen un desarrollo científico importante, una tecnología muy sofisticada, y, sin embargo, disponen de estos medios, de esta potente racionalidad instrumental, para fines absolutamente ajenos al bienestar humano en una sociedad democrática. Tal sería el caso típico de Alemania.

Ésta es una versión. La otra, por nombrar a alguno de sus defensores más destacados, es la que representan Isaiah Berlin, o, con matices, la misma Hannah Arendt. Para ellos el totalitarismo es una reacción autoritaria de carácter temprano contra el iluminismo y la Revolución Francesa. No ya un producto del desarrollo perverso del capitalismo sino una reacción de tipo romántico, opuesta a los procesos de modernización y, yendo más allá, al desarrollo civilizatorio como tal. Y aquí, naturalmente, los precursores de la contrarrevolución son el conde de Gobineau, Joseph de Maistre, Edmund Burke, es decir, la reacción antiiluminista, que sería la que preanunciaría o fundaría el totalitarismo como un intento desesperado de rechazar la modernidad. Todo ello en nombre de las viejas solidaridades grupales, de los lazos generados por la sangre y la tierra, en las que se apoyaba el orden premoderno. A este enfoque Arendt agrega el racismo en su variante antisemita y el imperialismo como notas determinantes del tipo. Aun cuando, como se ha observado, la reacción romántica se apoya en un reestablecimiento de la religiosidad dañada por los procesos de modernización, mientras el totalitarismo moderno se basa en premisas seculares. Aunque lo haga sin perder del todo la dimensión mística y metafísica de la trascendencia, lo que ha llevado a ciertos analistas del totalitarismo, como Eric

Voegelin, a hablar de los totalitarismos como "religiones seculares". Existe incluso una tercera visión, sostenida entre otros por Jacob Talmon, en un famoso libro titulado *La democracia totalitaria*, que observa al totalitarismo como una derivación, como un desarrollo perverso de las democracias rousseaunianas, que terminan sacrificando a las minorías en aras de la voluntad general, consagrando, en su expresión más extrema, una suerte de dictadura de la mayoría. Una voluntad que no es la suma de los deseos de cada uno sino la que los ciudadanos deberían albergar si fueran capaces de superar, como deben hacerlo, los intereses individuales en aras de los intereses comunitarios, en lo que constituye una caracterización de naturaleza antiliberal, que hace prevalecer claramente el dominio público sobre el ámbito privado de los ciudadanos.

De modo que en estos temas no se puede ser terminante, ni perder los matices. ¿El totalitarismo puede explicarse únicamente por el desarrollo económico, como postula el marxismo? ¿O puede reducirse, como también se ha pretendido, al autoritarismo estalinista? Como es sabido, en Alemania ha habido una serie de profundas polémicas sobre estos temas, y ha aparecido algún historiador —Ernst Nolte es probablemente el más famoso—, que ha concebido al nacionalsocialismo como una defensa de la sociedad occidental frente a la agresión asiática del comunismo. Con lo cual aquél se legitimaría como el último bastión frente al avance comunista, siendo éste el verdadero totalitarismo. Entonces, en esta visión, aunque nunca lo expresara claramente de esta manera, el fenómeno totalitario que genera la reacción de Occidente es el marxismo. El nazismo aparece mejorado en su calificación negativa, porque emerge como una contención frente a la agresión totalitaria proveniente de la Unión Soviética. Esta posición aparece anunciada tempranamente luego del fin de la segunda guerra, cuando el nazismo deja de ser una amenaza, en algunos ex comunistas pasados al anticomunismo militante, como Sydney Hook, James Burham o Ignacio Zilone, temerosos del avance del estalinismo en Europa.

Por estas razones, derivadas de la ambigüedad del fenómeno, la calma, la reflexión, la necesidad de ser cauto en terrenos tan profundamente ideologizados, es absolutamente necesaria. Si algo tenemos que aprender del siglo XX es la modestia intelectual, la capa-

cidad de discernir que no existen explicaciones únicas ni definitivas de los fenómenos históricos, que nuestros conceptos son recortes de una realidad sin soluciones de continuidad y multifacética, siempre analizable desde diferentes puntos de vista, y que la reflexión es lo único que nos puede ayudar en el camino de comprender lo que ha pasado en este siglo particular que hemos dejado atrás.

El tiempo, naturalmente, no me alcanza para internarme en las inagotables complejidades de este tema. Ustedes saben que las teorías clásicas sobre el totalitarismo, las primeras que lo aislaron como fenómeno generalizable a experiencias empíricas a primera vista diferentes, parten de una premisa: son regímenes de ideología única que se definen por determinadas características organizativas. Es ésta la esencia de la explicación que, por ejemplo, formuló en el año 1956 Carl Friedrich, un austríaco que residió en los Estados Unidos, que estuvo lejanamente relacionado con la Escuela de Frankfurt y escribió, junto a su ayudante Zbigniew Brzezinski, un libro de enorme influencia —*Totalitarian Dictatorship and Autocracy*, 1965— donde definieron al totalitarismo por cinco elementos: ideología única, partido único de masas encabezado por un líder que está por encima del aparato, el terror como instrumento político, el monopolio de los medios de persuasión y violencia y, por último, la planificación central de la economía.

Friedrich y Brzezinski argumentaban que el totalitarismo es un fenómeno moderno, surgido en el siglo XX en sociedades con un alto grado de movilización y un determinado desarrollo cultural. Desde esta perspectiva, la similitud entre comunismo y nacionalsocialismo se postulaba —sostiene Enzo Traverso— "sobre la base de una mera comparación fenomenológica, estática, descriptiva, nunca estudiada a partir de la génesis y la dinámica de estos regímenes", todo ello "en función de una metodología positivista, empirista y estrictamente antihistoricista en el plano sociológico". Si es cierto que Friedrich y Brzezinski forzaban las categorías para reforzar su anticomunismo, ello también resultaba producto de la dificultad de caracterizar el fenómeno totalitario por sus características externas o institucionales. Por eso, por la camaleónica capacidad del totalitarismo para adaptarse y valerse de estructuras políticas y sociales muy heterogéneas, hay que ser prudentes

cuando, como por ejemplo hacía Gentile, se asimila el totalitarismo al Estado fascista. En este sentido no es evidente que el totalitarismo suponga necesariamente un Estado que monopolice el poder social, como pensaban los primeros críticos del régimen y sus propios apologistas. Normalmente, aunque ello pueda ser diferente en el caso italiano, en los fenómenos totalitarios el partido y –por encima del partido– el líder logran tal poder, tal capacidad de concentración, que trascienden las estructuras estatales, a las que suelen dejar de lado. Hitler y Alfred Rosenberg, su escriba en estas materias, señalaban que, en definitiva, el nacionalsocialismo no es un tipo de Estado: es la voluntad del *Volk* a través del líder. Es decir, un guía, un *Führer* que monopoliza, capta y expresa los sentimientos del pueblo y que, a través de ese ejercicio interpretativo, se sitúa por encima del Estado, de la sociedad, de los individuos y del orden jurídico. Algo parecido sucede con el terror, que, si nunca desaparece (y en las etapas iniciales o de afianzamiento cumple un rol primordial), muy a menudo, como ocurrió en el Estado soviético tras Stalin, se rutiniza y burocratiza para operar más como una amenaza virtual que como una presencia cotidiana.

Con relación al líder –otro elemento normalmente destacado en la descripción del totalitarismo–, existen pocos ejemplos donde su influencia no haya sido determinante. Tal lo ocurrido en China, donde el poder, la influencia y la arbitrariedad de Mao Tse Tung fueron manifiestos, particularmente en la denominada “revolución cultural”, cuando su decisión de torcer el rumbo revolucionario para concentrar el poder en sus manos produjo terribles catástrofes a centenas de miles de personas, además de modificar de un golpe la dirigencia revolucionaria que hasta entonces había manejado el proceso, como lo hizo también la palabra del dirigente único en los casos de Albania, Rumania, Camboya o en la misma Yugoslavia (pese a la atipicidad, en otros aspectos, de este régimen), y como ocurre todavía en los regímenes comunistas aún subsistentes, como Cuba o Corea del Norte, ambos sujetos a la influencia decisiva de sus dirigentes. Tal es el caso también, para volver al fascismo, de la desproporcionada importancia de Mussolini o Hitler en la historia de sus naciones. Sin embargo, la ausencia del caudillo no desnaturaliza el tipo, varios regímenes del Este de Europa no tuvieron conductores de renombre,

como en los ejemplos polaco o húngaro, y no por eso dejaron de ser totalitarismos, aunque de la variedad burocrática.

Ahora bien: partido de masas, monopolio de la violencia, monopolio de los medios de socialización y el terror como paralización de la capacidad de resistencia y reacción de las poblaciones sometidas son, todos, elementos de presencia recurrente en el totalitarismo. Así lo han destacado la mayoría de los trabajos realizados a partir de la década de los sesenta, particularmente por los cientistas anglosajones, enfatizando o atenuando la presencia de alguno de ellos y verificando algunas constantes, como la ya comentada importancia del terror, ya sea en los campos de internación y exterminio de los nazis como en las experiencias estalinistas de utilización del terror, que constituyen un fenómeno de una terrible tristeza como técnica de manipulación de personas, pero de una gran riqueza para analizar la manipulación de la psicología colectiva por parte de los regímenes totalitarios.

La historia de la Unión Soviética desde 1917 hasta 1953 fue reescrita por lo menos tres veces para adaptarla a las diferentes coyunturas producidas por la política de Stalin. Las fotografías de los libros fueron alteradas muchísimas veces. Lev Trotsky, por ejemplo, caído en desgracia desde 1927, tuvo que ser eliminado en 1929 de una famosa foto que encabezaba una de las historias del Partido Comunista de la Unión Soviética, con un tiraje de decenas de millones de ejemplares, porque como dirigente revolucionario estaba al lado de Stalin y de Lenin en un acto público. Estos fenómenos, donde el terror habilita la manipulación de la memoria social ante la pasividad de la población, son típicos del totalitarismo, impensables en una sociedad donde el miedo no paralice a la oposición. Como también son típicas –aunque, insistimos, no siempre todas se den juntas– cada una de las restantes características señaladas por los diversos analistas que, a partir de Friedrich, intentaron con suerte diversa teorizar, agregando o quitando notas definitorias, el fenómeno totalitario. Un concepto que, pese a las alternativas en su prestigio teórico y político, y sobreponiéndose a un ocaso que en un momento pareció definitivo, siempre volvió por sus fueros. Fundamentalmente por su capacidad para explicar gran parte de lo ocurrido en el siglo pasado, que bien puede ser bautizado como el si-

glo del totalitarismo. Y ello en base a su capacidad heurística y pragmática, y sobre todo a su aptitud para dar cuenta (integrándolos en hipótesis de mayor generalidad) de fenómenos generados en muy distintas geografías, pero relacionados por ciertas características o efectos que los unifican en el plano teórico.

De cualquier modo, y para terminar, querría señalar qué es lo que entiendo, y lo digo con modestia, que puede caracterizar el totalitarismo. Mi tesis es que éste abarca todas las experiencias históricas que mencioné. Es decir, la China de Mao, el nacionalsocialismo, el fascismo italiano —con algún signo de menos adelante, en la medida en que fue un régimen mucho menos acabado y realizado—, la Unión Soviética de Stalin, Camboya y varias de las democracias populares del Este de Europa. Incluso si, muerto Stalin, es discutible que la Unión Soviética posterior pueda seguir siendo caracterizada en todo su periplo como totalitaria, el debate bien puede zanjarse admitiendo que se trató de regímenes que sufrieron un largo proceso de transición, que no fue lineal sino sinuoso, con avances y retrocesos significativos.

Entonces la pregunta es: ¿cuál es el o cuáles son los elementos que, trascendiendo la descripción clásica, permiten caracterizar el totalitarismo, no ya como una categoría empírica de la ciencia política, sino como un concepto capaz de abarcar, en base a una nota central o característica definitoria, experiencias tan diversas como las mencionadas? Yo creo que para ello es imperativo situar el totalitarismo en un plano distinto, como lo dice Enzo Traverso al final de su formidable trabajo sobre este tema: el de las concretas realidades históricas. El totalitarismo es un fenómeno que tiene que ver con la filosofía, no con la ciencia política, y que se relaciona con una variable general de tipo abstracto y funcional —no estructural o institucional—, que impregna el decurso de la cultura del corto siglo XX. Pero que además encierra una clara opción valorativa. Tanto que si se eliminara el totalitarismo del arsenal conceptual de la filosofía política del período, no se podría comprender adecuadamente dicho siglo. Esto me parece clave para la inteligencia del tipo.

¿Cuál sería ese elemento o nota definitoria del totalitarismo? Se trata de un régimen que, utilizando diferentes arbitrios instituciona-

les u organizativos, pero siempre valiéndose del terror, en acto o en potencia, monopoliza una concepción propia del bien que constituye su impronta, y la utiliza desde el Estado o desde el aparato de poder que él construye, impidiendo la competencia de cualquier rival, ya sea individual o grupal, emergente de la sociedad civil. El totalitarismo implica entonces la apropiación e imposición públicas de determinada concepción de lo bueno, de la felicidad pública e individual, por parte del gobierno totalitario, ya sea que lo imponga desde el Estado o a través de una institucionalidad ad-hoc, centrada en el partido y en el líder, que hagan sus veces.

La democracia liberal, por lo menos en su expresión normativa —luego la práctica le irá haciendo las rebajas del caso—, tiene también un elemento clave que la define. Donald Dworkin lo señala en un artículo reciente. La democracia liberal utiliza al Estado, además de en sus funciones clásicas, para sostener una idea de la justicia, de aquello que cada gobierno entiende como socialmente correcto. La justicia refiere, no a las ideas de los ciudadanos sobre su autorrealización en la vida o a sus intereses personales, sino a cómo deben distribuirse y regularse los bienes políticos, intelectuales, materiales o inmateriales; en síntesis, los bienes socialmente valorados. Procurando, de acuerdo con arbitrios que caracterizan las distintas doctrinas político-sociales que aceptan la democracia, que todos, según algún rasgo que se prioriza —los méritos, el trabajo, la libertad, la perseverancia, la igualdad de oportunidades, la propiedad— tengan acceso a los mismos o a un mínimo de ellos. Regula además los inevitables choques de intereses en la vida en común. Para ello, basado en determinados supuestos anclados en la justicia distributiva y conmutativa, sanciona al derecho. Pero la democracia liberal no se relaciona con los planes de vida de los individuos, con aquello que cada uno entiende como bueno o adecuado para sí mismo, para su familia, sus grupos de referencia o sus hijos. Tampoco con ningún bien pretendidamente objetivo, como, por ejemplo, Dios, la mejor conducta de los individuos, la salud de la raza, la patria, la clase social indicada o la honra a sus próceres, los cuales, junto a tantas otras opciones evaluativas, integran la esfera de libre opción de cada ciudadano. Por consiguiente, a diferencia de las normas de justicia y del orden jurídico que regulan la convivencia superando controversias y construyendo solidari-

dades, los valores, en cuanto refieren a la felicidad de las personas individualmente consideradas, al carecer de carácter universal, no deben ser impuestos en el ámbito público. Sigo advirtiéndole que, en estos desarrollos, me estoy situando en un plano ideal, no en el plano de la democracia efectiva, particularmente la de estas latitudes, con todos sus defectos y a menudo sus excesos y transgresiones, que es un tema para otra charla.

En el totalitarismo las cosas ocurren exactamente a la inversa. Es el aparato de poder, el líder, o el Estado, según las diversas configuraciones del fenómeno totalitario, quienes, además de monopolizar la violencia a través de las normas jurídicas, realizan la elección del tipo de vida adecuado para grupos e individuos, y de los valores que deben regirla. No se trata de una decisión que sea dejada en manos de los ciudadanos, dentro de un marco de justicia dado, sino que es adoptada como el principal tema de la vida pública por las instituciones rectoras, a las que se inviste de poderes que subordinan el ámbito privado. En el totalitarismo logrado todo se politiza, desde el arte y la vida familiar al deporte, porque es la *polis* la que define la felicidad colectiva y personal, aunque el régimen, como siempre ocurre en la tensión entre los modelos teóricos y la realidad, deba permanentemente doblegar los continuados intentos de reprivatizar los caminos a la realización por parte de sus componentes. De allí su necesidad de rituales, consagraciones multitudinarias y ceremonias recordatorias —tan típicas del nacionalsocialismo, pero no desconocidas en el comunismo— que patenticen la permanente presencia e importancia de lo público y de la constelación valorativa y prescriptiva específica que, de manera exclusiva, defiende cada régimen totalitario. Todo lo cual los acerca a la ética teleológica de la "vida buena" de Aristóteles, que delimita y escoge los bienes que permiten la consecución de una vida completa y feliz (vida buena). Esta teleología culmina, en el nazismo en la lucha de razas y la dominancia de lo ario y, en el marxismo, en el triunfo del proletariado, en ambos casos como realización del bien. En síntesis, la versión liberal de la democracia supone un Estado laico, neutro respecto a los diferentes modos de vida, mientras el totalitarismo se define por su vigorosa adopción de una teoría sobre la felicidad, tanto individual como social (o, en el caso del marxismo, de las precondiciones

sociales para lograrla), configurando un modo de imponer estatalmente o centralmente a la sociedad una concepción del mundo y de la vida, respecto a la cual los ciudadanos carecen de opciones. De tal forma que, contraponiéndose especularmente, uno adopta como clave de su política lo que la otra niega que pueda ser materia de la *res pública*.

En el totalitarismo la monopolización de la moral privada y su imposición como ética pública obligatoria se realiza a través de la ideología. Toda ideología implica un diagnóstico sobre la realidad social y un conjunto de sugerencias o prescripciones para modificarla. Tales prescripciones se fundan en un conjunto de máximas de carácter ético, tanto sobre lo bueno como sobre la justicia. Son estas máximas, con la cobertura de la ideología que las justifica, las que en el totalitarismo resultan expropiadas, monopolizadas e impuestas por el Estado. Sólo que los supuestos morales, a diferencia de la ideología que los encubre, no resultan manifiestos. Por eso se dice, con razón, que el totalitarismo es un régimen de ideología única; sin advertirse que es también, lo cual es mucho más importante, un orden de moral única, lo que hace que la disidencia política se transforme en inmoralidad o delito. Ésta es la distancia entre el totalitarismo, fenómeno del siglo XX, y la democracia liberal consolidada, perteneciente al mismo período. Por consiguiente, creo que sí, que efectivamente, como se ha dicho tantas veces, el totalitarismo es una respuesta, una reacción frente al liberalismo y a la democracia. No se trata con esto de sostener que en el pasado no existieran regímenes que monopolizaran estatalmente la moral privada convirtiéndola en pública. Por el contrario, ésa era la norma hasta el surgimiento del liberalismo y los consiguientes procesos de secularización que separaron la religión del Estado. En cuanto el Estado adoptaba una religión para sus súbditos estaba escogiendo para ellos un proyecto específico para orientar sus vidas. Una idea de cuál era el camino forzoso para obtener la felicidad y servir al conjunto social que no se detenía ante ningún derecho de los habitantes del Estado, sencillamente porque los mismos, ni como realidad ni como doctrina, existían por entonces. Se conseguía con ello sociedades homogéneas, con un alto grado de conformidad, que dependían centralmente de una moral positiva de carácter social y

a la vez estatal. Pero lo específico del totalitarismo es que surge en pleno siglo XX, cuando en Occidente –no así en el mundo musulmán, donde mantiene su vigencia– las teocracias ya eran un recuerdo superado por el ascenso del individualismo liberal, a través de un largo proceso que se inicia en el Renacimiento, con la figura de Nicolás Maquiavelo –que señala un hito al secularizar la política– y se continúa con la Gloriosa Revolución inglesa del siglo XVII, cuando pensadores como Thomas Hobbes primero, y John Locke poco después, van profundizando las etapas de la separación entre la iglesia y el Estado y del otorgamiento de derechos individuales infranqueables por el Estado. El proceso encontrará su culminación –no tanto en sus realizaciones históricas concretas, pero sí en el plano doctrinario– con la posterior síntesis entre liberalismo y democracia emprendida en el siglo XX, con su neta diferenciación entre lo público y lo privado.

Surge de lo anterior que el totalitarismo se asemeja, contiene elementos que lo emparentan con las viejas teocracias históricas. Pero no es una de ellas, sino una respuesta política secular, moderna, en un tiempo en que Dios ha dejado de operar. Si el Ser Supremo, como autor o legitimador de la moral, dejó de ser el centro de la escena, es necesario que surja un sucedáneo que permita volver a aplicar sus pautas desde arriba, sin necesidad de recurrir a la religión. Ésta es la función del totalitarismo: imponer una ética centralizada que ponga coto al individualismo y al relativismo, homogeneizando coactivamente conductas y potenciando el aspecto colectivo de las sociedades, sin caer en las aporías que implicaba, en pleno siglo XX, valerse de Dios para fundarlas. Un Dios que dictaba sus normas, como en el judeo-cristianismo, o las legitimaba por su sola voluntad. El expediente utilizado, típico en las ideologías totalitarias, fue negar lo que de hecho se hacía. Para las doctrinas totalitarias típicas, la preeminencia de la raza o de la clase no derivan –como efectivamente ocurre– de un acto de imposición moral, sino que se la deduce de un hecho científico que se postula como irrefragable y al que se dedican, para fundarlo, largos cursos ideológicos. Por eso el totalitarismo resulta una forma inédita de régimen político, propio del siglo XX. Su novedad estriba en la función que otorga y la naturaleza que confiere a la ética (im-

poniéndola y a su vez ocultándola tras la ciencia), en las especiales condiciones de la modernidad pos ilustrada. Pero en cualquiera de sus manifestaciones –o especies– el totalitarismo conlleva una política comunitarista, anti-individualista, que repudia la herencia de la Ilustración y la Revolución Francesa, que se levanta reivindicando la calidez de la tribu contra la deshumanización y la alienación social y lo hace con la fuerza de un movimiento revolucionario, pero sin desechar los logros científicos y técnicos de la modernidad. En su variedad fascista y nacionalsocialista, aceptando el capitalismo; en su variedad marxista, repudiándolo; pero en ambos casos limitando la autonomía del sistema económico a los objetivos generales del Estado totalitario. Tanto es así que, en los casos alemán e italiano, y, más indirectamente en el caso comunista, los respectivos regímenes terminaron arrasando sus respectivas bases económicas.

Este modo de entender el totalitarismo permite situarlo en el extremo de un continuo ocupado, en el lado opuesto, por la democracia liberal (en sus diferentes conformaciones económicas), de la que constituye su perfecta antítesis y sobre el cual se localizan, en diferentes posiciones respecto a los mencionados extremos, las diferentes clases de regímenes políticos. De modo que me parece que mantener esta idea de que el totalitarismo es una apropiación o expropiación de la moral privada, en las modernas condiciones de secularización, por los aparatos del Estado o del poder político, es la base para definir el totalitarismo: en definitiva, la variedad moderna del perfeccionismo filosófico político.

ESTRATEGIAS DE ESCRITURA BAJO EL NAZISMO

El ejemplo de Víctor Klemperer y de Werner Krauss

Karlheinz Barck

"Escribir es una manera de poner orden."

PRIMO LEVI

CUANDO le preguntaron a Primo Levi cuáles fueron los motivos para escribir sus experiencias en Auschwitz, contestó explicando el doble sentido que tiene la palabra *experiencia* en su escritura:

En mis libros [...] descubro, si acaso, una gran necesidad de ordenar, de volver a poner orden a un mundo caótico, de explicármelo y explicarlo a otros. [...] Escribir es una manera de poner orden. [...] En Auschwitz acumulé una cantidad enorme de material, de nociones, de reflexiones que todavía tengo que acabar de valorar.¹

Esta observación significaría que, para este escritor, se trata de una estrategia casi inconsciente de la escritura en la que se va incorporando la situación singular del campo de concentración. La experiencia a la que se refiere Primo Levi tiene una doble vertiente en el sentido que lo autobiográfico y lo documentario se articulan, al nivel del texto, de una manera tal que se afectan mutuamente, afectación que tendría que repetir el lector en su acto de lectura.

En alemán tenemos dos términos para designar esta doble dimensión que evoca la palabra "experiencia". *Erlebnis* se refiere a lo vivido de una experiencia y *Erfahrung*, propiamente dicho, a lo conocido y al *saber* que se extrae del *sabor* del *Erlebnis* que deviene *Erfahrung*. El ejemplo de Primo Levi es significativo para una escritura de textos que aluden a las experiencias de sobrevivientes de los campos de concentración nazis (y también, de otra manera, a las del gulag estalinista), textos que se han rubricado bajo la nomenclatura de *literatura de recuerdos* (*Erinnerungsliteratur*).

Levi ha llamado la atención sobre una característica de tales textos que indica un verdadero dilema y que corre como un hilo rojo a través del *discurso acerca de Auschwitz*. ¿Cómo contar aquello que ocurrió y de lo que no quedan testigos? Pregunta que se aproxima a la que formula Paul Celan en uno de sus poemas: "*Wer zeugt für den Zeugen?*" (¿Quién da testimonio del testigo?). Es a esa pregunta inquietante y dilemática a la que han contestado, de manera contradictoria, quienes argumentan acerca de una *no-representabilidad* (*Undarstellbarkeit*) y de lo *no-decible* (*das Unsagbare*) de Auschwitz y, por otro lado, los revisionistas de toda índole que toman la supuesta falta de documentos y de testigos de los asesinatos en la fábrica de muertos (*Todesfabrik*) como prueba para negar la existencia de tales fábricas.

En el debate sobre la no-representabilidad de la realidad siniestra de los campos, por cualquier procedimiento (literario, cinematográfico, fotográfico), el filósofo francés Georges Didi-Huberman ha señalado un camino que evite llegar a un callejón sin salida. A partir de cuatro fotos tomadas por miembros del "*Sonderkommando*" en Auschwitz-Birkenau que "*réussirent à photographier clandestinement le processus d'extermination au cœur duquel ils se trouvaient prisonniers*", Didi-Huberman ha ensayado "*de mesurer la part d'imaginable que l'expérience des camps suscite malgré tout, afin de mieux comprendre la valeur, aussi nécessaire que lacunaire, des images dans l'histoire. Il s'agit de comprendre ce que malgré tout veut dire en un tel contexte*".²

Ahora bien, y volviendo al ejemplo de Primo Levi y a su pregunta dilemática que le lleva a distinguir entre testigo y sobreviviente, entre los *hundidos* y los *salvados*,³ como los llama en su libro así titu-

2 "Lograron fotografiar clandestinamente el proceso de exterminio en el centro del cual se encontraban prisioneros [...] medir la parte imaginable que la experiencia de los campos suscita, a pesar de todo, para comprender mejor el valor, tan necesario como lacunar, de las imágenes en la historia. Se trata de comprender aquello que, a pesar de todo, quiere decir en tal contexto." Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, París, 2003 (Pasaje citado de la solapa); cf. también Mesnard, Philippe y Kahan, Claudine, *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz*, París, 2001.

3 Levi, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Madrid, 1989.

1 Levi, Primo, *Entrevistas y conversaciones*, Madrid, 1998, p. 175.

lado, podemos decir que estas dos figuras emblemáticas, de alguna manera (y sin perder lo distintivo), coinciden en la misma persona. Como sobreviviente el testigo puede dar testimonio de las víctimas, de los hundidos, salvándolos del olvido, creándoles un *lieu de mémoire*, un lugar de memoria en el recuerdo de las generaciones presentes y futuras.

Aunque el ejemplo de Primo Levi —con sus textos y, sobre todo, con su “clásico de la literatura del Holocausto”:⁴ *Si esto es un hombre*—, así como el de muchos casos análogos de otros sobrevivientes (Jorge Semprún, Ruth Klüger, Emil Utitz⁵ et al.), no se puede separar de la situación singular de los campos nazis, trasponiéndola a otras situaciones, su observación sobre la coincidencia de testigo y sobreviviente puede servirnos para describir ciertas estrategias de escritura en situaciones excepcionales de inclusión-exclusión (*Ausschluss durch Einschliessen*), tales como cárceles, guetos, manicomios (el ejemplo de Antonin Artaud), etc.

El avance totalitario y terrorista del nazismo en Alemania y en Europa había conducido, fuera de los campos de concentración, a varias y diferentes situaciones y sistemas de inclusión-exclusión, cuya función primordial era *vigilar y castigar* (*surveiller et punir*, según Michel Foucault). Yo querría contribuir al tema y al debate de este simposio en la Universidad de la República, aquí en Montevideo, con la presentación de dos ejemplos singulares que representan (*darstellen*) la situación inclusión-exclusión bajo el nazismo con una estrategia de escritura directa, día por día, y no hecha *a posteriori*. Son casos en los cuales las funciones de testigo y de sobreviviente son indistinguibles en los textos.⁶ Se trata de dos escritos diferentes en su forma y género, pero análogos y complementarios en cuanto

4 Weinrich, Harald, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, Munich, 1997, p. 236.

5 Filósofo austríaco detenido en el campo de Theresienstadt, que escribió sus experiencias en forma de un informe psicológico, a raíz de la liberación, bajo el título *Psychologie des Lebens im Konzentrationslager Theresienstadt*, publicado en Viena en 1948.

6 Cf. sobre el tema, en el contexto del *Discurso sobre Auschwitz*, Weigel, Sigfrid, “Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von <identity politics>, juristischem und historiographischem Diskurs”, en Einstein-Forum (ed.), *Zeugnis und Zeugenschaft*, Berlin, 1999, pp. 111-35.

al contexto situacional, porque tienen la supervivencia como marca de la escritura. Dicho con otras palabras: son textos que les sirven a sus autores como medios para sobrevivir.

Los dos autores de estos textos, Werner Krauss (1900-1976) y Víctor Klemperer (1881-1960), eran profesores de romanística, discípulos ambos del conocido hispanista de la Universidad de Munich Karl Vossler (1872-1949). Realizaron su carrera científica por vías diferentes. Krauss llegó a ser asistente de Erich Auerbach (1892-1957) en la cátedra de romanística en Marburgo, donde fue su sucesor después de la destitución de éste a raíz de las leyes racistas y antisemitas en 1935. Cuando estalló la Guerra, en 1939, Krauss fue llamado a filas, en Berlín, como profesor en una compañía militar de intérpretes. Allí entró en contacto con el grupo de resistentes antifascistas del movimiento *Schulze-Boysen/Harnack*, que formaba parte de la red europea de resistencia llamada *La orquesta roja* (*Die rote Kapelle*)⁷ y que había sido formada por Moscú. En otoño de 1942 el grupo fue descubierto por la Gestapo, la mayoría de los detenidos fueron ejecutados inmediatamente, pero algunos “sobrevivientes”, Krauss entre ellos, pudieron reclamar revisiones de su condena a la pena capital.

Por intervenciones de variada índole la ejecución de la pena capital, en su caso, fue aplazada varias veces hasta que finalmente, en octubre de 1944, fue transformada en una pena de cinco años de cárcel con trabajos forzados. Así Krauss logró sobrevivir y, terminada la guerra, retomó sus actividades de catedrático en la Universidad de Marburgo. En 1947 aceptó una invitación de la Universidad de Leipzig, en la República Democrática Alemana (RDA), donde permaneció hasta su muerte en 1976. En Leipzig y en Berlín fundó una institución académica para la investigación sobre las relaciones de la Ilustración francesa con Alemania.

Fue en la cárcel de la Gestapo, en Berlin-Plötzensee, donde el condenado a muerte escribió, entre 1943 y 1944, una novela con el título *PLN. Die Passionen der halykonischen Seele* (*PLN. Las pasiones*

7 Cf. Perrault, Gilles, *L'Orchestre rouge*, París, 1989; Roloff, Stefan y Vigel, Mario, *Die Rote Kapelle. Die Widerstandsgruppe im Dritten Reich und die Geschichte*, Helmut Roloffs, Munich, 2004.

del alma alicónica). El acrónimo del título *PLN* es la abreviación de *PostLeitNummer*, código postal introducido por los nazis en 1944 para poder controlar el correo bajo condiciones de guerra total (*Totaler Krieg*, según el concepto estratégico fundado por el general Erich von Ludendorff).

El "alma alicónica" refiere al pueblo alemán. *Halykónia*, que remite al Tercer Reich, es una palabra que proviene de una mutación de la palabra griega *halcyon*, procedente del mito de Alcíone, hija del dios del viento Eolo en la mitología griega. Alcíone, llorando por su marido muerto en un accidente náutico, se echó al mar, intentando suicidarse. Viendo esta tragedia, los dioses la salvaron transformando a la pareja en pájaros de hielo (*Eisvögel*), y el dios del viento, a su vez, los protegió calmando los vientos tormentosos. A raíz de este mito, *los días de Alción* designan metafóricamente una situación tranquila, sin tormentas atmosféricas.

En la literatura y la filosofía alemanas, desde Wieland hasta Nietzsche, este concepto de lo alciónico significó una figura de contemplación interiorizada, nunca alterada por los diversos vientos políticos. Krauss, transformando la palabra *alciónica* en *alicónica* con el cambio de posición de una letra, intentó realizar una crítica irónica a esa tradición de interiorización (*Verinnerlichung*, podríamos decir, de *emigración interior*), muy típica de muchos intelectuales alemanes que, por esta actitud, llegaron a ser seducidos por el nazismo o, en todo caso, no fueron capaces de desarrollar instrumentos intelectuales de resistencia.

Al comenzar su novela, Krauss explica su título, dejando una huella que el lector debería seguir al correr de su lectura:

En el año... de nuestra era el pueblo de Granaliconia, junto con sus países limítrofes y sus tierras de protección y de uso, en medio de una batalla universal (por la que regularmente se descarga la disposición para las crisis que tiene esta nación), se vio confrontado con una medida, para nada guerrera, que lo movilizó por mucho tiempo. El llamado POSTLEITNUMMER fue inventado en aquel entonces y el reglamento ordenó a todos los aliconienses a respetarlo en su correspondencia. Desde el principio, sin embargo, era posible dudar de las consecuencias internas de esta ordenanza, algo quizá difícilmente comprensible para un ex-

tranjero impresionado por tal medida, eventualmente surgida sólo de un idilio administrativo, como una palpable flor de papel.⁸

En una nota introductoria Krauss había explicado las condiciones singulares bajo las que su novela críptica y satírica había sido escrita:

PLN fue escrito entre trabas. La composición se empezó en el año 1943 en la cárcel de Plötzensee y se terminó en la prisión militar de la calle Lehrter, en 1944, de donde un joven compañero de prisión, Alfredo Kothe, corriendo serios riesgos, la contrabandeó hacia la libertad. *PLN* nació del natural deseo de un condenado a muerte por aprovechar el tiempo de espera que le quedaba hasta su ejecución para distanciarse de sus circunstancias, nada triviales, por medio de una representación ordenada. Sólo gracias a la sucesión de circunstancias favorables, al amparo del retraso de la pena capital y a algunas ayudas imprevistas se pudo lograr, a pesar de la prohibición rigurosa de escribir, que la composición de un manuscrito de dimensiones desmedidas pasara inadvertida al control de ojos vigilantes y se salvara de la destrucción.

Fue el temor de que el manuscrito pudiese ser descubierto prematuramente que motivó el subterfugio de una narración novelesca, para despistar (en caso necesario) la curiosidad burocrática de los guardias y abogados del tribunal de guerra del Tercer Reich, más o menos peritos en lectura. Pero, ni siquiera así se podía evitar que las cifras y los jeroglíficos empezaran a tener su vida propia; con este método de escribir no era posible encubrir la representación de zonas tan profundas. Es en la forma novelesca que la conciencia aislada reacciona, con una exactitud casi sismográfica, registrando experiencias que, en otros terrenos y prácticas, pasarían desapercibidas. Sólo por medio de la novela se puede observar y describir, como proceso auténtico, cómo la conciencia de alguien que se encuentra apartado del mundo (*weltlos*) se echa sobre el mundo, como si se le persiguiera con el látigo de la necesidad o del deseo incumplido.

En la filosofía persiste todavía un anhelo épico, una dignidad y seriedad épicas. Por eso existe una filosofía del humor pero, según se sabe, no

8 Krauss, Werner, *PLN. Die Passionen der halykonischen Seele*, Potsdam, 1948, p. 7.

puede haber una filosofía humorística. De ahí que PLN recurra a formas de escritura que son las de la novela –sin pretender merecer, no obstante, el respeto propio de una novela.⁹

Bajo el nazismo, el destino de Víctor Klemperer, que con la reciente publicación y traducción de sus diarios ha adquirido fama internacional, fue determinado por su judaísmo. Hijo de una familia judía asimilada, combatiente voluntario en la primera guerra mundial, fue sorprendido por el racismo antisemita de los nazis. Sólo a partir de 1933 Klemperer, que siempre se había identificado como alemán, volvió a reconocerse como judío alemán, como un "*Sternträger*" (portador de la estrella judía). Klemperer, que, a la manera de Amiel, había sido desde su temprana juventud un apasionado escritor de diarios íntimos (*Tagebuch*), continuó escribiéndolos después de 1933, en la ciudad de Dresde, en espera permanente, como judío, de una deportación que, en su caso, fue aplazada únicamente porque estaba casado con una mujer "aria", un matrimonio mixto (*Mischehe*) que le salvó la vida.

En última instancia, Klemperer debió su salvación y su sobrevivencia al bombardeo de Dresde por la *Royal Air Force* el 13 de febrero 1945. Gracias a una coincidencia brutal, que recordó en su libro *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, un montaje hecho por él después de su liberación a partir del inmenso material reunido en sus diarios:

La mañana del 13 de febrero de 1945 llegó la orden de evacuar a los últimos portadores de la estrella judía que quedaban en Dresde. Preservados hasta entonces de la deportación por vivir en matrimonio mixto, estaban destinados a un final seguro; era preciso deshacerse de ellos en el camino, ya que Auschwitz se hallaba hacía tiempo en manos enemigas y Theresienstadt corría grave peligro.

La noche de ese 13 de febrero se produjo la catástrofe de Dresde: cayeron las bombas, se derrumbaron los edificios, el fósforo fluía, las vigas en llamas se precipitaban sobre las cabezas arias y no arias, y la misma tormenta de fuego arrastró a la muerte a judíos y cristianos; sin

⁹ *Ibid.*, pp. 5s.

embargo, esa noche dejó en vida a algunos de los aproximadamente setenta portadores de la estrella. A ellos les supuso la salvación, puesto que en medio del caos general pudieron escapar de la Gestapo.¹⁰

El subtítulo de *LTI* –"Apuntes de un filólogo"– indica una semejanza profesional con el libro de Krauss. Ambos fueron autores de libros científicos y de libros literarios, de ficción en el caso de Krauss, de documentación en el caso de Klemperer. Ambos escriben como filólogos encerrados y excluidos, al mismo tiempo y en los mismos años. Krauss en el correccional de Plötzensee, donde el ruido diario de la guillotina desmentía toda especie de corrección como puro eufemismo; Klemperer, como habitante de la casa judía (de la *Judenhaus*), desprovisto de sus instrumentos de trabajo (libros, biblioteca, máquina de escribir), de sus gatos, de su auto, del uso de los medios de comunicación pública, etc.

El filólogo Klemperer se está creando, por medio de su diario, una posibilidad de sobrevivencia, enfrentándose con la brutalidad y el terror bajo amenazas permanentes, analizando la lengua y el lenguaje de los nazis para dar testimonio de lo que era la vida cotidiana vista desde una perspectiva de *los de abajo*. El diario como estrategia de escritura le servía después de 1933 para mantenerse en equilibrio:

En aquellos años, mis diarios me servían una y otra vez de balancín, sin el cual habría caído cientos de veces. En las horas de asco y desesperanza, en la infinita monotonía de un trabajo absolutamente mecánico en la fábrica, junto a las camas de enfermos y moribundos, junto a las tumbas, en los momentos de apuro o de suma humillación o cuando el corazón ya no podía más físicamente, siempre me ayudaba esta exigencia de plantearme a mí mismo: observa, analiza, guarda en la memoria lo que ocurre – mañana será diferente, mañana lo percibirás de otra manera; regístralo tal como actúa y se manifiesta en el momento. Y muy pronto esta exhortación a ponerme por encima de la situación y

¹⁰ Klemperer, Víctor, *LTI. Apuntes de un filólogo*, trad. de Adan Kovacsics, Barcelona, 2001, p. 373.

a conservar la libertad interna se plasmó en una sigla secreta cada vez más eficaz: ¡LTI, LTI!¹¹

A Klemperer no le importaban los grandes hechos, sino lo cotidiano, "el *Alltag* de la tiranía que suele olvidarse rápidamente". Su credo de testigo y de escritor era: "Yo voy apuntando las picaduras de mosquito".¹² De los diarios que escribió a lo largo de los doce años del *Imperio milenario* (*Das Tausendjährige Reich*), que están incluidos en dos gruesos volúmenes, se ha dicho con razón que, al correr del tiempo, "se han transformado en un diario de trabajo (*Arbeitsjournal*) para los análisis del lenguaje y de la cultura. Klemperer de diarista se ha vuelto cronista".¹³

La escritura cifrada como estrategia en situaciones de control totalitario

Los libros de Klemperer y de Krauss, *LTI* y *PLN*, llevan títulos cifrados. El texto sería un espejo, real e imaginario a la vez, de una tendencia que consiste en significar y en manipular la comunicación entre los "*Volksgenossen*", los camaradas del pueblo, como solía denominar la propaganda nazi a la gente. Esta tendencia corresponde a lo que Gilles Deleuze describió como *sociedades de control*, por oposición a las *sociedades disciplinarias*: "Dans les sociétés de contrôle [...] l'essentiel n'est plus une signature ni un nombre, mais un chiffre : le chiffre est un mot de passe, tandis que les sociétés disciplinaires sont réglées par des mots d'ordre".¹⁴ En el nacional-socialismo estas dos formas estaban entremezcladas.

11 *Ibid.*, p. 24.

12 Klemperer, Victor, *Tagebücher 1933-1945*, T. II, Berlín, 1999, p. 503.

13 zur Nieden, Susanne, "Aus dem vergessenen Alltag der Tyrannei. Die Aufzeichnungen Victor Klemperers im Vergleich zur zeitgenössischen Tagebuchliteratur", en Heer, Hannes (ed.), *Im Herzen der Finsternis. Victor Klemperer als Chronist der NS-Zeit*, Aufbau-Verlag, Berlín, 1997, p. 118.

14 "En las sociedades de control [...] lo esencial no es más una firma ni un número, sino una cifra: la cifra es una contraseña, mientras que las sociedades disciplinarias están reglamentadas por consignas." Deleuze, Gilles, "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle", en *Pourparlers*, París, 1990, p. 243.

En una reseña de la novela de Krauss, Klemperer había señalado la duplicidad entre *PLN* y *LTI*:

El autor, Werner Krauss, antes romanista de la Universidad de Marburgo, fue condenado a muerte por delito de alta traición. Después de vivir las aflicciones y faenas, esperando la caída relámpago del cuchillo de la guillotina, fue agraciado con una pena de trabajos forzados en la prisión. En la cárcel de Plötzensee, en Berlín, escribió entre 1943 y 1944 un libro jugando al escondite (*Versteckspielend*). Es muy característico y conmovedor que el único pasaje de este libro críptico que aparece en un lenguaje simple y directo, y que se presenta como una premonición del propio destino del autor, sea aquel en el que deja perfectamente al descubierto la crueldad burocrática del régimen en sus procedimientos para ejecutar la pena capital.¹⁵

El pasaje de *PLN* al que se refiere Klemperer es el que lleva por título "Un sacerdote de la muerte", y dice así:

El horror de la muerte no es otra cosa que temer que nuestro aislamiento se agrave fundamentalmente, pues no tememos tanto la extinción individual. ¿Qué valdría, en el acto de temer, tomarse por inmortal? Lo que se teme es más bien la pérdida de todas las fuerzas que nos consolaban en nuestro aislamiento, la pérdida también del consuelo de nuestra convivencia. Además, la muerte ajena no se puede justificar con una malentendida alegría, porque la desaparición de cada conviviente quita, a quien sobrevive, su apoyo más seguro y le deja ahogarse en un abismo cada vez más profundo. La aparición de malas intenciones acompaña la caída en el abismo como una mala luz.

La muerte, en lo que finalmente es, no se puede circunscribir. Sólo el morir en común es soportable. Sólo la consideración de lo general del evento cubre el vacío desolador en el que caemos, inevitablemente, cuando tomamos conciencia de una pérdida. Por eso la fosa común tiene un carácter profundamente conciliador. Frente a la tumba individual, al contrario, las heridas incurables, apenas cicatrizadas por el correr del

15 Klemperer, Victor, "*PLN*, eine dechiffrierte Zeitgeschichte", en *Heute und Morgen* N° 5, Berlín, 1948, p. 367.

tiempo, se abren nuevamente en el día de la memoria y se va repitiendo cada vez esta muerte no dominada. Tratamos de calmarnos diciendo que el lamentado difunto, por su parte, ha dejado de sufrir, sobrevivir le hubiera causado martirios sin sentido y además, felizmente, el momento de la agonía ha sido mucho más corto que el duelo interminable de la familia. Con tales intentos de autosugestión uno cree que su propio sobrevivir sería la única fuente del pesar.

Se dice: ¡Destino común – destino compartido! Enfrentado al aislamiento, ningún heroísmo se atreve, hasta el punto de precipitarse directamente al correr de la muerte desnuda. El morir en común en los frentes de guerra, en catástrofes de la naturaleza o en accidentes de tráfico deja –cuando no está interrumpido por un pánico lateral– a la imaginación de la muerte cercana e inevitable en un aire de ocultación indefinida. Unos y otros están más próximos mutuamente que cada uno sólo con la muerte segura.

La vida va aumentando su poder e intensificando sus conexiones. El sentimiento de encontrarse hasta el final en medio de una inseparable comunidad de destino sostiene con pinzas más fuertes que lo que jamás pudieron las relaciones biológicas o naturales. Lo incitante de charlas animadas puede llegar a representaciones en que, por su tema, la vida misma tome con exuberancia el papel de la muerte. Esta travesura o loca alegría en el morir, los condenados en la Revolución Francesa la han experimentado, favorecidos por la generosidad de sus verdugos que descubrían cierta fineza humana en su oficio. Más tarde se estrecharon las mallas alrededor del delincuente. El delito debía representarse aún en el acto de morir y cada condenado debía ser cargado con el horror del aislamiento. En celdas individuales los prisioneros esperan días, semanas, meses enteros, a veces más de un año hasta que llega su turno. Siguen esperando continuamente la llamada que se anuncia por esos ruidos típicos que, en una hora determinada del día, vienen multiplicándose en los corredores y que atraen hasta al más insensible para apretar las orejas, con crecientes latidos del corazón, contra la puerta del calabozo. Más muerto que vivo, el condenado es arrastrado por los funcionarios-guardias hacia el patíbulo.¹⁶

¹⁶ Krauss, Werner, *op. cit.*, pp. 28-30.

Este modo de transmitir el terror en el encuentro forzado con la muerte es también una respuesta al problema de la relación entre muerte y lenguaje que Heidegger, en *Unterwegs zur Sprache* (De camino al habla), había planteado como todavía impensado:

Los mortales son quienes pueden experimentar la muerte como muerte. Los animales no lo pueden. Pero los animales tampoco pueden hablar. Surge como un relámpago ante nosotros la relación esencial entre muerte y lenguaje, pero todavía permanece impensada. Sin embargo puede hacernos seña del modo como la esencia del lenguaje nos arroja en su compromiso y nos mantiene allí para el caso que la muerte forme parte de lo que nos concierne.¹⁷

En otra reseña del libro de Krauss, Klemperer escribió, bajo el título *filología bajo la guillotina*,

que la composición de la novela se debe al hecho de que las circunstancias singulares bajo las que fue escrito exigían una representación (Darstellung) cifrada. [...] El lenguaje del Tercer Reich tenía dos registros. Uno, usado con más frecuencia, estaba calculado para las masas populares y debía ser únicamente de índole popular; el otro debía impresionar al pueblo y mostrar a las elites que también en alemán nazi (Nazi-deutsch) era posible expresarse cultamente. Werner Krauss, que conoce perfectamente bien ese estilo e incluso lo usa a veces en su forma pura en su novela PLN, nos lo muestra en todas sus deformaciones nazis. Es esto lo que da a su libro el valor de un compendio y de una parodia del idioma hitleriano.¹⁸

Colofón

Un "compendio del idioma hitleriano", de otro tipo y en otra forma, es también *LTI*, que, finalmente y con mucho atraso, ha sido traducido recién al español. Ambos textos, *PLN* y *LTI*, son dos ejem-

¹⁷ Heidegger, Martin, *Unterwegs zur Sprache*.

¹⁸ Klemperer, Victor, "Philologie unterm Fallbeil", en *Forum* N° 4, Berlín, 1950, p. 11.

plos casi emblemáticos para la articulación de la escritura con la vida. Jorge Semprún ha reflexionado, en su libro *L'écriture ou la vie*, sobre el poder (o la potencia) de la escritura. Allí describe el recuerdo del autor/narrador de una carta que le mandó en 1939 su amigo, bajo el título *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, carta que le hace pensar, como *medio de recuerdo*, sobre su situación particular en el campo de Buchenwald y, al mismo tiempo, como *medio de representación* de este recuerdo en un texto escrito. Semprún cita un texto de César Vallejo, del libro *España, aparta de mí este cáliz*:

*Al fin de la batalla,
Y muerto el combatiente, vino hacia él un
Hombre
Y le dijo: "¡No mueras, te amo tanto!"
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo...*

Semprún lo toma como imaginación (o imagen) de la realidad vivida en el campo donde su joven amigo, Diego Morales, muriendo, le decía: "Morirse así, de cagadera, no hay derecho".¹⁹

LTI y *PLN* son textos que enfrentan el desafío del terror para asesinar la memoria²⁰ y, con su estrategia intrínseca, incorporan esta *escritura del desastre* que Maurice Blanchot describía como un balance de lo catastrófico que fue el siglo XX en la historia de la humanidad: "Lire, écrire, comme on vit sous la surveillance du désastre: exposé à la passivité hors passion. L'exaltation de l'oubli. Ce n'est pas toi qui parleras; laisse le désastre parler en toi fût-ce par oubli ou par silence".²¹

EL TEATRO DEL SIGLO XX

Rubén Yáñez

En el gran tramado, creciente a través de la historia, de las formas de comunicación de los seres humanos, encontramos el *teatro*, ese mundo en el que la creación artística convierte la conducta y consistencia humana en espectáculo para otros hombres. Esto significa que la palabra *teatro* (que en griego quiere decir "mirador") designa, en primera instancia, el ámbito, lugar o arquitectura donde se da esta forma de comunicación, ámbito donde los espectadores *miran* lo que hacen y padecen los actores. Pero también la palabra *teatro* va a designar, posteriormente, el "arte de la actuación del actor", así como el arte "literario-dramatúrgico del autor" del texto teatral que da origen a la realidad escénica, y que va a ser mirada por los espectadores.

Pero los griegos, además de dar origen a la palabra *teatro* como "mirador", y a la palabra *drama* como "acción" (con lo que echan las bases ontológicas de lo que va a ser considerado teatro en Occidente), también van a echar las bases de una *estética* que va a regir la marcha de este arte casi hasta nuestros días. Esto lo vemos claramente sintetizado en la *Poética* de Aristóteles, donde, a la vez que se afirma el *drama* como *acción* (y no como narración o poesía), se le exige estéticamente (lo que se le exige también a las otras artes), en primer lugar, que sea una *imitación de la realidad*, es decir, que tenga un alto grado de verosimilitud y credibilidad, y, en segundo lugar, que genere en el espectador una *catarsis* de las pasiones y contradicciones con las que ha llegado al espectáculo teatral, proveniente de la realidad cotidiana.

Un alto ingrediente, al servicio de esta *catarsis*, era el fuerte componente religioso que atravesaba la sociedad griega (y también las sociedades históricamente posteriores), que hacía que los espectadores, en camino a la catarsis, fueran promovidos a una situación de "trance" en la que, como narran algunos testimonios de la época, llegaba a haber mujeres que no abandonaban las gradas del teatro ni siquiera para dar a luz. El camino para lograr este trance era el de la angustia y el llanto, en el caso de la *tragedia*, o el de la risa, en el

19 Semprún, Jorge, *L'écriture ou la vie*, París, 1994, p. 249.

20 Cf. Vidal-Naquet, Pierre, *Les assassins de la mémoire*, París, 1986.

21 "Leer, escribir, como se vive bajo la vigilancia del desastre: expuesto a la pasividad fuera de la falta de pasión. La exaltación del olvido. No eres tú el que hablará, deja que el desastre hable en ti, aunque sea por olvido o por silencio". Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre*, París, 1980, p. 12.

caso de la *comedia*. ¿Y cómo se generaban estos dos ancestrales caminos? El propio Aristóteles lo señala: la *tragedia* "imita a los mejores hombres", mientras que la *comedia* "imita a los peores".

No obstante esta definición de origen de los dos grandes perfiles del teatro occidental, ya desde dentro de Grecia, en el propio teatro romano y en los albores de la modernidad, se va modificando este encuadramiento de "los mejores" (desde las divinidades mismas hasta las humanidades encumbradas en la sabiduría y el poder sobre los demás hombres) como integrantes de la *tragedia*, así como la idea de que la imitación de "los peores hombres" sería fuente indefectible de la *comedia*. Lo vemos ya, en plena cultura griega, en Aristófanes, que escribe por ejemplo *Pluto o de la riqueza*, donde el dios abisma en el ridículo a su ceguera (que tan mal le hace repartir la riqueza entre los hombres), contraponiéndola a la astucia de los campesinos, que logran devolverle la vista para el beneficio de sus pobres vidas. Por este camino sigue la *comedia* por atajos que culminan en Molière, donde la risa es convocada como forma de lucidez del público, cuando el propio Molière dice proponerse "divertir moralizando y moralizar divirtiéndose".

Ahora bien, a la vez que el teatro va perdiendo la intencionalidad cósmica, impregnada de religiosidad, y pasa de ser un hecho masivo y a cielo abierto, realizado ante multitudes y a plena luz del día (como ocurría en Grecia, en los comienzos de la Roma imperial o en las plazas medievales, que fueron dando cabida a los "Misterios" de fuerte contenido y forma religiosos), a desarrollarse en una arquitectura cerrada, a la luz del fuego y no del sol, y ante un público numéricamente mucho más acotado y exigido a una percepción también más acotada, la función del actor se abre también hacia la riqueza (todavía cargada de la verosimilitud aristotélica) de hacer factible la peculiaridad y continuidad de una existencia escénica creíble y sostenida. Esto ha hecho que la estética teatral ponga en su centro la función y capacidad del actor para encarnar su personaje, como valor en sí y como justificación de los otros lenguajes que se han ido integrando al hecho teatral en desarrollo.

Esta puesta en el centro del fenómeno teatral de la capacidad de encarnación de la peculiaridad del personaje por parte del actor, que llega hasta nuestros días como referencia estética (ya no la úni-

ca, pero sí una de ellas), tiene como su más alto exponente al gran teórico, director y maestro Stanislavski, a fines del siglo XIX y buena parte del XX, desde su Teatro de Arte de Moscú, que se proyecta sobre todo el teatro occidental de la época. La riqueza de su inmensa obra artística, teórica y pedagógica la sintetiza Ortega y Gasset cuando, viendo a una gran actriz portuguesa de su tiempo, dice: "Ahí está, Marianinha. Pero está, sin estar. Su generosidad de negar su 'modo de ser personal' instala sobre el escenario un vacío que pasa a ser llenado por la existencia del personaje". Esta forma de actuar, llamada psicológica o naturalista, instala una forma de comunicación con el espectador que solemos llamar de "convocatoria a la identificación del espectador con el personaje". En una palabra, como se ha dicho, "en esta forma teatral, como espectador, río con el que ríe y lloro con el que llora". De más está decir que en esta propuesta estética siguen vigentes los principios aristotélicos, tanto el de la verosimilitud de la materia y forma de la teatralidad como el de la catarsis que cabalga en la identidad afectiva entre el espectador y el acontecer del personaje teatral.

Pero en el siglo XX, en sus primeras décadas, a esta vertiente psicológico-naturalista el teatro va integrar otras dos vertientes estéticas que revolucionan la comunicación teatral: por un lado, el llamado *teatro del absurdo*, emergente del expresionismo artístico, del existencialismo filosófico y del psicoanálisis freudiano; por el otro, el *teatro épico-dialéctico*, emergente de la percepción marxista de la historia de la humanidad y de los caminos para su transformación al servicio de la condición humana. Lo primero que debemos señalar es que en ambos caminos, más allá de sus diferencias estéticas cualitativas, se abandona la imitación de la realidad y el vínculo afectivo aristotélico entre el personaje y el espectador, que apuntan a la catarsis, también aristotélica, y que obnubilan la capacidad de sorpresa y de asombro del espectador, tanto ante los abismos del fenómeno humano (como ocurre en el caso del *teatro del absurdo*) como ante los abismos de la construcción de la historia (como se propone hacerlo el *teatro épico-dialéctico*).

Veamos estos dos imponentes aportes que revolucionan en el siglo XX la tradición aristotélica del teatro occidental, empezando por el *teatro del absurdo*.

Ahí aparecen, desde la dramaturgia, los nombres de Antonin Artaud, de Beckett, de Ionesco, de Adamov y de tantos otros que se van incorporando a una visión antropológica que ya no queda encuadrada en el mundo tradicional de la conciencia sino que indaga y expone campos que la trascienden, y que son abiertos por la psicología y la filosofía del siglo XX. En este campo debemos ubicar el inmenso terreno que abre el psicoanálisis, con el mundo del inconsciente y su integración subterránea en la conducta humana, o el inmenso terreno que abren aportes filosóficos como el de Karl Jaspers cuando releva lo que define como "situaciones límite", a las que la conciencia humana reduce habitualmente a la condición de "concepto manejable", situaciones límite tales como la *muerte*, la *culpa* o la *comunicación*, por ejemplo, que el teatro del absurdo se propone exponer por una vía estética que excluye tanto el anecdotismo del acontecer escénico como el psicologismo del comportamiento escénico. Al decir esto siempre recuerdo el momento en que yo estaba montando *El Rey se muere*, de Ionesco, con la Comedia Nacional, y mi madre me preguntó qué pasaba en la obra, a lo que, luego de una pausa, apenas pude contestarle: "Pasa... que hay un rey... que se muere". Y mi madre, acostumbrada a la historia narrativa de todas las obras que había visto, me comentó: "¿Y la gente va a ir al teatro para ver sólo eso?".

Por otra parte, el otro gran camino del siglo XX es el que se ha llamado *teatro épico-dialéctico*. Su creador y más alto exponente es el alemán Bertolt Brecht, que, como hemos adelantado, elabora su estética a partir del materialismo histórico y dialéctico de Marx y Engels con el objetivo de (además de crear una obra de arte) desencadenar en el espectador la "voluntad productiva" de convertirse en un agente del cambio histórico, para poner fin a la explotación del trabajo de multitudes humanas puestas al servicio de la desaforada voracidad del capital, recuperando la ética kantiana que había afirmado: "Todo hombre, para otro hombre, debe ser siempre considerado un fin y nunca un medio".

Procedente de una temprana juventud expresionista, promediando la década de los años veinte, al tomar conocimiento de las obras de Marx y Engels respecto de la historia y del arte, Brecht asume la ideología comunista. Su ética y su filosofía, obviamente, lo convierten en

un notorio enemigo del nazismo, que va ascendiendo al poder a comienzo de los años treinta, lo que desencadena su exilio hacia el norte de Europa, sin interrumpir su capacidad de propuesta creadora. Pero la expansión del nazismo alemán hacia el norte de Europa, que va comiéndole los talones a este exiliado, lo obligan a tomar una difícil determinación. Lo lógico hubiera parecido su exilio hacia la Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas, país que había realizado la revolución comunista, pero en el campo estético, lejos de seguir la cautela investigadora de los fundadores de esta filosofía, había coagulado el modelo del realismo socialista como paradigma de toda estética revolucionaria. Esto hace que Brecht, perseguido por el nazismo, sobrevuele la URSS y se radique transitoriamente en los Estados Unidos, donde vive la contradicción de llegar a estrenar, entre otros textos fundamentales, su *Vida de Galileo Galilei* y ser perseguido por el maccartismo hacia fines de la guerra, pudiendo volver a Alemania en 1949, donde funda el Berliner Ensemble y vive hasta su muerte, en 1956, a los cincuenta y ocho años de vida.

Como hemos señalado, su estética teatral es la del llamado *realismo épico-dialéctico*. Vayamos por partes. Brecht llama a su teatro *realista* no porque imite la realidad a los ojos del espectador (lo que hace el naturalismo desde sus raíces aristotélicas), buscando la identidad afectiva del espectador con el acontecer escénico. Por el contrario, sus obras son "parábolas" que ponen ante el espectador, no la apariencia sino la mecánica de la realidad, que revela sus reales causas y su funcionamiento, de modo de desencadenar en el espectador la voluntad y la posibilidad de cambiar esa realidad, dejando de considerarla como "fatal" e inamovible. En segundo lugar, llama a su teatro *épico*, no porque se proponga mostrar lo "heroico" (a lo que se suele identificar como sinónimo de lo épico) sino como sinónimo de "narrativo". Dicho de otra manera: para Brecht, el teatro no es una *acción* que atrapa y subsume la afectividad del espectador, sino una nueva forma de *narración* que "convoca" la lucidez del espectador para la lectura histórica, a la vez de desarrollar su voluntad de cambiarla. Y, finalmente, llama a su teatro *dialéctico*, mostrando no sólo, a través de la "parábola", el carácter "contradictorio" de la historia, sino el carácter contradictorio de todo verdadero arte.

Con el objetivo de apuntar a esta nueva consistencia y actitud del espectador, el teatro del realismo épico-dialéctico de Brecht complementa su propuesta escénica con lo que él llama el "*Verfremdungseffekt*" (o efecto de "distanciamiento" o "extrañamiento") en la interpretación del actor, en la discontinuidad del acontecer dramático, en el funcionamiento de la "teatralidad" a ojos vistas del espectador, la presencia de la música, etc., como vehículos para mantener la racionalidad del espectador, más allá del disfrute estético que todo arte debe generar. En este sentido, así como hemos dicho que en el teatro "aristotélico" o "dramático" el espectador "llora con el que llora y ríe con el que ríe", el teatro de Brecht provoca que el espectador "llore con el que ríe y ría con el que llora". Y, así como la verdadera dimensión y perspectivas del nazismo, en *La resistible ascensión de Arturo Ui*, es encuadrada en la parabólica discrecionalidad demencial del gangsterismo norteamericano de Chicago en la época de la "ley seca", el arte de la interpretación del actor que "expone" a Arturo Ui se ve comprometido, al final de la obra, bajando del estrado "triumfal" a dirigirse al público (ya no como personaje sino como actor) para decirle: "Un hombre como éste pudo regir la historia. Los pueblos lo vencieron, mas no cantéis victoria. Aún es fecundo el vientre que dio a luz esta escoria". Imagínense el público uruguayo de 1972, en los umbrales del feroz fascismo criollo, cuando oía estas palabras, dichas por Villanueva Cosse en la versión que tuvo la fortuna de dirigir en "El Galpón" de aquel momento. En fin, estas dos grandes vertientes (el teatro del absurdo y el teatro épico-dialéctico) no sólo dieron el perfil estético creador del siglo XX occidental sino que, además, por un lado penetraron en la dramaturgia latinoamericana y, por el otro (como ocurrió siempre en la historia), instrumentaron la lectura y percepción de la gran dramaturgia universal de otros tiempos para sus nuevas puestas en escena contemporáneas y marcaron no sólo la estética del teatro uruguayo que me ha tocado vivir desde hace ya casi sesenta años —en el Teatro Independiente, en la Comedia Nacional y en la inmensa experiencia del exilio durante la dictadura—, sino también la estrategia del teatro uruguayo ante su sociedad. Esto a tal grado que, si bien conocimos y ofrecimos las obras de Brecht prácticamente después de su muerte, en 1956, al leer sus

textos teóricos corroboramos que, en la relación con nuestro público creciente (como diría luego nuestro Maestro Atahualpa del Cio-ppo), "habíamos sido brechtianos sin saberlo".

* * *

Mi intervención podría terminar aquí. Pero como estoy hablando frente a jóvenes uruguayos y argentinos debo tomar el tema incluyendo el último ingrediente que lo integra, relacionándolo con el presente y el futuro y, especialmente, refiriéndolo a nuestro país, que es el que directamente me duele y conozco.

A nadie escapa que el teatro uruguayo, desde fines de los años cuarenta del siglo que acaba de terminar (junto al sistema educativo vareliano, a la autonomía universitaria, a la unidad de toda la clase trabajadora y a la unidad social creciente), fue uno de los ingredientes de la subjetividad colectiva para ir creando la base de un gobierno popular. Para yugular este proceso se recetan las dictaduras que asolaron esta región del continente, se instala el terrorismo de Estado que hiere de muerte a dicho proceso histórico. Pero también se echan las bases para desdibujar la continuidad del mismo: Todavía vigentes las dictaduras (pero ya en un proceso que las tornaba progresivamente inviables), en la campaña electoral de Reagan hacia la presidencia de los Estados Unidos, aparecen los llamados "Documentos de Santa Fe", donde se dan las recetas para las posdictaduras. Obviamente que éstas son muchas, a inmediato, mediano y largo plazo. Pero hay una receta de siniestra significación en cuanto a la construcción colectiva de los valores, la asunción de los mismos y la verdadera historicidad de una identidad histórica. Allí, siniestramente, se dice: "respecto a las nuevas generaciones de América Latina, quien se apropie de su pasado se apropiará de su futuro".

Y así fue que las fuerzas políticas tradicionales, de fuerte omisión o silencio en la preparación de la dictadura y en el desarrollo de su ferocidad criminal sobre las personas y las fuerzas populares, en el marco del miedo colectivo, pasaron a apropiarse de la recuperación democrática conquistada con sangre ajena. Es el momento en que la democracia recuperada para las nuevas generaciones queda condicionada, por el nuevo vocero de turno, a la traducción criolla del

mandato de los documentos de Santa Fe: "Para ser realmente libres y creadores de futuro, no hay que tener los ojos en la nuca". Reiteradamente le he dicho a mis estudiantes y a mis compañeros jóvenes que aquel que no sabe de dónde viene, tampoco sabe a dónde va. Más bien lo llevan. Pero la demagogia del "futurismo", insertado en el sistema educativo popular como garantía de impunidad para los criminales y cómplices de la dictadura y como puerta abierta al oportunista parricidio de la mediocridad de los "viejos pícaros" (más el amplio servicio de los medios masivos de difusión), han herido gravemente a la subjetividad uruguaya, en la que se inscribe la situación dominante a la que fueron conducidos nuestro teatro y su relación con nuestra sociedad.

Compárense, por ejemplo, los repertorios de las décadas anteriores a la dictadura (incluidos los de la propia etapa dictatorial) con los repertorios de los últimos años, salvando alguna excepción valorable. ¿Es que quedan equipos teatrales que por su dimensión y homogeneidad de calidad puedan afrontar textos de Lope, de Shakespeare, de Molière, de Chejov, de Brecht, o con los requerimientos de la tipología rioplatense de nuestros clásicos? ¿Se puede seguir llamando "teatro" o "arte" a la oferta de consumo o de posibilidad de "salir" para gente que "ya tiene tantos problemas en la vida" que no busca en el teatro más que distracción? ¿Ya no rige aquella formidable intuición de Lorca cuando dice: "el teatro jamás debe hacer esa horrible cosa que se llama 'matar el tiempo'"? ¿Ayudamos a la gente (¿o a quién?) cuando le faltamos el respeto de hacer una operación *Readers' Digest* de reducir un texto de imponente significación a la mitad de su duración y desarrollo? Toda esa gente que convocamos al teatro "como consumo", ¿metería la mano en su bolsillo para aportar su modesta contribución para la construcción y equipamiento de un teatro, como ocurrió durante toda la predictadura?

Para que el teatro uruguayo merezca un mejor futuro debe tener una mejor memoria de su pasado, no para reproducirlo en sus formas y mecanismos, sino en la dignidad que le atribuía Atahualpa del Cioppo cuando decía que "el teatro es la universidad del hombre".

EL NACIONALSOCIALISMO EN EL CINE, DOCUMENTO Y FICCIÓN

Luis Elbert

QUERÍAMOS referirnos acá a algunos aspectos del Estado totalitario alemán, al cine alemán de los años 30, al nazismo visto desde afuera —y especialmente por Hollywood como paradigma de la mirada cinematográfica externa— y al cambio de enfoque propuesto por Hans-Jürgen Syberberg.

"Normalidad" del nazismo

Lo primero es aproximarnos a ese Estado totalitario que se instauró progresivamente en Alemania desde 1933. William Shirer, en su libro *Auge y caída del Tercer Reich* (1959), dice: "Cuando Hitler habló en el Parlamento el 30 de enero de 1934, pudo recordar un año de logros sin paralelo en la historia alemana. En 12 meses él derribó la República de Weimar, sustituyó la democracia por su dictadura personal, destruyó todos los partidos políticos salvo el suyo, destrozó los gobiernos estadales y sus parlamentos y unificó y des-federalizó el Reich, borró los sindicatos obreros, erradicó las asociaciones democráticas de toda clase, echó a los judíos de la vida pública y profesional, abolió la libertad de expresión y de prensa, ahogó la independencia de los jueces y coordinó bajo el dominio nazi la vida política, económica, cultural y social de un pueblo antiguo y cultivado". Esta cláusula impresiona por la forma breve y abundante con que resume cosas que nos parecen terribles. Casi inevitablemente uno se pregunta dónde estuvo ese año la oposición, tanto interna como externa, o qué fue de ella. La oposición interna (cuyo núcleo ideológica y numéricamente principal era el partido comunista alemán) estaba en su mayoría presa, o proscripta, o desterrada, o exilada. Varios gobiernos y personeros extranjeros elogiaron, muchos no dijeron nada, y la Unión Soviética, en aquel momento único Estado marxista del mundo, era una voz lejana, poco

o nada atendida por las potencias occidentales y por la prensa mayoritaria. Algunas agrupaciones obreras de inspiración anarquista, socialista o comunista se alarmaban ante el nuevo empuje del fascismo internacional, que incorporaba a Alemania a la lista de países que encabezaba Italia y que ya integraban otros en el este europeo y en América Latina.

En 1933, los efectos de la gran crisis económica desatada con el *crack* de la Bolsa de New York en octubre de 1929 todavía golpeaban en todo el mundo a través de las relaciones bancarias y comerciales internacionales (excepto en la URSS, que prácticamente carecía de esas relaciones). En esa situación de gran crisis económica, varios de los más poderosos sectores financieros, terratenientes e industriales favorecieron la opción fascista como medio de controlar esa crisis sin perder poder: la solución era justamente el Estado corporativo, en el que esos sectores dirigen directamente las opciones económicas y sociales del Estado, y el gobierno les asegura las medidas políticas y represivas para llevarlas a cabo. De modo que el acceso de los nazis al gobierno de Alemania podía verse como expresión de cierta "normalidad". Debe tenerse en cuenta, además, que buena parte de la prensa mayoritaria mundial reflejaba las ideas de sus propietarios, pertenecientes en general a grupos conservadores.

En muchos estudios sociales hay una manera muy simple de presentar al conjunto de una sociedad: se hace mediante un triángulo de base horizontal, en el que se dibujan, también horizontalmente, los estratos que componen esa sociedad. Arriba, contra el vértice, está el estrato superior, que dirige la sociedad desde las posiciones de más fuerte poder económico. En las sociedades masivas, que son las que conocemos, en las cuales vivimos los que nos ocupamos de temas como los de este Coloquio, esta estructura de la sociedad funciona —dicho muy esquemáticamente— de esta manera: en el estrato superior hay una cantidad de valores, que ese estrato esgrime, propaganda, exige; a través de los mecanismos de organización de esa sociedad (incluidos los medios de comunicación masiva), estos valores se transmiten de una manera casi automática a las demás capas de la sociedad, como si fueran normales, es decir, sujetos a normas preestablecidas. Aunque la sociedad —toda sociedad— sea naturalmente heterogénea, una mayoría de la sociedad

tiende casi siempre a comportarse homogéneamente de acuerdo con los valores del estrato superior. Como dijimos, este estrato representa el poder económico máximo dentro de la sociedad; este estrato a veces coincide con el gobierno, y a veces no. Un caso especialmente dramático de no coincidencia fue el proceso chileno entre 1970 y 1973, hasta el golpe de Estado que posibilitó a los poderosos integrantes del estrato superior volver a dirigir la economía, la política y la sociedad del país, lo que sólo se pudo hacer de la manera dictatorial, totalitaria, que adoptó sin vacilaciones el nuevo gobierno al servicio de ese estrato.

En términos también muy esquemáticos, un régimen democrático concibe al Estado como representante de la sociedad que vive en su territorio, y suele reconocer la heterogeneidad de esa sociedad, manifestada políticamente a través del voto y de diversas formas del disenso; ese régimen democrático puede hacerse autoritario en períodos de crisis económica, social o bélica —en general a requerimiento del estrato superior—, y entonces acentúa notoriamente la represión del disenso. En un régimen totalitario el Estado, dirigido por su estrato superior, fuerza a la sociedad a un comportamiento homogéneo en función de los valores y necesidades de esa dirigencia, sin posibilidades de disentir.

Lo que Shirer describe en la frase citada lo hicieron Adolf Hitler y el partido nacional-socialista alemán, en ejecución de políticas que convenían a un estrato superior —que desde luego ya dominaba el país antes de 1933— integrado sobre todo por las grandes industrias siderúrgica y química, la banca y la aristocracia terrateniente. Los dirigentes de esos sectores, al frente de los partidos conservadores alemanes, acordaron finalmente (después de probar a otros candidatos) nombrar como jefe de gobierno (*Kanzler*) al hombre que nueve años antes había escrito el libro *Mi lucha* y lo había impuesto como programa político del partido nacional-socialista. En esta nueva coyuntura, en junio de 1934 el nazismo eliminó drásticamente a su ala anticapitalista (Röhm, Strasser, varios otros). En agosto moriría el presidente de Alemania, el viejo militar aristócrata prusiano Paul von Hindenburg; en lugar de elegir nuevo presidente se nombró a Hitler, que ya era *Führer* ("conductor") de su partido, como *Führer* de Alemania. Nada quedó de la constitución republicana de 1919.

Uno de los que podría figurar en ese estrato superior era el señor Alfred Hugenberg, gran magnate de la prensa y desde 1927 el más poderoso accionista de la más poderosa empresa cinematográfica de Alemania, la UFA (Universum Film Aktiengesellschaft). Pero como se sabe, ese estrato superior nunca es oficial, porque no surge de elecciones ni proclamaciones; por lo tanto, sus presuntos integrantes son inocentes de lo que hagan los gobernantes titulares, como Hitler o los demás jerarcas nazis, o de lo que hagan funcionarios u operadores obedientes hasta el entusiasmo como la cineasta Leni Riefenstahl. Entre los acusados en el juicio de Nuremberg de 1945 estaban sin embargo el industrial siderúrgico y de armamentos Gustav Krupp von Bohlen y el banquero Hjalmar Schacht (ministro de economía entre 1934 y 1937): uno fue perdonado por razones de salud, el otro fue absuelto. Leni Riefenstahl, al igual que otros participantes en el cine nazi, enfrentó los llamados "tribunales de desnazificación" instalados para evaluar el grado de compromiso de muchas personas con el régimen, antes de permitirles volver a trabajar; en unos pocos años Leni, como la gran mayoría de los encausados, quedó libre para seguir su carrera.

Se ha comentado muchas veces el premio que se dio a *El triunfo de la voluntad* en París en 1937. Fue en el marco de la Exposición Internacional sobre Arte y Técnicas en la Vida Moderna, la misma en que el pabellón español presentaba nada menos que el *Guernica* de Picasso mientras el gobierno legítimo de España era atacado por los ejércitos de Franco con fuerte apoyo de Alemania e Italia. Y bien: *después* que pasó esa década de los años 1930, que vino la Segunda Guerra Mundial, y luego la postguerra, está muy claro quiénes son "oficialmente" los villanos, quiénes merecen nuestra condena y castigo moral, etc. Pero *durante* los años 30 y antes de la guerra, esto no ocurría. Por ejemplo, no hubo una campaña de la prensa mayoritaria occidental denunciando al Estado alemán totalitario. Alemania era un país importante, tenía un gobierno con sus características ideológicas y su propaganda, que aunque a muchos no les gustara (y, por cierto, a muchos no les gustaba) coexistía con el resto de las potencias europeas. Desde afuera, desde el mundo, Alemania era entonces un país "normal" dentro de Europa. Por lo menos hasta 1937 inclusive, Hitler, el nacional-socialismo, el go-

bierno alemán, eran para la mayoría de los otros países, y para su prensa de mayor tiraje, un ocasional dato informativo más, sin campañas masivas en contra ni iniciativas de *boycott* o bloqueos. Hubo una Olimpiada en Berlín en agosto de 1936, que para la Alemania nazi fue una especie de gran vidriera ante el mundo: no debe sorprendernos hoy que 4.000 atletas de muchísimos países hayan concurrido, ni que el desarrollo del evento haya sido seguido por los medios masivos (el periodismo escrito, oral y cinematográfico) del modo entonces habitual para estas cosas. Buena parte de esos mismos medios se mostró alarmada poco antes ese mismo año por los contundentes triunfos electorales de coaliciones izquierdistas en España y Francia (en ambos casos, desplazando a gobiernos conservadores), había registrado el asalto de Franco contra el gobierno español de manera similar a como había informado el ataque de Italia contra Abisinia en 1935 o la remilitarización de la Renania por Hitler, y se escandalizó luego por el comienzo de los llamados "procesos de Moscú", en los que la dirigencia stalinista empezó a eliminar disidentes internos más o menos notorios. La URSS era, como siempre, "a-normal"; la Alemania nazi, todavía no.

El cine alemán del nazismo: entretenimiento masivo y propaganda

El cine alemán había tenido desde la década de 1920 un especial prestigio artístico, con grandes creadores e importantes películas, muy difundidas también en el exterior: fue la gran época del cine expresionista y del cine realista, de los grandes filmes de Friedrich Murnau, Fritz Lang y Georg Pabst, de la UFA con Erich Pommer como jefe de producción. En 1933 ese meritorio nivel empezó a bajar drásticamente. En el correr de ese año se produjo la emigración de una cantidad de directores, actores, algunos guionistas, algunos productores; otros se fueron poco después, y en dos años el cine alemán quedó prácticamente desmantelado de la mayoría de sus principales figuras. Demoró más de tres décadas en recuperar algún prestigio.

El encargado de vigilar el cine desde el comienzo de este Estado autoritario fue Joseph Goebbels, el ministro de propaganda. Duran-

te 1933 Goebbels se dedicó a amenazar a las empresas, que eran privadas, y lo siguieron siendo. Pero en 1934 adoptó medidas muy restrictivas sobre cómo se debía funcionar, sobre el proceso de censura de los guiones antes de hacer las películas, sobre la censura de las películas ya hechas. Goebbels tuvo un rol dirigente muy importante en el cine alemán; su interés por el cine y su control eran notorios desde antes de llegar al gobierno (en diciembre de 1930 condujo las manifestaciones nazis contra el estreno de *Sin novedad en el frente*, adaptación de la novela antibélica de Erich Maria Remarque sobre soldados alemanes en la Primera Guerra Mundial); se confirma en numerosos testimonios y en los propios *Diarios* de Goebbels, o lo que se conservó de ellos. Todas las productoras debían dar cuenta de sus proyectos y sus filmes ante la Cámara Cinematográfica del Reich, una oficina gubernamental especialmente creada con fines de asesoría y censura. Esta estructura siguió después, durante todos los años del nazismo, y desde luego condicionó una producción que ha sido prácticamente sepultada en bloque y sin lástima por mucha historia posterior; en algunos pocos casos, injustamente.

No todo el cine alemán de esta época puede calificarse como de propaganda, aunque muchas películas tenían su cuota: a veces pequeñas escenas, pequeñas frases o referencias, símbolos ocasionales. Pero las películas tenían que ser ante todo de entretenimiento, porque esto es lo normal en una industria privada que depende de la cantidad de sus espectadores; competía además con el cine extranjero que seguía llegando a las pantallas alemanas, aunque también la importación de filmes cayó progresivamente bajo los controles de la oficina cinematográfica gubernamental.

Por cierto, hubo películas realmente propagandísticas, que sumaban alrededor de un 20% de la producción. Las principales son las documentales: *El triunfo de la voluntad* (1934-35), de Riefenstahl, es el ejemplo más notorio de una corriente que abarcó varios filmes durante estos años, aunque no con la calidad y la fuerza expresiva que Riefenstahl pudo lograr en esa película, y también después en su documental en dos partes sobre la Olimpiada de Berlín (*Olimpia y Juventud olímpica*, 1936-38).

Las posibilidades propagandísticas que emergen del carácter del cine como espectáculo masivo fueron rápidamente valoradas por el

nazismo. En un texto de un señor Hans Traub, publicado en Alemania en 1933, se lee: "No hay duda que el cine, como medio de comunicación, tiene un valor sobresaliente para propósitos de propaganda. La persuasión requiere de este tipo de lenguaje, que transmite un fuerte mensaje mediante historias simples y acción vívida. Además, el cine ocupa el segundo lugar entre todos los medios de propaganda. En el primer lugar está la palabra viviente, el Führer y sus discursos... Sin embargo, dentro del gran reino del lenguaje que se acerca al oyente por medios técnicos, el cine es el método más efectivo. Requiere atención constante, porque está lleno de sorpresas, cambios repentinos en la acción, en el tiempo y en el espacio, y es increíblemente rico en el ritmo en que aumenta o disminuye las emociones. Cuando consideramos que las películas se exhiben una vez por día y mayormente dos veces y aun hasta cuatro veces diariamente, en 5.000 cines, nos damos cuenta que el cine tiene las siguientes características principales de un vehículo ideal de propaganda: 1º) el atractivo subjetivo potencial hacia un mundo de las emociones; 2º) limitación selectiva del contenido; 3º) valor polémico desde el principio; y 4º) repetición en 'uniformidad duradera y regular', para usar las palabras de Hitler". También este apretado resumen llama la atención por lo mucho que dice sobre algunas de las características centrales del cine como espectáculo masivo.

Hollywood, otros, nosotros

Hollywood hacía películas en gran cantidad, para un público enorme diseminado por las Américas y Europa. En 1930 las principales productoras de Hollywood habían acordado un código de censura: el objetivo era que ningún sector importante del público se molestara u ofendiera con ataques a su nacionalidad, cultura, creencias, etc. Ese Código empezó a aplicarse con rigidez desde 1934, cuando un católico conservador fue puesto al frente de la oficina administradora del Código, y desde esa oficina —perteneciente a la Asociación de Productores Estadounidenses— empezó a vigilar los guiones y las películas de Hollywood. Esta autocensura de la industria cinematográfica surgió, en buena medida, por la presión de la Iglesia católica,

que si bien era minoritaria en el país, tenía mucha presencia en campañas de moralidad y piquetes que las llevaban a cabo, también contra las películas que consideraban "inmorales".

Uno de los preceptos del Código era que no se podían hacer películas que ofendieran a gobiernos extranjeros. Si en Hollywood a algún productor se le hubiera ocurrido hacer alguna película antinazi, no habría podido. Y aunque de todos modos casi nunca se les ocurrió, hubo en esto una excepción importante cuando la Metro Goldwyn Mayer compró los derechos de la novela de Sinclair Lewis *Eso no puede suceder aquí*, publicada en 1935 con notable éxito. Lewis obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1930, el primer Nobel de un estadounidense. El título de la novela iba a contrapelo de su tema, en el que un grupo político similar a los nazis obtenía la presidencia de los Estados Unidos. Era común, y lo sigue siendo, que las productoras cinematográficas traten de adquirir los derechos de un éxito público, calculando que ese éxito acompañará también la adaptación cinematográfica. Desde el principio la oficina del Código dijo que esa adaptación era imposible, y puso las trabas suficientes contra el guión como para que en tres o cuatro meses la MGM abandonara su proyecto. La novela se reeditó varias veces en los Estados Unidos, incluso hasta hace muy poco tiempo. Hubo también entonces una adaptación teatral por el Federal Theatre Project (un grupo impulsado por el propio gobierno de Franklin Roosevelt) que circuló con marcado éxito por el país en aquellos años, y se repuso varias veces después por otros grupos. Pero jamás se filmó, ni para cine ni para televisión, hasta el día de hoy. Y concretamente en los años 30 no hubo ninguna película de Hollywood que rozara los intereses del nazismo o del fascismo. Cuando en 1937 la compañía Universal filmó la exitosa novela de Remarque *De regreso en el frente* (en una Alemania en crisis), la empresa cortó toda imagen o diálogo que pudiera molestar a Alemania, incluida una breve escena con un líder nazi llamado Hitler; Remarque estaba exiliado en Estados Unidos, pero era un reconocido antinazi y sus libros habían sido quemados por el nazismo ya en 1933.

En este panorama fue una sorpresa que en abril 1939 apareciera una película llamada *Confesiones de una espía nazi*, producida por

la compañía Warner Brothers. Sorpresa para muchos agradable, excepto naturalmente para la dirigencia alemana y sus seguidores: en su discurso aniversario del 30 de enero de 1939 Hitler, enterado de proyectos como el de ese filme, advertía que si esos proyectos hollywoodenses llegaban a concretarse, el cine alemán respondería con películas antijudías (que, en realidad, ya había empezado a filmar). Por supuesto que a esa altura Hitler y el nazismo eran ya otra cosa: desde 1938 había ocurrido la anexión de Austria, la Noche de los Cristales, el Pacto de Munich, la ocupación de los Sudeten checos en octubre y la invasión de toda Checo-Eslovaquia en marzo 1939. *Confesiones...* era de ficción y con actores profesionales, pero se basaba en notas periodísticas recientes sobre actividades de espionaje alemán en Estados Unidos. Circuló bastante en aquel tiempo, aunque tropezó con trabas diversas y hasta fue prohibida en algunos países de América Latina. En Montevideo, el día del estreno y con la película en proyección, llegó la policía al cine y se llevó la película, aparentemente (y según un cable de prensa que se difundió en aquel momento) por presiones de la embajada alemana, porque no se dieron motivos concretos del secuestro de la película. Hubo una cierta campaña de alguna prensa, muy insistente contra ese secuestro; el periodista y crítico Carlos Martínez Moreno escribió que la película había sido "prohibida", aunque no había ninguna resolución oficial sobre el asunto. Poco después se autorizó la exhibición, y la película volvió al cine de estreno con un éxito de público mucho mayor del que podía haber tenido en condiciones de exhibición normales.

La segunda película antinazi de Hollywood fue *El gran dictador* de Charles Chaplin. Habría sido la primera si Chaplin no hubiera demorado bastante en hacerla, tras enfrentar presiones diversas que recibía desde distintas fuentes: la industria del cine, la embajada alemana, la oficina del Código, o diversos sectores de la amplia opinión aislacionista estadounidense según la cual el país debía hacer negocios con todo el mundo sin pelearse con nadie. Debe recordarse que en los Estados Unidos, en esa década, había varios grupos minoritarios de franco apoyo al nazismo y al fascismo, incluyendo algunos similares a los "camisas pardas" de la SA nazi. Chaplin empezó a filmar en septiembre de 1939: el mismo mes en que Alemania aca-

baba de invadir Polonia, con la consiguiente declaración de guerra de Inglaterra y Francia a Alemania y el comienzo "oficial" de la Segunda Guerra Mundial. Chaplin terminó su película a principios de 1940, y la estrenó con buen apoyo del público. Pero también *El gran dictador* demoró en exhibirse en muchos países, como en Argentina, hasta después de terminada la guerra, o desde luego en la neutral España franquista hasta décadas más tarde.

Hollywood haría apenas un puñado de filmes antinazis en 1940 y algunos más en 1941, entre éstos *Ser o no ser*, de Lubitsch. Desde 1942, tras el ataque japonés a Estados Unidos y la declaración de guerra alemana, el cine acompañó la campaña bélica. Por otra parte, hasta 1940 no hubo prácticamente un cine antinazi en ninguna de las industrias de países no fascistas. En la URSS, con un cine volcado principalmente al mercado interno, el mensaje anti-alemán más enérgico fue *Alejandro Nevsky* (1938), sobre la derrota infligida por un príncipe ruso a los invasores Caballeros Teutónicos en el siglo XIII; la película dejó de exhibirse en agosto de 1939, cuando se firmó el pacto germano-soviético, y volvió a los cines de la URSS en junio de 1941, tras la invasión alemana al país.

Criticar a un gobierno extranjero, y de un país importante, era sin duda un tema complicado para las relaciones diplomáticas y políticas de la época. Por ejemplo: Uruguay, como muchos otros países de América Latina, demoró en tomar posición entre los bandos en guerra, y mantuvo su neutralidad hasta 1942, en que después del ingreso de Estados Unidos en el conflicto se decidió contra el Eje Roma-Berlín-Tokyo y sus aliados. Durante el previo período de neutralidad, en Uruguay se seguían estrenando películas alemanas, incluso documentales de propaganda bélica. Cuando Uruguay se declaró anti-Eje, el SODRE (dependiente del Ministerio de Instrucción Pública) secuestró todas las películas alemanas de propaganda de las que había copia en el país, incluida *El triunfo de la voluntad*; se quedó con ellas, pero durante un cuarto de siglo nunca las exhibió públicamente, probablemente para que nadie acusara, ingenua o deliberadamente (todo sirve para hacer campaña) al gobierno uruguayo o a algunos de sus funcionarios de hacer propaganda nazi, o para evitar que el gobierno alemán actual se molestara ante la difusión de materiales juzgados inconvenientes para sus intereses o estrategias.

Ese material no se perdió en el fragor de los bombardeos durante la guerra, sino en el incendio que destruyó el SODRE.

Un cambio en la perspectiva

En 1976 el documentarista alemán Hans-Jürgen Syberberg, nacido a fines de 1935, se propuso un megaproyecto cinematográfico para examinar el nazismo desde una perspectiva actual, centrado principalmente en el impacto cultural que ese período significó y tal vez significa para el país, bajo el ambicioso título *Hitler – un film de Alemania*. La película tendría actores interpretando a Hitler; en toda la historia anterior del cine con actores de la Alemania Federal eso había ocurrido apenas tres veces y en roles muy breves (la tercera fue también en un filme de Syberberg). La quinta vez ocurre hace poco (esta escasez es general y alguien debería explicarla) con *La caída*, que es en lo principal una nueva versión de un valioso filme austríaco de Georg Pabst llamado *El último acto*. En 1958 el cine alemán empezó a estrenar algunos largometrajes documentales sobre el nazismo (aunque el mejor de ellos, *Mi lucha*, fue hecho en Suecia por un emigrado alemán). Pero el camino de Syberberg es otro: liberado de toda pretensión "realista" o "histórica", inventó para el personaje Hitler dos notables discursos que dicen volúmenes sobre la pretensión autoritaria de conducir las naciones, la gente, la historia. En un enfoque audaz y ciertamente polémico, Syberberg no habla de una historia pasada y clausurada con sus héroes y villanos en su sitio (o como carrera de agonistas wagnerianos hacia una muerte aparatosa en *La caída*), sino de una historia presente y aun futura, con temas y figuras a plantear y discutir en un extenso, curioso y provocador ensayo cinematográfico.

Bibliografía

- STEWART HULL, David, *Film in the Third Reich*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1969.
- BLACK, Gregory, *Hollywood censored*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

LOS ORIENTALES NO SUFREN TIRANOS¹

Walter Sollier

ENTRE 1940 y 1941 una serie de sucesos, hoy olvidados, tienen por centro la actividad del nacionalsocialismo, sus adherentes y la difusión de sus ideas por un medio de prensa uruguayo.

En mayo de 1941, en la página de Cines y Teatros, el crítico de un periódico de Montevideo, en un artículo titulado "Definición de algunas salas de cine de la ciudad", se refiere a las actividades de las salas "democráticas" (usa el término como un eufemismo y lo entrecomilla), un "circuito de siete u ocho salas que se extienden sobre la Avda. 18 de Julio o sus principales adyacencias", que "son cines cuyos precios ascienden por lo regular a la 'modesta' suma de un peso, salvo claro está que se trate de una 'joya cinematográfica' tipo *El gran dictador*, en cuyo caso el precio aumenta en razón directa a la propaganda". Son lugares, sostiene el crítico escandalizado, donde "se aplaude la aparición de Churchill o la de De Gaulle (ex general francés condenado a muerte por traidor). Pero en cambio se silba al anciano cargado de glorias Mariscal Petain y se silba e insulta a viva voz al genio latino Mussolini o al gran campeón de las libertades Adolfo Hitler". Éstos son los cines que nuestro irritado crítico debía "soportar".

¿Qué medio opinaba así? Era el periódico *Libertad*, que apareció entre mayo y julio de 1941.² Tenía regular calidad en sus fotografías, era descuidado en el armado y, en secciones estables, cubría las noticias internacionales y nacionales. Como lema permanente lucía una consabida frase de Artigas: "No venderé el rico patrimonio de los orientales al bajo precio de la necesidad". Su logo parece adecuado para su propuesta de acción: un gaucho al galope, con lanza en posición de ataque.

En el primer número, en "Al sonar la Diana" y en el artículo central, "Lo que somos y lo que dirán que somos", explica y define su labor: un "periodismo que no rija sus directivas de acuerdo a las conveniencias de los comerciantes que, con sus avisos, llenan las páginas y fortalecen la vida económica de la gran prensa, conveniencia casi siempre discordante con los supremos intereses de la Nación...". Y agrega: "somos Hijos y salvaguardas del pensamiento de Artigas [...] antijudíos no por prejuicio racial sino porque esa legión de mercaderes sin escrúpulos y sin conciencia desaloja a los criollos de toda actividad directriz [...]; patriotas hasta la exaltación, por ello censuramos a Inglaterra [...] duele, mueve a la protesta que ciertas gentes se muestren generosas con los beligerantes y [...] son profundamente egoístas [...] para aliviar las miserias de nuestra clase pobre".

El autor de estas desaforadas líneas manifiesta, poniéndose en guardia, que, pese a expresar un sentir nacional, "se nos tildará de 'totalitarios', de nazis, de fascistas. La calumnia, si la calificación trajera tal sentido, no detendrá nuestra marcha [...] contra los traidores declarados que sueñan con entregar nuestra patria al extranjero [...] trabajaremos para lograr un venturoso porvenir".

Proclama su simpatía por el Eje, curiosamente bajo el argumento del interés nacional y haciendo cuestión de defender el "patrimonio oriental".

Se dirige, o dice hacerlo, a trabajadores de capas medias, proletarios y trabajadores del campo.

Se define como antiimperialista, pero dice no ser ni anti-patronal ni pro-obrero. Antisemita, utiliza los clásicos clichés anti-judíos y se detiene en la descripción de supuestos detalles negativos de la vida de esa colectividad de inmigrantes, en la denuncia alarmada por su crecimiento en los barrios, dando nombres, indicando lugares y hasta direcciones.

El órgano del Partido Cívico (o católico), *El Bien Público*, es, según su juicio, "judaizante", porque es tolerante; sostiene que, en realidad, ese diario católico entiende mal la doctrina Vaticana.

Anti-aliadófilo, extracta discursos y comenta acciones de personalidades locales que se enfrentaron, en el pasado, con intereses europeos, insistiendo en denunciar que ahora ya no se proseguía esa política.

1 Esa inscripción aparecía en los naipes que, con temas artiguistas, dibujara Fray Solano García (Chile, 1784 – Uruguay, 1845) en 1816 en Concepción del Uruguay. Pueden verse en <http://www.wopc.co.uk/uruguay/artigas.html>.

2 Era, en realidad, un diario de circulación sólo montevideana.

Para ilustrar lo que entiende como inconsecuencias recurre a reimprimir caricaturas que alguna vez publicara el diario colorado *El Día*, cuando Batlle y sus partidarios polemizaban desde sus páginas con las Compañías Inglesas.

En la mencionada página de Teatros y Cines, bajo el título "Primeras Palabras", el crítico explica que en la sección "seremos claros e inflexibles con todo aquello que represente un ataque al buen gusto, a la moral o que signifique una burda propaganda destinada al rebajamiento de la dignidad o al ensalzamiento de hombres o sistemas repudiados". Sobre una obra lírica manifiesta desaprobación "porque tenemos del arte un sentido más realista y porque detestamos todo aquello que signifique invención antojadiza, propia de intelectualoides baratos". En otro artículo, "Pobreza de nuestra actividad teatral", comenta (recayendo en su obsesión antisemita): "son sólo dos teatros los que actualmente funcionan en Montevideo, el 18 de Julio y el Artigas. Porque no se tendrá en tema de consideración al Mitre, donde los match de box se intercalan con espectáculos de teatro judío...".

Sobre la programación de la radio es claro: se puede "escuchar al Sr. José L. Gomensoro en CX 26 Radio Uruguay todos los días" pero se debe "pasar rápido el dial", porque están a favor de "la plutocracia", cuando se trata de CX 10 Radio Ariel, de CX 14 Espectador, de CX 16 Carve y de CX 24 La voz del Aire.

También es clara y destacable la recurrente manipulación de las noticias que publica en su pasquín: así, detalla batallas de naves italianas, aunque las unidades escapaban maltrechas o se hundían, algo que el relato encubre o minimiza. Para la construcción de otras noticias publica una foto de estudiantes que, según explica, estarían saludando la aparición de *Libertad*. Al pie de otra ilustración escribe que se trataría de "estudiantes fanatizados por judaizantes", que apedrean *Libertad*.

En verdad, la publicación está repleta de tajantes afirmaciones y ataques a todo y contra todos, si presume que hay judíos o simpatías por los aliados: "Cifras altamente alarmantes en el Liceo Francés, sobre 1500 alumnos 900 son descendientes de Israel"; las mujeres son "burguesas preocupadas por otros" si juntan ropa para los aliados; *El Día* y *El País* son plutócratas y la empresa argentina Miha-novich "monopolística del río".

Libertad no fue, empero, una publicación solitaria y aislada. En un momento en el que la prensa aumentaba su tiraje e influencia públicas, cada sector veía como imperativo tener su órgano oficial. Por eso, existieron otras publicaciones, más o menos similares, otros medios que publicaban, enteros o en parte, los discursos de Mussolini o de Hitler; o artículos admirativos de esos líderes y sus regímenes. Incluso en Cámaras se lo elogió a éste último.

Antes y durante los años de la dictadura de Terra,³ nuestros conservadores observarán con admiración el ejemplo fascista, disgustados por ciertos desarrollos de la economía contemporánea, por eso que se llamaba la modernidad, o con la propia sociedad de masas, que eran vistos como un serio peligro moral. Adolfo Agorio (1874-1965) especuló sobre una revolución de inspiración fascista y reunió en su entorno algunas personalidades de distintos sectores políticos. Aparecerán entonces varias publicaciones con una prédica antiliberal, corporativa, de rechazo de la Revolución Francesa, antisemita, no excesivamente anticomunistas. Se dicen preocupados porque las libertades públicas, la diversidad de ideas, el parlamentarismo, los partidos y los políticos destruyen la Nación. El individuo, en la sociedad contemporánea, era, dicen, propenso a devenir un ser aislado y sin ética.

Al aproximarse la Guerra, se extiende pronto el rumor de la actividad de infiltración de los nazis, de que entre ellos se manejaban ideas de conquista con apoyo regional y externo, lo que se denunciaba ante la Justicia. Esas preocupaciones concluyen en la formación de comisiones parlamentarias, en una legislación sobre "Asociaciones ilícitas antinacionales", en "Requisitos de adhesión del funcionario público al sistema democrático republicano", en la discusión acerca de un Servicio Militar Obligatorio o no, e, inclusive, en el pase a la Justicia de lo actuado por la Comisión Investigadora de Actividades Antinazis.

Se detiene y procesa a afiliados del Partido Nazi, que es prohibido, por lo que cesa su actividad pública.

3 Gabriel Terra (1873-1942) fue electo Presidente de la República en 1931, y dos años después disolvió el Parlamento mediante un golpe de Estado e implantó un gobierno dictatorial. En 1934 hizo aprobar una nueva Constitución que restablecía el poder unipersonal, y fue reelegido presidente para el período 1934-1938.

Libertad, por conflictiva, fue sancionada, clausurada y posteriormente olvidada. Sobre su director (y presumible redactor de aquellas diatribas que leímos), el diputado Alejandro Kayel, es difícil hoy dar con documentación, salvo en actas parlamentarias. Sabemos que provenía de Paysandú, que tenía cinco hermanos, nacidos casi todos hacia fines del siglo XIX.

Su hermano Bernardo, con quien a menudo se lo confunde, fue ingeniero, publicó diversos informes técnicos en sus funciones profesionales y estuvo a cargo del estudio de las ofertas relacionadas con la construcción de la represa Gabriel Terra, a la que se presentaron, entre otras, empresas alemanas y la SKODA. En Paso de los Toros, en 1936, se le dio su nombre a una calle.

Alejandro, el diputado y editor de *Libertad*, fue colorado terrista, y por su actividad debió enfrentar a la Comisión de Actividades Antinazis. En julio de 1941, una escaramuza de las tantas lo implica en un serio incidente y un artículo de *Libertad* lo arrastra fuera del Parlamento.

Las actas parlamentarias y la prensa de la época narran que una caravana, proveniente de Montevideo, llegó a la ciudad de Durazno para adherir a un acto de la Cruz Roja Italiana. En el pueblo se prepararon manifestaciones contrarias. Cuando llegó la caravana, la apedrearón, y, desde los autos, respondieron con disparos. Hubo heridos, inclusive un muerto. Aunque se detiene a los agresores, hubo una importante pérdida de control policial del orden público.

Se reúnen las Cámaras, concurre el Ministro del Interior e informa. Se acusa allí a *Libertad* y a su director por los hechos, se solicita el cierre del medio. Al director se le aplica el Reglamento de Disciplina Parlamentaria, por "Conducta grave contra la Dignidad del Parlamento".

Kayel había publicado, el 27 de junio de 1941, el artículo "Democracia, falsa democracia y negociados", en el que se opinaba que el Parlamento era corrupto, permisivo con los ilícitos y que la democracia que toleraba todo eso era manejable. Aunque él niega ser el redactor del suelto y de sus exabruptos (existe versión taquigráfica de todo esto en las Cámaras), su responsabilidad deriva de su condición de editor responsable. Explica que no controló las pruebas, que no leyó el artículo, porque no encuentra nada que enmendar en él, y, dos días después, declara compartirlo.

La Cámara entiende que esto era una falta de respeto para sus pares y para la investidura, además de considerar como una falta ética el hecho de que se resistiera a reconocer de inmediato sus responsabilidades sobre la publicación del artículo. Se le suspenden los derechos parlamentarios indefinidamente por mayoría de votos.

Más allá de este episodio, el muy minoritario arraigo del nazismo en el país, incluso en sus días de expansión en Europa, quizá dé cuenta de la pervivencia en nuestro imaginario mayoritario, aunque pocos lo recuerden o conozcan, del desafiante lema del naipe artiguista.

Bibliografía

- ACCIÓN ANTINAZI DE AYUDA A LOS PUEBLOS LIBRES, *1ª Conferencia Nacional 1942*, Imprenta Central, Montevideo, 1942.
- ALDRIGHI, Clara, *Antifascismo italiano en Montevideo*, FHCE/UDELAR, Montevideo, 1996.
- ALDRIGHI, Clara et al., *Antisemitismo en Uruguay: Raíces, discursos, imágenes (1870-1940)*, Trilce, Montevideo, 2000.
- ALPINI, Alfredo, "La revolución Conservadora, 1930 a 1940", en *Relaciones* N° 221, Serie Memoranda XXX, <http://chasque.net.frontpage/relacion/0210/revolucion.html>, visitado el 7/10/05.
- ALPINI, Alfredo, "Uruguay en la era del fascismo", en *Relaciones* N° 184, Serie Memoranda XIX, <http://chasque.net.frontpage/relacion/19909/Uruguay.html>, visitado el 7/10/05.
- BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia*, Taurus, Madrid, 1991.
- BOUZA, Luis Alberto y MAUTONE, Ernesto, *Los nazis y la justicia uruguaya. Vistas fiscales y sentencias sobre la cuestión de las actividades nazis en Uruguay*, Claudio García, Montevideo, 1941.
- BRENA, Tomás G., *Alta traición en el Uruguay*, ABC, Montevideo, 1940.
- CÁMARA DE REPRESENTANTES DE LA REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY, Actividades de Grupos Nazis, *Carpeta N° 729/940* (Comisión Investigadora de Actividades Antinacionales); *Carpetas N° 754/940 y N° 1390/941* (Solicitudes de Informes varios).

- CAMOU, María M., *El Nacional-socialismo en Uruguay, 1933-38*, Cuadernos del CLAEH N° 38, Vol. 11, Montevideo, 1986.
- CAMOU, María M., *Resonancias del nacional-socialismo en Uruguay 1933-38*, UDELAR/FHCE, Montevideo, 1988.
- CAMOU, María M., *Los vaivenes de la política exterior uruguaya entre la pugna de las potencias: las relaciones con el Tercer Reich, 1933 al 42*, Fondo de Cultura Universitaria, Montevideo, 1989.
- CAETANO, Gerardo y RILLA, José, *Historia contemporánea del Uruguay*, CLAEH / Fin de Siglo, Montevideo, 1996.
- CAETANO, Gerardo y JACOB, Raúl, *El nacimiento del terrismo (1930-1933)*, 2 vols., Banda Oriental, Montevideo, 1990/91.
- COMISIÓN INVESTIGADORA DE ACTIVIDADES ANTIARGENTINAS, Cámara de Diputados de la Nación, Buenos Aires, 1941, Tomos 3, 4 y 5.
- COMISIÓN INVESTIGADORA DE ACTIVIDADES ANTIARGENTINAS, *Formas y medios de la penetración totalitaria*, Cámara de Diputados de la Nación, Buenos Aires, 1943.
- Diario de Sesiones: *Tomo 434, Año 1940*: 13 de mayo (pp. 56-65) y 15 de mayo (pp. 116-56); *Tomo 445, Año 1941*: 3 de junio (pp. 25-6), 16 de junio (pp. 104-11) y 30 de junio (pp. 172-92); *Tomo 446, Año 1941*: 1 y 2 de julio (pp. 1-2), 16 de julio (pp. 156-67) y 29 y 30 de Julio (pp. 176-241); *Año 1987*: 77ª Sesión Extraordinaria: 23 de diciembre de 1986, 30 de julio de 1987. Poder Legislativo, Uruguay.
- FABREGAT, Julio, *Elecciones uruguayas. Compilación de cifras oficiales, escrutinios y proclamaciones*, Cámara de Senadores, Montevideo, 1964.
- FERNÁNDEZ ARTUCIO, Hugo, *Nazis en el Uruguay*, prólogos de José P. Cardozo y Vicente Basso Maglio, Talleres Gráficos del Sur, Montevideo, 1940.
- FELDMAN, Miguel, *Tiempos difíciles. Inmigrantes judíos en Uruguay 1933-1945*, FHCE/UDELAR, Montevideo, 2001.
- FRICK DAVIE, Carlos, *¿Actividades nazis en el Uruguay?*, Imprenta Germana, Montevideo, 1941.
- FRUGONI, Emilio, *Compilación de discursos*, Cámara de Representantes, Montevideo, 1989, Tomo 2.
- HAYES, Carlton J. H., *El Nacionalismo: una religión*, UTEHA, México, 1966.

- KAYEL, Bernardo, Informes técnicos y discursos varios sobre Represa del Rincón del Bonete, en el Río Negro, en Revista UTE N° 1, 7 y 9, Montevideo, 1937.
- KAYEL, Bernardo, *Aprovechamiento hidroeléctrico del Río Negro: aspectos de desarrollo y económicos de la obra*, en Separata de la Revista UTE, Montevideo, 23 noviembre 1935.
- MERCADER, Antonio, *El año del León. 1940: Herrera, las bases norteamericanas y el complot nazi*, Aguilar, Montevideo, 1999.
- MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES Y CULTO, *La República Argentina ante el "Libro Azul"*, Buenos Aires, 1946.
- TRAVERSO, Enzo, *El Totalitarismo. Historia de un debate*, Eudeba, Buenos Aires, 2001.
- VAZ FERREIRA, Carlos, *Moral para Intelectuales*, Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, Montevideo, 1963.

El cine bajo el signo del totalitarismo

CINE Y NAZISMO: EL TEATRO DE OPERACIONES

Federico Beltramelli

ESTAMOS hablando de cine; vamos a seguir hablando de cine. Este ejercicio posterior, que contradice la actualización de cada proyección cinematográfica y que es un lugar común para cualquier espectador moderno, nos involucra desde el nacimiento de esta técnica, y seguirá siendo así. También vamos a escribir sobre el cine; podríamos de esta forma seguir sobreimprimiendo actuaciones sobre el cine. Pero siempre estaríamos ante un ejercicio posterior, o al menos postergado.

El arte cinematográfico —como un *todo* para otro *todo*— es consistente, siempre verosímil, totalmente simultáneo, inhibe de cualquier comentario mientras reina en la exhibición. Esa propiedad omnicomprendensiva, concentracionista, es el reino del cine, condición fundacional y excluyente: todo dentro del cine; nada fuera del cine.

El cine se impone sobre nosotros, sobre los sentidos; se proyecta sin perder de vista que es un juego simultáneo y de conjunto que no admite fracturas. Y es aquí donde comenzamos a sospechar sobre lo imperturbable de esta forma de discurso, sobre esta estrategia narrativa, sobre este lenguaje totalizador que disimula con insistencia sus grietas.

A esta narración física, todo lo que le pertenece lo mantiene "dentro", exacerbando la evidencia de un acto de presencia con-

tundente hasta lo verosímil. El cine no se agrieta, no se corta, fluye continuamente: nos es insoportable que una película se interrumpa, el desaire llega a ser insostenible.

Cabe la sospecha de un pacto, sí, un pacto como otros en la historia de las imágenes. Con el cine hemos pactado no mirar a través de sus hendijas: como en los cuadros no excedemos el marco, en el cine no vemos las fracciones.

Además, hemos aceptado que el cine es un lugar: vamos al cine a ver cine, no vamos al cuadro a ver cuadro. Indudablemente, los cuadros son más plurales, al menos por el mero hecho de coexistir: los museos son un lugar donde los individuos deciden; el cine es el lugar del cine, de ese *todo único*.

Pero hoy estamos aquí para un ejercicio postergado y posterior: hablar y escribir. Un oficio de tiempo que habita en la espera, que decanta la mirada. Como todo ejercicio histórico queda sujeto a la imposición arqueológica.

Estos dos actos posteriores que son el hablar y el escribir son también un ejercicio de prospección.

No hablamos ni escribimos por poseer una arqueofilia distorsionada, sino por confirmar la certeza de nuestra condición efímera; es casi un ejercicio ético, constituyente, de salvar o dar cuenta de nuestros fósiles estéticos, de cuya opacidad debemos rescatar la vana ideología, la sustituciones políticas, los crímenes en nombre de la humanidad.

Víctor Klemperer, que está presente en estas reflexiones y que de alguna forma nos reúne, bregaba por enterrar palabras, las mismas que "el nazismo introducía a través de la carne y en la sangre de las masas a través de palabras aisladas, de expresiones, de formas sintácticas que imponía repitiéndolas millones de veces y que eran adoptadas de forma mecánica e inconsciente", las que "pueden actuar como dosis ínfimas de arsénico: uno las traga sin darse cuenta, parecen no surtir efecto alguno, y al cabo de un tiempo se produce el efecto tóxico".¹ A riesgo de traicionarlo, desterraremos al *cine de propaganda nazi* de su entorno, desterrándolo de su *herencia*, proveedora de continuidades, de imitaciones que no hacen más que re-

plicar esquemas estéticos anteriores al nazismo, pero anclándolos en Leni Riefenstahl, otorgándoles una razón fundacional, la misma que adquieren las palabras bajo cualquier ocupación discursiva, extremo que Klemperer combate frente al nazismo del Tercer Reich y del Cuarto Reich (dando cuenta de expresiones que parecen patentadas como "propiedad permanente de la lengua alemana").

De modo que, abordándolo desde sus fracciones y obsesiones, solamente vamos a dar cuenta de lo que se vio en el cine nazi o lo que el cine nazi vio. La empresa pasa por desocupar, desterrar al cine ("cuando, para los judíos creyentes, un utensilio de cocina se ha vuelto impuro desde la perspectiva del culto, lo purifican enterrándolo")² de sus mitos.

El cine de Leni Riefenstahl articula la esencia de la estética nazi —si consideramos la estética como una disciplina, como un espacio condicionado, donde el exceso se resuelve por una hiperestesia (esto es, por una exageración de la sensibilidad normal) que involucra todos los renglones del soporte físico del cine, oponiéndose a cualquier suspensión de orden superior, de orientación artística.

Después de realizar *La victoria de la fe* (*Sieg des Glaubens*, 1933), consiguió plasmar un filme "apoteótico",³ *El Triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1934-1935), un registro documental de la Convención del Partido Nazi en Nuremberg del 30 de agosto al 3 de septiembre de 1934. En este filme, el exceso de referencialidad (lo que está en lugar de) se agolpa con la disposición arquitectónica preparada especialmente para el filme por Albert Speer, donde 30 cámaras dan cuenta de un escenario inconmensurable, extremo, que unifica todo el filme, siendo la Convención una continuidad entre desfiles, proclamas, Hitler, desfiles, proclamas, Hitler. Nunca los alemanes habían sido protagonistas de *sí mismos* como entonces.

La versión de Riefenstahl posibilitaba una retorización extrema que deja el registro documental exento de documento.

El pueblo convocado —usado— era transformado a través de una saturación imaginaria, donde los desfiles aplaudidos por el cotidiano hombre, mujer, niño (por supuesto, arios perfectos) se superpo-

2 *Ibid.*

3 Croci, Paula y Kogan, Mauricio, *Lesas humanidad. El nazismo en el cine*, La Crujía, Buenos Aires, 2003.

1 Klemperer, Víctor, *LTI. Apuntes de un filólogo*, Minúscula, Barcelona, 2001.

nían con discursos repetidos a la cadencia del saludo nazi, piedra de toque de cada movimiento ritual, "donde las masas totalitarias desempeñan una función coreográfica ornamental".⁴

El exceso de "sí mismos" desde el "lugar común", confirmado por la sustitución referencial de las imágenes, desbordaba el espacio escénico proveyendo de una continuidad entre el resultado de la película y lo cotidiano, contaminando el espacio común de ideología nazi; lo contingente ocupado: todo dentro del cine; nada fuera del cine.

Este frente ideológico, no exento de la cuotificación discursiva de los líderes del nazismo, emulaba los primeros mítines en las cervecerías, dando cuenta de apostolados laicos donde "la masa (...) debe constituirse en comunidad, fundirse en un cuerpo colectivo —el pueblo, la nación, la raza— cimentado por la fe, encarnado en un jefe".⁵ Quien quedara excluido de "sí mismo" en estas imágenes configuraba la evidencia del *otro*; otra forma del discurso concentracionista.

La desaparición de los fueros civiles, que tantas veces es evidencia de regímenes totalitarios, era parte del discurso cinematográfico de Leni Riefenstahl, o de Goebbels detrás de ella, como plenipotenciario de la sutura propagandística. Toda la *civitas* cercada; al igual que los romanos, que ritualizaban el modo de franquear el *sulcus*,⁶ los nazis sustituían lo civil liberal por un todo-masa-aria.

El nazismo basaba su iconografía en la raza, ritualizando religiosamente sus movimientos sociales y artísticos.

No en vano en el otro filme, *Olimpiada* (*Olympia*, 1936-1938), se da cuenta de la aspiración de la Alemania nazi a una nueva Grecia, a partir del emplazamiento de figuras clásicas en la Antigua Grecia y posibilitando el desplazamiento, por contigüidad, hacia la nueva raza pura perfecta; el cine nazi entronizó dentro de su totalidad es-

4 Traverso, Enzo, *El totalitarismo. Historia de un debate*, Eudeba, Buenos Aires, 2001.

5 *Ibid.*

6 Eco, Umberto et al., *Interpretación y sobreinterpretación*, CUP, Madrid, 1997.

tas sustituciones, acentuando las coincidencias formales entre símbolos arcaicos y actuales, como la *antorcha*: símbolo de la pureza, la iluminación, de la transgresión prometeica.

En Alemania, ya en 1930, las antorchas "se utilizaban con connotaciones marcadamente patrióticas en un desfile para celebrar el final de la ocupación francesa de Renania",⁷ para luego transformarse en una constante en el Tercer Reich, como en la celebración de la toma del poder de Hitler en 1933, llegando al extremo de escenificación y sincretismo en la Olimpiadas de Berlín (1936), que fue la primera vez que se "escenificó el traslado de la llama olímpica por relevos desde Grecia y la ceremonia del fuego Olímpico".⁸ Goebbels veía en ella un "símbolo de fuerzas cósmicas".

La articulación en el cine, por lo general, va desde el encadenamiento metonímico a la simultaneidad metafórica, lo cual no coincide del todo con lo que ocurre en la película de Leni Riefenstahl. *El Triunfo de la Voluntad* trabaja sobre un escenario monumental, dispuesto pero natural, sobre el cual se dosifican símbolos y discursos, promoviendo un sustento permeable entre estas dos categorías (metáfora-metonimia). La proximidad del mito sobrevuela todo el filme, desde su comienzo. Desde la toma inicial, una cámara que sobrevuela, que mira desde lo alto, para luego descender sobre el suelo de la Alemania nazi, desde las alturas baja el líder, el único, Hitler, situación sostenida durante toda la película: desde la arquitectura, los planos, el montaje ideológico, herencia directa de Eisenstein, se sostiene la sinergia en torno a Hitler.

Otra figura mitológica que acentúa esta focalización, y su posterior desplazamiento al símil fílmico, es el *águila*: "desde la antigüedad el símbolo por excelencia de lo soberano (...) pasó del Sacro Imperio Romano Germánico a través del Imperio Romano, convirtiéndose en el símbolo tradicional del Tercer Reich, (...) generando de este modo un paralelismo de significados oficial y oficioso"⁹ que superpone raíces míticas con actualidades contingentes (y) pasadas por la ade-

7 Sala Rose, Rosa, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, El Acantilado, Barcelona, 2004.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

cuación nazi. En efecto, uno de los cuarteles de Hitler se llamaba *El nido del águila*.

Este procedimiento se mantiene formalmente igual durante toda la película: el mito, su símil fílmico, Hitler, la masa, discurso, la masa. Todo esto acordonado sintácticamente a partir de repeticiones de un "heroísmo demasiado ruidoso".¹⁰

La obscenidad de la adecuación mítica, en conjunto con la maquinaria propagandística que excedía el filme, configuraban un discurso estanco con anclajes claros y reiterados. Esto dejaba como resultado un isomorfismo, consolidado a partir de rituales permanentes en el comportamiento social de las jerarquías nazis y de la masa civil. En un clima exento de laicidad, la religión era la del Estado.

Este sistema simbólico abolió cualquier ejercicio de interpretación, el umbral entre la realidad y la representación de la misma se vio desdibujado por la vía política a partir de la disolución de las esferas públicas, a través del avasallamiento de instituciones y leyes raciales, con sus respectivas persecuciones genocidas y, por la vía simbólica, a partir del desplazamiento desde una estructura mítica arcaica, adaptada a medida del régimen nazi, interpretada por sus actores más destacados. Es necesario tener presente que no cabe aquí adjudicar la acepción sociológica al término "actor": cuando hablamos de actores, estamos hablando de teatro.

10 *Ibid.*

¿EXISTE UN CINE TOTALITARIO?

Gustavo Aprea

Cine y totalitarismo

El espectáculo cinematográfico y el totalitarismo son productos característicos de la sociedad capitalista industrial de la primera mitad del siglo XX.¹ En el surgimiento de ambos fenómenos ocupa un lugar fundamental la tecnología,² que, al mismo tiempo que posibilita su aparición y desarrollo, relaciona a ambos con la irrupción de las masas en la vida política, social y cultural.

1 La relación entre el cinematógrafo y la sociedad capitalista industrial resulta evidente. Sus inventores y pioneros (los hermanos Lumière, Edison) son reconocidos empresarios. En muy pocos años la producción adquiere en varios países (EEUU, Alemania) una organización de tipo industrial. Sin embargo, desde ciertas perspectivas puede resultar cuestionable la conexión sin matices entre el capitalismo y el totalitarismo político. En el caso del presente artículo puede considerarse pertinente esta relación, ya que la expresión "totalitarismo" es utilizada para aludir a una serie de regímenes políticos surgidos entre las dos guerras mundiales, calificados como totalitarios tanto por sus defensores como por sus detractores. El término "totalitario" es usado por primera vez para referirse al estado fascista italiano por teóricos del régimen (Giovanni Gentile, el propio Benito Mussolini) y por sus adversarios políticos católicos y socialistas. Con el ascenso del nazismo la calificación se extiende al Estado nacional socialista alemán, ya que los teóricos nazis, que se consideran tributarios del fascismo, buscan acentuar las semejanzas con él en la organización de un aparato estatal que pretende abarcar y controlar la totalidad de la vida. Por otra parte, al mismo tiempo que el concepto de "totalitarismo" se aplica a las dictaduras de extrema derecha, parte de la oposición y la crítica de izquierda a la dictadura estalinista comienza a definir al régimen soviético como un tipo de estado totalitario. Junto con esta definición niegan el carácter socialista de la Unión Soviética, a la que consideran como una forma de capitalismo de estado. En los tres casos, el término totalitarismo es una calificación utilizada en el momento de su aparición y desarrollo para referirse a fenómenos empíricos ligados con el capitalismo.

2 El término "tecnología" es utilizado aquí en un sentido que excede el del instrumental que se utiliza para la producción de bienes y servicios. Tal como lo considera una amplia y variada tradición de autores (Martin Heidegger, Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, Carl Mitcham), la tecnología involucra formas de organización, modalidades de representación y un modo de ser con el mundo.

El cinematógrafo no es el primer tipo de espectáculo basado en una representación mimética que alcanza audiencias multitudinarias. Sin embargo, resulta ser el primero que, gracias a la creación de un dispositivo tecnológico capaz de registrar y reproducir imágenes en movimiento, desarrolla un nuevo tipo de representación con una capacidad de fascinar a sus espectadores diferente y mucho más poderosa que las conocidas hasta el momento. Simultáneamente, la posibilidad de reproducir las mismas imágenes en innumerables oportunidades y diferentes lugares convoca a públicos multitudinarios que parecen extenderse a lo largo y a lo ancho del planeta. De este modo el cine se convierte no sólo en lo que Fritz Lang denominó "el arte del siglo XX" sino también en un espectáculo que convoca audiencias inimaginables hasta entonces y genera una influencia que excede el marco estético y del entretenimiento extendiéndose desde manifestaciones de la vida cotidiana como las modas y costumbres hasta las grandes manifestaciones ideológicas y la política.

Por su parte, el totalitarismo es la manifestación específica de una ideología y un régimen de gobierno autoritario que pretende dar una solución a problemas que desde mediados del siglo XIX son vistos como el producto de la irrupción de las masas en la vida política y social. Más específicamente, el totalitarismo es una postura política autoritaria que surge por oposición a la democracia liberal, se conforma a partir de las crisis posteriores a la Primera Guerra Mundial y llega a constituirse en regímenes políticos en los que un partido único detenta el dominio total de la sociedad que gobierna y aspira a construir una hegemonía global. No todos los gobiernos dictatoriales y autoritarios previos o posteriores se inscriben dentro de esta clasificación que se inicia señalando de forma valorativa las características de regímenes del período de entreguerras (fascismo, nazismo, estalinismo), tiene un período de auge durante la Guerra Fría (la oposición propagandística entre las democracias liberales y los estados totalitarios de los regímenes comunistas) y aparece como una categoría, al menos, polémica dentro de las ciencias sociales. Desde el punto de vista de quienes buscan conferirle consistencia teórica al concepto de totalitarismo se aplica este término a aquellos regímenes políticos en los que un movimiento político diri-

gido por un jefe despótico monopoliza el poder en todas sus formas dentro de la sociedad, y al mismo tiempo se apoya en la propaganda para construir un consenso masivo. En términos de Hannah Arendt,³ se trata de una forma de dominio totalmente nueva que, al mismo tiempo que destruye las capacidades políticas del hombre alejándolo de la participación activa en la política (como toda dictadura), busca destruir las instituciones y los grupos que conforman la trama de las relaciones de la vida privada a través de un accionar que combina el terror y la propaganda. Dentro de este esquema, el cine y los medios masivos, con su capacidad de penetración y fascinación, se convierten en instrumentos fundamentales para el sustento de los regímenes totalitarios.

El cine en la propaganda totalitaria

Los Estados totalitarios, en su intento por controlar la globalidad de las relaciones sociales y las voluntades individuales, encuentran en los medios de comunicación masiva un vehículo idóneo para construir y difundir una ideología que pretende explicar con certeza absoluta el curso de la historia y la inevitabilidad de las acciones políticas que emprenden. Más allá del reconocimiento del valor que le otorgan a esta forma de construcción de consenso, resulta necesario señalar que la propaganda dirigida a las masas no es una invención de los regímenes totalitarios. Había sido utilizada por los estados con pretensiones imperialistas durante los cincuenta años previos. Sin embargo, los regímenes totalitarios perfeccionan las técnicas utilizadas por la propaganda política y la publicidad comercial hasta el momento y las convierten en instrumentos que cumplen con objetivos propios.

Según Hannah Arendt, la propaganda totalitaria construye un mundo ficticio y lógicamente coherente del que parecen derivar las siempre cambiantes directivas de los liderazgos centralizados y je-

3 En Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Parte III: "Totalitarismo", Alianza, Madrid, 1987. La primera edición del libro es de 1951 y la versión corregida de la traducción española de 1968.

rarquizados de los movimientos dispuestos a la toma del poder. Cuando estos movimientos se apoderan del Estado y buscan controlar la totalidad de la vida de sus habitantes la propaganda cumple con nuevas funciones. En este sentido, Arendt señala que la lógica coactiva de la ideología totalitaria tiende a perder contacto con la realidad cotidiana y a moverse en función de lo que define como leyes universales que justifican los permanentes cambios de posición de los movimientos que buscan acceder al poder. La propaganda juega a descubrir aquello que aparece oculto a los ojos de los ciudadanos comunes y es presentado como la verdadera motivación del accionar político. Esta visión conspirativa de la historia y la vida social resulta particularmente útil cuando los movimientos totalitarios luchan por apoderarse del aparato estatal, pero cuando el totalitarismo controla el Estado la disociación entre la ficción que construyó la ideología triunfadora y las necesidades del poder se convierte en un problema. En consecuencia, la propaganda totalitaria debe cumplir con una doble tarea. Por un lado, necesita establecer que el mundo ficticio creado por el movimiento es una realidad tangible y estable, operante en la vida cotidiana. Por otro, debe impedir que este nuevo mundo generado se presente como una construcción firme, ya que la estabilización de las instituciones liquidaría al movimiento que dio origen al partido en el poder y debilitaría o destruiría la esperanza de un control universal de la sociedad y una expansión más allá de las fronteras del Estado que dominan. Frente al terror y la inseguridad permanente que generan los regímenes totalitarios, la propaganda debe construir un mundo consecuente, comprensible y plausible que no entre en conflicto con el sentido común social. Para cumplir con estos objetivos la propaganda política extiende su campo de acción y busca el control estricto de aspectos de la vida social que hasta el momento, si bien han sido influenciados por las ideologías dominantes, han gozado de una relativa independencia: la educación, la producción científica, la información pública, el arte, el entretenimiento.

Dentro de este marco el cine cumple un rol fundamental. En los estados totalitarios la cinematografía se constituye en uno de los ejes del sistema de propaganda. Más allá de su adscripción al ámbito del arte o del entretenimiento, la producción cinematográfica

está concebida como un instrumento propagandístico, producto de una planificación estricta, subordinado a las necesidades políticas de la coyuntura y sujeto a una censura férrea. Pese a que en los totalitarismos reaccionarios (fascismo y nazismo) la cinematografía por momentos está en manos de productores privados y se rige por criterios industriales, la producción cinematográfica queda bajo el control estrecho de los dirigentes del régimen.⁴

De esta manera, el conjunto de la cinematografía se organiza como un elemento clave dentro del esquema de la propaganda totalitaria. Tanto la producción de filmes de entretenimiento como aquella que exalta explícitamente los valores defendidos por la ideología del régimen gobernante se incluyen dentro de un plan general que tiende a representar el mundo ficticio construido por el conjunto de la propaganda totalitaria. La posición de los regímenes totalitarios frente al cine se puede resumir en la frase que expresa Josef Goebbels, el ministro de Instrucción Popular y Propaganda del nazismo, en el documental *El triunfo de la voluntad*: "El poder de las armas es bueno, pero mejor es ganarse el corazón del pueblo".

La cinematografía de los regímenes totalitarios

El florecimiento de los regímenes totalitarios de la primera mitad del siglo XX se produjo en coincidencia con el momento de mayor expansión de la industria cinematográfica en todo el mundo. Los países en los que el totalitarismo triunfó y generó regímenes poderosos y expansivos (Italia, Alemania, la Unión Soviética) tenían un desarrollo cinematográfico previo significativo. En cada caso los gobiernos totalitarios controlaron las industrias locales e impusieron sus criterios de producción absorbiendo algunos aspectos de las tradiciones previas y eliminando todos aquellos elementos que contradecían la visión dominante construida por el régimen.

4 Como anécdota que se repite significativamente, varios autores señalan que tanto Hitler y Goebbels en Alemania como Mussolini en Italia y Stalin en la Unión Soviética seguían atentamente la producción cinematográfica de sus respectivos países y se hacían proyectar en privado todos los filmes antes de su estreno.

La cinematografía italiana durante el fascismo

El fascismo define desde un momento temprano la intervención estatal en una industria que, si bien pasa por un momento de crisis, ha sido una de las fundadoras del espectáculo cinematográfico.⁵ En 1925 el gobierno de Mussolini fomenta la creación del Instituto Nacional LUCE (*L'Unione para la Cinematografia Educativa*) que produce en forma monopólica informativos cinematográficos semanales y documentales de exhibición obligatoria. Dentro del marco legal generado por el fascismo, los productores cinematográficos funcionan como contratistas de un estado que subsidia su producción a través de un sistema de créditos, participa de la distribución y financia obras de infraestructura (estudios *Cinecittà* en 1937) y de promoción (Festival de Venecia desde 1932), así como la formación de especialistas (escuela del Centro Experimental de la Cinematografía creada en 1935). Recién al ingresar Italia en la Segunda Guerra Mundial se establece un control institucional explícito sobre el rodaje, la distribución y la explotación de toda la producción cinematográfica que circula por Italia.

Más que construir una épica que justifique directamente la existencia del fascismo, el cine italiano organiza su producción como una forma de propaganda implícita en la que se busca reafirmar valores conservadores de la sociedad: el patriotismo, la defensa de la familia tradicional, la moral sostenida por la iglesia católica. Son contadas las ocasiones en que se abordan abiertamente asuntos políticos que manifiestan una posición explícita ligada a las necesidades coyunturales del régimen. En efecto, son pocos los filmes, como *Camicia nera* (Giovacchino Forzano, 1933) o *Vecchia guardia* (Alessandro Blasetti, 1934), que se refieren de manera directa al accionar del fascismo. Sólo en el momento de mayor control de la produc-

5 Los dramas históricos como *¿Quo vadis?* (Enrico Guazzoni, 1912) o *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), y melodramas protagonizados por divas como Francesca Bertini (*Assunta Spina*, de Gustavo Serena, 1915) o Pina Menichelli (*Il fuoco*, de Giovanni Pastrone, 1915), generaron la fama y permitieron la expansión de la cinematografía italiana. Luego de la Primera Guerra Mundial, la cinematografía italiana entra en crisis por su falta de renovación estética y el avance irrefrenable del cine de Hollywood en los mercados europeos.

ción cinematográfica, durante la participación de Italia en la Segunda Guerra Mundial, aparecen algunos filmes con evidente intención propagandística, como los dirigidos por un capitán de la marina italiana *Uomini sul fondo* (Francesco de Robertis, 1941) o *¡Alfa Tau!* (Francesco de Robertis, 1942), o aquellos que destacan las acciones heroicas individuales de los combatientes italianos como *Un pilota ritorna* (Roberto Rossellini, 1942) o *L'uomo dalla croce* (Roberto Rossellini, 1943). Pese a la existencia de estas expresiones ligadas con la historia del movimiento fascista⁶ y la exaltación de la participación italiana en la guerra,⁷ el grueso de la producción cinematográfica italiana retoma personajes y géneros que tienen una existencia previa al régimen fascista: las reconstrucciones históricas monumentales (*Scipione l'africano*, de Carmine Gallone, 1937, o *La corona di ferro*, de Alessandro Blasetti, 1941) intensifican su perspectiva chauvinista agregándole un componente expansionista al nacionalismo; el personaje de Maciste, un luchador atlético vengador de los oprimidos, construye una serie cuya existencia es previa al ascenso del fascismo al poder y se prolonga hasta después de la caída del régimen; las comedias costumbristas que recogen la tradición teatral y las comedias de "teléfono blanco" que buscan imitar a las hollywoodenses vuelcan una mirada amable pero conservadora sobre la sociedad italiana.

En términos generales, el conjunto del cine fascista parece organizarse más alrededor de una concepción conservadora de la sociedad que como una manifestación explícita de propaganda del régimen. Sin embargo, a medida que se profundizan los intentos de control social (tras el acercamiento al nazismo y el ingreso a la se-

6 En realidad, tanto *Camicia nera* como *Vecchia guardia* son intentos de recuperación del "espíritu original" del movimiento fascista a diez años de la toma del poder. Para la visión de estos filmes, tan amenazante como los enemigos externos son la indiferencia o la pérdida de los "auténticos valores" de la sociedad.

7 Aún después de la invasión norteamericana a Italia y de la destitución de Mussolini como primer ministro, el movimiento fascista intenta mantener el control y utilizar al cine como instrumento de propaganda, trasladando la producción cinematográfica a la región de Venecia en la llamada República de Saló. Paradójicamente, al mismo tiempo que comienza el cine neorrealista en la zona ocupada por los aliados, en el norte, controlado por los nazis, se intenta organizar una producción de tipo propagandístico.

gunda Guerra Mundial) se intensifican las manipulaciones de la industria cinematográfica para construir una propaganda que justifique las necesidades coyunturales del régimen.

La cinematografía soviética dominada por Stalin

Por su parte, el estalinismo, en el marco de una producción que está bajo control estatal desde el comienzo de la revolución soviética, impide cualquier desvío del dogma establecido para todas las artes, el realismo socialista, acabando con la rica tradición de experimentación llevada a cabo por la vanguardia soviética durante la década de 1920.⁸ Desde un primer momento Lenin considera al cine como la más importante de las artes. José Stalin continúa con esta postura, generando una política de expansión de la producción y la exhibición cinematográfica. Para la década de 1930, el cine deja de ser únicamente un espectáculo que es consumido por el público de las grandes ciudades soviéticas y alcanza a grandes masas de la población campesina en la inmensidad de la Unión Soviética.

Junto con las revoluciones que se producen en Rusia durante 1917 emergen una serie de corrientes estéticas de vanguardia (futurismo, constructivismo, *porlekult*) que plantean una ruptura, a veces total, con la tradición previa. Dentro de este movimiento surge lo que en la actualidad se conoce como la vanguardia cinematográfica soviética (Einsestein, Pudovkin, Dovjenco, Vertov), que cuestiona desde diversas perspectivas las formas del lenguaje cinematográfico dominantes. La explosión de las manifestaciones de vanguardia en todas las expresiones estéticas (junto con la consi-

⁸ La consolidación de una única estética impuesta por la tendencia dominante del Partido Comunista en la URSS, lejos de ser un fenómeno secundario, se presenta como uno de los síntomas significativos de la consolidación de un régimen totalitario. En tal sentido, Hannah Arendt establece que una de las causas por las que la Unión Soviética (que desde un comienzo estuvo regida por un gobierno autoritario de partido único) puede ser considerada como un régimen totalitario en el sentido estricto del término únicamente durante el período estalinista es la variedad de posiciones estéticas, y la postura crítica de alguna de ellas, que se desarrollan durante las décadas de 1920 y 1950. Este síntoma es visto por esta autora como un resquebrajamiento del control y el dominio monolíticos propios del totalitarismo.

deración del cine como un arte) es aceptada por el Partido Comunista de la Unión Soviética y sostenida por el Ministro de Cultura Anatoli Lunatcharsky en contra de posiciones más conservadoras como las del propio Lenin y otros dirigentes poderosos como Zinoviev y Stalin. En 1925 Lunatcharsky logra que el Comité Central del Partido Comunista emita un decreto "Sobre la política del partido en materia de literatura artística" en el que se sostiene la aceptación de una pluralidad de corrientes artísticas, aunque ya para este momento ha comenzado la persecución y el exilio de numerosos artistas de vanguardia.

El florecimiento de esta corriente coincide con los primeros años en el poder de Josef Stalin. Los cineastas soviéticos y sus obras se convierten en una de las cartas de mayor prestigio con que cuenta el régimen para su presentación en el exterior. Pese a la reputación ganada por estos cineastas, su visión crítica y experimental termina por chocar con el dogma que se va estableciendo dentro de la Unión Soviética. En el contexto del brusco viraje económico que se produce con el Primer Plan Quinquenal que comienza en 1928, y de la persecución los "kulaks" y los "nepmen" beneficiados por la política de principios de los años veinte, los sectores artístico-culturales claramente ligados a la burocracia del partido aprovechan la situación para iniciar el proceso de homogeneización y depuración de la vida artística: en 1929 obligan a que Lunatcharsky dimita a su cargo y en 1932 logran la disolución de todos los grupos y corrientes artísticas existentes en la URSS.

En 1934, junto con la intensificación de la política de eliminación física de sus adversarios políticos (muchos de ellos miembros y dirigentes del Partido Comunista), aparecen una serie de hitos que marcan el sometimiento de la producción cinematográfica (y el arte en general) a la política totalitaria de Stalin. Durante el Primer Congreso de los Escritores Soviéticos se consagra al realismo socialista como estética oficial y obligatoria. En él, Andrei Zhdánov impone la idea de Stalin según la cual los artistas son "ingenieros del alma humana". La imposición de esta estética normativa obliga a los artistas al estilo realista, al optimismo revolucionario, a la reducción de los temas y de los personajes centrales al mundo del trabajo, a la veneración de las innovaciones tecnológicas y a la glorificación de los

héroes de la construcción del socialismo. Dentro de estos márgenes, el cine del *realismo socialista* se mueve entre dos polos: la exaltación del héroe positivo individualizado y el canto apologetico a la máquina como símbolo del desarrollo industrial.

Justamente en 1934 se estrenan dos filmes que establecen los modelos a seguir durante todo el período estalinista. Sergei y Georgi Vasíliev filman, sobre la novela del mismo nombre de Dimitri Furmánov, *Chapaiev*, que cuenta la vida y la muerte de un guerrillero que se convierte en un héroe durante el transcurso de la Guerra Civil rusa que sucede a la revolución de 1917. Frente al relato del martirologio del protagonista se contraponen el racionalismo del Comisario Político Fumanov,⁹ que actúa como héroe positivo y moralizante de la historia. El culto a la personalidad que proyecta en los héroes fílmicos la veneración por la figura de Stalin lleva al cine del realismo socialista a crear protagonistas ideales, verdaderos maestros y directores de masas, cuya conducta se presenta como un ejemplo a imitar.

La otra figura que se conecta con la política estalinista es la máquina, más específicamente, el tractor, como signo de la mecanización del campo y resultado de los planes quinquenales. A partir de esta sobrevaloración de la máquina se construye un optimismo y una fe desmedida en el futuro que lleva a construcciones idealizadas de las transformaciones que se están produciendo en la URSS. Un género cinematográfico en el que este optimismo exagerado se plasma con mayor intensidad es el de las comedias musicales. En 1934 también se estrena *Los alegres compañeros* (*Vesyolyye rebyata*), dirigida por Grigori Aleksandrov, que da origen a una serie de comedias con música ligera que imita la producción hollywoodense. Stalin en persona impulsó el desarrollo de este género, en el que se contaban sus filmes favoritos.

La orientación que se le da al realismo socialista se mantiene sobre la exaltación de los héroes y el optimismo frente al progreso. La

9 El autor de la novela *Chapaiev*, Dimitri Furmánov, escribe su versión de estos acontecimientos históricos en los que participó. Por esta razón se convierte en uno de los principales personajes de la novela como contrafigura ejemplificadora frente al romanticismo anarquizante del protagonista.

temática que abordan los filmes queda condicionada directamente por las necesidades coyunturales del régimen. Así, durante los años previos a la Segunda Guerra Mundial comienza a intensificarse una visión nacionalista de la historia que se suspende durante el pacto Molotov-Ribentrop para resurgir con más fuerza durante la guerra. En general puede afirmarse que la cinematografía del período estalinista termina siendo sometida a una única corriente estética y subordinada totalmente a necesidades propagandísticas, ya sea la de exaltar a los héroes que encarnan las necesidades del momento, ya sea la de representar el mundo ideal que promete la política del Partido Comunista de la Unión Soviética.

El cine alemán controlado por el nazismo

Entre los regímenes totalitarios de la primera mitad del siglo XX el nazismo es el que llega a posiciones más extremas y logra un éxito mayor a través de su incorporación del cine como herramienta de propaganda política.

Uno de los elementos que contribuyeron a esta situación es la historia previa de la cinematografía en Alemania. La industria cinematográfica alemana tiene un desarrollo más lento que la de otros países y alcanza una escala considerable recién en los años de la Primera Guerra Mundial. Durante este conflicto bélico el gobierno prohíbe la importación de películas de los países enemigos que, a la sazón, resultan ser los principales productores del momento: Italia, Francia y posteriormente EEUU. Para compensar la deficiencia y contar con un elemento propagandístico, el Ejército Alemán funda en noviembre de 1916 la *Deutsche Lichtbild-Gesellschaft*, para producir noticieros. En enero de 1917, también por iniciativa del ejército, se crea otro organismo cuya misión sería la proyección en el frente, el *Bild und Filmamt*. Los grandes capitalistas deciden entonces fundar, en unión con el ejército, la UFA (*Universum-Film AG*), iniciativa que integraría las productoras ya existentes, a la cual acabarían sumándose nuevos socios hasta formar una gran organización que abarcaría todos los ámbitos de la industria. Desde el momento de su constitución como industria la cinematografía alemana cuenta con características que servirán de base de sustentación del totali-

tarismo nazi: una tradición de propaganda cinematográfica planificada, la concentración monopólica de la producción y una relación estrecha y subordinada con el Estado. Para facilitar más la acción del nazismo, la UFA es salvada de la bancarrota, luego del crack de 1929, por Alfred Hugenberg, un magnate derechista que asume la presidencia de la empresa y durante los años que llevan al nazismo al poder mantiene relaciones cordiales, aunque competitivas, con el nazismo.

También es necesario destacar que el movimiento nacional socialista tiene un desarrollo que es posterior tanto al fascismo como al estalinismo, y utiliza los medios de comunicación masiva desde antes de la toma del poder. Tanto en los momentos en que se organiza como movimiento con la perspectiva de tomar el poder como cuando acceden al gobierno de Alemania, los principales dirigentes nazis reconocen explícitamente que tienen como modelo a los otros movimientos totalitarios. Hitler declara en reiteradas oportunidades su deuda con Mussolini y el fascismo. En el mismo sentido, los historiadores del cine suelen recordar que en 1934 Josef Goebbels, frente a los trabajadores de la industria cinematográfica alemana reunidos en Berlín, solicita la realización de un *Acorazado Potemkin* nacionalsocialista.

Durante los primeros años de existencia del nazismo Hitler le atribuye una importancia notable a la propaganda, a tal punto que en *Mi lucha* se revela como el creador y responsable de la propaganda del NSDAP. En un momento tan temprano del desarrollo del nazismo como 1924, presenta a esta actividad como el vehículo idóneo para inculcar la nueva ideología a todos e imponerla por la fuerza. Durante esta primera etapa el nazismo actúa como la mayor parte de los movimientos totalitarios en busca del poder: construye una prensa partidaria (*Völkischer Beobachter*), crea grupos de choque (las S.A.) con los que se enfrenta permanentemente con los militantes comunistas y socialdemócratas, y, en términos generales, impulsa un accionar gansteril que combina el terror con la búsqueda de consenso.

Luego de casi una década, el nacionalsocialismo deja de actuar como un grupo minoritario dentro del espectro de la derecha alemana, comienza a emplear en sus campañas electorales la radio y

logra el apoyo de sectores de la prensa masiva. En la medida en que su poder político y económico aumenta, las campañas políticas nazis se orientan siguiendo algunas de las pautas de la publicidad comercial y desarrollan una serie de innovaciones que lo diferencian de los partidos políticos tradicionales. La combinación de una retórica publicitaria (creación de una imagen pública de Hitler a través de la fotografía, sus apariciones radiales y en actos públicos junto con el trabajo realizado con los símbolos que encarnan la identidad partidaria) con las formas de la propaganda totalitaria le confieren un carácter mucho más sofisticado que el que otros movimientos totalitarios tienen antes de acceder al poder. Más allá de la evidente incidencia de la grave crisis económica y la tensión y la violencia sociales, y gracias al apoyo de magnates conservadores como Fritz Thyssen y Alfred Hugenberg, el nazismo, que en 1928 obtiene sólo el 2,8% de los votos, en 1932 alcanza el 37% de los sufragios y está en condiciones de acceder al gobierno.

Una vez en el poder,¹⁰ el nazismo confiere a la propaganda un lugar destacado dentro del aparato estatal. En el marco de esta estructura la cinematografía ocupa un rol protagónico. No resulta un dato desdeñable recordar que una de las primeras apariciones públicas de Hitler como canciller, el 2 de febrero de 1933, es su presencia en el estreno del filme *Moregenrot* (*Crepúsculo rojo*), producido por la UFA y escrito por un militante nazi, Gerhard Menzel.¹¹

10 El nazismo accede al gobierno de Alemania por un acuerdo con los partidos de la derecha alemana el 30 de enero de 1933. Durante un par de meses participa de un gobierno de coalición hasta que, luego del incendio del Reichstag, logra el poder absoluto y se convierte en una dictadura totalitaria. De acuerdo con lo planteado por Hitler en *Mi lucha*, logra un cierto grado de consenso alrededor de su ideología y luego se dedica a imponerla por la fuerza.

11 Esta película, dirigida por Gustav Ucicky, narra una historia de exaltación nacionalista en la que se destaca la grandeza de la muerte heroica de los combatientes alemanes de los submarinos que luchan durante la Primera Guerra Mundial. Si bien no es una propaganda nacionalsocialista explícita, es considerado el primer filme del partido por los dirigentes nazis. El hecho de que haya sido producido antes de que el nazismo llegara al gobierno da cuenta de las buenas relaciones que los nazis tienen con la principal productora alemana y de la existencia de militantes y simpatizantes en la industria cinematográfica desde antes de que ésta fuera dirigida por Josef Goebbels.

Desde marzo de 1933 Josef Goebbels se hace cargo del Ministerio de Instrucción Popular y Propaganda, que se ocupa de las cuestiones de "influencia espiritual sobre la nación". Este ministerio está dividido en once secciones, que cubren desde la propaganda a las bellas artes y la literatura. Cada uno de los medios masivos (radio, prensa y cine) es controlado por una sección especializada. A partir de esta organización, Goebbels va extendiendo su control sobre la industria cinematográfica. En 1934 se crea una cámara de la industria cinematográfica alemana y se establece una ley de censura. En 1936 prohíbe la crítica de películas, ya que la considera una actividad perversa creada por los intelectuales judíos. En 1937 establece un régimen de subvenciones estatales para la producción cinematográfica cuya categoría más importante es "especial valor político". De esta forma Goebbels logra el control de esta industria y termina haciéndose cargo de la UFA, la principal productora de Alemania, propietaria del mayor estudio cinematográfico europeo. Una vez que Alemania entra en guerra y ocupa diferentes países, el Ministerio de Instrucción Popular y Propaganda extiende su control a las cinematografías de otros países, especialmente la de Francia, una de sus principales rivales en el favor del público europeo. Al mismo tiempo se genera una competencia por el control de la propaganda de guerra, típica de los regímenes totalitarios, entre Josef Goebbels y Herman Goering, ministro de las Fuerzas Aéreas.

La meta que plantea Josef Goebbels para su ministerio es educar sin revelar el propósito de la educación. Con este objetivo se propone crear una propaganda que trabaja de modo invisible. En consecuencia, los filmes alemanes deben constituirse como un vehículo para el entretenimiento que permite difundir la propaganda del régimen. Esta postura no es la única que existe dentro de los jerarcas nazis con respecto al rol que debe jugar la cinematografía. El propio Hitler se presenta como partidario de una propaganda directa y explícita, y Herman Goering intenta militarizar la cinematografía y subordinarla al ejército durante la guerra.

Más allá de estas diferencias, bajo el nazismo toda la cinematografía queda bajo el control del ministerio de Goebbels y se convierte en un instrumento fundamental para la propaganda, controlada férreamente por el régimen. En este marco, desde el entretenimien-

to más banal a la propaganda explícita están teñidos por la visión del nazismo. Esto hace que la propaganda nazi se presente adoptando diferentes formatos: en forma explícita,¹² como exaltación del nacionalismo alemán¹³ o denigración de los enemigos que construye,¹⁴ como propaganda indirecta¹⁵ o a través del entretenimiento.¹⁶ Así, la superioridad de la nación por sobre los individuos y el valor del sacrificio personal en función de un ideal superior se convierten en temas que atraviesan los géneros y los autores. La exaltación de la superioridad racial alemana y la denigración de sus enemigos pueden ser presentadas en documentales que plantean el tema de manera explícita o a través de biografías ficcionadas de personajes históricos. Aunque el cine alemán del período tiene diferentes manifestaciones, actúa siempre como un elemento que participa de la construcción de ese mundo ideal que construye la ideología totalitaria para lograr el control de la sociedad.

12 Como ejemplo se puede citar *Hitlerjunge Quex*, de Hans Steinhoff (1933), biografía de un joven nazi que muere en un enfrentamiento con los comunistas, o la utilización de los noticieros cinematográficos durante la guerra en documentales como *Feldzug in Polen*, de Fritz Hippler, sobre la campaña victoriosa sobre Polonia, o *Sieg im Westen*, de Fritz Brunsch y Svend Noldan, sobre la de Francia, ambas estrenadas en 1940.

13 Se pueden citar, entre otras, las biografías del rey Federico II de Prusia dirigidas por Hans Steinhoff, *Der alte und der junge König* (1935), o el científico Robert Koch (*Robert Koch, der bekämper des Todes*, 1939).

14 La propaganda antisemita de *Jud Süß* (1940), de Veit Harlan, y del documental *Der ewige Jude* (1940), de Fritz Hippler, o la antibritánica sobre la biografía del dirigente boer sudafricano Paul Krüger, *Ohm Krüger* (1941), siempre del especialista Hans Steinhoff.

15 *Olimpia*, de Leni Riefenstahl (1936), documental sobre las Olimpiadas de Berlín, o realizaciones del cine bélico como *Stukas* (1942), de Karl Ritter, que exalta el poder de la aviación alemana, y *U-Boote* (1941), de Gunther Rittau, sobre la guerra submarina.

16 Un ejemplo clásico es la comedia musical de 1942 *Die Grosse Liebe*, dirigida por Ralph Hansen y protagonizada por la estrella Zarah Lenader, en la que una cantante, a través de su amor por un soldado, pasa del placer privado a la aceptación de la comunidad del destino y el sufrimiento en función de un ideal superior.

De los cines del totalitarismo al cine totalitario

A partir de la descripción de las relaciones establecidas entre los estados totalitarios y las cinematografías de los diferentes países que controlan, se puede reconocer la influencia de los respectivos regímenes en la industria cinematográfica. Por una parte, el control dogmático de la producción define algunos contenidos característicos de las ideologías totalitarias: glorificación de los valores nacionalistas y de un pasado heroico,¹⁷ subordinación del bienestar individual al bien común, exaltación de la fuerza, veneración de personajes excepcionales (ya sean los líderes que conducen las naciones o los mártires que se sacrifican en pos de un ideal) y oposición entre la camaradería propia de la comunidad totalitaria y a la agresión de los enemigos del régimen. En definitiva, se trata de la construcción de una visión cerrada y maniquea de las relaciones sociales.

Todas estas premisas de un pensamiento totalitario que busca presentarse como una visión única y verdadera del mundo se expresan de diferentes maneras: en algunas ocasiones, en forma de propaganda explícita, y, en otras, adaptándose a géneros y formatos propios de los medios masivos. Ambas posturas no son exclusivas del cine totalitario. La propaganda cinematográfica explícita tiene una tradición casi tan extensa como la historia del cine,¹⁸ y también es utilizada en los momentos de crisis por los enemigos de los regímenes totalitarios. A su vez, algunos de los géneros más utilizados por el cine totalitario, como las biografías,¹⁹ el cine históri-

17 En el caso del cine soviético filmado bajo el estalinismo, esto puede parecer contradictorio, dada la reivindicación del internacionalismo proletario de los partidos comunistas. Sin embargo, basta recordar, dentro de la obra de Sergei Eisenstein, el pasaje de obras que a partir del pasado reciente reivindican la revolución proletaria, como *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) u *Octubre* (*Oktyabr*, 1927), a la reivindicación del nacionalismo ruso enfrentado al expansionismo alemán de *Alexander Nevski* (1938).

18 Como ejemplo, basta sólo recordar que entre los primeros éxitos del espectáculo cinematográfico se encuentran las reconstrucciones que exaltan el patriotismo norteamericano a propósito del comienzo y el desarrollo de la guerra con España en 1898.

19 Durante los primeros años del cine sonoro (coincidiendo con el ascenso del nazismo al poder), la Warner Brothers de Hollywood produce una serie de pelícu-

co²⁰ y el bélico,²¹ los dramas sentimentales que tienen como marco una guerra²² o, incluso, las comedias²³ y dramas familiares²⁴ que apoyan el esfuerzo militar, son tan populares dentro de las democracias liberales como en los regímenes totalitarios. Además, buena parte de los temas que presentan no son generados ni resultan ex-

las que se rotulan como *biopics*. Este nuevo género cinematográfico está constituido por biografías que con un tono épico relatan la vida de personajes célebres. Como ejemplo, pueden citarse las protagonizadas por Paul Muni y dirigidas por William Dieterle *La historia de Louis Pasteur* (1936), *La vida de Emile Zola* (*The Life of Emile Zola*, 1937) y *Benito Juárez* (*Juárez*, 1939).

20 Las reconstrucciones históricas en las que se contempla el pasado desde un punto de vista basado en la problemática contemporánea al mundo de la producción de los filmes están en la raíz del cine como espectáculo masivo. Además de los filmes italianos como *Cabiria* o *¿Quo vadis?* (ya citados), que utilizan el pasado romano para conferirle grandiosidad al presente italiano, vale la pena recordar que dos de los filmes de mayor influencia dirigidos por David W. Griffith, *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) e *Intolerancia* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916), utilizan el pasado como ejemplo para defender posiciones propias de su época.

21 El cine bélico en el que se cruzan elementos melodramáticos con la ventura y la exaltación nacionalista es producido desde la Primera Guerra Mundial. Como ejemplo puede citarse una decena de filmes dirigidos por el propio David Griffith durante el último año del conflicto bélico. El más conocido es *Corazones del mundo* (*Hearts of the World*). La espectacularidad de la guerra es retomada en filmes como *Alas* (*Wings*, 1927), de William Wellman, *La escuadrilla del amanecer* (*The Dawn Patrol*, 1930) o *El Sargento York* (*Sergeant York*, 1941), ambas de Howard Hawks. Luego del ingreso de los EEUU en el conflicto bélico se multiplican las películas de este tipo que narran la guerra como una aventura. Por ejemplo: *Destino Tokio* (*Destination Tokyo*) de Delmer Davies (1943), *Guadalcanal*, de Lewis Siller (1943), u *Objetivo Birmania* (*Objective, Burma!*, 1945), de Raoul Walsh.

22 La utilización de la guerra como telón de fondo e impedimento para la concreción de una relación amorosa constituye un tópico del melodrama que es retomado por el cine en varias ocasiones. Por ejemplo, *El último desfile* (*The last parade*, 1925), de King Vidor, o *Lucky star*, de Frank Borzage (1927).

23 Durante la Segunda Guerra Mundial, el apoyo al esfuerzo bélico por parte de Hollywood se manifiesta a través de una amplia gama de películas incluidas en géneros clásicos del entretenimiento, desde el Pato Donald, los Tres Chiflados y buena parte de los 7.896 cortometrajes producidos para ser exhibidos ante las tropas norteamericanas destacadas en el extranjero hasta comedias musicales como la patriótica *Yankee Doodle Daddy* (1942) y *This is the army* (1943), ambas dirigidas por Michael Curtiz.

24 Por ejemplo, la película *Rosa de abolengo* (*Mrs. Minniver*), de William Wyler

clusivos de la visión totalitaria del mundo, ya que provienen de tradiciones religiosas, nacionalistas y, aunque parezca contradictorio, revolucionarias.

Dadas todas estas coincidencias, parecería que no existe un cine totalitario sino que, más bien, habría que hablar de una utilización totalitaria de la cinematografía. En efecto, ni la temática ni los géneros parecen definir la especificidad de un cine totalitario. Pese a esto, tanto los gestores de la política cultural del totalitarismo como sus detractores y la crítica cinematográfica establecen una distancia entre este tipo de cine y el producido en otros períodos por los mismos países o por la cinematografía contemporánea de las democracias liberales. Reconocer el contraste con otros tipos de producción no implica necesariamente que exista uno o más rasgos definitorios que permitan hablar de un cine totalitario en general. Aunque, más allá de las diferencias que pueden establecerse entre las cinematografías producidas en cada régimen totalitario en particular, el totalitarismo es una ideología que tiene algunas características básicas en común. Esencialmente, pretende plasmar una visión del mundo cerrada, y para ello controla toda la producción mediática y artística. En tal sentido resulta posible postular la existencia de alguna especificidad vinculada a un tipo de cine totalitario.

En la búsqueda de algunas características definitorias del cine totalitario vale la pena preguntarse si a través de algún otro aspecto puede quedar plasmada esta visión del mundo que pretende manejar todos los aspectos de la vida social y cultural. Un elemento que no ha participado en la descripción previa de la relación entre totalitarismo y cine es el modo en que se presenta esta imagen del mundo a unos espectadores a los que se busca fascinar y controlar.

¿Una obra de arte totalitaria?

Ya sea por la distancia que se establece con la ideología que lo produjo o por el escaso valor estético que, de acuerdo con los cá-

nonos contemporáneos,²⁵ se le atribuye, la mayor parte de la producción cinematográfica de los regímenes totalitarios es considerada por críticos e historiadores del cine más como un documento de época que como un momento significativo dentro de la evolución del lenguaje cinematográfico. Existen, sin embargo, algunas excepciones.²⁶ Sin duda, la principal de ellas la constituyen los filmes que la cineasta Leni Riefensthal produce durante el nazismo.²⁷ Más específicamente, dentro de este conjunto se destaca el filme *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*). En este documental la directora recrea la convención anual del Partido Nacional Socialista Alemán de 1934 realizada en la ciudad de Nuremberg.

La fuerza de las imágenes registradas y la potencia de su montaje hacen que este filme tenga una influencia considerable en la cinematografía posterior. Al mismo tiempo, la temática y el enfoque a través de los que aborda la reconstrucción del acto político pro-

25 Quizás uno de los elementos que más alejan al llamado cine totalitario del gusto contemporáneo es el carácter propagandístico que hace explícita su posición ideológica con demasiada claridad. Sin embargo, es necesario recordar que la distancia entre arte y propaganda política recién comienza a ser vista negativamente por la mayoría del público y la crítica después de la Segunda Guerra Mundial con el auge de la Guerra Fría. Ni los cineastas de la vanguardia soviética de los años veinte ni los directores de Hollywood que trabajaron para el gobierno de EEUU durante la guerra tuvieron problemas en realizar propaganda explícita.

26 En general, historiadores y críticos rescatan la producción de directores que venían trabajando desde antes de la emergencia de los regímenes totalitarios en sus países. Como ejemplo puede citarse el lugar que se le confiere a la producción de Sergei Eisenstein durante la dictadura estalinista. Eisenstein está permanentemente en conflicto con el régimen pero incorpora a su poética buena parte de la temática dominante: la exaltación nacionalista y el culto a los grandes personajes en *Alexander Nevski* (1938) o el apoyo a la colectivización forzosa del campo en la inconclusa *El prado de Bejín* (*Bejine lovj*), producida entre 1935 y 1937.

27 Leni Riefensthal dirige además de *El triunfo de la voluntad* otras tres películas documentales durante el gobierno de Hitler: *El triunfo de la fe* (*Der Sieg des Glaubens*), filmada en 1933 y exhibida en 1934, que muestra el acto del NSDAP en Nuremberg de 1933, *El día de la libertad* (*Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht*), de 1935, que describe las maniobras de la Wehrmacht de ese año, y las dos partes de *Olimpia* (*Olympia 1. Teil - Fest der Völker/ Olympia 2. Teil - Fest der Schönheit*), filmadas en 1936 y estrenadas en 1938, sobre los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936.

(1942), que relata los sacrificios de una familia inglesa durante la guerra buscando generar simpatía por los nuevos aliados de EEUU.

vocan rechazo por la falta de distancia que establece con el punto de vista nazi. Por esta contradicción el filme ocupa un lugar incómodo dentro de las historias del cine.

En las revisiones críticas sobre *El triunfo de la voluntad* aparecen dos posturas. Por un lado se puede señalar la posición de aquellos que, como Susan Sontag,²⁸ recusan integralmente la mirada construida por Leni Riefensthal y la extienden a toda su obra. Por otro, están aquellos que, como Román Gubern,²⁹ buscan separar su admiración por el manejo del lenguaje de la directora del rechazo que les provoca su conexión con el nazismo. Esta misma relación ambivalente con los registros del documental de Riefensthal se produce cuando se utilizan sus imágenes, que se constituyen como verdaderos íconos del nazismo: desfiles de antorchas y estandartes, masas uniformadas que marchan y ovacionan a sus líderes, Hitler presentado como un ser que se ubica por sobre una masa que lo adora. Buena parte de estos registros son utilizados por cineastas que luchan contra el régimen nazi³⁰ o realizan una revisión crítica de su accionar.³¹ Locuciones agregadas y la comparación con representaciones de las víctimas del nazismo resignifican imágenes filmadas para el documental.

La directora, en sus *Memorias*, niega haber tenido la intención de realizar un filme de propaganda política. Pone en boca del propio Adolf Hitler un pedido que la aleja de esta perspectiva: "Yo no quiero una película aburrida sobre el congreso del partido, sino un documento artístico".³² Pese a esta afirmación, la mayor parte de los

28 En el artículo "Fascinante fascismo", publicado en la *New York Review of Books* en febrero de 1975. Este artículo está incluido en Sontag, Susan, *Bajo el signo de Saturno* Edhasa, Barcelona, 1987. La edición original en inglés es de 1980.

29 En, por ejemplo, "Gloria y penitencia de Leni Riefensthal", el prólogo de la autobiografía de la directora: Riefensthal, Leni, *Autobiografía*, Lumen, Barcelona, 1991.

30 Frank Capra utiliza imágenes de *El triunfo de la voluntad* en la serie de propaganda producida para el gobierno de los EEUU *¿Por qué peleamos?* (1943-1945). Luego estas mismas imágenes son retomadas en numerosos noticiarios y filmes de propaganda de la época.

31 Por ejemplo, el documental norteamericano-alemán occidental de Erwin Leiser *Mein Kampf* (1960).

32 Riefensthal, Leni, *Autobiografía*, cit. *supra*, p. 152.

filmes en los que trabajó durante el período 1933-1945 se relacionan con la difusión de actividades propagandísticas del régimen nazi.³³ Frente a esta aparente contradicción, el conjunto de las *Memorias* de Leni Riefensthal puede leerse como un intento retrospectivo de toma de distancia con respecto a sus relaciones con el nazismo, en especial con respecto a su producción cinematográfica.

Propaganda explícita o encubierta, *El triunfo de la voluntad* no es un filme al que se le conceda poca importancia en la época de su estreno. Surgido de un proyecto personal del propio Hitler, cuenta con apoyo oficial para su rodaje.³⁴ Para el momento de la realización la directora trabaja con un *staff* de 170 personas y 5 equipos de cámara coordinados por el operador en jefe Sepp Algaier. Un personal de esta envergadura no resulta en absoluto común para la realización de noticiarios o documentales. El estreno, realizado el 28 de marzo de 1935 en Berlín, cuenta con la participación de la plana mayor del gobierno, encabezada por el propio Adolf Hitler. *El triunfo de la voluntad* obtiene en Alemania el Premio Nacional de Cinematografía correspondiente a la producción de 1935, y en el extranjero cuenta para su difusión con el apoyo de las autoridades alemanas. Gana una Medalla de Oro en la Bienal de Venecia y un premio en la Exposición Universal de París de 1937. El propio Hitler la considera una obra de arte del nacionalsocialismo capaz de glorificar la belleza y el poder de su movimiento.³⁵

33 La única excepción fue el largometraje ficcional *Tierras bajas* (*Tiefland*), iniciado en 1941, terminado en 1944 y exhibido recién en 1954.

34 Pese a las quejas que Leni Riefensthal realiza en su *Autobiografía* por las trabas sistemáticas que le ponen Joseph Goebbels y las autoridades locales de Nuremberg, el filme, que cuenta con un apoyo explícito de Hitler, logra colaboraciones que sólo pueden ser producto de una relación estrecha con el poder. Por ejemplo, consigue instalar un ascensor en el asta de 34 metros del estadio de Nuremberg, o que las más altas jerarquías del régimen posen especialmente en una fecha especialmente fijada para una "retoma" que busca completar el registro realizado durante el acto.

35 En este punto vale la pena volver a las diferencias de criterio que existen entre Hitler y Goebbels en relación con el estilo de propaganda que debe adoptar el nazismo. Evidentemente, *El triunfo de la voluntad* se inscribe dentro del estilo de propaganda explícita que propugna Hitler —más allá de las sublimaciones construidas en torno a su carácter de obra de arte—, en contraposición con la idea de

Más allá de su éxito político y como espectáculo, *El triunfo de la voluntad* se destaca dentro del conjunto de documentales que produce Riefensthal para el nazismo. Se diferencia de aquellos que, como *El triunfo de la fe* o *El día de la libertad*, filman otras actividades del régimen sin una pretensión mayor que el registro de un evento oficial.³⁶ Al mismo tiempo se distancia de las dos partes de *Olimpia* (el otro filme de Riefensthal de amplia repercusión e influencia), ya que en él la propaganda al régimen nazi se solapa con el registro de los juegos Olímpicos, aunque construye el mismo tipo de mirada sobre los acontecimientos. En *El triunfo de la voluntad* se combinan la exaltación de uno de los aspectos característicos del Estado totalitario (los actos masivos en los que se manifiesta la simbología partidaria y la adhesión al liderazgo del movimiento) con una mirada omnisciente que transmite al espectador la sensación de ocupar un lugar privilegiado en el evento registrado.

El triunfo de la voluntad como visión del mundo

El triunfo de la voluntad expresa alguno de los postulados básicos de la ideología nacionalsocialista tanto por la naturaleza del evento que registra (uno de los tradicionales actos de masas producto de la puesta en escena planificada por Albert Speer) como por el modo en que lo representa. En este sentido ratifica la descripción que realiza Walter Benjamin de la relación entre arte y política postulada por el fascismo: estetiza la política.³⁷ Así, el totalitarismo invierte el

Goebbels sobre la necesidad de una propaganda invisible. Además de las disputas personales, en estas dos visiones sobre el lugar que el cine debe ocupar en el Estado nazi puede radicar la falta de apoyo del Ministro de Instrucción Popular y Propaganda a algunas de las piezas más significativas de proselitismo que produjo el régimen.

36 En su *Autobiografía*, Riefensthal los presenta como trabajos de compromiso en los que no pudo imponer su visión estética.

37 Benjamin, Walter, "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1973. Este artículo, escrito a principios de la década de 1930, junto con el ascenso del nazismo al poder, fue publicado por primera vez en forma fragmentaria y en francés en 1936. La versión

planteo de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX que, de distintas maneras, buscan politizar el arte. En tal sentido, *El triunfo de la voluntad* aparece como una obra cinematográfica en la que se plasman de un modo especialmente significativo una visión del mundo y una estética de tipo totalitario.

Esta cristalización de la ideología totalitaria puede señalarse tanto por la presencia de ciertos contenidos característicos del discurso político nacional socialista como por la utilización de una retórica que los emparenta con otros aspectos del nazismo y, en general, por la construcción de una mirada que expresa una visión totalitaria del mundo.

Desde el punto de vista de los contenidos que exhibe *El triunfo de la voluntad*, su conexión con el nazismo resulta más que explícita. Al comenzar el filme aparecen una serie de carteles en tipografía gótica³⁸ que definen su inclusión dentro del imaginario nazi. Los dos primeros plantean que la película es un "Registro oficial del acto" y ha sido "Realizado por orden del Führer". A continuación, una serie de leyendas en la misma tipografía establecen la ubicación temporal de los acontecimientos mostrados siguiendo una cronología que reconstruye la visión nacionalsocialista de la historia alemana: "20 años del inicio de la Guerra Mundial", "16 años del inicio del sufrimiento de los alemanes", "19 meses del inicio del renacimiento del pueblo alemán".

La secuencia siguiente se articula con esta determinación temporal por diversos tipos de contraste: las imágenes fijas iniciales se contraponen con un movimiento incesante; se pasa de una ubicación temporal precisa a la construcción de un espacio y un tiempo indeterminados; finalmente, se separa una cronología reconocible por

que circula actualmente fue publicada por primera vez en alemán en 1955, luego de la muerte del autor.

38 Como parte de la exaltación nacionalista y el rechazo a la estética del racionalismo modernista, el nacionalsocialismo intensifica el uso de la tipografía gótica en carteles y otros tipos de documentos gráficos. Se puede contraponer esta utilización conservadora de las letras de los carteles con los juegos tipográficos del futurismo ruso en carteles de propaganda y títulos de películas mudas como las de Sergei Eisenstein.

los espectadores de un tiempo mítico.³⁹ El desarrollo del documental comienza por una serie de tomas aéreas en las que la cámara se desplaza entre las nubes: es un avión que vuela sobre una ciudad medieval. Se combinan de este modo manifestaciones características de la tecnología moderna, como el avión y el propio cinematógrafo que está narrando la escena, con una visión de la Alemania tradicional encarnada en la ciudad de Nuremberg, observada desde el cielo.

A partir de este momento comienza a desarrollarse una combinación que es característica del nacionalsocialismo y lo distingue de otros totalitarismos como el fascismo y el estalinismo: el modernismo reaccionario. A diferencia de estos movimientos, que manifestaban una atracción marcada por las innovaciones tecnológicas, el nacional socialismo tiene una actitud ambivalente con respecto a la modernización. Según Jeffrey Herf, el nazismo constituyó "una conciliación entre las ideas antimodernistas, románticas e irracionales del nacionalismo alemán y la manifestación más obvia de la racionalidad de medios y fines, es decir, la tecnología moderna".⁴⁰ Esta mirada ambigua se construye a lo largo de todo el acto político: los juegos de luces de Albert Speer conviven con las marchas con antorchas; los desfiles de campesinos por la ciudad, con el acto en que se presentan los trabajadores militarizados; las maniobras que resaltan la tecnología militar del *Reichswehr*, con la visión arcádica de los campamentos de los jóvenes hitleristas.

A partir de esta presentación, *El triunfo de la voluntad* desarrolla doce secuencias en las que se alternan y repiten una serie de temas: un par de fragmentos del Congreso del NSDAP (dos secuencias, una de ellas la final) en los que se escuchan fragmentos de discursos de diferentes jerarcas nazis, junto con algunas escenas de masas (des-

39 Ya son clásicas las observaciones de Sigfried Kracauer sobre el comienzo de *El triunfo de la voluntad*, donde el descenso de Hitler desde los cielos construye una metáfora que permite compararlo al líder nazi con Odin, la divinidad de la mitología germánica. En tal sentido se puede consultar Kracauer, Sigfried, *De Cagliari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1985. La primera edición de esta obra fue publicada en inglés en 1947.

40 Herf, Jeffrey, *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, FCE, México, 1984, p. 18.

files de estandartes) y algunos primeros planos que permiten reconocer a las "personalidades" presentes.

Más allá de esta breve cobertura del evento, a partir del que se realizan todas las demás actividades públicas, el núcleo del documental lo constituyen los distintos actos masivos generados a partir de la presencia de Hitler en la ciudad: el recorrido de bienvenida al *Führer* y sus desplazamientos por Nuremberg, una marcha y un acto de las SA nocturnos, un desfile de campesinos, las ceremonias de la juventud y de los trabajadores y, destacado entre todos, el acto central del NSDAP en el estadio *Luitpoldhain*. Por lo general, los encuentros masivos repiten un esquema en el que se alternan la llegada de Hitler y algunos discursos con escenas en las que una multitud anónima aclama a su *Führer*.

Esta serie extensa de actos es presentada en una sucesión que alterna momentos de gran excitación con situaciones más distendidas. Justamente las dos secuencias que quedan fuera de este esquema de actos y homenajes aparecen como los extremos de este juego de tensiones y distensiones. Por una parte, la escena que muestra las maniobras del *Reichswehr* ante los ojos de Hitler representa uno de los momentos más eufóricos.⁴¹ Por otro, el evento que marca el comienzo del segundo de los tres días que son narrados en el documental constituye uno de los momentos de mayor distensión. El despertar del campamento de las juventudes hitlerianas describe escenas casi bucólicas en las que grupos de hombres jóvenes comparten alegremente alimentos y juegos. En esta y otras escenas (el acto de los trabajadores militarizados, el desfile nocturno de las SA) se pone en escena otra de las ideas características del modernismo reaccionario nazi, la *Fronterlebnis* (experiencia del frente).

41 La directora plantea que esta escena fue agregada por presión de la *Wehrmacht*. Frente a esta observación, que aparece en la *Autobiografía* de Leni Riefenstahl, sería necesario señalar dos cuestiones. La primera es que, por más que la participación del ejército en el congreso del NSDAP sea un injerto, ocupa un lugar dentro del montaje final que alterna unas escenas y secuencias eufóricas con otras distendidas. La segunda es que la presión no puede haber sido de la *Wehrmacht*, ya que ésta fue creada el 15 de marzo de 1935 (casi un año después de la filmación de *El triunfo de la voluntad*), a partir de la disolución del ejército de la República de Weimar, el *Reichswehr*.

Autores como Ernst Jünger reivindicaban la comunidad masculina de las trincheras como una utopía perdida que se opone al materialismo y el racionalismo tecnológicos modernos defendiendo las relaciones igualitarias en un grupo de hombres libres de las ataduras de la sociedad burguesa.⁴²

Otro de los temas que recorre prácticamente toda la película es la diferencia abismal entre el líder y las masas anónimas que lo adoran como si fuera un dios. En el registro de los actos masivos, los únicos que tienen una personalidad reconocible son los jerarcas del nazismo. Se escuchan fragmentos de sus discursos y se los puede identificar mediante carteles. A ellos se oponen las figuras que componen las masas anónimas cuyos personajes se presentan sólo en función de arquetipos reconocibles (obrero, joven, campesino, madre) y parecen no tener voz más que para aclamar a su líder. En contraposición con esta masa indiferenciada se recorta la imagen de Hitler. No es presentado mediante ningún cartel y su figura es mostrada de tal manera que parece un personaje que se coloca por encima de los demás. Jamás se registra un gesto espontáneo. Parece tener absolutamente controlada la situación frente al desborde eufórico de sus admiradores. Las posiciones y movimientos de cámara no hacen más que acentuar la distancia entre Hitler y sus admiradores: se lo presenta en contrapicado, la cámara se mueve en torno a su figura para concentrar la atención sobre sus gestos, aparece de espaldas de tal modo que se contrapone con los rostros de los personajes que lo aclaman. En términos generales, el documental describe un mundo armónico,⁴³ cerrado y sin fisuras ni contradicciones, enmarcado en una tradición germánica y organizado jerárquicamente.

42 Este tema es desarrollado y ejemplificado por Jeffrey Herf en *El modernismo nazi*, cit. *supra*.

43 Un hecho que ignoran *El triunfo de la voluntad* y la *Autobiografía* de Riefensthal es que la noche del 30 de junio al 1 de julio de 1934 (dos meses antes de la filmación), por orden de Hitler, fueron detenidos y asesinados algunos de los principales dirigentes de las SA (entre ellos su jefe, Ernst Röhm) en uno de los clásicos enfrentamientos violentos de los regímenes totalitarios. Esta purga, llamada posteriormente "La noche de los cuchillos largos", era conocida tanto por los participantes en los actos como por el público de la película, pero no es señalada por

La serie de eventos que construyen ese universo cerrado está presentada de modo tal que se distancia de algunas de las convenciones de la época. Por una parte, *El triunfo de la voluntad* no sigue una línea narrativa clara en la que los acontecimientos presentados se conecten entre sí por relaciones de causalidad evidente. Si bien los hechos registrados son presentados a través de una sucesión cronológica indudable, las relaciones que se establecen entre ellos parecen seguir la secuencia de una especie de ciclo natural (el transcurso de las jornadas) y no las peripecias de un relato.⁴⁴ Por otra, se cumple de un modo indirecto uno de los aspectos que caracterizan a las narraciones clásicas: las transformaciones evidentes en el universo que constituye el relato, producidas por las acciones llevadas adelante por los protagonistas.⁴⁵ La presencia del *Führer* y el Con-

Leni Riefensthal. La concepción ideológica de una sociedad armónica y sin fisuras ignora las contingencias históricas que no entran en su esquema. En última instancia, *El triunfo de la voluntad* cumple con uno de los postulados fundamentales de la propaganda totalitaria: presentar al nazismo como un movimiento ordenado y monolítico más allá de las diferencias públicas que existen en él. Este tipo de razonamiento termina por construir argumentos a favor de la eliminación de los "revoltosos" de las SA que pretendían "profundizar la revolución nacional socialista" y de este modo corroer el orden jerárquico impuestos por sus líderes. En sus memorias, Riefensthal hace alusión a las luchas internas del nazismo en las que está envuelta, pero omite toda mención a un hecho de relevancia en la historia del movimiento que realiza el congreso que registra en su filme. Esta negación de la figura de los dirigentes originales de la SA se ve agravada por descubrimientos recientes. Durante la década de 1990 se encontraron copias del primer filme realizado por Leni Riefensthal para el NSDAP, *El triunfo de la fe*, en el que casi comparten protagonismo Ernst Röhm y Adolf Hitler.

44 La modalidad de presentación cronológica de acontecimientos que no llegan a constituir un relato en un sentido clásico es característica de los primeros documentales. En este sentido pueden considerarse las primeras expresiones reconocidas de este tipo de cine, como *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922), de Robert Flaherty, que sigue el ciclo vital de un año de una familia del Círculo Polar Ártico, y *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), de Dziga Vertov, que repasa un día en la vida de una gran ciudad, San Petersburgo.

45 El término *transformación* está utilizado aquí en la acepción que se le da dentro del campo de la narratología. En tal sentido puede considerarse la definición de autores como Tzvetan Todorov, quien propone que los relatos se organizan a partir de dos principios: el de *sucesión* (ordenamiento cronológico de aconteci-

greso del NSDAP no provoca cambios que se puedan señalar de un modo explícito en las acciones de los personajes que participan. Sin embargo, a medida que va avanzando la película se produce una transformación que se expresa en el modo en que son presentadas las masas que participan de los grandes actos realizados en la ciudad de Nuremberg. Sin que se establezca una causalidad evidente que conecte estos cambios, se va pasando de la representación de masas anhelantes y eufóricas en las primeras secuencias (la llegada de Hitler a la ciudad) a masas que confraternizan (festejos nocturnos, campamentos, actos juveniles) o se ordenan (acto del Frente del Trabajo, desfiles históricos, marchas de antorchas) hasta llegar a masas que marchan ordenadas y se militarizan (acto general en el estadio, desfile final). Esta secuencia de cambios se relaciona con la presentación de uno de los temas fundamentales de la película: la relación del líder con las masas. La modalidad de representación de este tema construye una de las ideas que organizan la lógica general del filme: el pasaje de un universo caótico a un mundo ordenado y jerarquizado. De este modo se muestra el orden que el nazismo y *El triunfo de la voluntad* buscan exhibir como algo espontáneo y natural.

Si se suma a esta modalidad de exposición de los hechos la ausencia total de locución explicativa y la reducción a un mínimo de carteles aclarativos (sólo utilizados para ubicar temporalmente y presentar personalidades), se genera la ilusión de que se está frente a una simple descripción de acontecimientos. El debilitamiento de las marcas que señalan el carácter artificial, arbitrario y convencional del registro realizado⁴⁶ genera la sensación de que los hechos

mientos) y el de *transformación* (pasaje de un estado inicial a otro diferenciado a través de una serie de acciones unidas por una lógica común). Todorov desarrolla esta cuestión en "Los dos principios del relato", en *Los géneros del discurso*, Monte Ávila, Caracas, 1991.

46 Este universo que parece presentarse directamente a los espectadores está construido con un alto grado de estilización. No sólo existe un cuidado evidente en la selección de las imágenes y los encuadres sino que en este mundo en que están organizadas hasta las pasiones no existen ruidos que lo conecten con la vida urbana. En efecto, la banda de sonido parece estar conformada únicamente por la mezcla de voces en discursos o aclamaciones y temas musicales que crean el ambiente adecuado para cada secuencia.

se presentan ante el espectador por sí mismos. Esta modalidad de enunciación de tipo transparente, que elimina el lugar de un narrador humano de los sucesos, conecta a *El triunfo de la voluntad* con las formas del cine ficcional clásico que trabajan sobre este mismo tipo de posición enunciativa en una búsqueda de construcción de una relación empática con el público. El tipo de relación generada a través de esta propuesta enunciativa tiene dos consecuencias fundamentales. Por un lado, genera la identificación de los espectadores cinematográficos con el filme y los personajes que aparecen en él; por otro, naturaliza los acontecimientos exhibidos presentándolos como una unidad y refuerza la "ilusión referencial" por la que existe una sola forma de contemplar los acontecimientos exhibidos: la que presenta la película.⁴⁷

El triunfo de la voluntad no se conecta únicamente con la mirada construida por el cine industrial clásico. Desde un punto de vista estrictamente visual, recupera dos tradiciones diferentes (de alguna manera contrapuestas) de las vanguardias cinematográficas de la década de 1920. Por una parte, retoma modalidades del tratamiento de la imagen del cine expresionista alemán, y, por otra, reutiliza elementos formales del montaje creado por los cineastas soviéticos.

La relación con la estética expresionista se hace evidente en dos aspectos: el modo en que se representan las masas y un trabajo con fuertes contrastes visuales. En varias oportunidades⁴⁸ se han establecido semejanzas entre las representaciones multitudinarias presentadas en, por ejemplo, *Metrópolis*, de Fritz Lang (*Maetropolis*, 1927), y *El triunfo de la voluntad*. En ambos filmes la idea del anonimato se refuerza visualmente a través de la eliminación de los rostros de los incontables personajes que constituyen las masas representadas. Los encuadres y la iluminación eliminan la posibilidad de reconocer a cualquiera de los integrantes de la multitud. De espaldas, reemplazados por objetos (estandartes, antorchas) o encuadrados parcialmente (pies que marchan, manos levantadas) los perso-

47 El desarrollo de las características y consecuencias de la enunciación cinematográfica sigue los postulados y los análisis teóricos de Christian Metz en su *L'enonciation impersonnelle ou le site du film*, Meridien Klincksieck, París, 1991.

48 Por ejemplo, en el capítulo dedicado al cine totalitario en Gubern, Roman, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Akal, Madrid, 1989.

najes pierden su individualidad realizando todos un mismo movimiento casi mecánico. A su vez, estas masas anónimas parecen fundirse con los distintos paisajes urbanos en los que desarrollan su accionar impersonal. El modo en que los personajes se incrustan en los ambientes y se conforman como un elemento más del espectáculo se ve reforzado por la utilización de fuertes contrastes visuales en la construcción de la imagen. Se contraponen escenas de gran luminosidad y euforia (el descenso de Hitler y la llegada a la ciudad, los campamentos juveniles y encuentros) con otras nocturnas en las que los personajes quedan apenas recortados por la iluminación de antorchas y fogatas. Más allá del gusto expresionista por la estilización y la exageración, resulta necesario recordar que en *El triunfo de la voluntad* se registran actos programados y puestos en escena en escenarios creados por Albert Speer, el Primer Arquitecto del Reich y uno de los referentes de la estética nacionalsocialista. Este amigo personal de Hitler y Goebbels recupera elementos de la arquitectura clásica griega y los adapta a una escala monumental en la que la presencia de los seres humanos queda minimizada frente a la imponente del escenario construido. El área de desfiles de Nuremberg en que se desarrollan los principales actos registrados por Leni Riefensthal y las "catedrales de luz" creadas por 150 proyectores antiaéreos en los actos nocturnos construyen el marco gigantesco en el que se desarrollan los eventos del Congreso del NSDAP. La habilidad de la directora de *El triunfo de la voluntad* consiste en poder transmitir la sensación de grandiosidad propia de la estética nacionalsocialista (como todas las estéticas totalitarias) y al mismo tiempo generar una perspectiva que permite al espectador cinematográfico ocupar una posición de privilegio dentro de este marco que tiende a empequeñecer a quienes se insertan en él. De esta manera se asocian características del ambiente (grandiosidad, monumentalidad) que son transferidas a ciertos personajes que se desatan de una masa anónima absorbida por el paisaje urbano. A partir del reconocimiento de este tipo de procedimientos se puede asociar el trabajo de Riefensthal con operaciones clásicas de la literatura y la plástica expresionistas en las que ciertas variantes de la figura retórica clásica de la hipálage permiten una conmutación de cualidades entre dos elementos

contiguos, especialmente, en este caso, entre los individuos y el paisaje.⁴⁹

Esta capacidad para asociar la monumentalidad de los ambientes con cierta forma de heroicidad de los personajes que se mueven en ellos parece ser uno de los rasgos distintivos de buena parte de la obra visual de Leni Riefensthal. Ya en su primera película como directora, *La luz azul* (*Das Blaue Licht*, 1932), el modo fantástico en que es presentada la alta montaña en que se desarrolla la historia se puede asociar con el carácter de la protagonista, a la que los otros personajes consideran una bruja capaz de hechizar a los hombres del pueblo en que vive.⁵⁰ Esta fuerte relación entre los personajes y el ambiente se mantiene entre los atletas modernos y los estadios neoclásicos durante los Juegos Olímpicos en las dos partes de *Olimpia* y en la relación entre el paisaje sudanés y los nubas en los estudios fotográficos realizados entre las décadas de 1960 y 1970.

En distintos momentos Leni Riefensthal manifestó su admiración por el modo en que los realizadores soviéticos utilizaron el montaje. Más que operar creando una ilusión de continuidad entre las diversas tomas que componen las escenas, los realizadores de la vanguardia soviética de la década de 1920 procuran generar efectos por yuxtaposición de planos contrastados. En el marco de esta operatoria, los cineastas rusos articulan tomas que en el cine narrativo clásico no podrían combinarse sin transiciones (saltos bruscos de

49 Como ejemplos de este tipo de operatoria se puede observar en frases como "andaba cansado por la tarde sudorosa" o en pinturas como *El grito*, de Edvard Munch (1893), donde a través del uso del color y la asimilación de las formas la desesperación del personaje retratado parece extenderse al paisaje en que se encuentra aislado y gritando.

50 *La luz azul* es una película que se incluye dentro de un género muy popular en el cine alemán de las décadas de 1920 y 1930: los filmes de montaña. En ellos se recupera la tradición romántica de asociar la grandeza de los escenarios naturales con las pasiones de los seres humanos que se enfrentan a estos ambientes majestuosos. Leni Riefensthal inicia su carrera cinematográfica como actriz en varios filmes de este tipo dirigidos por Arnold Fanck, pero transforma esta visión romántica en una propuesta cinematográfica que alcanza gran popularidad y prestigio. Precisamente entre los admiradores de *La luz azul* se encuentra Adolf Hitler, quien convoca a la directora para realizar el "documento artístico" que debe describir el Congreso del NSDAP de 1934.

primeros planos o detalles a planos generales) y construyen montajes paralelos en los que mezclan las imágenes más por aspectos formales y conceptuales que por la construcción de una unidad temporal y espacial. En general, buscan quebrar la fluidez de la escena y generar significados que exceden el universo de lo representado explícitamente a través de la unión de imágenes contrapuestas. Riefensthal también utiliza oposiciones de planos de diferente escala (por ejemplo, la alternancia entre primeros planos de Hitler y planos generales de la multitud) que acentúan diferencias formales (la actitud estática del *Führer* en contraposición con el movimiento de la cámara que lo sigue y las masas en movimiento), como los vanguardistas soviéticos. Sin embargo, estas oposiciones, más que fragmentar la escena y crear relaciones antitéticas entre las diversas partes que la componen —como en las escenas del intento de fusilamiento en el barco y de la represión en las escaleras del puerto de Odessa en *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein—, tienden a crear la sensación de una unidad espacial y temporal que se construye desde perspectivas muy distanciadas. Se genera así un punto de vista omnisciente que puede cubrir desde visiones muy cercanas de rostros (Hitler, la gente entusiasmada) y planos subjetivos de Hitler (la multitud observada desde su posición en el auto o en el estadio) hasta visiones aéreas imposibles para cualquiera de los participantes, como la llegada del avión a Nuremberg o las tomas realizadas desde el asta de *Luitpoldhain* durante los actos masivos. De esta manera se arrastra al espectador cinematográfico a una postura que no sólo le crea la sensación de captar todo lo que pasa, sino que lo sumerge en un clima y un "sentimiento" único frente a las diferentes situaciones que va contemplando.

Para la construcción de esta mirada fascinadora sobre los actos del nazismo Leni Riefensthal combina rasgos de las formas dominantes del lenguaje cinematográfico de la época (la visión omnisciente de los acontecimientos mostrados, la transparencia enunciativa) con elementos de la poética de la vanguardia cinematográfica (el tratamiento de la imagen y el montaje) para construir una visión jerárquica del mundo que describe. De este modo construye una mirada fascinante sobre un punto de vista variable y móvil que ofrece al espectador una posición privilegiada que le permite no sólo

captar todo lo que pasa (omnisciencia) sino sumergirse en un clima compartido con los personajes participantes: una visión privilegiada en medio de la multitud.

Una mirada totalitaria

Las obras cinematográficas más destacadas de Riefensthal (*El triunfo de la voluntad* y *Olimpia*) son de los pocos filmes realizados bajo regímenes totalitarios que logran aun hoy la inmersión total del espectador en el mundo que representan. Es decir que, más allá de la distancia que se puede establecer con los contenidos que exhibe, genera un incómodo efecto de seducción.⁵¹ Este efecto no se produce de manera involuntaria ni es producto de una propuesta estética exclusiva de la realizadora.

Con respecto a la intención de la directora, vale la pena señalar que en un libro publicado poco después del éxito de *El triunfo de la voluntad* —jamás reeditado ni reivindicado por su autora luego de la Segunda Guerra Mundial—, Leni Riefensthal plantea: "La línea formal exige que hay que encontrar instintivamente, llevado por la experiencia real de Nuremberg, un camino uniforme que configure de tal manera la película que arrebate al oyente y al espectador de acto en acto, de impresión en impresión".⁵² La construcción de una postura que atrapa a cada espectador y lo conecta con un acontecimiento masivo en una ubicación en apariencia privilegiada es una búsqueda que comparten tanto Leni Riefensthal como los dirigentes nazis.

51 Probablemente el efecto arrollador que tenían las imágenes de *El triunfo de la voluntad* en la época de su estreno se haya reducido con los años, ya que su retórica machacona (infinidad de marchas, desfiles y discursos reiterativos) se aleja bastante del gusto contemporáneo. Sin embargo, la capacidad de transmisión de climas y la apelación a sensaciones fuertes parece mantenerse a lo largo de los años.

52 En *Hinter der Kulissen des Reichsparteitag*, publicado en Munich en 1935, citado en Witte, Karsten, "El cine del Tercer Reich", en Monterde, José Enrique y Monteiro, Casimiro, *Historia general del cine*, Vol. VII: "Europa y Asia (1929-1945)", Cátedra, Madrid, 1997.

Las dos concepciones destacan la centralidad de los aspectos sensoriales en los procesos de comunicación generados a partir de la aparición de los medios masivos. Ambas tienen como sustento una estética heredera del romanticismo que alcanza su culminación en la idea de "obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*) de Richard Wagner.⁵³ Mediante el trabajo con diferentes artes individuales articuladas (música, dramaturgia, plástica) que apelan a los distintos sentidos, se pretende una obra que conecte a los individuos con "su comunidad", rescatando la tradición estética de la Grecia clásica. A través de la "obra de arte total" se busca la "elevación" del individuo y la expresión más profunda de sus sentimientos. La difusión del cine, la aparición de la radio y la invención de la televisión hacen que los ideólogos del nazismo y algunos artistas ligados a este movimiento piensen que la conexión entre los individuos y su comunidad a través de relaciones sensoriales finalmente puede alcanzar su concreción por estos nuevos medios. Para esta concepción del mundo y del arte, las tecnologías aplicadas a la comunicación vuelven a colocar los cuerpos dentro de los intercambios simbólicos. Dentro de esta corriente de pensamiento, el retorno de los hombres de carne y hueso que pregonaba Wagner parece producirse a través de estas representaciones parciales de las figuras de los seres humanos. Desde esta perspectiva, *El triunfo de la voluntad* puede verse como la concreción de una "obra de arte total" en la que los espectadores alcanzan a sentir la experiencia que los conecta, tal como pretendía Hitler, con la estética y la fuerza del nazismo.

Más allá de las intenciones artísticas del nazismo, la concepción totalitaria de este movimiento hace que la apelación constante a las sensaciones se constituya en la modalidad dominante de su propaganda. Los nazis producen lo que el biólogo ruso Sergei Tchakhotine denomina *senso-propaganda*.⁵⁴ A través de un trabajo con las

imágenes por medio de símbolos gráficos, plásticos y sonoros, se busca provocar emociones que tienen gran eficacia persuasiva, ya que, según este autor, se conectan con instintos básicos. En este aspecto, *El triunfo de la voluntad* se inscribe en la modalidad de uso de los medios de comunicación característica del totalitarismo a través de la forma en que representan los actos políticos del nazismo, orientada por la creación de sensaciones que buscan sumergir a los espectadores en el clima generado por los organizadores.

A través del tipo de mirada que construye, el filme se inscribe en una serie que lo conecta con el uso de la radio y la planificación de la televisión por parte de los nazis. Como ya se ha visto, el nazismo tuvo la capacidad de adoptar los nuevos medios a su sistema de propaganda. Poniendo en práctica estas ideas, Hitler fue uno de los primeros políticos en comprender el valor propagandístico de la radio. A diferencia de otros dirigentes, utiliza su voz de forma dramática, de modo tal que parece dirigirse a cada uno de sus oyentes en particular y a todos en general. Esta misma idea de la captura de la atención individual de los espectadores y su inmersión en una instancia colectiva se repite en el proyecto nazi para el desarrollo de la televisión. Sus primeras transmisiones oficiales (las Olimpiadas de 1938 en Berlín) se realizan en locales públicos de modo tal que se generen audiencias colectivas que repitan la sensación de estar presente en el estadio.

A través de la perspectiva adoptada y la estética adoptada, la conexión de *El triunfo de la voluntad* con el totalitarismo nacionalsocialista excede la exaltación de los actos que registra. La visión totalitaria se demuestra más profunda en el modo en que reconstruye y organiza el mundo. Una mirada construida de esta manera expresa tanto la propuesta artística como la concepción comunicativa del na-

desarrollada durante el ascenso del totalitarismo, predica a favor de una mayor racionalidad argumentativa en la propaganda política, y, pese a cierto determinismo biológico implícito en su teoría, tiene valor como descripción de ciertos rasgos distintivos de la propaganda nacionalsocialista. Quizás el mayor valor de la propuesta de Tchakhotine sea expresar y sintetizar la concepción sobre la comunicación más difundida durante el período de entreguerras. En efecto, la creencia en el poder casi omnímodo de estrategias comunicativas que apelan a los instintos básicos es compartida tanto por Tchakhotine como por sus enemigos nazis.

53 Para una descripción y crítica del concepto de "obra de arte total" y sus implicancias en el desarrollo del arte y la comunicación contemporáneos se puede consultar Subirats, Eduardo, *La cultura como espectáculo*, FCE, México, 1988.

54 En Tchakhotine, Serge, "El secreto del éxito de Hitler", en Moragas Spa, Miquel de, *Sociología de la comunicación de masas*, T. III: "Propaganda y Opinión Pública", Gustavo Gilli, Barcelona, 1984. La obra de este biólogo, discípulo de Pavlov,

zismo. A partir de la filmación de una serie de actos políticos desde una perspectiva que se centra en la apelación a sensaciones se accede a una versión cerrada y jerárquica del mundo. Esta mirada omnisciente, que excluye cualquier matiz de diferencia, termina por inscribirse en la agresividad y la violencia siempre implícitas en todos los aspectos del discurso nazi en particular y del totalitarismo en general.

¿Qué queda de *El triunfo de la voluntad*?

Por sobre las críticas que se le puedan realizar, *El triunfo de la voluntad* se presenta como una obra influyente dentro del desarrollo del campo de los documentales y de la cinematografía. A diferencia de otros filmes producidos bajo regímenes totalitarios que se rescatan por cualidades estéticas que exceden las propuestas ideológicas dominantes en el momento de su producción,⁵⁵ o por su valor como documentos que representan una ideología y una modalidad de producción ligada a ella,⁵⁶ *El triunfo de la voluntad* es considerado un filme significativo en la historia del cine tanto por la influencia que ejerce como por su carácter de expresión clara de una estética fácilmente reconocible.

La proyección de este documental dentro del campo de la cinematografía se produce de diversas maneras. Si bien los contenidos registrados y la exaltación del nacionalsocialismo, en general, son considerados de una manera crítica,⁵⁷ también resulta cierto que en este filme se establecen algunos elementos de la iconografía con la que a través de los lenguajes audiovisuales se recuerda este período histórico: masas desbordantes de alegría frente al *Führer*, marchas de

55 Ésta es la propuesta que realiza Karsten Witte en su artículo "El cine del Tercer Reich", cit. *supra*.

56 Tal como hacen Rafael de España en *El cine de Goebbels*, Ariel Cine, Barcelona, 2000, o Jens Thiele y Fred Ritzel en "Mensaje político y entretenimiento: la realidad en el cine nacionalsocialista: *Die Grosse Liebe* (1944)", en Faulstich, Werner y Korte, Helmut, *Cien años de cine 1895-1995*, Vol. 2: "El cine como fuerza social, 1925-1944", Siglo XXI, México, 1995.

57 Aunque es necesario reconocer que en todos los operativos de rescate nostálgico del nazismo la edición y puesta en circulación de las imágenes de *El triunfo de la voluntad* parece ser un paso casi obligatorio.

antorchas, estandartes, desfiles y militantes uniformados. Este tipo de imágenes, retomadas por innumerables noticieros y documentales históricos, parece constituir una de las fuentes más evidentes para la conformación de la memoria social en torno a las relaciones entre el nazismo y las masas en Alemania durante la década de 1930.

A su vez, en muchas ficciones narrativas las modalidades de representación de ciertos personajes con pretensiones de heroicidad citan de manera explícita secuencias de *El triunfo de la voluntad*. Así, en *The wall* (Alan Parker, 1982), Pink, el protagonista de la historia, sufre durante un intento de suicidio una alucinación en la que se ve a sí mismo como un dictador fascista. La presentación de este tirano se construye como una parodia a las escenas de Hitler en el estadio. Tanto el personaje de Pink como los autores de la historia se presentan como lo opuesto al totalitarismo, por lo que puede considerarse a esta lectura del documental de Riefensthal como una crítica. Otros filmes ficcionales toman una distancia menor con respecto a *El triunfo de la voluntad* y realizan citas evidentes a fragmentos del filme. Tal es el caso de *La guerra de las galaxias* (*Star wars*, 1977), de George Lucas, en cuyo final los héroes Luke Skywalker y Han Solo, luego de su victoria sobre las fuerzas del Imperio, son aclamados por las tropas en una escena que repite la aparición de Hitler y sus jerarcas en el estadio de *Luitpoldhain* durante la ceremonia central del Congreso del NSDAP.

Las citas y plagios no agotan la influencia de *El triunfo de la voluntad* dentro del campo de los lenguajes audiovisuales. La mirada omnisciente sobre la reconstrucción de eventos de amplia repercusión social parece ser una de las formas de continuidad más fuertes que tienen los documentales de Leni Riefensthal en la actualidad. Esta forma de mostrar eventos a los que se supone, independientes de su aparición en los medios audiovisuales se prolonga a través del cine y las transmisiones televisivas.⁵⁸

La construcción de una mirada que ofrece al espectador un punto de vista privilegiado frente a los acontecimientos que se documentan parece haberse constituido como la forma estandarizada de transmi-

58 Frente a las formas anteriores de reproducción de eventos que aparecen como meros registros, los documentales de Leni Riefensthal inauguran un modelo que primero es reiterado por el cine y luego es adoptado por la televisión. Los pri-

sión de acontecimientos de distinto tipo, como actos políticos, recitales musicales, acontecimientos sociales o espectáculos deportivos. Se genera un tipo de exhibición en la que los espectadores se ubican en una perspectiva privilegiada que les permite tener una visión de los acontecimientos imposible para el público presente en los eventos. Con este objetivo se registra la escena desde infinidad de ángulos, se puede contemplar a los protagonistas desde una proximidad inadmisiblemente en la vida cotidiana y se cubre los escenarios con visiones panorámicas inimaginables para los presentes en los eventos. Evidentemente, la construcción de este lugar privilegiado se relaciona con el efecto de fascinación buscado por la ideología totalitaria.

La construcción de esta perspectiva que atrapa al espectador, tal como quería Leni Riefensthal, puede arrastrar a los espectadores de escenario en escenario, de emoción en emoción, y así generar una sensación de presencia y participación en un evento al que se accede sólo parcialmente. De esta manera se naturaliza una tendencia a presentar acontecimientos complejos a través de una simplificación en la que se sostiene la unidad a partir de una serie de hechos coincidentes (no necesariamente relacionados entre sí), por medio de la focalización en ciertos aspectos que son presentados aparentemente bajo distintos puntos de vista. Ésta es la herencia más significativa de *El triunfo de la voluntad*. En consecuencia, más allá del rechazo por su conexión directa con el nacionalsocialismo, el elemento más influyente de la obra cinematográfica de Riefensthal resulta ser aquél que aparece como su aporte más relevante a una concepción del mundo totalitaria: la construcción de una mirada que fascina mientras naturaliza un orden convencional y arbitrario.

meros en copiar esta modalidad de presentación omnisciente que multiplica los puntos de vista son los adversarios de Riefensthal en el nazismo. Para el noticiero sobre el cincuenta aniversario de Hitler en 1939, Joseph Goebbels y sus colaboradores dentro de la cinematografía diseñan un seguimiento de la figura del homenajeado a lo largo de todo su recorrido por la ciudad de Berlín. Esta modalidad se repite, por ejemplo, en los documentales que a partir de la década de 1970 registran los grandes recitales de rock como *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970). Con el desarrollo de las transmisiones televisivas esta mirada omnisciente se convierte en la norma esperada para la presentación de eventos.

LA ARTISTA IRRESPONSABLE

Ronald Melzer

LENI Riefenstahl nació en 1902 en Berlín, donde se crió. Murió en 2003, a los 101 años. Su padre era un industrial; su madre, una típica ama de casa burguesa. Durante su infancia y adolescencia, la familia atravesó vaivenes económicos, pero nunca sufrió verdaderas privaciones. A grandes rasgos, Leni fue una chica rica en Berlín durante una época en que la ciudad atravesó, salvo el interludio de la primera guerra mundial, por una relativa prosperidad.

Ya de pequeña reveló una imaginación poco común y un ingente talento para las artes. A los doce o trece años se propuso, con una firmeza inusitada para su edad, convertirse en bailarina profesional. Alentada, en parte, por su familia, tomó cuanto curso había y no demoró en destacarse rápidamente entre sus compañeros. A los veinte años se había convertido en una bailarina consumada y, poco después, en una de las principales estrellas del ballet clásico alemán. Eso se explica, acaso, por la conjunción de tres factores: una enorme y acaso asexuada o estilizada belleza de la que han quedado innumerables pruebas en fotografías, fotorreportajes y películas; un gran talento para bailar, debidamente reportado por la prensa de la época; y una determinación muy firme para ensayar, esforzarse y superar todo obstáculo. De esto último no quedó constancia pública, pero basta una lectura somera de la autobiografía que publicó en los años noventa para verificarlo.

Sin embargo, un doloroso accidente en una rodilla la obligó a abandonar prontamente el baile, al menos como profesional. Decidió, en consecuencia, cambiar ligeramente su rumbo. Alentada por sus numerosos contactos con personas vinculadas al ambiente artístico, probó suerte como actriz. Cabe recordar que la irrupción del cine sonoro, hacia fines de los años veinte, encontró a la industria cinematográfica alemana en una de sus etapas más prolíficas. Por lo que todo rostro nuevo, bello, acompañado por una voz más o menos inteligible y el anexo de una carta de recomendación, sería, en ese contexto, bien recibido.

El rostro de Leni era refulgente, blondo y seductor; formaba parte, a su vez, de un cuerpo atlético, firme y de porte germánico, suponiendo que tal cosa exista. Por otra parte, resultó evidente de buenas a primeras que delante y detrás de esa belleza germánica de andar decidido había una actriz con considerables dotes histriónicas. No puede extrañar, entonces, que el director Arnold Fanck, por entonces el mayor especialista del autodenominado "cine de montañas", la convirtiera rápidamente en la actriz principal de sus películas.

A fines de los años veinte y principio de los treinta, el "cine de montañas" representaba para el cine alemán lo que para el norteamericano el *western*: una mirada aventuresca folclórica, fisonomizada e intransferiblemente propia. Como en el *western*, las aventuras y los romances se desarrollaban en medio de escenarios naturales y espectaculares: solo que, en lugar de praderas pobladas de vacas y caballos, el marco que transitaban los héroes y las heroínas eran las peligrosas y casi inaccesibles montañas alpinas.

Bajo las órdenes del Doctor Fanck —como lo nombra, sin excepción, en su autobiografía— se abría para Leni un camino que la transformaría, por segunda vez, en estrella. Pero simultáneamente tuvo, durante los rodajes, la iniciativa de interiorizarse en los rudimentos de la narración cinematográfica. Mientras el resto de la *troupe* ocupaba su tiempo libre en juegos, fiestas, flirteos y romances, actividades que poco le interesaban, sacaba apuntes y conversaba con su director, obviamente uno de sus más incansables pretendientes, a propósito de temas tan poco "femeninos" como la fotografía, la técnica narrativa y el montaje. En una actriz protagonista, rubia, linda y exitosa de comienzos de los años treinta, semejantes inquietudes no eran, lo que se dice, habituales. No se sabe de otro caso similar en la Alemania de entonces. Apenas los hubo, aunque en número escaso, en Hollywood.

Acaso como una suerte de coronación, o como una recompensa a vaya uno a saber qué, logró que Fanck la dejara dirigir una secuencia completa de una de esas películas exuberantemente románticas, que hacían gala de lo que hoy llamaríamos *color local*, más allá de que la fotografía fuera en blanco y negro. Ella, agradecida. Sólo que ese detalle de su quehacer no fue, entonces, divulgado. Hacia 1933, Leni Riefenstahl era, "solamente", la estrella fe-

menina del "cine de montañas". Y fue con ese rótulo que llamó la atención del flamante canciller Hitler, que se sintió cautivado por lo que él identificó con la feminidad germánica por excelencia: incontaminada, pura, vigorosa, en cierto modo asexual. Es probable que fuera esa "inocente" e incluso inofensiva forma de admiración la que lo impulsara a convocar a la actriz a su despacho, donde, según ésta, conversaron sobre "unas cuantas cosas" pero "nunca de política".

También es harto probable que, pese a lo que se rumoreó entonces, y, sobre todo, después de terminada la guerra, el acercamiento entre esas dos personalidades nunca superara el estadio del "intercambio verbal". Por lo pronto, es cierto que Leni Riefenstahl se las ingenió, durante su carrera, para seducir a hombres asociados con el poder. Llegado el caso Fanck, director de las películas donde ella actuaba, representaba claramente ese poder dentro del medio del cine. Pero no es menos cierto que, públicamente, nunca mostró el menor interés por la práctica del sexo, con Fanck o con otro.

Aparentemente, tampoco lo mostró en su vida privada. Para ella el sexo era algo así como una pérdida de tiempo o un mal necesario. Entre las más de seiscientas páginas de su autobiografía, sólo destina unas pocas a ese "tema", y lo hace en un tono anodino, monótono y despreciativo. Además, pese a los rumores, no hay ninguna prueba de que mantuviera con Hitler una relación que fuera más allá de una mutua admiración. Y si, por improbable que fuera, hubo algún avance mutuo en el terreno sexual, eso careció de toda importancia. No sólo para la Historia, sino, sobre todo, para ellos.

En cambio es claro que Hitler y Leni Riefenstahl se cautivaron y sedujeron mutuamente. Contrajeron una amistad apoyada en idealizaciones fervorosas, en una admiración recíproca y en el mutuo aprovechamiento. Cuando ella le contó al Führer que en 1932 había logrado, finalmente, dirigir una película, *La luna azul*, una aventura exuberantemente romántica, no muy diferente de las que había protagonizado para Fanck, Hitler quiso verla. Parece que quedó encantado.

Leni usó ese encantamiento como una segunda —o tercera— carta de presentación. Rápidamente convenció a Hitler que ella era capaz de filmar, mejor que nadie, el Congreso de Nürenberg de 1933, una

de las primeras grandes reuniones nazis y la primera en conmemorar su conquista del poder absoluto. Hitler se dejó convencer y Leni llevó las cámaras al Congreso. Pero no quedó satisfecha con el resultado. Cuando empezó a montar las escenas que había filmado, comprobó que en ellas no había nada que le interesara. Se trataba de un puñado de imágenes impersonales y vacías, pobladas de banderas y rostros, con el pobre aditamento sonoro de melodías monocordes y discursos altisonantes. Decidió, entonces, dar un paso arriesgado, y que fue el que más repercutió en su carrera.

Le pidió a Hitler que la dejara rehacer la película sobre la base del congreso del año siguiente, pero con una diferencia sustancial con respecto al modesto, oficialista y cauteloso documental anterior: ahora Hitler y sus subalternos deberían seguir, en la medida de lo posible, las coreográficas indicaciones de la directora. De ese modo se convertiría, verdaderamente, en una directora.

Así nació su primera película clave, *El triunfo de la voluntad*, probablemente la película propagandística más eficaz del primer cine sonoro, seguramente una de las mejores, y sin duda la única en la que hombres tan poderosos, en todo sentido, no dudaron en ponerse a la orden de una mujer que tenía una cámara, o, más bien, un montón de cámaras. La *voluntad* de Hitler no era, ya, la única en conmemorar su *triunfo*.

En su autobiografía, Leni Riefenstahl insiste en que hizo *El triunfo de la voluntad* para convencer al renuente Hitler de que la dejara encargarse de la posterior *Olympia*, su principal interés "*desde siempre*" o, al menos, desde que se supo que éstas se desarrollarían en Berlín. En realidad, a Leni no le interesaban en particular los Juegos Olímpicos ni mucho menos los hombres o mujeres que allí intervenían. Le seducía, en cambio, la idea de innovar, planear, hacer y rehacer una película original sobre el terreno. Su fantasía más recóndita consistía en conducir un ejército propio, integrado por camarógrafos, sonidistas, asistentes y montajistas. Estaba ensayando nuevas propuestas estéticas. Y era en ese terreno en que tenía algo nuevo para decirle a Alemania, a sí misma y al mundo.

A partir de esos propósitos, por cierto nada modestos, y con unos recursos insólitos para la época surgió una de las películas documentales más innovadoras de la historia del cine. Tan innovadora

que es posible asegurar, por ejemplo, que buena parte de los presuntos hallazgos estéticos de los documentales sobre los Juegos Olímpicos que hoy se ven por la televisión no parecen más que variantes modernas o multiplicadas de lo que Leni Riefenstahl experimentó –vaya palabra– en *Olympia*.

El estreno, hacia 1937 y tras un complicado proceso de montaje, causó una gran sensación. Es sintomático que representara, al mismo tiempo, la apoteosis de su realizadora y del régimen que la cobijaba. Una doble apoteosis que el régimen usó políticamente, con el expreso consentimiento de quien, acaso voluntariamente, se había transformado en una de sus propagadoras más entusiastas.

Pero fue a partir de ese momento que su carrera cinematográfica entró en un declive del que nunca habría de recuperarse. Durante la guerra, emprendió el rodaje de *Tiefland*, una parábola romántica ambientada en una lejana España, para cuyas tomas de 1940 llegó a contratar un grupo de gitanos, directamente sacados para la oportunidad de un campo de concentración. Inmediatamente después del rodaje volvieron a trasladar a los gitanos al campo: la directora valoró el segundo traslado como una "*molestia*", porque impedía toda posible "*retoma*". Pero esa no fue la única dificultad que debió afrontar. De algún modo, el largo proceso de terminación de *Tiefland* representó, para ella, su guerra personal contra todas las presiones y contra todas las políticas.

Cabe acotar que durante los inicios de la guerra había aceptado un puesto de corresponsal, pero renunció a las pocas semanas horrorizada, según ella, por lo que veía: el escenario que le había tocado era nada menos que la invasión a Polonia. No extraña que se refugiara "*mentalmente*" en el rodaje de la película *Tiefland*.

Poco después de finalizada la guerra, se la acusó de varios cargos y se la consideró una prisionera de guerra. Las fuerzas vencedoras la obligaron a asistir a la exhibición de imágenes aisladas y verdaderas películas documentales sobre los campos de concentración, varias de ellas filmadas por los propios verdugos. Además, soportó los entonces muy intensos procesos de *desnazificación* y se sintió especialmente maltratada por los franceses. Dejó abundante constancia oral y escrita de esos maltratos, pero dejó menos constancia del shock que le habría producido la visión de los documentales recopi-

lados por los aliados. De todos modos, parece haberse recuperado satisfactoriamente de ambos acontecimientos, dado que se mantuvo activa durante los cincuenta y ocho años siguientes.

Fue durante esa segunda mitad de su vida que se casó un par de veces más, aunque siguió teniendo el mismo escaso interés por el sexo que antes. También siguió peleando acérrimamente por los derechos de sus películas, por lo general con poca suerte. Fue acusada mil y una veces de nazi y se defendió como pudo. Se dedicó a la fotografía y vendió bien sus increíbles y formidables fotos de los indígenas africanos, en especial los nuba, con los que llegó a convivir durante varias temporadas. A propósito de las fotos, éstas continúan, desde el punto de vista estético, el rigor del estilizado figurativismo de sus películas documentales.

Luego de cumplir los ochenta años concentró buena parte de sus esfuerzos en la fotografía submarina. Siguió haciéndolo después de cumplido los noventa y tantos. Se dice que es la mujer que con más años comenzó a dedicarse al submarinismo y a sacar fotos debajo del agua. Como prueba definitiva, queda la constancia de que poco antes de su fallecimiento se estrenó en televisión un documental armado en base a imágenes captadas por ella y por su asistente, que en rigor también era su marido, durante la década del noventa.

Pero durante ese último período de su vida hizo, asimismo, otras cosas. Siguió polemizando con la Humanidad en cartas y programas de televisión. Se mantuvo firme en la pelea por sus derechos cinematográficos. Consolidó su nombre como fotógrafa. Participó en varios documentales sobre su vida y su obra. Y tuvo tiempo para escribir una autobiografía de setecientas páginas tan reveladoras por lo que cuentan como por lo que ocultan.

El pecado mayor

La mayor parte de lo enunciado hasta aquí consiste en datos comprobables y objetivos. Quizás haya llegado el momento, entonces, de aportar alguna idea más subjetiva, y, acaso, polémica.

Es indudable que, como cineasta, Leni Riefenstahl contribuyó enormemente a la consolidación del imaginario nazi. También es

cierto, aunque aquí la envergadura suele aumentarse o disminuirse en función de concepciones o intereses extra-cinematográficos, que sus películas fueron parte activa en el accionar político de Hitler y sus secuaces. Por otra parte, la directora fue reiteradamente acusada de nazi, antes, durante y sobre todo después de la guerra. Pero ni lo primero, ni lo segundo, ni mucho menos lo tercero implican que haya sido *exactamente nazi*. Definición, la de *exactamente nazi*, difícil de precisar, sobre todo desde estas latitudes, en la que este tipo de pseudoideologías suelen reflejar mejor una perentoria necesidad de etiquetar conductas que un determinado sustento ideológico o (in)moral.

Leni Riefenstahl no fue exactamente nazi. Fue, si se quiere, algo peor, pero no eso. ¿Puede existir "algo peor"? Lo hay. Lo hubo especialmente en su caso. Consistió en el mantenimiento, a lo largo de un período crucial, de actitudes que posibilitaron que los nazis obtuvieran un poder absolutamente desmesurado en comparación al que habrían conseguido si no hubieran contado con su participación artística. En realidad, Leni Riefenstahl fue una indiferente política que entró, de cuerpo y alma, al juego de la manipulación en pos de intereses que, a menudo, coincidieron con los de una praxis que no necesariamente compartía. Pero que, y he aquí la consecuencia más grave de su indiferencia, revestían a su obra de contenidos que ella persistió siempre en no ver, simplemente porque le convenía no verlos. Por cierto, practicó con fruición una indiferencia siempre conveniente a sus intereses artísticos. Pero eso no la convierte en nazi. Sí, acaso, en una colaboracionista más "útil" que muchos nazis.

Pruebas al canto. En primer lugar, se dejó cautivar por Hitler y fue absolutamente fiel a su figura. De hecho, ambos fueron mutuamente fieles a lo que sus figuras representaban individualmente. Mantuvieron, así, una suerte de romance ideal, o platónico, en el que ninguno entraba en el terreno del otro, o de la otra.

Un segundo detalle, nada casual y altamente significativo. Después de 1945, los aliados buscaron afanosamente y por todos lados algún carné, carta o símbolo que demostrara que la directora se había afiliado al Partido Nazi. No lo encontraron, simplemente porque nunca hubo tal afiliación, incluso en una época en que cualquier simpatizante más o menos confeso o "práctico" lo hacía, por con-

vicción o por conveniencia. Se podrá decir: no tuvo necesidad, no le importaba, no quiso quedar expuesta, no aceptaba "condicionarse" ideológicamente y por lo tanto no se subordinaría jamás a un mandato partidario. Esas son especulaciones. Lo cierto, lo comprobado es que nunca se afilió al Partido Nazi.

Tercero: es verdad que tuvo un médico judío durante un tiempo, incluso después de que Hitler conquistara el poder. Más tarde, por supuesto, dejó de atenderse con él, aunque aquí cabe sospechar que, nuevamente, lo hizo más por conveniencia que por seguir algún dictado "ideológico".

Cuarto: ¿qué se dedicó a filmar? Figuras en el paisaje, figuras estilizadas, figuras que no se mezclaban entre sí, salvo en las competencias atléticas de *Olympia*. Figuras que ella percibía y representaba en una hermosura y grandeza abstraídas de su contexto, político o no.

En quinto lugar, los nazis fueron profundamente racistas, no solamente contra los judíos o los gitanos. En el fondo, también despreciaban a los eslavos, a los latinos, a los negros, a los homosexuales y a todos quienes no encajaban en su ideal de perfección humana. En cambio, no hay vestigios de racismo, entendido al menos de semejante manera, en la obra de Leni Riefenstahl. Es más: buena parte de lo mejor de su producción artística tiene como "objeto" (nunca "sujeto", pero ese es otro tema) a los africanos negros que captó, en sus fotos, con la misma admiración figurativa con que había filmado a las uniformadas bandas de *El triunfo de la voluntad* y a los estilizados atletas de *Olympia*.

Sexto: no hay una línea de su copiosa autobiografía que esboce la más mínima negación del Holocausto, y ni siquiera una reivindicación del nazismo en tanto "ideología". Lo que sí hay es una reivindicación de Hitler en tanto conductor de masas, en cierto sentido concomitante con un enorme desprecio por algunas figuras consulares del movimiento como Goebbels, su gran enemigo durante su apogeo artístico, entre 1933 y 1939.

Séptimo: En el año 1938, nada menos, viajó a Hollywood. Había estrenado con gran éxito *Olympia* en Alemania y en otros países, como Francia, y se propuso presentarla en Estados Unidos. Pero ese no fue el único propósito del viaje. Al igual que la mayoría de los di-

rectores de entonces, le fascinaba la idea de trabajar en ese lugar. De acuerdo a su autobiografía, la tomó absolutamente por sorpresa el hecho de que casi nadie la quisiera recibir, y que la mayoría de los productores importantes, judíos o no, le dieran vuelta la cara.. No sólo no tenían interés en ver *Olympia*, sino que no querían saber nada de ella. Sólo más tarde le explicaron que ese ninguneo se debió a que ya entonces las relaciones entre Alemania y los sectores que dominaban en Hollywood eran, por obvias razones, espinosas. Eso sí: le echó a la culpa a algunos sectores judíos de Hollywood, aunque no a los judíos en general.

Última acotación: En un magnífico documental que hizo Ray Müller, llamado *La maravillosa y horrible vida de Leni Riefenstahl*, este buen documentalista intenta, por todos los medios, de que ella reconozca en algún momento que es o fue nazi. La quiere "hacer caer". Insiste, pero no lo logra.

Ahora bien. Este presunto, virtual o seguro no-nazismo, ¿la disculpa? ¿la mejora? ¿la humaniza? ¿la exonera de culpas? ¿la torna más simpática? ¿la redime como artista? ¿la *modifica* como tal? Veamos la contracara de esta cuestión.

Fue una mujer increíblemente arribista y ambiciosa, que saltó por encima de todo sin importarle nunca qué quedaba en el medio. Cuando empezó a trabajar como actriz, en la Alemania de los últimos años veinte, conoció de cerca a mucha gente; supo perfectamente, entonces, que la colonia cinematográfica estaba integrada, en buena medida, por judíos, izquierdistas o personas que integraban ambas "categorías".

A medida que recrudecía la represión política y racial, la gran mayoría de sus colegas de más renombre dejaron de concurrir a sus lugares y actividades habituales: unos se exiliaron, otros cayeron presos, algunos simplemente desaparecieron. Pero, que se sepa, ella nunca preguntó ni se *preguntó* qué estaba pasando con ellos. Es más, no sólo no se lo preguntó, sino que se aprovechó impunemente de la situación. Las desafecciones ajenas no le provocaron un sentimiento de culpa, sino de alivio. Menos competencia, pensó. Menos probabilidades de que le invadan el campo de acción que planificaba, secreta e insidiosamente, para ella. Menos interferencia ajena con su carrera. Menos retranca para su gloria.

En su autobiografía, insiste, con un énfasis muy alemán y a través de unas cuarenta frases desgranadas a través del texto, que *El triunfo de la voluntad* es un documental y no mero material de propaganda. ¿Por qué insiste tanto? Porque efectivamente filmó ese acto como un documental. En tanto, cuenta desembozadamente que, para contradecirla, quienes no están de acuerdo con su postura recalcan las frases que allí se pronuncian y los símbolos que se exponen. Y como respuesta alega, muy suelta de cuerpo, que lo que importa no es lo que se dice, sino cómo está hecho. La forma y no el contenido. No hay razones para no creer en su sinceridad.

En el documental de Ray Müller la pregunta: "Señora Riefenstahl, ¿usted hubiera hecho lo mismo trabajando en la Unión Soviética bajo Stalin?", merece, como respuesta, un tajante "Por supuesto". Mucho más que un mero "sí". En su autobiografía, vuelve más de una vez sobre este punto, sin el menor rubor. Del mismo modo, se refiere abiertamente a su nada casual admiración a la obra de Sergei Eisenstein, judío y comunista. No le cabe el menor escrúpulo o reserva en reconocer la influencia de éste en su obra.

Lo que dice que jamás pudo "entender" es por qué muchas revistas alemanas, y, "en especial" norteamericanas, se resistían, durante los años cincuenta y sesenta, a comprar sus fotos. "Si ustedes mismos dicen que son maravillosas, ¿por qué no me las quieren comprar? ¿Qué es lo que está pasando?" Es lógico que no lo entendiera entonces y es posible que no alcanzara a entenderlo jamás. Si ella no se había fijado nunca en minucias como la motivación ulterior del retratista, a santo de qué deberían reparar los demás en cuestiones emocionales ajenas a la forma cinematográfica y, por lo tanto, carentes de relevancia.

Es muy significativo que ninguna de las más de seiscientas páginas de su autobiografía se refiera a la vida personal de nadie; salvo, en última instancia, la de ella misma, si es que en su caso se puede hablar de vida personal. En rigor, no muestra el menor interés en saber o deducir qué pensaban o sentían las decenas, centenares o incluso miles de personas que nombra, cuidadosamente, en su autobiografía. Nunca se sabrá qué se hizo de ellas: si murieron, si viven, si las mataron, si fracasaron, si fueron felices, si se sintieron realizadas. La solitaria excepción a esa regla de oro de la despersonaliza-

ción es su madre. No podría haberlo sido su primer marido, y mucho menos el segundo, de quien bien poco informa: los abundantes apuntes técnicos e históricos de los que da cuenta en su autorretrato no incluyen la aclaración de si efectivamente se casó o no (nada menos) con el hombre con el que convivió los últimos veinte o treinta años.

Es que, en realidad, no hay personas en su autobiografía, sino, meramente, seres de carne y hueso que actuaron como motivo del único "yo" (ella) capaz de organizarlos en función de un objetivo común. Capaz de organizarlos, además, con la dedicación con que un general conduce su ejército hacia una batalla que hay ganar, sin importar mucho, o nada, el objetivo final. La conducción por la conducción misma emerge, así, como una metáfora (¿una representación?) del arte por el arte mismo.

Existe, al respecto, una discusión de fondo que una escena del documental de Ray Müller revela en toda su crudeza. Müller le recuerda que varios ensayistas y semiólogos han visto o han querido ver una glorificación del espíritu de la raza aria y del nazismo en su película *Olympia*, a partir, sobre todo, de la extrema estilización de las figuras humanas. La réplica de la realizadora no se hace esperar: "Perdóneme, esa gente ya era linda. No la hice yo; la hizo el *lieber Gott*." (el querido Dios). Ella no se siente, por tanto, ni responsable ni autora de semejante belleza. No es más que la persona adecuada para filmarla. Y aunque no lo menciona explícitamente, se siente muy feliz de ser esa "persona adecuada".

En cambio no pudo nunca ser la "persona adecuada" para registrar los entretelones bélicos de la invasión alemana a Polonia, en 1939. La mandaron al frente, a filmar lo que pudiera. Horrorizada, pudo poco. Sólo que lo que la horrorizó, según ella, no fue lo que los invasores alemanes le estaban haciendo a los polacos, a los judíos, a la gente en general, sino la destrucción y el caos que estaban provocando en esas ciudades "maravillosas". Víctima peculiar de ese "horror" pidió, rápidamente, que la sustituyeran. El relevo la alivió. Así fue como la guerra dejó de perturbarla ¿definitivamente?

Dos acotaciones al margen —o no—

Al preparar esta exposición le pedí al encargado del archivo del semanario *Brecha* mis artículos sobre Leni Riefenstahl. Cuando me los trajo, descubrí que había escrito nada menos que cuatro veces sobre la realizadora. Dos de los artículos eran breves y se referían a temas puntuales: una crítica (entusiasta) al documental de Ray Müller y una apostilla sobre el estreno mundial de su película sub-acuática. Los otros dos, en cambio, eran exhaustivos y bastante largos. Uno procuraba analizar su autobiografía, y estaba fechado a comienzos del 2001. El segundo fue publicado en ocasión de su muerte, dos años después. Sin embargo, un primer vistazo a ambos me llevó a pensar que el archivista había cometido un error. "Me trajiste el mismo artículo repetido", le dije. Muy seguro, me contestó: "No, son distintos". Me puse a leerlos y, claro, él tenía razón. Lo que había sucedido es que lo primero que vi fue el título de las notas, y éste, efectivamente, se repetía: "La artista irresponsable". Si me autoplugué fue porque realmente estoy convencido de que Leni Riefenstahl fue una artista irresponsable. Suscribo, entonces, por tercera vez, ambos términos. Y explícito esta opinión: el pecado de la irresponsabilidad fue, sobre todo en su caso, más grave que su pseudo o no demostrado nazismo.

Como ejemplo paradigmático de esa irresponsabilidad citaré una anécdota directamente extraída de su autobiografía.

Han transcurrido más de cincuenta años de vida y alrededor de cuatrocientas páginas de texto. Es su segundo o tercer viaje a África y se ha instalado en la tierra o el país de los nuba, una tribu integrada por "hombres y mujeres increíblemente apuestos" que nunca habían tenido contacto con la civilización occidental.

Se queda allí unos meses, hasta que, superados los celos iniciales, entabla con los pobladores una amistad basada en la confianza mutua. Por cierto, semejante logro sólo ha sido posible no tanto por su facilidad para comunicarse con la gente, sino porque además de su belleza mantiene incólume su capacidad atlética, su fuerza y su vigor, que debe haber impresionado mucho a sus anfitriones.

Así, se convierte en amiga de los nuba. Finalmente, logra sacarles fotos en su estado más puro y natural, lo cual era, por supuesto, su objetivo principal, por no decir el único. Pero surge un problema.

En aquella época pululaban, en África, las guerras civiles; según se lee o vislumbra en la autobiografía, una de éstas irrumpe en ese paraíso "incontaminado" y se convierte en una amenaza cierta para los nuba y para ella. Siguiendo el texto, nunca nos enteraremos a qué se debe la guerra, ni quién pelea contra quién, ni cuáles son los efectos cuantitativos y cualitativos. Lo que sí queda claro es que, en determinado momento, nuestra fotógrafa debe partir y volver a casa, en Alemania. Pero como no se siente segura de poder traspasar sin consecuencias las cruentas fronteras que deberá atravesar, envía las fotos, a través de un emisario, a otra ciudad alemana donde las revelarán, supuestamente, de inmediato.

Finalmente, las fotos llegan a su primer destino. Más tarde, también ella habrá vuelto a casa. Pero como se trata de ciudades diferentes, no tiene noticias de sus fotos. Ansiosa, telefonea y envía varias cartas al laboratorio, sin recibir respuesta. Insiste, y nada. Hasta que recibe una respuesta que reza: "Estimada señora Riefenstahl, lamentamos decirle que sus fotos de los nuba han sido veladas porque sufrimos una serie de problemas en el laboratorio que no pudimos resolver. Le ofreceremos un resarcimiento económico". Entonces deja constancia, en su autobiografía, que "ésta es la verdadera tragedia de mi vida".

Ahora bien: este episodio tuvo lugar, en su vida y en su libro, después de la muerte de la madre, de la desaparición de sus amigos, de los problemas con su primer marido, del hundimiento del cine alemán, de la Segunda Guerra Mundial, de la derrota de Alemania, de la "traumática" experiencia de asistir a las filmaciones de los campos de concentración, de la frustrada experiencia en el frente polaco, de las masacres, del proceso de desnazificación, de las torturas psicológicas, de la persecución ideológica, de las guerras civiles en África y del aniquilamiento de sus "amigos" nuba. Pero tuvieron que velarse las fotos de esos nuba para que, por primera y única vez en todo el libro, emplee, con referencia a su propia vida, la palabra "tragedia".

Tomarle los bigotes al poder

"LOOK UP, HANNAH!!" ***EL PROBLEMA DE UN PASADO MORAL***

Juan Queijo

"Y cualquier espíritu libre ha de plantearse, antes que nada, eludir el chantaje de tener que pronunciarse a favor o en contra."

CHRISTIAN FERRER, MAL DE OJO

"Hay circunstancias donde callar es mentir."

MIGUEL DE UNAMUNO, DEFENSA DE LA
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

La representación

TANTO o más importante que lo que se busca representar, la propia cuestión de la representación adquiere un valor inimaginablemente crucial a la hora de abordar un tema como el del totalitarismo. Las representaciones son el modo de volver a lo ocurrido, el vestigio que queda del pasado, la pista que nos conduce al lugar del crimen. Y si este crimen sólo se resuelve con representaciones, entonces no es cosa menor darle cabida especial a esta cuestión y estimar que probablemente sean ellas –las representaciones– las culpables de la construcción de lugares comunes en torno al pasado. Lugares comunes que debilitan la complejidad

que envuelve a cada momento, llevando las cuestiones a categorizaciones absolutistas.

Hablar del problema de la representación sería repetir lo que otros, con más o menos prestancia, han sabido decir en una historia de la filosofía que conoce esta temática desde sus mismos inicios. Lo que aquí intentaré será comprender la cuestión discursiva dentro de las representaciones, lo que, intuitivo, lleva indefectiblemente a efectuar un pronunciamiento moralizante en torno a este período de la historia. El ejemplo que utilizaré se basa en una modalidad de representación relativamente nueva: el cine. Más concretamente, me centraré en la realización de Charles Chaplin, *El gran dictador*, de 1938. Lejos de querer incurrir en análisis técnicos, sólo se hará referencia a los pasajes de esta película donde se plantea una dualidad discursiva que (trazo aquí mi hipótesis) se manifiesta constantemente cuando en torno al tema del nazismo se elaboran representaciones. Y si entendemos que cada representación conlleva de intruso un discurso (latente o subliminal) entiendo que, en el caso particular del nazismo, este discurso no escapa al marco de una discusión en términos únicamente moralizantes.

Una vez hecha esta introducción, muy general, cabe ahora atender las modalidades de representación que comúnmente se suelen utilizar para el abordaje del pasado, haciendo un especial hincapié en un pasado que, por la gravedad de sus hechos, se nos hace imperativo revisar continuamente. Desde la literatura hasta el teatro, planeando por una amplia gama de modalidades representativas, el nazismo que se ha ido construyendo en el imaginario colectivo responde más a ciertas expresiones artísticas y culturales que intentaron representarlo que a los estudios historicistas y científicos que de esa época se hayan podido elaborar *a posteriori*. Y de entre todas estas formas de representación (artísticas, culturales, mediáticas) que se esbozaron a lo largo del siglo XX, hay una que sugiero considerar con especial atención y que suscita las mayores reflexiones en este coloquio: me refiero a las representaciones cinematográficas –y en este caso especial, aquellas sobre el nazismo.

Sin duda alguna, la expresión massmediática más importante de comienzos de siglo XX, el cine, significó –y significa– una de las herramientas más utilizadas para la construcción de un pasado en el imaginario colectivo. La hipótesis que establece que el cine se cons-

tituye en el medio por el cual el hombre común construye su pasado no parece ser ilusoria. El historiador norteamericano Robert A. Rosenstone, quien ha trabajado en varias “películas históricas”, sostiene que vivimos en “un mundo inundado por imágenes, en el que la gente recibe cada vez más ideas sobre el pasado por medio del cine y la televisión...”¹

¿Qué problemática se introduce entonces con esta necesidad de conocer el pasado a través del cine? Aquella que radica en la dificultad de poner la historia en imágenes. Lo que indefectiblemente también introduce una paranoica cuestión existencialista para quienes dedican su vida a la Historia: ¿es la hora de la encrucijada final para esta disciplina, tal como la conocemos?

Antes de que muchos historiadores puedan entrar en pánico, sugiero hacer una muy simplista revisión de lo que fue para las sociedades el acceso al pasado a través de diversas modalidades de “hacer historia”, o, lo que es lo mismo, mediante diversas representaciones del pasado. No olvidemos que son, todas y cada una de estas, otras tantas modalidades de representación, y que si el tiempo ha determinado que unas se suelen confundir con la verdad, con “lo que realmente pasó”, no quiere decir que ése sea el caso.

Podemos decir que, antes de nacida la escritura, o al menos aún no instalada corrientemente, el acceso al pasado se hacía mediante el intercambio oral, lo que otorgaba una libertad a la hora de volver a ciertos hechos, como sólo lo puede lograr el ida y vuelta provocado por el diálogo.

Pese a estas ventajas, surgió la posibilidad de registrar el pasado mediante la escritura, lo que acotó tremendamente la posibilidad de comprensión de un pasado complejo. Ya no había bidireccionalidad en la construcción del pasado, sino que ahora la comunicación se erigía unidireccionalmente, con todo el poder que ello confiere. Y tal poder permitió que se desarrollara una disciplina que comenzó a cobrar una importancia suprema en las sociedades de occidente, hasta el punto de lograr confundir sus investigaciones (sigamos sin

1 Rosenstone, Robert A., “La historia en imágenes/la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla, Formum, en *The American Historical Review*, vol. 93, Nº 5, diciembre 1988, pp. 1173-85.

olvidar que sólo son representaciones) con el mismísimo concepto de verdad. Es la validación y legitimación de la disciplina histórica que todos conocemos. Se aborda el pasado de una forma científica, a través de metodologías que crean la ilusión de una reconstrucción pura y total.

Sucede entonces, a fines del siglo XIX, pero principalmente a comienzos del XX, que se introduce una nueva modalidad de representación que vuelve a acotar la cuestión del pasado aún más. Nace el cine, y con él una forma de Historia mucho más limitada. El problema dejó de ser que a la Historia la narran unos pocos. Ahora la Historia no sólo es narrada por pocos, sino que además se limita hasta la propia imaginación, que al menos, hasta este entonces, permitía el halo de una recreación particular y subjetiva de los hechos. ¿Hitler ya no es Hitler? ¿Es Chaplin? ¿Es Bruno Ganz?

Y es en este nuevo advenimiento que nacen las preocupaciones por el fin del Historia.

Pero veamos qué implicancias tiene este pasaje de la Historia en palabras a la Historia en imágenes. Creo que la primera preocupación, sobre todo para historiadores que dedican su vida a realizar una investigación minuciosa y desentrañando la compleja madeja del pasado, nace de que estos filmes históricos acotan las posibilidades de interpretación, presentando los hechos bajo una linealidad tan subjetiva como insuficiente. El filósofo Ian Jarvie establece que las imágenes de la pantalla poseen una "tan pobre carga de información" y una "debilidad discursiva" tal que se hace imposible pensar en hacer historia a través del cine.²

Pero creo que más importante que poder observar un nuevo cambio en las herramientas que permiten el acceso al pasado es descubrir la propia tendencia de las sociedades a buscar nuevas formas de acercamiento a la Historia que las exoneren de cualquier tipo de complejidad. Efectivamente, hoy vemos cómo las películas "históricas", y ciertas novelas literarias que también se adjudican ese rótulo, están ausentes de toda búsqueda de un entendimiento más complejo en torno al tema del pasado. Y no sólo se trata de desfases en cuestiones técnicas, sino que no se vislumbra un interés por

complejizar los hechos con el fin de llegar a comprenderlos mejor. Es entonces, en este lugar, donde nacen los discursos morales del bien y del mal, como forma de representar esquemáticamente ciertos hechos o personajes del pasado.

Así, la posibilidad de que nuevas generaciones accedan al fenómeno del nazismo a través de estas representaciones cinematográficas no parece ser descabellada. Algo evidente, pero muy importante, ocurre con estas representaciones cinematográficas: comienzan a ser poderosas armas de propaganda para ejercer en el público una necesidad de pronunciamiento. Así vemos que la cuestión de fondo de este trabajo, la inquietud por esa necesidad de ejercer y buscar pronunciamiento moral sobre el nazismo, se comienza a librar en el campo de las representaciones cinematográficas, donde el acceso a la historia no permite complejizaciones, y donde la cuestión de los bandos pasa a ser una cuestión moral, una suerte de cara o cruz (gamada), coartando cualquier otra posibilidad alternativa.

El gran dictador

Interesante podría ser el análisis de una película que, como creo lo hace *El gran dictador*, representa una forma no convencional de hacer historia, pero que indefectiblemente significa un acercamiento a este período del siglo XX. Si bien Charles Chaplin no intentó hacer un filme histórico, primeramente porque la "historia" estaba ocurriendo en ese momento, la construcción de una realidad en torno al nazismo desde la parodia plantea otra forma de hacer historia. Amparar esta cuestión en la ilusión de que Chaplin hacía humor sería simplificar la complejidad de un asunto con muchas más implicancias que las que a primera vista pueden comprometer a un filme.

En palabras del propio creador, "*El Dictador* podría ser el título de un drama, de una comedia o de una tragedia".³ A mi entender, la cuestión de este filme gira en torno a un afán político de su director; afán que si bien se manifiesta a través del humor, deja las risas de lado a la hora de establecer —sin metáforas, ni dobles sentidos—

2 Jarvie, Ian, *Seeing through Movies*, Philosophy of the Social Sciences, 1978.

3 En la revista *Cine, Radio, Actualidad*, 1939.

un discurso que ha trascendido tanto o más que la entera realización ("Look Up, Hannah!!", discurso final del filme pronunciado por el barbero judío). No es menor el tema de que sea ésta la primera película hablada de Chaplin y que dentro de la propia película sea el suyo el único discurso de gran extensión. Pero me gustaría poder contrastarlo con otro importante discurso que ocurre al inicio del filme, que parodia al movimiento nazi y a su máxima figura: me refiero al discurso de Hynkel (el Dictador de la película de Chaplin).

Si convenimos en aceptar las palabras de Michel Foucault que establecen "necesario concebir el discurso como una violencia que se ejerce sobre las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos; (siendo) en esta práctica donde los acontecimientos del discurso encuentran el principio de su regularidad",⁴ si convenimos en aceptar esta concepción, los discursos de Hynkel y el barbero judío pueden observarse bajo una misma lupa. Porque si el primero basa sus imperativos en la brutalidad de los gestos y en la dureza de la pronunciación de onomatopeyas, gritos y alaridos, el segundo —el discurso del barbero judío— plantea una imposición simbólica, invisible a nuestras miradas, y que reside en su propia existencia como oposición al primer discurso del dictador. La opción de una vida libre, sin guerras, donde la técnica esté al servicio del hombre y no viceversa, más allá de que sea masivamente asociada a una idea de bien, Chaplin la deja explícitamente establecida en la contraposición que simbólicamente hace para con el primer discurso. En oposición al discurso del mal, se hace necesaria la proclama de este discurso del bien. Y la disyuntiva moral se hace presente de forma tácita.

¿Siempre es cara o cruz?

Un libro del filósofo argentino Christian Ferrer contiene una frase que quizás haya dado pie a la reflexión que aquí expongo. Dice Ferrer en su libro *Mal de ojo*: "Y cualquier espíritu libre ha de plantearse, antes que nada, eludir el chantaje de tener que pronunciarse a favor o en contra".⁵

4 Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 2002.

5 Ferrer, Christian, *Mal de ojo. El drama de la mirada*, Colihue, Buenos Aires, 1996.

Todos, de alguna forma u otra, fantaseamos con la posibilidad de vivir en la mayor de las libertades que se nos pueda otorgar. La libertad no es sino una condición que se sostiene frente a otro, es decir, con relación a algún otro. No existe libertad sin esclavitud o dependencia de algún tipo, con lo que si poseemos libertad es porque necesariamente la solicitamos, requerimos o exigimos de alguien. Entonces, a propósito de esta ilusión, me pregunto si hechos de la historia —como el nazismo— pueden ser susceptibles de ser interpretados sin una cuestión moralizante que indefectiblemente nos haga caer en pronunciamientos valorativos y definitorios sobre el lugar del bien y el lugar del mal. ¿Seremos finalmente esos seres libres que proclama el barbero judío en su discurso final, y podremos así "eludir el chantaje", o por el contrario, como sostiene Unamuno, todo acto de no pronunciamiento en tales circunstancias sería "mentir"?

¿Dónde está la libertad cuando indefectiblemente nos debemos a un pasado nefasto (y me veo caer en la ineludible trampa), del cual no podemos bajar el telón sin al menos calificar moralmente de alguna forma a alguien? ¿Dónde está la libertad cuando moralmente es cuestionable no pronunciarse ante estos hechos?

Reivindico el valor de este interrogante. Desde una óptica tan subjetiva como cuestionable, considero que debemos, al menos, no encasillar la cuestión del fenómeno nazi en términos únicamente moralizantes, donde el término "únicamente" adquiere el valor preponderante. Si la cuestión es determinar quiénes fueron los buenos y quiénes los malos, el pasado ni siquiera necesitaría del cine para representarse ante nosotros. Si el eje moral opaca otras problemáticas, ya no sólo creo que el problema pueda ser la pérdida en la comprensión de un pasado turbio y complejo, sino que este burdo ejercicio, grotescamente esquematizante, acotará las armas de entendimiento que nos permitan descifrar viejas estrategias bajo nuevas formas.

Parece ser innegable, también, que ninguna representación sobre el nazismo ha podido esquivar este "chantaje". Y, al parecer, tampoco ha habido nuevas muestras de una superación al respecto. Y en este juego de adjudicación de roles, en este sutil acto de buscar bandos y responsables claramente opuestos y sustancialmente antagónicos, es que no hemos advertido que el presente comienza a adoptar mecanismos otrora ya utilizados. Mecanismos camuflados. Una nueva representación de lo mismo.

LOS DISCURSOS TOTALITARIOS Y EL SENTIDO DEL MUNDO

Marcos Francia, Miguel Mayobre y Sebastián Suárez

La flecha toca en la noche una cosa que se vuelve su blanco
un sentido somos ávidos de signos.

MICHEL DEGUY

Si nosotros estamos en el mundo, si hay ser en el mundo
en general, es decir, si hay mundo, entonces hay sentido.
El "hay" hace sentido por sí mismo y como tal.

JEAN-LUC NANCY

El siglo XX, aun en la disidencia, ha visto convivir de manera aciaga a dos fuerzas que han signado el curso de nuestro tiempo. Los discursos totalitarios y el sentido del mundo sugieren la advertencia de un extraño vínculo que es preciso revisar a la luz de los propios acontecimientos, analizándolos a la distancia. Por esto, sentido y totalitarismo convergen aquí a la reflexión a través de dos obras del arte contemporáneo: *La evitable ascensión de Arturo Ui*, de Bertold Brecht, y *El gran dictador*, de Charles Chaplin. Ambas recurren a la parodia para una crítica del modelo nacional-socialista y de la figura de Hitler. En ambas aparece la parodia¹ como un elemento crucial tanto de humor como de estado-de-advertencia.²

La parodia se vuelve doblemente eficaz al fundar su estrategia en la mimesis y en las problemáticas que esta estética de representa-

ción instala. Siguiendo esta dirección, la mimesis en tanto iconicidad sugiere una reflexión a la vez que una separación. Especie de (co)incidencia, imitación. Paradoja de la repetición y la diferencia. Ya Gilles Deleuze, en su escrito del mismo nombre,³ destacaba la relevancia de esta distinción. Un "algo origen" se presenta y confunde con "algo otro". Se separa y a la vez hace sentido. La repetición expresa una singularidad contra lo general –dice Deleuze–, una universalidad contra lo particular [...]. En todos los aspectos, la repetición es la trasgresión. La mimesis, en tanto imitación en su sentido más obvio, presenta el primer rasgo de distanciamiento e insinuación. El líder totalitario se confunde, en tanto ícono, con el hombre-masa.⁴ Este carácter analógico instala no sólo la problemática vinculada a la repetición y a la diferencia dentro de una cultura de copias y representaciones, sino también la dificultad –que se extiende al espectador del filme como un rasgo más del análisis– para distinguir y distinguirse. Si ese "mismo" es en realidad "otro", si peluquero y dictador son "el mismo", ¿qué es lo que "original" quiere decir? Problemática que enardecía a Platón en el *Sofista*, la imitación no puede obviar la separación; instala el engaño, prefiere la apariencia a la verdad. La parodia se presenta mínima, como en la *différance* de Jacques Derrida.

La diferencia entre el significante escrito o enunciado es mínima, apenas perceptible. Una letra. Semejante a la que se presenta entre líder y hombre-masa, entre peluquero y dictador. Juego entre identidad⁵ y alteridad, entre lo propio y lo ajeno. El hombre-masa coin-

3 Deleuze, Gilles y Foucault, Michel, *Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1970.

4 Según Arendt, la psicología del hombre-masa europeo se desarrolló a partir de la ruptura de la sociedad de clases. Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Planeta, Buenos Aires, 1994.

5 Chaplin no descuida la problemática que presenta la fractura de lo identitario instalada por la sociedad de masas. La duplicación del actor en dos personajes hace pie también en una noción de fragmentación de lo identitario como una aproximación al problema de la individuación. Es evidente que ésta no era ajena a Chaplin, que, ya en su filme *Tiempos modernos*, presentaba en la escena inicial una metáfora de estas nuevas sociedades emergentes, concentradas y hacinadas en pequeñas ciudades, donde las figuras individuales comenzaban a perder toda relevancia y daban paso al individuo-masa. Este elemento es central por varios motivos pero, por sobre todo, para que un régimen totalitario pueda prosperar como tal.

1 Para Benjamin, la parodia es "un género humano dispuesto a encaramarse a carros de combate o a ponerse máscaras antigás; una humanidad a la que se le han acabado las lágrimas, pero no la risa. En la risa se prepara la humanidad para sobrevivir, si cabe, a la civilización, y con la risa comulga en el verdadero misterio de la sátira, que consiste en comerse al enemigo. El autor satírico es la forma en que la civilización adopta al caníbal." Benjamin, Walter; "Karl Kraus", en B. Marizzi y J. Muñoz, *Karl Kraus y su época*, Trotta, Madrid, 1998.

2 La expresión es de la profesora Lisa Block de Behar. Apuntes de clase de su curso 2005 en el Seminario de Análisis de la Comunicación, Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad de la República.

cide con el dictador. La víctima mantiene con el verdugo una relación de semejanza. Chaplin presenta el horror en forma de humor hasta invertir los roles, hasta que el verdugo pasa a ser víctima. Víctima de la ridiculización, caricatura de sí mismo. Parodia de líder, bufón en lugar de rey, perseguido en lugar de perseguidor, esclavo en lugar de amo. Las apariencias entre peluquero y dictador son idénticas. Sus sentidos, opuestos. El dictador es la historia de la perversión del aura humana, la de su desintegración hasta el grado de la maldad propia de otro mundo. No hay anáfora posible en la memoria que pueda explicar tan perversa destrucción. Analogía de la analogía, perversión de la semejanza, abismo de la copia. La parodia se monta a un lado de la historia, se desarrolla alternativamente a ella. Hitler fue cabo y correo en la primera guerra mundial. El peluquero también. En *La evitable ascensión de Arturo Ui*, Brecht hace patente la figura del político como un actor —representado por un actor— que sustenta su engaño, como todo sofista, en la gestualidad y la retórica. En la argumentación y en la mentira. En la obra, un harapiento actor, que ha dedicado su vida a interpretar obras de Shakespeare, da lecciones de arte escénico a Ui.⁶ Enseña al *gangster* a pararse delante de su público, a caminar, a sentarse, a gesticular y a enunciar su discurso. La fuerza y la carga emotiva que el decir ante la masa debe tener, y cómo el movimiento de las manos debe acompañar y complementar el sentido de aquello que se enuncia. Y Ui, intolerante, patético, toma esas clases porque sabe que son necesarias para engañar al pueblo. ¿Para qué haces todo eso? —le pregunta Giuseppe Givolá, mano derecha de Arturo Ui— ¿Sólo para los distinguidos señores del Trust? Claro que no —responde Ui—. Evidentemente, es para la gente sencilla. “No se trata de lo que piense un profesor o algún otro superlisto, sino de cómo se imagina el hombre sencillo a su señor.”⁷

Brecht exagera al *gangster* hasta el ridículo. Hace advertir así sus rasgos más patentes y patéticos. La intolerancia y el terror. Ui se impone por la fuerza. Brecht muestra cómo el político concentra la

mentira y cómo su ascenso al poder está ligado a un espectáculo montado a través de una cadena de simulacros que instalan un estado de pánico en el pueblo. Ui construye esa realidad para luego presentarse ante la “gente sencilla” como el hombre capaz de detener el caos reinante. Brecht desmiente, a través del humor, una verdadera retórica del horror, y hace patente a la crueldad y al crimen como lo propio de un régimen de lo peor. Si el mundo tiene un sentido, el totalitarismo lo corrompe.

Según Jean-Luc Nancy, tener sentido significa disponer de una dirección, y por lo tanto requiere de algo separado, “algo otro” en referencia a lo cual orientar ese sentido. “Ya hemos hecho ese tránsito —dice Nancy— que prescribía la interpretación del sentido, y no nos queda ningún ‘otro mundo’, [...] ningún ‘afuera’ (ni siquiera utópico), en relación al cual ir en algún sentido. [...] Pero que el mundo carezca de sentido no implica que sea insensato, porque el mundo siempre es sentido, en el sentido ‘sensible’ de la expresión.”⁸ Dirigirnos en busca de una interpretación del sentido del mundo puede conducirnos a la idea de una hermenéutica del mundo, entendida ésta como reconstitución plena de su sentido pero a la vez de los hombres que en él habitan y lo construyen, lo corrompen y por tanto, lo significan. El discurso de Hinkel es un sinsentido. Una parodia de discurso. Una insoportable ausencia de armonía. Simulación de alemán. Parodia de la lengua y parodia del acto de decir. Se trata de una lengua que no tiene traducción. De unos signos sin signos. Una realidad construida a imagen y semejanza del conductor y por el que cada integrante de la masa es inoculado. Freud profetizaba ese encuentro devorador entre masa e individuo en la que éste es una repetición idéntica de los otros.⁹

Como lo señala Hannah Arendt, la joven de las correspondencias con Heidegger, “el desplazamiento perpetuo de los movimientos totalitarios sólo pueden hallarse en el poder [...] mientras pongan en movimiento todo lo que hay en torno a ellos”.¹⁰ El carácter hu-

6 Brecht, Bertolt, *La evitable ascensión de Arturo Ui*, Alianza, Madrid, 1989, p. 57.

7 *Ibid.*, p. 59.

8 Nancy, Jean-Luc, *El sentido del mundo*, La Marca, Buenos Aires, 2003.

9 Freud, Sigmund, *Psicología de las masas y análisis del yo*, Alianza, Madrid, 1993.

10 Arendt, Hannah, *op. cit.*

mano del segundo discurso no sólo es parodia del discurso del sin-sentido y del terror, siguiendo las palabras de Deleuze,¹¹ sino también advertencia del actor. Lo visionario de su discurso se relaciona con la toma de conciencia de que el desarrollo científico-técnico al servicio de un Estado totalitario conduce al mundo hacia un abismo. Por eso, de alguna manera, ese discurso final hasta parece presentarse casi ingenuo o inocente. Preservar al hombre de sí mismo, al mundo y su sentido. Preservar el sentido del mundo en tanto que preservar a la humanidad del hombre. En definitiva, lo que está advirtiendo Chaplin es que el hombre, corrompida su conciencia por el poder y su condición débil, extermina al hombre. El carácter antropofágico de esta advertencia es lo que lo impulsa a enunciar ese sentido discurso final. Cuando triunfa la voluntad de un sentido-del-mal, sea cual fuera su origen o tiempo, afecta necesariamente el sentido del mundo. Entonces, es en ese momento en que debemos tomar distancia y preguntarnos: "¿qué dirección está tomando el mundo?" O quizá: ¿cuál es acaso el sentido del mundo? ¿Hasta dónde podemos decir que todavía existe una dirección? ¿Hasta dónde podemos seguir hablando de un porvenir? Ya no se trataría de buscarle un sentido al mundo —dice Nancy—, sino de entrar en él y transformarlo.¹² Y eso es lo que hace Chaplin en su discurso.

En el contexto del espectáculo totalitario, allí dentro se introduce el mimo para enunciar un discurso opuesto al esperado. Esta ruptura de expectativas es una muestra de la estrategia del actor. Se ridiculiza al modelo desde dentro como un alegoría —también, y por qué no— del hombre mismo. El mal habita en él. El poder y la codicia lo corrompen. Siguiendo a Deleuze, la propia sociedad se coloca en la situación de hacer de todo hombre de poder un dictador sangriento, de todo hombre de negocios un asesino, porque ella nos infunde demasiado interés por ser malvados en vez de engendrar situaciones en que la libertad y la humanidad se confundirán con nuestro interés o con nuestra razón de ser. Es una idea cercana

a Rousseau, nos dice el filósofo francés.¹³ Tanto *El gran dictador* como *La evitable ascensión de Arturo Ui* son obras de resistencia. Una y otra adoptan una actitud de protesta contra el terror que impone el modelo. Ambas se valen del distanciamiento para provocar la reflexión del espectador ante el espectáculo. Uno y otro autor contraponen la extrañeza a la identificación (a lo propio de la tragedia Brecht le contraponen lo propio de la épica), la observación a la fascinación. Tanto Brecht como Chaplin abren a través de sus obras mundos de sentido que no se agotan en el acontecimiento mismo del ver. Al contrario: parafraseando a Paul Ricoeur, cuando se extingue el acontecimiento —hecho fugaz— queda el sentido.¹⁴

La épica de Brecht, que propone el extrañamiento por sobre la identificación, dialoga allí con Chaplin, donde el ejemplo paradigmático de distanciamiento aparece precisamente en el discurso final; allí no sólo encontramos la convergencia de personajes antagónicos, peluquero y dictador, sino que aparecen atravesados por el propio actor, quien enuncia el discurso. Sale de la diégesis y a la vez permanece en ella. Le habla al espectador pero también a Hannah. Y allí aparece un discurso humanista y democrático donde en realidad se espera un discurso totalitario. Si para Benjamín, en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", la cantidad se ha vuelto calidad,¹⁵ para el discurso totalitario la cantidad se ha convertido en verdad. He aquí un fragmento del discurso de Chaplin hacia el final del filme: "El camino de la vida puede ser libre [...], pero lo hemos perdido. La codicia ha envenenado las almas, ha levantado barreras de odio, nos ha empujado hacia la miseria y las matanzas. [...] Más que máquinas, necesitamos humanidad [...]"

"Sin estas cualidades, la vida será violenta, se perderá todo." ¿No es acaso el camino al que refiere el actor, en parte, el sentido del mundo? ¿Ese sentido que hemos perdido? En la obra de Nancy podemos quizá encontrar un nuevo signo: "no hay más que un solo y único pensamiento, el del sentido de la vida, y en tal sentido no hay

11 Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 1983.

12 Nancy, Jean-Luc, op. cit.

13 Deleuze, Gilles, *La imagen...*, p. 242.

14 Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, FCE, Buenos Aires, 2001.

15 Benjamín, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 52.

que escuchar otra cosa que la vida misma."¹⁶ Así pues, sentido del mundo y sentido de la vida parecen ser uno. En este punto, es inevitable ubicar y ligar los vínculos entre humanidad y sentido del mundo. Esta noción, ¿no es acaso la esencia, o mejor –parafraseando a Gadamer–, la "cosa" del discurso de Chaplin hacia el final de *El gran dictador*? Allí es donde converge la fuerza de resistencia de los valores humanos, el lenguaje del hombre, lo que la vida es y significa. Es un discurso válido para todo tiempo donde se resiste a un sentido-del-mal, o mejor –siguiendo a Deleuze– al sinsentido.¹⁷ En el discurso final se presenta una verdadera reflexión sobre el hombre y sobre el mal que habita en él, que no para de nacer, que no para de crecer. El irresistible y trágico destino del hombre, el lobo del hombre.

16 Granel, Gerard, en Nancy, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 7.

17 Deleuze, Gilles. *La imagen...*, p. 242.

ARQUITECTURA EN EL TERCER REICH

Laura Segovia, Rodrigo Castro, Jesús Vasilich y Valeria Gil

Nunca tuvo el mundo ese silencio de tumba, nunca fue tan pequeño el hombre, nunca tuvo tanto miedo, nunca estuvo tan lejos la alegría ni tan muerta la libertad.

HERMAN BAHR, EXPRESIONISMUS, 1914

DESDE la prehistoria, el arte, y la arquitectura en particular, ha demostrado que no es la mera construcción de refugios para que habiten las personas. Sus obras han sido parte esencial de la historia de la humanidad, constituyendo el principal testimonio de las distintas civilizaciones que se han desarrollado a lo largo de ella. Más aún: muchas veces son el único testimonio de estas civilizaciones. En efecto, gracias a la arquitectura, podemos hacernos un panorama aproximado de las distintas formas de vida y costumbres de los hombres. Generalmente, cuanto mayor es el patrimonio artístico de una cultura, más recordada es ésta en su posteridad. Más allá de su desaparición, su arquitectura permanece inmortal, inamovible, fascinando una y otra vez, generación tras generación.

De esta manera se asocia la grandeza de las obras con la grandeza de la civilización. La monumentalidad se convierte en sinónimo de poder, del poder del imperio que las construyó y, sobre todo, de quien o quienes lo gobernaron. En un principio estas grandes obras arquitectónicas tenían un fin sagrado, como construcciones exclusivamente religiosas que representaban el poder de los dioses, y su finalidad consistía en provocar el respeto y temor de los fieles ante su poderío. A partir del Renacimiento, el carácter sacro de las grandes obras arquitectónicas se pierde: ya no se quiere mostrar el poder de los dioses, sino el poder del Estado, principalmente en los gobiernos monárquicos o autoritarios, donde aparece la necesidad de ganarse el favor popular con obras imponentes que fuesen a la vez testimonios tangibles de ese poder.

Otra de las necesidades de este tipo de regímenes es la de asegurar el orden público reorganizando las ciudades. La planificación

urbana ha sido, sin duda, la gran preocupación de la mayoría de los gobiernos imperiales del siglo XIX.

A principios del siglo XX, con la segunda revolución industrial, y coincidiendo con el período de entreguerras, empiezan a cobrar fuerza los movimientos de vanguardia artística, que intentan romper con los preceptos estéticos usados hasta ese momento.

Surge, alrededor de 1909, el Futurismo en Italia, en 1916 el Dadaísmo en Suiza, en 1915 el Constructivismo en la Unión Soviética, y aparecen las primeras obras cubistas de Picasso y Braque, en 1907. En Alemania se origina, en 1905, el primer grupo expresionista, "El Puente", cuya ideología se basaba en una aguda sensibilidad social, la rebeldía contra todas las convenciones y un ardiente nacionalismo germánico. El grupo se disuelve en 1913. A partir de 1910 se forma otra vertiente expresionista, "El jinete azul", integrada entre otros por Kandinsky y Klee, pero sus preocupaciones son más estéticas que ideológicas.

Lo característico de las obras expresionistas es una aversión por la armonía y la belleza, que se manifiesta en una ostentación de la fealdad, la miseria física, la brutalidad y la grosería. El artista se basa en una interpretación deformante del natural, exterioriza su sentir poniendo su marca subjetiva en la representación del mundo. En cinematografía, la escenografía cobra una vital transcendencia en esa crisis de la realidad, los objetos inanimados adquieren valor humano y se deforman los significados expresivos. Las curvas cobran una significación netamente metafísica, creando inquietud y terror. A través de la iluminación se subrayan y destacan excesivamente relieves y contornos de objetos y molduras de decorados. Se utiliza como efecto la brusca iluminación de un personaje o un objeto, por el rayo proyector, para concentrar la atención del espectador.

El Movimiento Moderno tuvo un desarrollo fundamental en la época de la República de Weimar, ya que su situación política y sociocultural había creado un ambiente propicio para el debate cultural. En 1918 nacen las primeras asociaciones de arquitectos, artistas e intelectuales, que sientan las bases de una arquitectura utópica y nueva. Se busca unir las artes bajo las alas de la arquitectura y se plantea trabajar fuera del mercado masivo burgués e ir más allá de las escuelas tradicionales. La creación de la Bauhaus (primero en

Weimar, luego trasladada a Dessau), una escuela de artes dedicada al diseño (no sólo de arquitectura: allí también se experimentó con el diseño inmobiliario, escenográfico, la fotografía, la pintura, los tejidos, el trabajo de los metales, etc.), marca una etapa importante en la historia de la arquitectura mundial. Se intenta lograr una cultura del pueblo y para el pueblo. Para ello, artistas y artesanos debían trabajar juntos en la construcción del futuro. En poco tiempo se convirtió en el centro cultural europeo, y sus arquitectos (Gropius, Meyer, Behrens, entre otros) fueron llamados a realizar proyectos para todo el mundo. Al mismo tiempo, figuras de renombre mundial se unieron a esta institución pedagógica, que orientó el pensamiento hacia la creación de obras con utilidad social y producidas en serie. La arquitectura de la Bauhaus sobresale por ser funcional y utilizar al máximo los nuevos materiales y tecnologías.

Sin embargo, la mayoría de los arquitectos alemanes adoptaron el movimiento moderno solamente por sus características formales, sin preocuparse por sus conceptos teóricos fundamentales. Es así que el resultado se convierte en una arquitectura fría, deshumanizada, que es criticada por una nueva generación de arquitectos que defienden, en contraposición, la vuelta a lo vernáculo, a lo nacional. La modernidad no alcanza del todo la popularidad; los artistas tradicionales y el lenguaje plástico tradicional, llevado a su máxima expresión un siglo antes por Schinkel, siguieron teniendo gran influencia. La característica más relevante de la "década de oro" de los años veinte es esta oposición entre la voluntad moderna y el miedo hacia ella, entre el racionalismo y un pensamiento irracional de signo místico.

La discusión planteada entre ambas generaciones de arquitectos no dura mucho tiempo, ya que en 1933 sube al poder el Partido Nacional Socialista Obrero Alemán. Inmediatamente muestra su desaprobación respecto del intercambio cultural con artistas de otros países, estableciendo que el arte debía ser puramente alemán. La Bauhaus es clausurada y sus arquitectos se ven obligados a emigrar o permanecer inactivos. Esto supone un retroceso importante para las artes y para la arquitectura.

En una primera instancia el consejero de arquitectura del régimen fue Troost, que en 1934 construye la Casa de Arte Alemán en Mu-

nich, inspirada en el arte clásico, según el orden dórico. Troost muere ese mismo año y es reemplazado por Albert Speer. Este joven arquitecto era miembro del partido nazi desde 1931 y había sido alumno de Henrich Tesenow, de quien heredó la influencia del clasicismo nórdico.

Speer realizó sus diseños bajo los lineamientos del propio Hitler, quien había sido dibujante de arquitectura en su adolescencia y tenía arraigada en su mentalidad la estética neoclasicista. Hitler planifica la arquitectura para que sea la escenografía ideal del gran imperio nazi. En él la vida se debía desarrollar como en una acrópolis. Berlín debía ser un lugar digno de la capital de la vida cultural, política y económica del mundo: todo aquel que la habitase o visitase debía sentir eso. Para ello había que llenar la ciudad de edificios neoclásicos, de grandes escalinatas, columnas clásicas y estatuas, pero, además, de águilas, cruces gamadas y otras ornamentaciones alegóricas del régimen, para recordar en todo momento y en todo lugar quién estaba al poder. El resultado fue un eclecticismo inescrupuloso e incoherente, llevado a una escala monumental, inhumana: el hombre común, el individuo, es diminuto e insignificante frente a la grandiosidad del imperio. Se construye para la posteridad, no para las personas. Hitler encuentra en Speer el mejor aliado para sus planes: su arquitectura se destacó sobre todo por el armado de grandes escenografías que constitúan el marco ideal para los desfiles nazis. En una primera instancia fue el encargado de armar la escenografía para las concentraciones del partido en Nüremberg. Para las mismas, concibe una columnata inmaterial de reflectores denominada "la Catedral de la Luz", que daba la impresión de estar en un salón gigantesco circundado por titánicas columnas blancas. Ocasionalmente se hacía que pasara una nube, para dar un efecto surrealista, resumiendo la fascinación y el terror general de la gente. Del mismo modo, trata de disimular el desfile de una parte de la milicia, que físicamente no correspondía con la imagen que se quería dar del soldado alemán, y los distribuye de una manera tal que cruzaran el campo en la oscuridad, entre miles de estandartes iluminados por los reflectores.

Esta preocupación por la escenografía es destacada y caricaturizada en *El gran dictador*, de Chaplin, por ejemplo en la escena en que

llega Napaloni (Mussolini) en el tren: la comitiva tiene que armarse y desarmarse cada vez que el tren cambia de lugar, pero siempre debe conservar la postura, la formación de los soldados, la apariencia de orden y organización. A continuación, en la escena del desfile, se muestra una caricaturización, esta vez de la escenografía: las estatuas que saludan a Hynkel (Hitler), el reloj que atrasa, etc. Otra de las escenas en que se ridiculiza esta preocupación por la proxémica es la de la peluquería, donde ambos líderes se pelean para ver quién sube su asiento más alto para hacer sentir su superioridad.

Entre las obras realizada por Speer se destaca, en 1938, la Cancillería del Reich, una imponente construcción realizada en piedra, mármol y mosaico, cuyo acceso principal se enmarcaba en una majestuosa escalinata que lleva a una plataforma con enormes columnas dóricas. Para llegar a la oficina de Hitler había que pasar por el hall principal y, luego, atravesar un largo corredor cercado de columnas de mármol y granito, que hacían que la persona se sintiese insignificante al lado de la inmensa edificación. Por último, se accedía a la espaciosa oficina del canciller, presidida por un gran escritorio. Precisamente, la ubicación de los elementos —escritorio, sillas, iluminación— también estaba pensada para crear el efecto de que las personas se sintiesen disminuidas e incómodas ante Hitler. En el edificio abundan las escalinatas, las pilastras, los mármoles, las águilas, las cruces gamadas y las copias de estatuas clásicas, haciendo alarde de un eclecticismo indiscriminado.

En 1937, bajo el cargo de Inspector General de Edificación, Speer proyecta el Programa de Remodelación Urbana de Berlín, inspirado en el plan de Haussman para París. Su eje principal consistía en una gran avenida rematada, en uno de sus extremos, por un Arco de Triunfo, copia fiel del croquis que dibujara Hitler en 1925, y coronada, en el otro extremo, por una enorme sala cupulada, inspirada en el Panteón romano. De haberse llevado a cabo este proyecto hubiese sido el marco ideal para los desfiles militares, principales eventos de ostentación del régimen.

El clasicismo imperativo no fue el estilo único del régimen nazi, que promovía el medievalismo para los edificios residenciales, con tejados en punta, maderas moldeadas e inscripciones en letras góticas. Para las zonas rurales se incentivaba la arquitectura neoverná-

cula. La revaloración de lo nacional y de la artesanía se convierte en una tesis constante de la propaganda nazi. Se recalca que, cuando Hitler construyó su casa, no se usó ninguna máquina.

Paradójicamente, la sociedad nazi se basó en la aplicación de la mecanización y de la organización en serie. La estructura misma del partido se movía mecánicamente. Las propias concentraciones eran manejadas como si cada elemento fuese una pieza en el gran engranaje que era la escenografía final. De la misma manera, en los ghettos y en las fábricas de armamentos, donde se empleaba como esclavos a los prisioneros de guerra, todo se desarrollaba mediante una lógica mecanicista.

La ideología nazi tenía presas a las personas de esta manera, deshumanizándolas, convirtiéndolas en un número al servicio del Estado, ante el cual pasaban a ser una pieza insignificante, impotente. Solamente la masa humana como tal tenía validez y respondía, con una fascinación hipnótica, a un Estado omnipotente y omnipresente.

La retórica, es decir, los recursos de persuasión y ornamentación, fueron muy importantes durante el nacional-socialismo para convencer a las masas, que debían responder sin reflexionar, y el mejor ejemplo de esa utilización fue la propaganda. Entre las figuras, podemos señalar la anáfora, por el salto al pasado y su fuerte vinculación con el futuro. La encontramos en la repetición de determinados elementos para marcar un ritmo y, a la vez, recordar la presencia de ese Estado omnipresente, y además en la repetición de los motivos clásicos, que rememora aquel pasado grandioso de los grandes imperios y los grandes emperadores. También se utilizaron los recursos de la proxémica, es decir, de la ubicación de los objetos en el espacio y las relaciones que contraen con las personas, individual o colectivamente, ordenándose una disposición estratégica de los elementos para lograr ese efecto de inmensidad, de poderío.

La grotesca y perversa utopía fantaseada por Hitler y Speer se convierte, tras la Segunda Guerra Mundial, en un paisaje de ruinas ocultas por la vergüenza de un pueblo. Las construcciones que no fueron interrumpidas por la guerra fueron demolidas tras su finalización, en 1945, y con ellas el intento de exhumación estilística alemana.

Bibliografía

- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- BUHLER, Karl, *Teoría del Lenguaje*, Revista de Occidente – Alianza, Madrid, 1961.
- DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 3ª ed., 1983.
- FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

LA PARÁLISIS COMO UNA MANIFESTACIÓN DE ALIENACIÓN

Mario D'Angelo, Valeria Gil,
Santiago Méndez, Florencia González

QUEREMOS suscitar la reflexión sobre el aparato represivo nazi y el terror como formas de coacción que alienan a los hombres, dejándolos sin medios para hacer valer sus derechos.

Tomamos como premisa fundamental el tema de la *ignorancia*, que, a nuestro entender, es abordado en *El gran dictador*, de Chaplin, desde diferentes perspectivas. Por un lado, estudiando el personaje del barbero judío encontramos una *ignorancia involuntaria*, un no saber producto de la amnesia que lo introduce en una realidad que ya no es la suya. En segundo término, la *ignorancia como estrategia* de un régimen fascista que trae como consecuencia la parálisis, la no-reacción. Esta forma de alienación involucra a toda la sociedad, a quienes son víctimas del sistema y al mismo barbero en la medida en que va conociendo su nueva situación. Por último, en el filme como mensaje significativo se alude a una sociedad que se manifiesta por diferentes vías: por un lado la inadvertencia y la pasividad, alimentada por el miedo, y por el otro la adhesión, ya sea por convicción o por conveniencia.

El disparador del análisis lo constituye la presentación del personaje del barbero judío dentro del filme. Un soldado que, tras combatir por su país, Tomania, durante la Primera Guerra Mundial, queda amnésico, y, veinte años después, vuelve a su barbería sin tener conocimiento de la situación política que vive su nación: un dictador fascista, Hynkel, ha llegado al poder y ha emprendido una persecución del pueblo judío.

¿Por qué Chaplin introduce un personaje amnésico?

Es aquí que ponemos un punto en el *raccord*, diría Eisenstein, para desarrollar lo que consideramos uno de los estadios más im-

portantes de nuestro análisis. Creemos firmemente que la amnesia que manifiesta el personaje del barbero durante el filme no es casual, y que establece una metáfora profunda en relación con el comportamiento de los seres humanos bajo un régimen de ideología totalitaria como lo era el de Hitler, o el de Hynkel en la realidad intradiegetica del filme. La ideología se caracteriza por poseer cualidades persuasivas, de modo que cuanto más fuerte sea más fácil resultará gobernar. Por tanto debe apelar a los instintos profundos de la masa del pueblo, a sus tradiciones, sus emociones, sus odios, temores y esperanzas. Las tres ideologías totalitarias se caracterizaron por tener reacciones muy similares: la histeria masiva, el sometimiento a la voluntad del líder y el nacionalismo exacerbado.

Observando detenidamente el comportamiento de la gran masa en esta clase de regímenes y/o dictaduras, concluimos que, en la mayoría de los casos, el mero ciudadano-masa se encuentra paralizado frente a la acción, sin tomar partido debido a que ya existe quién lo haga por él —en este caso el Führer, que, en su calidad de semi-dios, vela por sus súbditos, siempre y cuando éstos muestren aprobación cabal a su postura. Vemos cómo, una y otra vez a lo largo de la historia, los imperios toman como instrumento infalible el terror para imponer sobre la masa su colonialismo intelectual y material. Un elemento que parece ser a prueba de fallas, salvo en algunos casos donde con el régimen imperante coexisten focos de revolución, aparatos contra-imperiales que pretenden despertar a la masa de la parálisis que genera el miedo y el silencio, lo que prácticamente en todos los casos, sin embargo, no se ha hecho posible, con lo que rápidamente esos focos son exterminados, y tomados como ejemplo para aquellos que en un futuro rompan el silencio. Romper filas en un campo de concentración es causa de muerte; romper el silencio para gritar discrepancia es morir, al igual que oponerse a la autoridad.

Esto fue lo que no entendió el barbero cuando llegó al *ghetto* y veló por sus derechos ante un policía que pasaba por allí. Su amnesia lo cegó. De alguna forma ese no saber, que hace del barbero un personaje anacrónico dentro de la diégesis —su tiempo no coincide con el tiempo real—, lo hace reaccionar ante la injusticia y el abuso. El personaje a su vez ignora las consecuencias que dicha actitud le

puede acarrear. En nuestra opinión este recurso que Chaplin explota dentro la ficción no hace más que exaltar lo tremendo del régimen, la irracionalidad manifiesta de ese grupo de hombres que, como autómatas, responden acríticamente a una ideología abominable.

El barbero, por su condición semita, no posee ya derechos, y, ante los ojos de "los paralizados", está rematadamente loco debido a su accionar. Sólo Hannah, una muchacha trabajadora y huérfana, intentará protegerlo, y en muchos momentos ayudar valientemente a quien, a sus ojos, es el único que se atreve a rebelarse ante la injusticia.

Así es como el barbero judío es presentado en la película. Después, en la medida en que este personaje va tomando conciencia de la nueva realidad que impera, veremos cómo también el terror comienza a operar sobre él, alienándolo. En muchas escenas lo veremos temeroso, intentando huir o manteniendo silencio para no ser descubierto.

Ya hemos hecho mención a lo que llamamos la ignorancia y la adhesión como estrategias del régimen nazi, que se manifiestan más que nada en las fuerzas del orden que responden a Hynkel. Hombres que obedecen leal e incondicionalmente a su líder y de los que Chaplin ya ha descubierto la característica fundamental: la masificación. Son significativas, en este sentido, las palabras que dirige Hannah a un grupo de represores: "Ustedes se creen fuertes porque actúan en grupo".

Este no saber, que es más que nada producto de no abrir los ojos frente a la tremenda realidad que se les estaba imponiendo, genera la obediencia incondicional y acrítica. En el discurso final, el director alude a estos hombres diciéndoles:

¡Soldados! ¡No se entreguen a esas bestias, que los desprecian, que los esclavizan, que gobiernan sus vidas; que les dicen lo que hay que hacer, lo que hay que pensar y lo que hay que sentir! Que los obligan a hacer la instrucción, que los tienen a media ración, que los tratan como ganado y los utilizan como carne de cañón. ¡No se entreguen a esos hombres desnaturalizados, a esos hombres-máquina con inteligencia y corazonas de máquina! ¡Ustedes no son máquinas! ¡Son hombres!

Una prueba de esa actitud indiferente de aquella sociedad es exhibida dentro del filme a través de un hecho que sorprende: el parecido físico entre Hynkel y el barbero judío. Similitud que intradiegéticamente pasa desapercibida hasta que el barbero judío viste el uniforme "nazi" y Hynkel, con ropa de civil, tras haber caído al agua, embarrado y desaliñado, pierde exteriormente toda autoridad. Lo único que parece hacer a los hombres es su uniforme. Sin importar lo que digan, a ese hombre vestido es al que se responde y obedece. En el comienzo de la película el espectador es llamado a notar la semejanza en los créditos iniciales: "Cualquier parecido entre el Gran Dictador y el barbero judío es puramente co-incidente". Chaplin juega con una convención común en el cine cuando se trata de películas basadas en hechos reales: "cualquier semejanza entre la ficción y la realidad es pura coincidencia". Pero aquí, si bien la película se inspira en la realidad, no se señala una relación entre el personaje de Hynkel y Hitler, sino una semejanza entre dos personajes de la ficción. Por medio de la parodia mínima no dejamos de percibir la ironía y asociar la semejanza entre realidad y ficción que plantea la película.

Por otro lado, la deslexicalización del término coincidencia, al que se le intercala un guión, sorprende y detiene nuestra percepción para hacernos comprender la incidencia recíproca de los dos personajes protagónicos de la película que, no en vano, están interpretados por el mismo actor, sus dos máscaras antagónicas. Y aquí nos preguntamos ¿hasta qué punto ese barbero, proveniente de un medio humilde, que peleó durante la Primera Guerra Mundial, no tiene también semejanzas (no sólo físicas) con el propio Hitler? Este último, durante la Primera Guerra Mundial, participó como un simple soldado raso. ¿Quién hubiera aseverado que aquel insignificante militar "no condecorado", que corría por las trincheras en los años anteriores a 1920, protagonizaría de tal manera la próxima gran guerra y uno de los holocaustos más significativos de la historia? Y, como ya hemos mencionado, es justamente en la Primera Guerra donde se abre el telón del filme. Un pequeño soldado raso de tez blanca y bigote pequeño (ya conocido por el espectador) no hace más que recibir órdenes y correr de un lado para otro.

Retomando el análisis de la masa en el filme, los hombres están convencidos de servir a un sistema que en realidad los está utilizan-

do instrumentalmente, quitándoles toda humanidad e individualidad. Masas que responden automáticamente ante la imagen del Führer, al que temen y admiran. Masas sumisas, pasivas, manejadas al antojo de la irracionalidad de quien las conduce. La gran paradoja que encierra el nazismo es el exceso de racionalidad al servicio de la máxima irracionalidad. El nazismo supo aprovechar las nuevas tecnologías de comunicación para difundir su régimen en la búsqueda de la adhesión incondicional del hombre-masa. Poseía un gran dominio de la palabra, utilizaba muchísimo la publicidad, que era variada, y hacía uso indiscriminado de los medios. Generalmente, los conceptos utilizados en los discursos políticos eran un medio para lograr la dominación total y la completa manipulación del pensamiento y del espíritu.

Se trató de destruir, sistemáticamente, todo marco de la libertad de las personas, o sea, el marco de las ideas individuales. El nacionalsocialismo tuvo como filosofía primordial el desprecio por la masa. En *Mein Kampf*, Hitler resume sus principales ideas:

Toda propaganda debe ser popular. Debe adaptar su nivel intelectual a la capacidad del más ignorante entre las personas a la que va dirigida (...). En efecto, la capacidad receptora de las grandes masas es muy limitada, escaso el entendimiento y, por ello, grande el olvido. Por esto, toda propaganda eficaz habrá de limitarse a muy pocos puntos, empleando éstos en forma de lemas hasta el momento en que indefectiblemente el último del grupo haya comprendido lo que quiere decirse con tales palabras.¹

Con lo anterior se muestra cómo Hitler, mediante contenidos irracionales y triviales, repetidos infinidad de veces, logra amplio dominio de las formas de manipulación. La propaganda tenía como cometido principal la simplificación, le interesaba sobre todo la fuerza sugestiva que posee la palabra hablada.

Por eso el gran espectáculo que constituyen los discursos de Hynkel-Hitler. Palabras que se emiten desde lo alto, destacando la figura del Führer, con un gran despliegue escenográfico, a la manera de

un ritual, y que son escuchadas por miles de personas a través de la radio y los altoparlantes. Chaplin, el director, destaca este aspecto en el discurso final del barbero utilizando el mismo método, pero con intención inversa:

El avión y la radio nos han aproximado más. La verdadera naturaleza de estos adelantos clama por la bondad en el hombre, clama por la fraternidad universal, por la unidad de todos nosotros. Incluso ahora, mi voz está llegando a millones de seres de todo el mundo, a millones de hombres, mujeres y niños desesperados, víctimas de un sistema que tortura a los hombres y encierra a las personas inocentes. A aquellos que puedan oírme, les digo: No desesperéis.

En este discurso se explicita el mensaje que Charles Chaplin transmite a través de su película. Las palabras que son pronunciadas por el barbero judío frente a una multitud, que cree escuchar a Hynkel, tras ser confundido con el dictador, son en realidad las propias palabras de Chaplin. Hay un recurso intra-extradiegético. Por un lado el personaje intenta despertar a esa masa que lo escucha; por el otro el director busca advertir, despertar al mundo, hacerlo conciente y partícipe del régimen que en ese momento se estaba gestando. El régimen totalitario nazi en el año 1938 (fecha en la que se empieza a rodar la película) aún no había mostrado todo su poderío. En la línea de este análisis, entendemos que la sociedad también era en gran parte ignorante de lo que estaba sucediendo a su alrededor, y Chaplin, anticipándose e intuyendo lo que podría suceder, utiliza su mejor arma para transmitir su mensaje al mundo: el cine. Se basa en la figura de Hitler para realizar una parodia de todas las ideas políticas, culturales, sociales y económicas del nazismo, desde la superioridad de la raza germánica hasta el exterminio y la sumisión incondicional del individuo a la comunidad. *El gran dictador* es la primera película sonora de Chaplin y, como fenómeno discursivo, la utiliza para transmitir una advertencia. Clama por la acción, no por la pasividad. Llama la atención al espectador, lo insta a devenir conciente. Sorprende la capacidad intuitiva y la anticipación de Chaplin a muchos hechos que habrían de acontecer más tarde. Sin embargo, él mismo declaró varios

1 HITLER, Adolf. *Mi Lucha*, Más allá, Santiago de Chile, s/f.

años después, cuando el nazismo ya había hecho lo inimaginable, su propia ignorancia ante lo ocurrido:

Si yo hubiera tenido conocimiento de los horrores de los campos de concentración alemanes no hubiera podido rodar *El gran dictador*, no habría tomado a burla la demencia homicida de los nazis.²

Por su parte, en una entrevista publicada en *Le Matin*, decía Hitler, en noviembre de 1933, a propósito del espíritu bélico que se le atribuía:

En Europa no existe un solo caso de conflicto que justifique una guerra. Todo es susceptible de arreglo entre los gobiernos, si es que éstos tienen conciencia de su honor y de su responsabilidad. Me ofenden los que propalan que quiero la guerra. ¿Soy loco acaso? ¿Guerra? Una nueva guerra nada solucionaría y no haría más que empeorar la situación mundial: significaría el fin de las razas europeas y en el transcurso del tiempo, el predominio del Asia en nuestro Continente y el triunfo del bolchevismo. Por otra parte, ¿cómo podría yo desear la guerra cuando sobre nosotros pesan aún las consecuencias de la última, las cuales se dejarán sentir todavía durante 30 ó 40 años más? No pienso sólo en el presente, ¡pienso en el porvenir! Tengo una inmensa labor de política interior a realizar.³

Cualquier semejanza entre este discurso y el último del barbero es pura coincidencia...

Bibliografía

- ARENDT, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Planeta, Buenos Aires, 1994, Volumen II.
BLOCK DE BEHAR, Lisa, *Análisis de un lenguaje en crisis*, Nuestra Tierra, Montevideo, 1969.

2 Valcárcel, Horacio. "Análisis crítico. *El Gran Dictador*, 1940". En http://www.cineclasico.com/comed/chaplin/el_gran_dictador/01.htm, 2000.

3 En prólogo de *Mi Lucha*, cit. *supra*.

DIETRICH BRACHER, Karl, *La dictadura alemana*, Vol. 1: "Génesis, estructura y consecuencias del nacionalsocialismo", Alianza, Madrid, 1973.

HITLER, Adolf, *Mi Lucha*, Más allá, Santiago de Chile, s/f.

NOLTE, Ernest, *El fascismo en su época. Historia, ciencia, sociedad*, Península, Barcelona, 1967.

SCHAPIRO, Leonard, *El totalitarismo*, FCE, México, 1981.

SHKLOVSKI, V., *El arte como artificio*, CEAL, Buenos Aires, 1971.

TRAVERSO, Enzo, *El totalitarismo. Historia de un debate*, Eudeba, Buenos Aires, 2001.

VALCÁRCEL, Horacio, "Análisis crítico. *El gran dictador*, 1940", en http://www.cineclasico.com/comed/chaplin/el_gran_dictador/01.htm, 2000.

MÁSCARAS Y TOTALITARISMO. UNA MIRADA ACTUAL SOBRE SER O NO SER, DE ERNST LUBITSCH

María Victoria Bourdieu, José Isla y Pablo Gullino

Introducción

El transcurso del tiempo no es en absoluto indiferente para la interpretación de los discursos por parte de los receptores; por el contrario, el sentido se modifica a partir de los cambios que se van produciendo en su horizonte de expectativas, tanto en relación con los nuevos "textos" que aparecen como con los nuevos marcos teóricos desde los cuales se leen e interpretan las obras.

Hemos elegido como objeto de análisis una película estrenada hace más de 60 años que, como analizaremos luego, parecería mostrarnos un totalitarismo que difiere del que se mantuvo instalado en el imaginario por más de medio siglo.

El presente trabajo recoge algunas apreciaciones vertidas sobre esta película e intenta aportar una mirada novedosa.

Somos conscientes de que, en tanto todos los discursos producidos en una formación social llevan huellas ideológicas que las condiciones de producción les imponen,¹ existe una multiplicidad de sentidos individuales que los agentes pueden otorgarles.²

Con esta premisa intentaremos un posible abordaje de esta obra, con la especial consideración de que éste no es el único acercamiento posible.

Lubitsch no recurre a una mirada maniquea dividiendo a los bandos en buenos y malos, inteligentes y torpes, sin matices. Esta misma posición se recuperará mucho después, si bien con películas de géneros y perspectivas muy diferentes como *La lista de Schindler*

(1993), *La secretaria de Hitler* o *La caída* (2004), donde los estereotipos "nazis" y "aliados" resultan menos denotados que en la filmografía de mediados de siglo XX.

Esta mirada no debería confundirse con la aprobación de las conductas totalitarias, pero sí tendría que servir para alertar, una vez más, sobre el hecho de que quienes las adoptan "no son marciales": son tan humanos, en el sentido estricto, como el resto de nosotros. Lubitsch lo hizo con esta película. Esta "comprensión" apuesta a generar una posición crítica ante los autoritarismos que se aleja de la concepción de la "maldad pura" para desentrañar mecanismos más complejos, permitiendo una posicionamiento más sólido frente a sus manifestaciones.

En este filme no vamos a encontrar los estereotipos a los que el cine recurrió, antes y después de *Ser o no ser*. No hay nazis espantosos ni una resistencia heroica y brillante. El director, mediante el concepto de "representación", los nivela, los humaniza y muestra sus debilidades.

El título, *Ser o no ser*, le otorga al filme, en primera instancia, un sentido explícito que remite a *Hamlet* y al drama de la representación, si bien aquí la representación aporta al ridículo, a la sátira, a la reflexividad crítica del arte mismo.

Tal como plantea Borges en "Tema del traidor y del héroe",³ la ciudad es el escenario de la ficción y, esta ficción copia a la ficción desde la intertextualidad que remite al *Julio César* y al *Macbeth* shakespearianos, y al *topos* del gran teatro del mundo.

En *Ser o no ser*, el escenario también es la ciudad: Varsovia toda escenifica la puesta. Los edificios se transforman para adaptarlos a otros usos, diferentes de los de origen. Un teatro bien puede convertirse en cuartel general de la Gestapo, o un Hotel en cárcel. Todo para montar la gran escena que permite a Ernst Lubitsch hacer de la representación la protagonista de la historia, mostrando que la vida social y sus conflictos se desarrollan en el marco de la "metáfora teatral".⁴

1 Verón, Eliseo, *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona, 1987.

2 De Ipola, Emilio, *Ideología y discurso populista*, Plaza & Janés, México, 1987. Este autor plantea que no existe opacidad del todo social a la percepción de los agentes sociales; por el contrario, la ideología surge del tipo y del sentido de las prácticas en que los agentes se enrolan y de las experiencias que obtienen de ellas.

3 Borges, J. L., "Tema del traidor y del héroe", en *Obras Completas 1923-1972*, Emecé, Buenos Aires, 1974.

4 Rinesi, Eduardo, "Los caballos de la reina", en Ariana Vacchieri (comp.), *El medio es la TV*, La Marca, Buenos Aires, 1992.

Así como en Borges la *pública y secreta representación* plagia a la literatura, Lubitsch recurre a la intertextualidad para anclar su discurso, para referenciarlo y, especialmente, para destacar el carácter cíclico e *inconcebible* de la historia, plagiando a la ficción.

Que se haya elegido la frase "Ser o no ser" del monólogo de *Hamlet* tiene más de una connotación. En primer lugar, dispara la intertextualidad de la película, remitiendo a un saber social previo indiscutible. Pero además, lo que lo liga a la esencia ontológica es que anula una oposición que la discursividad social suele presentar opuesta. *Ser y no ser* aquí no son conceptos antagónicos: la "o" explicita la oposición que se diluye en la obra. Así como en Borges el *traidor* y el *héroe* son uno mismo, en *Ser o no ser* los actores *son y no son* a un mismo tiempo.⁵

La alusión al monólogo de Shakeapeare nos lleva a recordar que Hamlet (el personaje) es un actor consumado que todo el tiempo está representando un papel y a la vez evaluando y examinando el papel que representa. Todo el mundo es aquí un gran teatro, una representación del mundo como un "conjunto de juegos teatrales", la "representación dentro de la representación".⁶

Lubitsch expresa claramente que toda acción es pura *representación*, una pura *performance*. No existe una oposición entre el ser y el parecer: la diferencia que establece es la dada por la cabal conciencia de la propia representación.

Lo que ya se ha dicho⁷

Algunos análisis de esta película plantean que se trata de la mejor comedia de la historia del cine, especialmente por tratarse de

5 La idea de que el título "Tema de traidor y del héroe" establezca la anulación de una oposición discursiva es presentada en: del Coto, María Rosa, *La estrategia de la araña, una lectura borgeana de Tema del traidor y del héroe*, VIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, La Plata, setiembre, 2004.

6 Rinesi, Eduardo, *Política y Tragedia*, Colihue, Buenos Aires, 2000.

7 Se ha trabajado aquí, especialmente, con los análisis realizados en Moreno Díaz, Manuel y Rodríguez Pachón, Juan Manuel, *Guía para analizar Ser o no ser*, Nau Llibres - Octaedro, Madrid, 2003, y García, Sonia, *Ser o no ser, Ernst Lubitsch. Estudio crítico*, Paidós, Barcelona, 2005.

una particular y discutida sátira de los totalitarismos con absoluta inmediatez respecto de los avatares sociopolíticos de la época.⁸

Ernst Lubitsch (1892-1947), director berlinés, produjo un buen número de películas durante su exilio en Estados Unidos, integrando la primera generación de europeos que trabajó en Hollywood y aportó a la construcción de lo que hoy se conoce como cine clásico. En marzo de 1941 firmó un contrato de tres años con 20th Century Fox, pero antes debía realizar una producción para la United Artists.

El rodaje de *Ser o no ser* comenzó el 6 de noviembre de 1941 y terminó el 18 de diciembre de ese mismo año. En enero de 1942 Lubitsch comenzó a realizar el montaje. En ese mismo mes, Carole Lombard, protagonista del filme, moría en un accidente aéreo.

La película se estrenó el 6 de marzo de 1942 y no fue bien recibida por la crítica hollywoodense. El argumento principal de estas críticas era que Lubitsch buscaba la risa fácil a costa del dolor de otros.

Se le criticaba, en ese momento, que hubiera utilizado los nombres de Polonia y de Varsovia, por tratarse de espacios reales donde se desarrollaba una invasión real. No se toleró la utilización satírica del drama del nazismo en sus espacios reales. Cabe señalar que el 31 de agosto de 1939 las tropas de ocupación invadieron Polonia.

Recordemos que el 7 de diciembre de 1941, mientras se filmaba la película, ocurre el bombardeo a Pearl Harbour y, con él, el ingreso de Estados Unidos en el conflicto bélico. A partir de allí, los estudios de Hollywood intensificaron una campaña para exaltar el fervor patriótico y el esfuerzo de la población para ganar la guerra. En junio de 1942 se crea la Office of War Information (OWI), organismo destinado a controlar la producción fílmica para privilegiar las películas que contribuyeran a la causa.⁹

También se le criticó que comparara la devastación producida por los nazis con la actuación patética que realiza el personaje de Tura sobre los textos de Shakespeare, considerándola una comparación poco feliz, seguramente ante la idea de que minimizaba los estragos nazis. Es uno de los personajes de la película quien explica la estrategia: "no

8 García López, Sonia, *op. cit.*

9 No hemos encontrado registros de que este organismo diera su apoyo explícito a la película analizada.

hay que menospreciar una carcajada", dice Greenberg cuando replica al director de teatro que pretende una obra dramática.

Además responde Lubitsch con una carta dirigida a la crítica Milledred Martín el 25 de agosto de 1943, en la que hace una defensa de la película, argumentando:

Admito que no he recurrido a los métodos normalmente utilizados para representar el terror nazi. No se ha fotografiado ninguna cámara de torturas, no se muestra ninguna flagelación, no hay primeros planos de excitados nazis utilizando sus látigos y poniendo los ojos en blanco con lascivia... Lo que yo he satirizado en esta película son los nazis y su ridícula ideología. También he satirizado la actitud de los actores que siguen siendo tales al margen del peligro de una situación, observación que considero como legítima...¹⁰

Algunos autores plantean que en la historia del cine es posible que no haya habido tanta valentía como la demostrada en esta producción y en la película de Chaplin *El gran dictador* (1940), considerando que ambas realizan feroces críticas a una ideología que, en el momento de sus estrenos, pertenecía a los que pudieron ser los vencedores de la guerra.

Ejes de la observación

La representación

Éste puede ser pensado como "el tema" de la película. Los seres humanos como portadores de máscaras.

Toda película¹¹ es una representación. En este sentido, "el cine es, al mismo tiempo, la posibilidad de una copia de la realidad y la dimensión totalmente artificial de esa copia... El cine es una paradoja, que gira en torno a la cuestión de las relaciones entre el ser y el aparecer".¹²

10 Citada en Manuel Moreno Díaz y Juan Manuel Rodríguez Pachón, *op. cit.*

11 Película: del latín *pellicula*, pielecita.

12 Badiou, Alain, *El cine como experimentación filosófica*, en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine I*, Manantial, Buenos Aires, 2004.

Lo interesante aquí es que la película nos enfrenta a esa representación permanente con nuestra complicidad, nos involucra e interpela en tanto nos hace cómplices de la representación. La verdad deja paso a la verosimilitud; la realidad, a la representación; el ser, al parecer. "Ser" y "no ser" se vuelven intercambiables. Se trata de una lúcida reflexión sobre la representación como esencia de la ideología nazi y de la vida social toda, pero también sobre la naturaleza del héroe, el teatro y la vida. Interactuar es representar, y el estar conciente de esa representación permite un mejor posicionamiento en la escena.

Según Goffman,¹³ una actuación (*performance*) puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes. Para este autor, la representación es una parte fundamental de la "vida cotidiana". Plantea así que habrá un equipo de personas cuya actividad escénica, junto con la utilería disponible, constituirá la escena de la cual emergerá el "sí mismo" del personaje representado, y otro equipo, el auditorio, cuya actividad interpretativa será necesaria para que esto ocurra.

Esta actividad oscila entre dos polos. En uno de ellos el actor cree por completo en sus propios actos, está convencido de que la impresión de realidad que pone en escena es la verdadera realidad. En el otro extremo descubrimos que el actor no puede engañarse con su propia rutina.

Pues nada mejor que *Ser o no ser* para ejemplificarlo, para aplicar los conceptos como "tipos ideales" que nos permitan desagregar sus afirmaciones una por una.

Aquí los actores polacos y el espía nazi se entregan a su representación, *juegan y saben* que juegan. Según Johan Huizinga, el carácter lúdico puede ser propio de la acción más sublime.¹⁴ En este caso lleva al grupo de actores polacos a salvar la resistencia y sus propias vidas. En claro contrapunto, los soldados nazis, e, incluso, los polacos, se entregan irreflexivamente a la actuación sin percibirla como tal.

13 Goffman, E., "La presentación de la persona en la vida cotidiana", Amorrortu, Buenos Aires, 1994.

14 Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Emecé, Buenos Aires, 1957.

Lubitsch elige además el monólogo de Shylock para enmarcar lo ilógico de la persecución antisemita. En tres ocasiones diferentes el actor Felix Bresaart, que personifica a Greenberg en la película, enuncia este monólogo. Volvemos así a la representación dentro de la representación que envuelve la trama.

Parte de la sátira es la transformación que esta representación opera en nuestros actores mediocres. Más allá de su fama, tanto José como María Tura distan mucho de ser grandes actores. Sin embargo, su desempeño ante la obra que montan para salvar el movimiento de la resistencia supera en mucho sus actuaciones anteriores.

Lubitsch nos alerta sobre la lectura que debemos hacer de los medios en la sorpresa de María, que no se reconoce en la imagen que el teniente tiene de ella a partir de las publicaciones de la revista *Chronicle*. No hay para María una realidad más allá de la *representación*; es por eso que no puede concebir que el teniente la considere parte integrante de la "mera realidad".

Otra alusión importante a los medios masivos la protagoniza nuevamente Sobinski, cuando plantea al profesor Siletsky que sus discursos radiofónicos producen en Inglaterra un efecto tan devastador para el nazismo como los pilotos polacos con 10 mil bombas. Lo paradójico en este caso es que los discursos antinazis de Siletsky constituyen una máscara para quien no es otra cosa que un espía nazi. Nuevamente nos encontramos con los intereses particulares que dirigirán la interpretación de los discursos, haciendo que los soldados polacos encuentren en ellos una fuente donde exaltar su sed de venganza; en tanto, para Siletsky, la representación de este rol le permitirá infiltrarse en la resistencia polaca para ir tras su objetivo: identificar y ubicar a sus miembros en Varsovia.

Más allá de la primera lectura que nos permite la película, que nos muestra actores cuyo rol, suponemos, será la actuación, la representación atañe a todos los personajes del filme. No sólo los actores polacos asumen máscaras para poder salvar el movimiento y la propia vida. Ehrhardt mismo se contradice perturbado cuando esboza algún comentario risueño sobre el Führer: esa rectificación no es otra cosa que la representación que debe hacer de sí mismo para adecuarse al personaje que le impone el nazismo,

atendiendo a que somos lo que creemos que los demás creen que somos.

Sin embargo, su representación del nazi es tan mala que no logra ni siquiera acertar "el tiro del final". Esta situación, como la que analizaremos más adelante respecto de la representación que hace Tura del coronel Ehrhardt frente a Siletsky, hacen explícita referencia a los "peligros" que conlleva la actuación. Tal como lo plantea Goffman, una sola nota desafinada puede destruir el tono de toda la actuación... puede tartamudear, olvidar su parte... puede demostrar una participación o un interés excesivos o demasiados superficiales... Debemos estar preparados para ver que la impresión de realidad fomentada por una actuación es algo delicado, frágil, que puede ser destruido por accidentes muy pequeños.

En el encuentro entre el verdadero Siletsky, conducido al falso cuartel de la Gestapo y el coronel Ehrhardt, representado por José Tura, el ego sobredimensionado del actor lo lleva a cometer permanentes errores. Esto hace que Siletsky, que es el único nazi pensante de la película, sospeche que se encuentra frente a un impostor. Para confirmar sus sospechas, el profesor, consciente de estar actuando, relata cómo llegó a María Tura y sugiere la posible existencia de un romance entre María y el piloto polaco.

Continuando con la escena, el profesor Siletsky le manifiesta a Tura (representando a Ehrhardt) que sería un cadáver. Paradójicamente, en el transcurso de la película, Tura será representado por el cadáver del profesor, ya que, ante las requisitorias de Ehrhardt, afirmará que el impostor es el cadáver y no él mismo, en una muestra de destreza en su improvisación que sólo pueden poner en evidencia los propios actores polacos al aparecer en forma imprevista, simulando ser nazis.

En otra escena, una vez que José Tura decide (o se ve obligado a) representar al profesor Siletsky, debe concurrir al encuentro con Ehrhardt. Allí se repite como en un *dejá vu* parte del diálogo entre los mismos personajes, donde José Tura representa a Siletsky frente al verdadero Ehrhardt. La alusión a esta repetición está en boca de Tura, representando a Siletsky, al manifestar "pensé que reaccionaría así".

Un párrafo aparte merece la representación de María Tura. Ella está actuando en cada momento de la película; quizás por eso no la vemos representando ningún otro papel, como sí vemos a José Tura como Hamlet, Siletsky o Ehrhardt, o a Greenberg interpretando a Shylock. Ella lleva su máscara permanentemente, y su enorme poder de improvisación le permite acomodarse a las circunstancias.

Es ella, y no Sobinsky, quien retira de la librería *Ana Karenina*. La mención a esta obra, que como todo en la película no es casual, nos instala en el drama de una pasión adúltera que se transforma, en *Ser o no ser*, en una comedia de enredos, tal como ocurre con la cuestión de la representación en *Hamlet*, o con el juicio contra Shylock en *El mercader de Venecia*. Todo esto tendiendo a aligerar el peso dramático del filme.

Si bien Lubitsch plantea, en la película, que existe en los actores una gran capacidad de improvisación y de representación, queda claro que la planificación estratégica no está en manos de los actores. Para el caso de los polacos, es el director de la compañía teatral quien manifiesta estar dispuesto a elaborar un plan. En tanto, en el bando nazi, el único que demuestra un acabado nivel estratégico y reflexivo es el profesor Siletsky, en contraposición con el accionar irreflexivo y automático de Ehrhardt y Schultz.

Es el conocimiento de la propia representación lo que les permite a los actores la versatilidad necesaria para afrontar las situaciones de riesgo. En cambio los nazis no tienen la flexibilidad suficiente (con excepción de Siletsky) para adecuarse al "tono de la actuación".

Discurso autoritario

La temática del discurso autoritario se trata con mayor profundidad en *El gran dictador*, de Charles Chaplin (1940). Sin embargo, aquí podemos apreciar algunas representaciones de ese discurso.

El discurso autoritario está reflejado por Lubitsch en la escena donde recurre a la elipsis, que marca no sólo el paso del tiempo desde la ocupación nazi en Varsovia, sino, básicamente, un *crescendo* dramático del autoritarismo, mediante la secuencia que muestra los

carteles que, progresivamente, nos cuentan los horrores del nazismo a través de las órdenes impartidas por Ehrhardt.

Cuando se decide prohibir la obra *Gestapo* porque podría ofender a Hitler, José Tura pregunta, irónicamente: "¿eso está mal?".

En este caso podríamos decir que afortunadamente no se cumple para el actor polaco la afirmación de Hannah Arendt respecto de que "el Estado Totalitario destruye la libertad de pensar, querer y juzgar por uno mismo",¹⁵ al menos en la etapa inicial de la ocupación nazi.

Pero hay también otro tipo de discurso autoritario desde el corazón mismo de la Resistencia aliada.

Los dirigentes de la resistencia británica, Amstrong y Cunningham, se plantean en un diálogo la necesidad de perseguir a Siletsky, ya descubierto por Sobinski. Sin embargo, queda la duda: no está confirmada la traición. Ante esta disyuntiva, la acción es inminente, ya que, afirman, "tonto o traidor es igual de peligroso". Lo que es paradójico de este diálogo es que, en definitiva, y concluida la película, tenemos traiciones, pero lo que en realidad permite a los actores salvar sus vidas es la inoperancia de los nazis antes que la habilidad de los polacos.

Es que ésta es una película que pretende demostrar que, detrás de toda esa máscara de disciplina y obediencia estratégica, los nazis no son otra cosa que hombres que responden instintivamente a las interpelaciones simbólicas. De allí que "Heil Hitler" sea un latiguillo que invariablemente es respondido por los nazis ante cualquier situación.

Aparece también una respuesta automática en los militares polacos de la resistencia que no perciben el engaño de Siletsky y caen en la trampa infantil que les tiende. Sobinsky descubre al espía, no como fruto de una deducción brillante sino merced a una mirada ingenua que le impide aceptar que alguien pueda no conocer a María, objeto de su amor y admiración.

15 Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*. Tomo 3: *Totalitarismos*, Alianza, Madrid, 1999.

Cabe acotar aquí que en un diálogo entre un nazi (verdadero) y uno de los actores que representa a un nazi se establece que la única posibilidad de acceder a un puesto con poder es ser pariente de Ehrhardt. Lo llamativo de la situación es que nosotros sabemos que en realidad el propio Ehrhardt es inoperante, como el resto de los militares que nos muestra Lubitsch. Esto claramente nos lleva a cuestionar las destrezas y capacidades de quienes detentan el poder en un momento determinado de la historia.

Esto prueba, como lo afirman los dirigentes británicos, que los tontos son peligrosos para cualquiera de los bandos. Además, Lubitsch considera que no puede haber "mentes brillantes" entre las filas militares de ninguno de los dos bandos. Éste es otro nivel que marca la diferencia con el punto de vista de Chaplin en *El gran dictador*, donde un nazi desertor planea la resistencia judía y, fundamentalmente, tiene principios morales que lo llevan a proteger a su salvador de antaño en oposición a la propia ideología nazi.

Si bien aquí no se muestran *ghettos*, hay alusión a lo mal que se vive en Varsovia a partir de la invasión nazi. La única mención que se hace está en boca del profesor Siletsky y de María Tura, cuando él pretende tentarla para que se pase al nazismo con la posibilidad de salir del departamento de un ambiente en el que vive.

Al aceptar la invitación del profesor para cenar, María afirma que, dado que Siletsky representará a los nazis, ella querría representar a los polacos con un vestido de gala.

Paradójicamente, este vestido es el que había recibido críticas por lo inapropiado para ser usado en las escenas que transcurrían en un campo de concentración en la obra Gestapo. Sin embargo, lo usará en la realidad en el hotel transformado en cárcel. Una vez más Lubitsch retoma dichos del discurso fílmico para mostrarnos que las paradojas y lo inconcebible se dan tanto en la ficción como en la realidad.

María, ataviada con el vestido de gala, vuelve al hotel y se encuentra nuevamente con Siletsky. El profesor trata de convencerla de que actúe como espía en favor de los nazis. Como parafraseando el monólogo de Shylock, tantas veces repetido en la película, dice: "los nazis somos humanos, a veces demasiado humanos, nos gustan las cosas buenas".

Consideramos que el uso que hace Lubitsch del monólogo de Shylock, puesto en boca de Greemberg como actor y como judío, y luego parafraseado por Siletsky, busca señalarnos que el discurso autoritario carece de reflexividad y autocrítica.

También en esta escena se recurre nuevamente a la hipertextualidad. Siletsky plantea que el nazismo tiene por misión la construcción de "un mundo feliz", aunque el problema radica en que muchos *no quieren ser felices*. La marca, la huella indeleble remite a la novela de Aldous Huxley¹⁶ escrita en los años 30, donde se plantea una sociedad en la que se preparan y cosifican los sujetos para que ocupen *su* lugar en el entramado social sin ningún cuestionamiento al sistema.

Aquí no se trata sólo de la referencia a un discurso totalitario tan arraigado que impide el cuestionamiento de los integrantes de las diferentes castas. Cabe señalar que Huxley plantea como personaje central de la crítica al sistema a "El Salvaje" (así, con mayúsculas), que en esa sociedad totalitaria y sumisa (otra contradicción que se anula) construye sus dichos a partir de textos de Shakespeare,¹⁷ en expresa alusión a la superposición entre realidad y ficción.

El saludo nazi usado como latiguillo es siempre respondido adecuadamente: "Heil Hitler" es esgrimido por actores y soldados verdaderos. Pero, además, los actores responden a *sus* propios latiguillos.

Vemos aquí que algunos discursos como "To be or not to be", o "Heil Hitler", son algo parecido a *estímulos de Pavlov* que producen reacciones físicas en quienes han internalizado sus mensajes. En este sentido cabe recordar las implicancias del rito, en tanto, según Pierre Bourdieu, "tiende a consagrar o a legitimar [...] tiende a efectuar solemnemente, es decir de manera lícita y extraordinaria, una

16 Huxley, Aldous, *Un mundo feliz*, Planeta, Barcelona, 1958.

17 La ficción de Huxley plantea una concepción de la sociedad futura definitivamente pesimista, que funciona como una voz de alerta ante el rumbo que la sociedad mundial estaba recorriendo en el momento de ser escrita. Esta crítica está dirigida especialmente al socialismo ruso impuesto en 1917. Recordemos que uno de los personajes centrales de la novela tiene el nombre de "Lenina" y el propio protagonista tiene por apellido "Marx".

trasgresión de los límites constitutivos del orden social y del orden mental, que se trata de salvaguardar a toda costa".¹⁸ Bourdieu afirma así que la eficacia de lo simbólico de los ritos está, también, en el poder que poseen para actuar sobre lo real actuando sobre la representación de lo real.

Tratándose de una comedia, la muerte sólo se presenta como posibilidad. Sin embargo los pilotos nazis no vacilan al recibir la orden de su "líder", o en realidad de quien ellos creen que es su líder, y saltan del avión irreflexivamente, cumpliendo las premisas previstas en la concepción de todos los discursos autoritarios. Así como el inventor de armas en *El gran dictador* no vacila en probar en sí mismo sus inventos aunque, como ocurre, las consecuencias no sean las esperadas.

Es que se trata de una interpelación ideológica que carece de racionalidad. La explicitación de esta irracionalidad es lo que tiñe de humor estas acciones.

Narrar el terror mientras ocurre

Sería necesario tener una imaginación enfermiza para plasmar el horror del nazismo en una ficción sin tener acceso a la información de lo que estaba ocurriendo. Si bien ya en *El gran dictador* se vislumbra la idea de persecución de judíos y de su aislamiento en algunos barrios, en los Estados Unidos de 1942 nada hacía suponer los verdaderos vejámenes a que eran sometidos los judíos.

Corresponde aquí señalar que el primer actor norteamericano que personificó y satirizó a Hitler fue Moe Howard,¹⁹ integrante de *Los Tres Chiflados*, en el episodio número 44 de la serie que protagoni-

18 Bourdieu, Pierre, *Los ritos como actos de institución*, Alianza, Madrid, 1993.

19 Hay registros de que el actor Larry J. Blake personificó a Hitler en 1937 en una breve escena de la película de Universal Pictures *The road back*, adaptación de un libro de Erich María Remarque. A raíz de la intervención de grupos pronazis la escena fue censurada y cortada definitivamente. Cf. Mitchell, Charles P., *The Hitler Filmography: Worldwide Feature Film and Television Miniseries Portrayals 1940-2000*, McFarland & Co., 2002.

zaban, titulado "You natzy spy", de enero de 1940. Este corto fue estrenado nueve meses antes que el "Gran dictador" de Chaplin, e incluso antes de la invasión alemana a Francia. "You natzy spy" tuvo su continuación en otro corto de la misma serie, filmado en 1941, que fuera titulado "I'll never Heil again".

El primer filme de *Los Tres Chiflados* que refiere directamente al nazismo se terminó de filmar el 26 de diciembre de 1939, completándose la tarea de edición y montaje el 19 de enero de 1940.

En "You Natzy Spy" ("Natzi" es un juego intraducible entre "loco" y "nazi"), tres miembros de la alta burguesía de Morónica, Mr. Onay, Mr. Ixnay y Mr. Amscray, deciden derrocar al rey de esa ficticia república e instalar una dictadura que declare la guerra a sus vecinos. El argumento que esgrimen para justificar esta operación es la necesidad de incrementar las ventas de sus fábricas de armas, ya que consideran *insuficientes sus ganancias en tiempos de paz*: cinco mil millones de dólares (de 1940).

Para lograr su cometido, estos industriales entronizan un dictador títere, "Heilstone" representado por Moe Howard, que imprevisiblemente salta de empapelador a autoridad suprema del país (no podemos olvidar que el propio Hitler hizo trabajos de pintura para sobrevivir antes de hacerse con el poder absoluto de la Alemania nazi), secundado por el Mariscal de Campo representando por Curly (en alusión directa a Hermann Goering) y por el Ministro de Propaganda (Joseph Goebbels), personificado por Larry Find. Fundamental para la interpretación sincrónica es remarcar que, cuando los miembros de la burguesía morónica le ofrecen erigirse en dictador, Moe pide unos segundos para reflexionar, mientras en forma involuntaria, al apoyar su mano en actitud reflexiva sobre su rostro, se mancha con tinta la parte superior de los labios, mancha que dibuja un "bigotito" que disipa toda posible duda sobre la identidad referida.

En este capítulo se habla de un "putsch de la cervecería", del que participa Moe, recordándonos el homónimo que protagonizará Hitler.

Heilstone, el dictador de Morónica, impone una nueva bandera, con dos serpientes cruzadas que recuerdan dramáticamente la esvástica junto con el eslogan "Morónica para los morones".²⁰

Los Tres Chiflados utilizan los juegos de palabras en muchas ocasiones. Así lo hacen con los nombres y la topografía de los países limítrofes de Morónica, que se ven en el mapa que despliegan para establecer su estrategia de ataque. Por otra parte, así como en "natzy" juegan con los significados de nazi y de "nat" (loco), el gentilicio que inventan para los nativos de Morónica es "moron" que en *argot* anglosajón podría traducirse como tonto.²¹

Ya en enero de 1940, Los Tres Chiflados se refieren al uso de la violencia de Estado sin subterfugios. Se ordena enviar a un campo de concentración a un hombre que se pasea con una gallina; luego de establecer, en un diálogo desopilante, un círculo vicioso respecto de qué fue primero entre el huevo y la gallina; Heilstone se lamenta por no tener leones que den cuenta del prisionero y ordena que se lleven al "vicioso". Los soldados encargados de cumplir la orden marchan parodiando el característico "paso de ganso" de las tropas nazis, pateándose entre ellos el trasero.

Es llamativo que de la mención y uso de los campos de concentración pasen a proponer que a los condenados se los arroje a los "leones". Podría leerse aquí que esta referencia, por parte de los guionistas, haya tenido que ver con un intento de establecer alguna mirada más fuerte, en cuanto a la repetición de la historia, en lo concerniente a exterminios religiosos. Sin embargo, no hacen mención explícita al encierro ni muerte de judíos, quizás por las mismas razones que proponemos considerar para el caso de *Ser o no ser*.

Consideramos importante señalar que los nombres verdaderos de Moe y Curly eran Moses y Jerome Horwitz y de Larry, Louis Feinberg. Todos ellos procedían de familias judías emigradas a los

20 Clara referencia a la "Doctrina Monroe" promulgada en 1823, que se resume en la frase "América para los americanos", donde Monroe entiende por americanos a los habitantes blancos de América del Norte.

21 Ver en este sentido las reflexiones de Cueto, Sergio, "Elogio de Los Tres Chiflados", en *Paradoxa* N° 7, Rosario, 1993.

EE.UU. desde Europa a raíz de persecuciones antisemitas de fines del siglo XIX.

Como cierre del capítulo, un león eructa frente a cámara luego de haber devorado al dictador, luciendo la gorra militar que éste utilizara.

Es importante señalar que ya en este primer capítulo *antinazi* de *Los Tres Chiflados* aparece un recurso que luego utilizaría el propio Charles Chaplin en *El gran dictador*: en "You Natzy Spy", el personaje de Heilstone en dos oportunidades arenga al pueblo en un alemán ininteligible y autoritario, mientras el ministro de propaganda, personificado por Larry, muestra carteles para que el pueblo reaccione conforme la "orden" que cada uno de ellos indica. Comete un error con uno de los carteles y el pueblo abuchea a su "líder", todo esto en evidente clara alusión a la falta de reflexión crítica que caracterizó a las masas seguidoras del nazismo tanto como de cualquier otro autoritarismo.

La saga de este capítulo, "I'll never Heil again", es realizada en julio de 1941, luego del estreno de *El gran dictador* y cinco meses antes del ataque a Pearl Harbour. En este capítulo de *Los Tres Chiflados* se retoman ideas de Chaplin.

Creemos que los cortos a los que nos referimos pudieron haber pasado inadvertidos ante los grupos de censura estadounidenses, e incluso ante los análisis posteriores respecto de cómo había sido tratada la barbarie nazi por la industria cinematográfica. Esto estaría justificado porque esas producciones pertenecen a un género considerado menor y popular, dirigido a públicos muy diferentes de aquellos a los que interpelaba Chaplin con sus comedias.

Resulta muy interesante establecer aquí que, en los capítulos señalados de *Los Tres Chiflados*, no se ahonda en la cuestión de la representación, como sí ocurre en *El gran dictador* o en *Ser o no ser*. Sin embargo, las representaciones, siempre están, en estos casos en manos de la espía (siempre la hija del rey depuesto, aunque personificada por actrices diferentes en las dos películas) y de los burgueses, que representan para obtener un objetivo explícito.

Finalmente, en "I'll never heil again", el dictador y sus cómplices mueren en una explosión provocada por la bomba suministrada por los conspiradores a la espía aristocrática. Este hecho, suponemos,

permitió que el rey y su hija recuperaran la posición que les había sido usurpada.

"You natzy spy", de *Los Tres Chiflados*, tuvo mucho éxito y fue dado en algunos importantes teatros de la época que no tenían normalmente al trío en sus funciones. Por tratarse de un corto, pasó desapercibido para el grupo de senadores aislacionistas de Washington que sistemáticamente presionaban para censurar los largometrajes de Hollywood que, según su visión, comportaran propaganda antinazi.²²

Creímos imprescindible expresar aquí, muy brevemente, algunas consideraciones sobre los capítulos de *Los Tres Chiflados* referidos al nazismo y sus posibles implicancias respecto de lo que Hollywood expresaría más tarde desde el "Gran cine".

Cabe señalar que nos resulta claro que ambos episodios, por ser discursos cuyas condiciones de producción difieren respecto de las realizaciones como *El gran dictador* o *Ser o no ser*, requieren un abordaje más profundo para establecer semejanzas y diferencias en cuanto a la construcción y circulación de sentido. Pero nuestro análisis es específico sobre *Ser o no ser*.

Volviendo entonces a las condiciones de producción de la película de Lubitsch, es necesario aquí recordar qué ocurría en Polonia desde 1939.

En la realidad, Ehrhardt era el Dr. Frank, quien el 12 de octubre de 1940 divide Varsovia en tres "Barrios": el alemán, el polaco y el judío. Los judíos no pueden salir del ghetto después de las 19 hs., pero aún tienen permitida la circulación en otros horarios. El 22 de noviembre de 1940, se cierra definitivamente el ghetto. En su interior, si bien hay teatros y clubes nocturnos, la vida paulatinamente se torna imposible.²³

Consideramos que Lubitsch elige narrar el terror de una manera menos cruenta de lo que era en la realidad.

22 Cabe señalar que este Código empezó a aplicarse con rigidez en 1934, especialmente el precepto que impedía pasar películas que *ofendieran* a gobiernos extranjeros. Morlan, Don, *Moe, Larry and Curly: Premature anti-fascists*, en <http://www.threestooges.com>.

23 Fuente: "Los tiempos del ghetto", documental de Frédéric Rossif, 1952.

Así, por ejemplo, en *El gran dictador* se alude a un *ghetto*. No a su ubicación real: Chaplin elige un nombre de fantasía. Sin embargo se expresa claramente que la crueldad se destina a los judíos. En *Ser o no ser* se denota claramente que la acción ocurre en Polonia, específicamente en Varsovia; sin embargo, aquí no se habla de judíos, ni siquiera de *ghettos*. Se plantea una resistencia polaca, una persecución a polacos y una representación de polacos.

Si bien la referencia a la persecución del pueblo judío puede leerse en la inclusión, en varias oportunidades, del monólogo de Shylock, es importante señalar que en toda la película sólo se dice "judío" dentro del parlamento de este personaje cuando se enfrenta a las tropas nazis en los pasillos del teatro. Es decir, hay una omisión respecto de la postura antisemita del nazismo.

Cabe señalar que no se muestra en toda la película el uso de algún elemento que pudiera servir para identificar a los judíos en la Polonia ocupada, si bien —como sabemos hoy y seguramente se sabía en ese momento— eso fue instaurado a pocos días de la invasión nazi.

En este sentido, incluso cuando se habla de "campos de concentración", en una escena en la que Ehrhardt hace un juego de palabras diciendo que los campos los aportan los nazis, y los "polacos" la concentración, destacamos que no se habla de judíos ni de alguna otra minoría en particular.

Creemos que esta elección por parte de Lubitsch se basa en la necesidad de alertar sobre una amenaza, mucho más generalizada que la que implicaría una persecución estrictamente antisemita. Sin embargo, somos concientes de que puede tener otras interpretaciones no menos lógicas. Una de ellas tendría como objetivo conmover al público de su película sin aludir a la cuestión judía que podría dividir las posturas, ya que existía un "imaginario colectivo" donde los judíos podían representar algún tipo de peligro.

En este sentido, recordemos que existía una posición ambigua por parte de los estudios cinematográficos que pretendían inculcar un espíritu nacionalista y activo respecto a la guerra, en tanto estudiaban minuciosamente las películas que trataban de persecuciones contra los judíos por temor a que la comunidad judía de Hollywood

llegara a utilizar la denuncia del nazismo para lanzar alegatos comunistas.²⁴

Pero en cuanto a la imagen autoritaria de Hitler, desde el principio de la película se plantea, en la voz del narrador en *off* cuando el "supuesto Hitler" entra a un negocio de comidas, que "se traga países enteros".

En la escena en que se plantea que Dobosh sólo ve en Hitler un hombre con bigotito, es ni más ni menos porque Hitler es (o era) un hombre con bigotito. Hasta tal punto su estampa es común que puede interpretarse que Hitler era un hombre cualquiera, cualquiera de "nosotros", uno de "ustedes o yo" (Ui). Casualmente, Brecht escribe en el mismo momento una obra de teatro paródica del nazismo, cuyo protagonista es Arturo Ui.²⁵

Por otro lado, el parámetro que el director Dobosh establece para comparar a este Hitler interpretado por Bronski es una fotografía enmarcada, parte de la escenografía de la obra Gestapo. Lo llamativo es que, quien posó para la fotografía es el propio Bronski. Y aquí, claramente, se alude a las representaciones en segundo y tercer grado. Queda claro que la verosimilitud, para Lubitsch, es más importante que la realidad misma.

En este punto, cabe señalar la concepción diacrónica de la figura de Hitler que establece la realización de la película *La caída* (2004), donde, más allá de todas las interpretaciones sobre una personalidad aberrante y enferma, este hombre come, ama, tiene afectos y es comprensivo en situaciones de interacción personal. El sentido común, hasta ahora, hubiera impedido pensarlo de esta manera. Sin embargo, Lubitsch ya lo había planteado en 1942.

Consideramos que mostrar estas características de Hitler vuelve toda la situación más peligrosa, ya que esta concepción involucra la posibilidad de que algunas sociedades puedan ser "seducidas" nuevamente por personajes similares. Humanizar a Hitler no es más que

24 Recuérdese que el "temor rojo" fue la principal cuestión a tener en cuenta para que los "Aliados" y el Vaticano permitieran el avance alemán. Citado en *De Nuremberg à Nuremberg*, Frédéric Rossif, 1994.

25 En inglés "You I", fonéticamente se escucha igual a Ui.

plantear que las consecuencias del nazismo no fueron producto de una única mente enferma.²⁶ Esto es: que, con los ingredientes apropiados, el cóctel podría volver a servirse.

Breves consideraciones

Consideramos que la recepción negativa que la crítica hizo de esta película en 1942 no sólo fue producto de una *falta de comprensión* del autor y su obra. Aquí puede haberse visto involucrada una oposición al verosímil de género que, por entonces, se planteaba taxativamente.

Cabe recordar aquí la idea de verosímil que propone Christian Metz: "es verosímil lo que es conforme a las leyes de un género establecido [...] lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales, es de lleno censura: sólo 'pasarán' entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que autorizan los discursos anteriores".²⁷

En este sentido podemos afirmar que las críticas negativas de un filme, apuntando a la forma del contenido, al modo en que habla de lo que habla, comportan una especie de censura.²⁸ Considera-

26 Queríamos recordar aquí la reflexión de Hannah Arendt cuando en su ensayo "Sobre la violencia", en *Crisis de la República*, escribe: "Poder corresponde a la capacidad humana, no simplemente para actuar, sino para actuar concertadamente. El poder nunca es propiedad de un individuo, pertenece a un grupo y sigue existiendo mientras que el grupo se mantenga unido. Cuando decimos de alguien que está en el poder nos referimos realmente a que tiene un poder de cierto número de personas para actuar en su nombre. En el momento en que el grupo, del que el poder se ha originado (*protestas in populo*, sin un pueblo o un grupo no hay poder) desaparece, su poder también desaparece". *Crisis de la República*, Taurus, Madrid, 1973.

27 Metz, Christian, "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

28 En este sentido, transcribimos a continuación la defensa presentada por el propio Ernst Lubitsch ante las críticas a su película: "He sido acusado de tres grandes pecados: de haber violado las reglas tradicionales mezclando melodrama, comedia satírica y hasta farsa; de poner en peligro nuestro esfuerzo bélico al

mos que el gran aporte de Lubitsch en esta película es el haber escapado al verosímil de género que la comedia hollywoodense había prefijado, creando un nuevo posible, ése que mezcla lo satírico, lo trágico, la farsa y la burla y que, irremediabilmente, produjo escor-zor en la crítica al desdibujar los límites genéricos canónicamente establecidos.

A modo de conclusión

¿Por qué nos dedicamos a analizar, una vez más, una película de más de sesenta años? Porque, como señalamos recién, no sólo tuvo el valor de romper el verosímil de género, sino que aportó una mirada diferente sobre el drama que cernía sobre la humanidad. Este enfoque fue recobrado en los últimos años en otras producciones y nos permite afirmar hoy que *Ser o no ser* es una virulenta sátira antinazi de rigor y originalidad excepcionales, que parte de un guión muy preciso y de un perfecto empleo de los recursos del lenguaje cinematográfico.

Lubitsch pone en escena el drama del autoritarismo mostrándonos la herramienta para enfrentarlo. Se trata del conocimiento y la reflexión sobre *la representación* y el entramado ineludible entre realidad y ficción.

Fuentes documentales

De Nuremberg à Nuremberg, Frédéric Rossif, 1994.

El Gran Dictador (*The Great Dictator*), 1940, Dirección: Charles Chaplin.

tratar la amenaza nazi de manera demasiado superficial; y de tener el mal gusto de elegir la realidad actual de Varsovia como escenario para una comedia". Publicada en el *New York Times*, el 29 de marzo de 1942, citado en García, Sonia, *op. cit.*

I'll never heil again, de *Los Tres Chiflados*, producida por Jules White, EEUU, 1941.

La caída, *Der Untergang*, Alemania/Italia, 2004, Dirección: Oliver Hirschbiegel.

La lista de Schindler (*Schindler's List*), EEUU 1993, Dirección: Steven Spielberg.

La secretaria de Hitler (*Hitler's Secretary*), Im tótem Winkel – Hitlers Sekretärin, Austria, 2002, Dirección: André Heller, Othmar Schmidrer.

Los tiempos del ghetto, documental de Frédéric Rossif, Francia 1952.

"Morlan, Don, Moe, Larry and Curly: Premature anti-fascists", en <http://www.threestooges.com>

You natzy spy, de *Los Tres Chiflados*, producida por Jules White, EEUU, 1940.

**ENTRE LA "VERDAD HISTÓRICA" Y
EL DISCURSO DIDÁCTICO-POLÍTICO.
LOS LUGARES DE LA CRÍTICA DE LA CAÍDA**

María Cecilia Pereira y Pablo Costantini

Uno de los discursos mediadores entre las obras de arte y el público, el discurso de la crítica, resulta particularmente interesante para analizar las relaciones entre cine y nazismo. En efecto, las críticas de arte en general, y las críticas de cine en el caso que nos convoca, son espacios en los que se evidencia la mirada, socialmente construida, de un sector de la opinión pública que, de un modo u otro, establece, como señala Bourdieu, principios de percepción y de valoración sobre otra mirada, la del artista o la que instaura el objeto estético comentado.¹

Este género ha sido caracterizado desde el análisis del discurso como un mediador entre el lector y el filme. Su organización discursiva comprende, con las más diversas formas de realización, informaciones sobre la película, un resumen de la historia, una apreciación sobre el filme y una justificación de la apreciación. A través de un contrato mediático que, de acuerdo con Patrick Charaudeau,

1 Bourdieu, Pierre, *Creencia artística y bienes simbólicos*, Aurelia Rivera, Córdoba, 2003.

tiende a "hacer ver o no ver" y a "hacer hablar y no hablar", la crítica desempeña funciones explicativas y evaluativas de modo explícito, muy diferentes, por ejemplo, de las de las notas políticas y de otros subgéneros de la prensa escrita.²

Las críticas de la película *La caída*,³ del realizador alemán Oliver Hirschbiegel, presentan particularidades en la mirada de su objeto, en los propósitos que se trazan y en las funciones que pretenden ejercer. Estas particularidades, creemos, permiten abrir una reflexión sobre el tratamiento que tiene en la prensa el cine cuya temática central es el nazismo. En términos generales, críticos y comentaristas hacen un esfuerzo infructuoso para concentrarse en el análisis del filme con el fin de ofrecer una interpretación. En efecto, a lo largo del trabajo mostraremos cómo la temática de la película los empuja a transponer la reflexión sobre la opacidad discursiva de la obra, a subordinar incluso la interpretación del filme –tarea esperable de un crítico de arte si tenemos en cuenta, entre otras, la caracterización de las argumentaciones en el campo artístico que describe Toulmin–⁴ para dirigir la mirada a otros objetos: la historia y sus personajes centrales, las funciones didácticas y políticas de un filme. Esto es, las críticas de *La caída* se pronuncian sobre la realidad extradiscursiva (o "extrafílmica") –sobre Hitler, el nazismo, la SS, el pueblo alemán– y unas cuantas de ellas tienden incluso a exigirle al filme que imparta "una lección" sobre el tema. En el presente trabajo mostraremos cómo, en la mayoría de los casos, los juicios estrictamente cinematográficos aparecen subordinados a esta última finalidad.

Un análisis de los pronunciamientos sobre la historia alemana que suscitó la película en la crítica cinematográfica nos llevó a considerar las concepciones del nazismo propias del campo de la ciencia social en las que los críticos abrevan. Ello nos permitirá mostrar

2 Charaudeau, P., "La critique cinématographique: faire voir y faire parler", en Charaudeau, P. (dir.), *Langages, discours et société*, 4. *La presse. Produit. Production. Réception*, Université de Paris XIII, París, 1988.

3 Utilizamos el título con que se estrenó en Argentina y diversos países de Hispanoamérica. En España y unos pocos países hispanoamericanos, el título original alemán, *Der Untergang*, fue traducido como *El hundimiento*.

4 Toulmin, Stephen et al., *An Introduction to Reasoning*, McMillan, Nueva York, 1982.

cuáles son los ámbitos de pensamiento y las tradiciones historiográficas que, directa o indirectamente, orientaron la percepción del tema por parte de la opinión pública y los tipos de acuerdo que la crítica construye para sostener su evaluación del filme.

Las críticas de *La caída*

Partimos del análisis inicial de un corpus de críticas firmadas que fueron publicadas en diarios argentinos de circulación nacional: una en *Ámbito Financiero*; tres en *La Nación*; dos en *Clarín* y una en *Página/12*. Estudiamos, además, una crítica aparecida en la edición electrónica de la revista especializada *El Amante*.⁵ También tres comentarios, el del escritor argentino José Pablo Feinmann y el de dos alemanes, el cineasta Wim Wenders y el periodista e historiador Joachim Fest,⁶ cuyos juicios sobre el filme han ejercido fuerte influencia: de modo directo o alusivo, los tres han sido retomados por los críticos de los medios porteños.

Nos ha parecido útil, también, poner el mencionado corpus en contacto con otros textos aparecidos en la prensa extranjera.⁷ El demorado estreno de *La caída* en Buenos Aires en relación con Europa y América del Norte, sumado a la fácil circulación de los textos

5 Zapata, Marcelo, "La caída", en *Ámbito Financiero*, 16-7-2005; Eloy Martínez, Tomás, "Historia de dos ciudades", en *La Nación*, 2-4-2005; Batlle, Diego, "Un film que invita a la polémica", en *La Nación*, 2-6-2005; Sirvén, Pablo, "Hitler era un ser humano", en *La Nación*, 5-6-2005; Lerer, Diego, "Un comienzo con polémica incluida", *Clarín*, 11-3-2005; Scholz, Pablo O., "El hombre de hojalata", *Clarín*, 2-6-2005; Monteagudo, Luciano, "El führer perdido en su laberinto", *Página 12*, 2-6-2005; Rojas, Eduardo, "La caída", 7-6-2005, en <http://elamante.com.ar/nota/2/2581.shtml>.

6 Feinmann, José Pablo, "La condición humana", en *Clarín*, 1-6-2005; Wenders, Wim, "Me da rabia la supuesta neutralidad", en *Página/12*, 2-6-2005; Fest, Joachim, "La inhumanidad está de moda", en *Página/12*, 2-6-2005.

7 Desde ya debemos aclarar que la muestra que hemos tomado en este caso es, en términos relativos, menos representativa que la correspondiente a Argentina: algo más de media docena de notas aparecidas en medios latinoamericanos, una docena de Estados Unidos y Canadá, alrededor de veinte, en total, en medios de España, Francia, Italia, Gran Bretaña, Bélgica e Israel.

en el campo periodístico, lleva a que las influencias y préstamos sean abundantes. Una somera comparación del tratamiento, en otros ámbitos, de lo estudiado en la prensa argentina nos permitirá poner de relieve ciertos énfasis particulares, ciertos silencios significativos del periodismo porteño.

Los tres lugares

Los diez textos de la crítica publicada en Argentina dan cuenta de la polémica que generó el filme en nuestro país: la mitad ofrece una valoración positiva de la película y la otra mitad, negativa. Esta valoración no responde a una línea editorial de cada medio. En efecto, la mayoría de los diarios han publicado notas de signo variado, en las que alternan juicios elogiosos con rechazos lapidarios.

Sin embargo, no ha sido esta discrepancia lo que más nos ha llamado la atención en la recepción que tuvo *La caída* en Buenos Aires. Por el contrario, más allá de los juicios sobre el filme, nos ha interesado sobre todo analizar el modo en que se despliegan los argumentos y las operaciones conceptuales que ellos desarrollan, pues permiten realizar inferencias sobre los temas y los debates ideológicos que la prensa promueve o habilita.

El análisis de ese despliegue argumental nos permitió relevar en las críticas tres núcleos que operan como los tópicos de los que hablaba la retórica clásica. Es decir, tres lugares que constituyen la fuente de los argumentos (tanto de los que se esgrimen a favor del filme como los que se presentan en su contra), lugares que funcionan como reglas que se aplican a la lectura del filme y de las cuales emergen pruebas que fundamentan los juicios y que son, finalmente, índices de contenidos culturales empleados recurrentemente en la sociedad que permiten construir acuerdos entre críticos y lectores. Los tres lugares principales que vertebran el desarrollo de los comentarios de *La caída* son: (a) la apelación a lo propio de la persona de Hitler, que construye un debate sobre el carácter humano del personaje; (b) la apelación a lo real, a los hechos "tal como fueron", que construye argumentos que basan el juicio estético en la fidelidad del filme a los datos históricos; y finalmente, (c) el lugar de la responsabilidad, referido ante todo al grado de culpa en cuanto a

los crímenes del nazismo que debiera asignarse a distintos actores, individuales o colectivos.

Vale la pena señalar que tales lugares se corresponden más con los que los clásicos prescriben para los discursos forenses o jurídicos que con los propios de los discursos que procuran mostrar lo que es bello o bueno. Se apela a lo real para desarrollar argumentaciones que eluciden hechos pasados; se apela al tópico de la persona en los juicios, en los tribunales. En cambio, en los discursos epidícticos (de elogio o de censura), señala Aristóteles, se suele apelar a lo que se considera más o menos bello, más o menos bueno, más o menos digno de ser alabado en el presente.

La persona

El lugar de la persona aparece en nueve de las diez notas argentinas analizadas. Usualmente referido a la figura de actores y directores, en este caso se presenta sobre todo como fuente de argumentos de una discusión sobre la "humanización" de la representación de Hitler en la pantalla. Esta discusión, que tuvo su aparición en Europa a la hora del estreno de la obra, presentó en Argentina un peso considerable. Si los títulos de los textos son un índice de su contenido —o del eje sobre el que se construyen—, es indudable que al menos la mitad de las notas sobre *La caída* se abocan a la cuestión. En efecto, "El hombre de hojalata", "La condición humana", "Hitler era un ser humano", "La inhumanidad está de moda" son algunos de los títulos que dan cuenta de la centralidad que ocupó el tema en la prensa.

Apelar a este tópico implica establecer un nexo de coexistencia entre la persona, en este caso el personaje de Hitler, sus cualidades (humanidad o inhumanidad), sus juicios (racionales o irracionales) o sus actos (criminales o no). Ahora bien, como la figura de Hitler adquiere en las críticas, al igual que en otros géneros, el carácter de antimodelo, se generan inconvenientes, pues se trata de ponderar una cualidad —la humanidad— que no coincide con los valores negativos que le son casi automáticamente asignables. Como señala Perelman,⁸ es la esencia del antimodelo lo que explica sus actos y no a la inversa.

8 Perelman, Ch., *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Gredos, Madrid, 1975.

El conflicto lleva a los críticos a interrogarse sobre cómo es posible que se muestre al antimodelo con rasgos humanos considerados positivos, como la amabilidad con sus secretarias o el cariño hacia los animales, o cómo la persona de Hitler, cuya esencia es la maldad, puede presentar como accidentes la comprensión o la simpatía.

Las respuestas son variadas, pero todas ellas hacen uso de una serie de metáforas conceptuales⁹ y de asociaciones metonímicas reveladoras de contenidos culturales que exceden el campo del arte: la humanidad o inhumanidad de la representación cinematográfica de Hitler se asocia con la oposición razón/locura (Hitler era un loco, un desquiciado, un esquizoide); esta oposición vira en otras críticas, a través del uso de la metáfora de la máquina, a la oposición entre razón instrumental y razón humana, comunicativa, deliberativa. En otras, en cambio, se orienta hacia la dupla salud y enfermedad ("el filme cuenta la crónica de una metástasis", interpreta el crítico de *Ámbito Financiero*). El polo negativo de estas oposiciones está vinculado a su vez con lo monstruoso o lo diabólico.

Todas las críticas que abordan este tópico hacen evidentes, de un modo u otro, las limitaciones de la visión esencialista y estable de la persona que presupone el antimodelo. Frente a este problema, redefinen el concepto de "humanidad" por medio de construcciones adversativas del tipo "Hitler era humano, pero eso no significa..." o su inversa "Hitler era (cualidades negativas), pero era humano", con el fin de corregir ciertas conclusiones apresuradas que podría sacar el lector sobre la cuestión. Estas operaciones dan lugar en las críticas a las distintas caracterizaciones del dictador que predominantemente retoman, como veremos más adelante, el planteo de algunas corrientes historiográficas que se han ocupado del tema y excluyen el de otras.

El tratamiento de este tópico permite, además, observar otro fenómeno: al discutir la humanización de la representación cinematográfica de Hitler se registra recurrentemente un deslizamiento en el referente de la crítica hacia la historia. ¿De cuál persona se trata?, podría preguntarse el lector. ¿Del Hitler representado por Bruno Ganz en el filme de Hirschbiegel o de la figura histórica? Los des-

plazamientos son constantes, y muchas veces el primero deja lugar al segundo.

Hitler, señala Pablo Scholz en *Clarín*, "fue un monstruo racista, xenófobo, un inescrupuloso criminal que cometió atrocidades y tan contradictorio como caprichoso. Pero humano". Y dice más adelante: "Es mucho más sencillo ver a Hitler como la identificación del mal, pero más escalofriante es advertir que el mal está dentro del ser humano, y que debe ser combatido. Hitler podía ser comprensivo con su secretaria, su cocinera [...] Pero era egocéntrico, un hombre capaz de admitir que si la guerra se perdió, lo tiene sin cuidado que 'el pueblo alemán sobreviva'". El sistema verbal propio de la narración del pasado que alterna con el comentario muestra de quién se está hablando.

José Pablo Feinmann privilegia más claramente aún el tratamiento de la historia por sobre la discusión acerca del filme: "De *La caída* se dice, torpemente, que es inmoral porque humaniza a Hitler. El desconocimiento que hay sobre la temática del nazismo y los derechos humanos detrás de esta mínima afirmación es grave [...] Hitler era humano. Pertenecía a la condición humana. [...] Hitler fue un hombre tramado por la historia, apoyado por miles de intereses..."

El comentario de Joachim Fest, autor, además de una muy conocida biografía de Hitler y otras obras sobre el nazismo, de uno de los libros en los que se basó el guión de *La caída*,¹⁰ evidencia un absoluto predominio de lo histórico, y el texto habla exclusivamente de la película sólo en la primera frase.

Caracterizando la crítica cinematográfica, Charaudeau destaca que el relato del argumento del filme o la descripción de sus personajes suelen ser un pretexto para hablar sobre el exterior del filme o realizar una comparación entre éste y la realidad. Pero en el caso de las críticas de *La Caída*, se trata más bien una hibridación entre ambos: hablar del filme es hablar de Hitler y del nazismo. Por momentos, la identificación entre el personaje cinematográfico y la figura histórica parece ser tan fuerte que posibilita referirse indistintamente a uno u otra: "El dictador, que inculcó en sus fanáticos y

9 Lakoff, G. y Johnson, M., *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid, 1980.

10 *Inside Hitler's Bunker: The Last Days of the Third Reich*, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 2004.

en sus simples seguidores la creencia en la superioridad racial y la indestructibilidad imperial, los traiciona con su suicidio y se siente traicionado por quienes, ahora, descubre como vulgares políticos. En uno de sus habituales arranques de cólera, alienado, mientras insiste en dar órdenes para movilizar ejércitos inexistentes o menguados, e insulta a sus generales [...] se siente hermanado con el mismo Stalin...", escribe Marcelo Zapata en su ya citado artículo. Sólo la alternancia de tiempos verbales o algún conocimiento del filme permiten construir hipótesis sobre el referente.

La cuestión de la persona activa, en conclusión, un conjunto de metonimias¹¹ como las que lo consideran exponente de la racionalidad instrumental (Feinmann) o de la irracionalidad, y de metáforas conceptuales que revelan el modo en que la crítica intenta comprender la figura de Hitler a partir de las contradicciones que la representación cinematográfica le genera: la máquina sin sentimientos (Tomás Eloy Martínez), el cáncer y la enfermedad (Scholz, Zapata), la monstruosidad (Sirvén, Scholz). Pero, además, el tratamiento de este tópico anuncia un movimiento en relación con el referente: el permanente desplazamiento entre lo cinematográfico y lo histórico lleva a los críticos a pronunciarse en el terreno de "lo real" y de "lo verdadero".

Lo real

En todas las críticas publicadas en Argentina se apela de algún modo a lo real. La recurrencia al lugar se explica ante todo porque allí se legitima el valor, positivo o negativo, de la película, por su fidelidad o no al dato (ocho notas de las diez analizadas); sólo en dos de ellas este criterio es cuestionado. En las críticas positivas, predominantemente, la representación realista y su adecuación a los hechos está asociada con la verdad y lleva al consecuente elogio del filme. En las negativas, o bien se considera que el filme es poco realista, poco fiel, y por lo tanto falaz y malo, o bien se considera que trai-

ciona los hechos mostrándolos desde una visión errada. Esto es, la representación realista está asociada a la oposición verdad/falsedad, a veces también a la objetividad y a la neutralidad, y éstos son en general bienes o cualidades superiores a la ficcionalización o al acceso simbólico y metafórico al problema.

Entre las críticas positivas, la de Pablo Scholz, de *Clarín*, comenta que "esta película no hace más que reforzar una verdad histórica". La crítica de *Ámbito Financiero* anuncia desde el inicio su hipótesis: "Tuvieron que pasar seis décadas para que el cine alemán se enfrentara sin atajos ni simbolismos con el fenómeno más traumático de su historia". Continúa su elogio del realismo del filme subrayando que el director "trabaja con material crudo, sobre bases fidedignas"; luego cita a la testigo Traudl Junge y al historiador Fest como fuentes legitimadoras. Finalmente, critica al cine alemán anterior, que "osciló entre la alegoría, el distanciamiento culposo, las referencias tangenciales".

Las críticas negativas también giran en torno de "lo real", pero invierten la orientación de los argumentos. El cronista de *El amante* se centra en este tópico para objetar la representación de la historia en el filme y las concepciones que de ella se infieren: "Una anomalía. El nazismo y todas sus consecuencias fueron sólo eso, el desvío de unos loquitos extrañados de la razón. Esa parece ser la hipótesis de *La caída*". La nota termina manifestando de modo indirecto que el filme debiera ofrecer alguna suerte de revelación: "el misterio de Hitler, el del nazismo, el de aquella Alemania, queda fuera de las puertas del bunker, inaccesible a las cámaras de Hirschbiegel". Por su parte, Diego Lerer, de *Clarín*, también le pide al filme la "verdad" y lo juzga desde la mirada de la historia o, más bien, desde la misma historiografía: "Es una película irresponsable, banal, de un revisionismo histórico por lo menos dudoso y sobre todo, falaz" (*sic*).

Monteagudo, en *Página/12*, retoma el tema de la representación realista y construye a partir de ella un vínculo con la "objetividad" que le sería propia: "Eichinger y su obediente director, Olivier Hirschbiegel (muy fogueado en el documental de TV) hacen de la historia un espectáculo, no muy diferente al de las ficcionalizaciones que suele ofrecer el History Channel. [...] ¿Hasta dónde —se pregunta— puede afirmarse que es objetiva una película que muestra

11 Figuras que establecen relaciones de contigüidad entre elementos y que, como señala Plantin, resumen en definitiva complejos razonamientos. Véase Plantin, Ch. (dir.), *Lieux communs. Topoi, stereotypes, clichés*, Kime, París.

en plano de detalle y casi con delectación tantas muertes (incluidas las de varios niños) pero que se permite escamotear pudorosamente el final de Hitler y Goebbels?". Este último argumento, que vincula el juicio negativo de la película con su falta de objetividad, había sido ya esgrimido, con tintes más técnicos, por Wim Wenders y más levemente por Tomás Eloy Martínez.

El director alemán cuestiona la supuesta neutralidad de la película y declara que los hechos siempre están vistos desde un lugar: "Cuando se cuenta una cosa no basta con saber de lo que se habla, también hay que saber en qué punto de vista se coloca uno, y cómo se posiciona en relación a lo que se dice. Y estos dos últimos puntos, en la realización de esta película, han estado escandalosamente descuidados, o aún peor, voluntariamente dejados de lado."

El texto publicado por Tomás Eloy Martínez en *La Nación* va en el mismo sentido, aunque es menos lapidario: "El apego fiel a los datos de la historia no siempre abarca la plenitud de la verdad ni mucho menos ayuda a componer una obra de arte", sentencia.

El tópico de "lo real", cuya centralidad en las crónicas argentinas ya hemos puesto de relieve, es también ampliamente desarrollado por los críticos de otros países, con resultados parecidos: una fuerte mayoría de los textos analizados deposita el valor de *La caída* en su supuesta adecuación al referente histórico.

"Rigor histórico. [...] Hasta ahora, el cine no había mostrado los últimos días de Adolf Hitler en su búnker con tal nivel de realismo", afirma el matutino madrileño *El País*. "Respeta escrupulosamente una infinidad de detalles que acompañaron la caída de Hitler", lo que le confiere "un valor testimonial que no debe subestimarse", asegura Jorge Abbondanza en *El País* de Montevideo. En la misma línea, el corresponsal en Berlín del *Corriere della Sera* había afirmado, en oportunidad del estreno mundial de *La caída*, que Hirschbiegel "reconstruye con precisión histórica y detallismo casi maníaco los últimos doce días de Hitler y del nazismo".¹²

12 J. O., "La mirada oblicua", en *El País*, 18-2-2005; Abbondanza, Jorge, "El descenso del cabo a sus infiernos", en *El País*, 7-8-2005; Valentino, Paolo, "Il fantasma di Hitler sugli schermi tedeschi", en *Corriere della Sera*, 17-9-2004. Otros críticos, como Kenneth Turan ("Downfall", en *Los Angeles Times*, 25-2-2005) o

Se observa en la crítica internacional una serie "realismo - testimonios (datos) - rigor histórico", similar a la que construye la crítica publicada en Buenos Aires. Tanto en una como en otra, esta serie está fuertemente asociada a los "deberes" que se pretende que la película cumpla: se le exige que sea responsable, que sea objetiva, que imparta una suerte de "lección" de historia política.

En síntesis, del mismo modo que lo que termina mostrándose no es la humanización o no de Hitler en el filme, sino quién era Hitler, lo que hace la apelación al tópico de lo real es conducir las críticas hacia un pronunciamiento referido a "la verdad" histórica sobre Hitler, sobre el nazismo, sobre lo que representó en la historia de Occidente, y, en relación con ello, a juzgar en qué medida la película se aparta de esa verdad o se acerca a ella, e incluso, si "enseña" como debe la historia o si la traiciona.¹³

Stephen Hunter ("Hitler in the Berlin Bunker: An Eerie, Chilling Downfall", en *Washington Post*, 11-3-2005) prefieren poner el acento en la minuciosidad de la reconstrucción del entorno material de la acción, e inferir de allí que la película merece credibilidad histórica. Conviene quizá señalar que la línea de análisis que gira en torno al ajuste de *La caída* a la realidad histórica fue inducida por el propio Hirschbiegel, que, en la entrevista que le realizó Carlo Cavagna, afirmó: "Realizar *El experimento* [su primera película] significó convertirme en psicólogo. Dirigir *La caída* me convirtió en gran medida en historiador". Cavagna, por su parte, nos asegura que la película "recrea personajes y acontecimientos con toda la fidelidad y realismo posibles", y dice ver en ella una lección general sobre el nazismo: "se puede considerar que arroja más luz sobre el fenómeno nazi en su conjunto que ningún otro film" (<http://www.aboutfilm.com/features/downfall/feature.htm>).

13 En la línea de atribuir enseñanzas a *La caída*, algunos críticos no vacilaron en ver en ella proyecciones que van mucho más allá de lo observable en la pantalla. Así, por ejemplo, Colin Covert encuentra en la interpretación de Ganz no sólo al "verdadero Hitler" sino también toda una lección de sociología del nazismo: "en su Hitler podemos ver a las personas corrientes, agricultores, comerciantes, amas de casa, que apoyaron fervientemente su ascenso al poder" ("Downfall gives intimate portrait of Adolf Hitler", en *Star Tribune*, 11-3-2005). En esta afirmación, la idea que para entender el nazismo en su conjunto basta comprender a Hitler llega a una de sus expresiones más crudas. El crítico francés Jacques Mandelbaum, por su parte, se mantiene en terreno más acotado, pero eso no le impide hallar en *La caída* incluso aportes historiográficos originales: ofrece, según dice "una representación cinematográfica de lo que quizá permanece –tras el inmenso trabajo histórico y artístico consagrado a las víctimas del nazismo– como el último gran misterio de este sombrío período: la muerte de los verdugos..."

La responsabilidad

Directamente relacionado con esta función didáctica que se le exige a la película, interviene en las críticas el tema de la asignación de responsabilidades por los crímenes cometidos.

El estreno de *La caída* en Berlín desató, además de la polémica inicial sobre la humanización de Hitler, una tempestad de críticas centradas en la acusación de que los realizadores pretendían excusar al pueblo alemán de toda responsabilidad en la barbarie nazi. A medida que fue progresando la difusión internacional de la película, estos planteos continuaron.

La crónica de Hannah Brown en el *Jerusalem Post* representa bien tales posturas. Brown comienza preguntándose por la lección político-moral que la película arroja como saldo: "La cuestión más importante es cómo el director Oliver Hirschbiegel retrata a Hitler y al resto de los nazis, y si este retrato nos dice algo que no sepamos, o que debamos conocer...". La respuesta de Brown resulta negativa: "lo que realmente aprendemos —dice— es que el pueblo alemán está ansioso por ser absuelto de su culpa por los crímenes nazis e integrar las filas de las víctimas de Hitler." Efectivamente, asegura la autora de la nota, "*La caída* [...] pinta a los alemanes como víctimas de la opresión nazi". Los exabruptos de Hitler "sobre 'la debilidad y la falta de fe' del pueblo alemán, que, espera, 'se ahogará en su propia sangre', deben haber confortado las conciencias de los espectadores alemanes".¹⁴

Un cronista del *New York Times*, A. O. Scott, critica a Hirschbiegel por extender "un certificado de inocencia a la totalidad del pueblo alemán." Y precisa: "Cuando Goebbels y Hitler se niegan a apiadarse de su propio pueblo, y declaran que los alemanes eligieron su propio destino, el filme está enviando al público doméstico

("Une représentation de la mort des bourreaux", en *Le Monde*, 5-1-2005). No faltaron sin embargo, posturas de un escepticismo radical: "Hitler era nazi. Es la única cosa de la cual estamos seguros después de las muy largas dos horas y media de *La caída*", ironizó otro cronista (Lefort, Gerard, "Une 'Chute' à tomber d'ennui", en *Libération*, 4-1-2005).

14 Brown, Hannah, "Nazis Hit Bottom in Downfall", en *The Jerusalem Post*, 23-5-2005.

el tranquilizador mensaje de que los alemanes comunes figuraron entre las víctimas del nazismo".¹⁵

Quienes razonan en esta línea enfatizan la oposición que observan en el filme entre interior y exterior del búnker: en el primero, la escena está dominada por el archicriminal Hitler, mientras que afuera se halla un pueblo que es víctima de los bombardeos y de la violencia de las escuadras que reprimen a supuestos desertores. También se ha reprochado a los realizadores, en este terreno, una presunta mistificación: personajes como el doctor Ernst Günther Schenck o el general de las SS Wilhelm Mohnke muestran en *La caída* una intensa preocupación por los sufrimientos de los soldados y la población que ninguna fuente confiable atestigua, cuando en realidad fueron sospechosos de graves crímenes.¹⁶

15 Scott, A. O., "Last Days of Hitler: Raving and Ravioli", en *The New York Times*, 18-2-2005. Hubo, no obstante, intentos de relativizar el juicio, como el de Alain Lorfèvre: "*La caída* rompe también otro tabú, permitiéndose una mirada sin complejos sobre las víctimas alemanas de la Segunda Guerra Mundial [...] Desde un punto de vista alemán, sesenta años después de los hechos, esa mirada, que el realizador de *La caída*, Oliver Hirschbiegel, hace suya, puede comprenderse. En el exterior, cuando se conmemora precisamente el 60 aniversario de la liberación de Europa y a dos semanas del aniversario de la liberación de Auschwitz, la interpelación es inevitable" ("*Le bal des maudits*", en *La Libre Belgique*, 12-1-2005). No parece, sin embargo, que en Alemania la película de Hirschbiegel haya tenido una recepción más complaciente que en el exterior.

16 Cesarini, David y Longerich, Peter, "The massaging of History", en *The Guardian*, 7-4-2005, recuerdan que sobre Mohnke pesó la acusación, por la que nunca fue juzgado, de haber ordenado el fusilamiento de prisioneros inermes, al menos en dos oportunidades: un grupo de británicos en 1940 y otro de canadienses en 1944. Schenck fue acusado de practicar experimentos médicos con prisioneros de campos de concentración; tampoco fue nunca a juicio. Los autores también aportan datos que abonan la idea de que Junge estuvo más próxima al nazismo de lo que luego prefirió recordar, lo que eventualmente quitaría fiabilidad a su testimonio. Por su parte, el historiador militar Antony Beevor, en una entrevista que publicó *El País Semanal* y reprodujo *Página/12*, se manifiesta conmovido porque la película muestra "a asesinos como Mohnke tratados como héroes" (Antón, Jacinto, "La verdadera historia de *La caída*", en *Página/12*, 4-7-2005). Roger Boyes sintetiza así la cuestión: "El film, en su búsqueda de héroes alemanes fuera del búnker de Hitler, tergiversa la historia." ("Sympathetic film portrayal of Hitler leaves Germans baffled", en *The Times on Line*, 17-9-2004).

Si bien la crítica argentina ha retomado la mayoría de los tópicos de la prensa internacional, no hay en ella un desarrollo demasiado amplio del tema de la responsabilidad —en ocho de las diez notas analizadas el espacio textual relativo que se le dedica a este tópico es mínimo— ni tampoco una posición homogénea. José Pablo Feinmann, en *Página/12*, instala el tema de la culpa colectiva en el terreno histórico, pero con escasos datos referidos al filme. *El Amante* rechaza la idea de que el nazismo sea la consecuencia del accionar de un “grupo de loquitos desquiciados”, de lo que se infiere que atribuye responsabilidad a sectores más extensos, pero nada más dice sobre la cuestión.

Las otras notas publicadas en Buenos Aires tienden más bien a distanciarse de esas posiciones y a privilegiar a Hitler como máximo responsable. La crítica de Pablo Scholz subraya la responsabilidad de Hitler y de su entorno cercano; en un lugar opuesto sitúa a los médicos nazis que “se preocupan por el pueblo”. Su afirmación de que la película “viene a atormentar la conciencia histórica de Alemania”, aunque no aparece vinculada al tema de la responsabilidad, permite pensar que el crítico no ve en el filme exculpación de ninguna clase. La nota de Diego Battle, por su parte, se distancia de “los intelectuales y la prensa progresistas” de Alemania que no le perdonaron a *La caída* “el hecho de mostrar al pueblo berlinés como una mera víctima de una cúpula político militar enajenada, eludiendo así cualquier tipo de responsabilidad sobre la sociedad civil”. De la crítica de *Ámbito Financiero* se deduce que la responsabilidad resulta correctamente asignada en el filme a Hitler. *Página/12*, por su parte, otorga espacio a una nota de Joachim Fest que postula que tanto judíos como alemanes fueron víctimas de Hitler, y arroja contra quienes se oponen a esta visión la acusación de inhumanidad, atribuyéndoles ceguera e insensibilidad ante el sufrimiento del pueblo germano.

Interdiscursividad: crítica cinematográfica e historiografía

Hasta aquí hemos venido analizando exclusivamente notas aparecidas en la prensa periódica. Sin embargo, ningún corpus textual

constituye un universo cerrado: toda obra responde a otras obras, es respondida por otras, tiene con otras múltiples entrecruzamientos.¹⁷

En esta línea de análisis, nos adentraremos en el terreno del interdiscurso.¹⁸ En las críticas de *La caída* resuenan ecos, por momentos directos, en otras ocasiones remotos, de modelos interpretativos de la figura de Hitler y del nazismo producidos por la ciencia social (sobre todo por la historiografía académica) en los últimos treinta o cuarenta años. Referirnos a estas correspondencias entre discursos nos posibilitará enmarcar la discusión que instala hoy la crítica cinematográfica en un universo de significados más rico y más amplio.

Buscando al “verdadero” Hitler

Hemos señalado ya que un sector mayoritario de la crítica tiene en el tópico de “lo real” una de sus principales claves de interpretación. Asimismo, son mayoría quienes, en este punto, valoran positivamente el filme por su fidelidad al referente histórico. Estos críticos realizan un movimiento conceptual de cierta complejidad y cargado de consecuencias. Ante todo, solicitan explícita o implícitamente al filme una postura didáctica, que imparta una lección al espectador. Encuentran que la película, debido a la fiabilidad de sus principales fuentes (Junge, “la testigo presencial”, y Fest, “el historiador”),¹⁹ así como a su obsesiva fidelidad al dato, despliega ante

17 Véase Bajtin, M., “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México, 1992, pp. 265-6.

18 Utilizamos aquí la definición amplia de interdiscurso que ofrece Maingueneau (“Interdiscurso”, en Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique, *Diccionario de análisis del discurso*, Amorrortu, Buenos Aires y Madrid, 2005): conjunto de unidades discursivas (discursos anteriores del mismo género, discursos contemporáneos de otros géneros, etc.) con los que un discurso en particular entra en relación, implícita o explícitamente.

19 Traudl Junge publicó, con la colaboración de Melissa Muller, el libro de memorias *Until the Final Hour: Hitler's Last Secretary*, Orion, Londres, 2003. El documental *La secretaria de Hitler*, de Andre Heller y Othmar Schmiederer, consiste en una larga entrevista a Junge. Para una puesta en duda de la fiabilidad de Junge como testigo, véase nota 16. En cuanto al libro de Fest, véase la nota 10.

nuestros ojos una minuciosa reconstrucción de la realidad. Imparte, entonces, una lección de historia, hace conocer una verdad histórica, nos enfrenta, más que nada, con el "verdadero Hitler", cuyo conocimiento, tematizan algunos, equivaldría a una suerte de captación global del fenómeno nazi.²⁰

Hoy por hoy, parece innecesario insistir en que la fidelidad al dato no puede sin más ser identificada con objetividad o verdad, visión que se hace eco de concepciones propias de algunas ingenuas versiones decimonónicas del positivismo. La selección de los datos, su ordenamiento, la manera de presentarlos, los elementos retóricos que forman parte constitutiva de todo discurso, entre muchas otras cosas, hacen de éste una construcción de "lo real" que no se identifica con la realidad misma. La relación entre el discurso y su referente resulta siempre problemática. Sin embargo, sólo unas pocas críticas cinematográficas (la de Wenders y la de Tomás Eloy Martínez, entre las publicadas en Buenos Aires) evidencian esta cuestión al tratar el tema.

20 Boyd, William, "Decline and Fall", en *The Guardian*, 19-3-2005, discute largamente la fidelidad del personaje de Ganz al Hitler histórico, arribando a una conclusión positiva. Otros llegan al mismo puerto con argumentos más escuetos: así, Peter Bradshaw sostiene que "la autenticidad de Ganz" le permite mostrar aquellos aspectos "en que reside la real identidad de Hitler" ("Downfall", en *The Guardian*, 1-4-2005); Ysabel Gracida contrapone *La caída* con todo aquello que "desde el estereotipo o la caricatura ha contado la cinematografía" ("La caída", en *El Universal*, 1-9-2005); Pablo Sirvén ("Hitler era un ser humano", *cit. supra*) encuentra en el personaje interpretado por Ganz "todos los matices físicos y psicológicos" del Führer derrotado. Por su parte, Tomás Eloy Martínez afirma que Hitler y sus acólitos aparecen en el film "reflejados tal como la historia dice que fueron", aunque luego sugiere que, en última instancia, la verdad puede circular por otros carriles ("Historia de dos ciudades", *cit. supra*). También matizada es la opinión que da Ian Kershaw, historiador y biógrafo de Hitler. El retrato de Ganz -sostiene- "es en buena medida Hitler tal como lo veía mientras escribía el último capítulo de mi biografía." Pero más adelante se pregunta: "¿Puede ayudarnos a comprender mejor a Hitler? Mi propia impresión es que no, por brillante que sea el retrato [...] Hitler continuará siendo para siempre un enigma en algunos sentidos." ("The human Hitler", en *The Guardian*, 17-9-2004). En cuanto a la equivalencia entre la comprensión de Hitler y la del nazismo como un todo, véase la nota 13.

Pero, además, el movimiento conceptual al que nos hemos referido pone a quienes lo realizan ante una dificultad todavía mayor, impidiéndoles adueñarse de su objeto, dejándolos prisioneros de él. Puesto que pedirle a la película una enseñanza y admitir que el Hitler de *La caída* es "el verdadero", equivale prácticamente a postular que es el único Hitler posible, o al menos el único deseable, y ello obtura la posibilidad de distanciamiento crítico.

En efecto, nada sería más equivocado que pensar que puede extraerse de la vasta literatura que la ciencia social ha producido acerca del nazismo una imagen unívoca y no controversial del Führer alemán. Hombre de voluntad férrea o individuo vacilante, dictador omnipotente o gobernante sometido a innumerables condicionamientos, ultrarreaccionario o reformador social, han sido algunos de los muchos extremos dicotómicos entre los cuales se han movido las interpretaciones de la figura de Hitler, de su rol político y del sentido de su acción de gobierno. Ahora bien, ¿cuál de ellos es el Hitler que muchos críticos han visto (probablemente no sin cierta razón) en el filme de Hirschbiegel?

Procuraremos a continuación mostrar los motivos por los cuales encontramos en la imagen del dictador que prevalece en la crítica resonancias de la psichistoria de la década de 1970 y de las interpretaciones intencionalistas acerca de del "factor Hitler" en la determinación de las políticas del Tercer Reich.

Las voces de la psichistoria

Las obras sobre Hitler de mayor seriedad historiográfica tienden a tratar la cuestión de su psiquismo con razonable cautela.²¹ Pero en medio de lo que se llamó la "ola Hitler" de los años setenta, comenzó una extensa producción biográfica en la que tuvieron parte destacada escritos consustanciados con el enfoque psicológico del

21 Entre las biografías clásicas cabe destacar la de Bullock, Alan, *Hitler. A Study in Tyranny*, Harper and Brothers, Nueva York, 1953, y la de Fest, Joachim C., *Hitler*, Noguer, Barcelona, 1974, 2 vols. Entre las más modernas, Kershaw, Ian, *Hitler*, Península, Barcelona, 2000, 2 vols.

personaje.²² Tratando de encontrar en los recovecos de la personalidad de Hitler el secreto del nazismo, los representantes de esta corriente procuraron situar las claves en el tardío destete, en la enfermiza adhesión a la madre, en las lesiones psíquicas causadas por el autoritarismo paterno, en los traumas causados por la muerte de la madre (atendida por un médico judío, eventual disparador del antisemitismo de Hitler) o por las frustraciones sexuales juveniles, en la negación de una presunta ascendencia judía (también situada en el origen de su antisemitismo) e incluso en la supuesta monarquía²³ del personaje y los disturbios psíquicos que ella le habría ocasionado.

La mayor parte de esta literatura estuvo signada por sus débiles fundamentos metodológicos y la tendencia a realizar suposiciones bastante aventuradas sobre bases fácticas débiles o inexistentes. La hipótesis de que Hitler fuese un psicópata resulta verosímil, pero dista mucho de haber sido corroborada. Es significativo que la obra que goza de mayor consideración académica entre las producidas por la corriente psichistórica, *The Psychopatic God*, de Robert Waite, un historiador profesional con bastante sólidos conocimientos de psiquiatría, se resista a sacar conclusiones tajantes sobre el tema, pese a lo que su título pudiera hacer creer.²⁴

Hemos señalado ya más arriba que la inmensa mayoría de las notas críticas estudiadas, a la hora de abordar el lugar de la persona, coinciden con esta línea interpretativa que hace de la anormalidad o la locura uno de los ejes centrales para la comprensión del personaje.²⁵ Cabe preguntarse acerca del por qué de la popularidad

22 Sobre las venturas y, sobre todo, desventuras de esta "psicohistoria", véase Ayçoberry, Pierre, *La question nazie. Essai sur les interprétations du national-socialisme (1922-1975)*, Seuil, París, 1979, cap. 4; asimismo, Steinert, Marlis, *Hitler y el universo hitleriano*, Ediciones B, Barcelona, 2004, cap. 1.

23 La monarquía es una malformación congénita; el sujeto que la padece tiene un solo testículo.

24 Waite, R. G. L., *The Psychopatic God. Adolf Hitler*, New American Library, Nueva York, 1978.

25 La monstruosidad de Hitler aparece con alguna frecuencia tematizada en los títulos. Así, Abbondanza, Jorge, "El monstruo visto desde muy cerca", en *El País*, suplemento *Qué Pasa*, 2-10-2004, o Iribarne, Gustavo, "La caída: el ocaso de los monstruos", en *La República*, 14-8-2005. El intento de captación del dictador en

de este modo de entender al Hitler cinematográfico y al Hitler histórico, modo de comprensión al que, dicho sea de paso, el director de *La caída* se opuso enfáticamente.²⁶ Sin duda, aunque poco apreciadas en los medios académicos, las tesis de los psichistoriadores gozaron, y siguen gozando aún, de una mayor difusión pública que otras interpretaciones del nazismo.²⁷ Pero el núcleo de la explicación hay que buscarlo, a nuestro juicio, en el hecho de que la circulación de tesis académicas hacia ámbitos extracadémicos es casi siempre resultado de un complejo proceso de mediaciones y rara vez la recepción deja de estar filtrada por una suerte de sentido común, socialmente prevaleciente, que orienta hacia la aceptación de algunas posiciones, genera una tendencia al rechazo de otras, y está asimismo normalmente en el origen de diversos desplazamientos conceptuales. Ese sentido común favorece la interpretación de la política genocida de Hitler (así como de otros crímenes aberrantes) en clave de locura, no sólo por su enormidad, que desafía toda idea

términos de locura es prácticamente una constante: "tirano delirante" (Viceconte, Araceli, "Se abrió la polémica: un filme muestra Hitler lloroso, acorralado y sensible", en *Clarín*, 9-9-2004); "psicópata" (Salamon, Julie, "Hitler, That Fellow With the Nice Little Dog", en *The New York Times*, 20-2-2005; "maníaco genocida" (Rowland, Sarah, "Bunker Bedlam", en *Montréal Mirror*, 10-3-2005); "paranoico delirante" (Scott, A. O., "The Last Days of Hitler...", cit. *supra*); sujeto afectado por "frecuentes y psicóticos extravíos nietzscheanos" (Zapata, Marcelo, "La caída", cit. *supra*). Sería posible multiplicar las referencias prácticamente a voluntad. En un lugar francamente distinto se sitúa Hannah Brown, en un texto ya citado (véase nota 14). Considera que el film muestra a Hitler como un loco, pero ve en ello una prueba de su falta de realismo: "la película retrata a Hitler como un patético megalomaniaco que no se hace responsable de sus propias acciones [...] Este tonto trastornado parece incapaz de planear una invitación a tomar té, y mucho más de liquidar a millones, conquistar la mayor parte de Europa o gobernar un país".

26 "Pienso que el mayor error es imaginar a Hitler como un insano", declaró Hirschbiegel. "El punto más importante radica en comprender que Hitler no era un loco, no era un psicópata ..." (citado por Chelin, Pamela, "Showing Hitler's 'human' side", en *The Jerusalem Post*, 23-9-2004).

27 Un libro de publicación relativamente reciente (Rosenbaum, Ron, *Explaining Hitler. The Search for the Origins of His Evil*, Random House, Nueva York, 1998) divulgó las ideas de la psichistoria; tuvo un éxito considerable y fue traducido a varios idiomas, entre ellos el castellano.

de normalidad, sino, más que nada, por la dificultad de encontrar una explicación "racional", fundada en alguna clase de interés práctico.²⁸

El intencionalismo y su contracara estructuralista

Más arriba hicimos también alusión al vínculo que puede establecerse entre ciertas interpretaciones propiciadas por la crítica cinematográfica sobre el modo en que la película presenta a participantes y responsables de los hechos y la controversia que entre los años sesenta y los primeros ochenta opuso en torno al "factor Hitler" a dos líneas de pensamiento: los denominados "intencionalistas" y los llamados "estructuralistas" o "funcionalistas".²⁹

28 En su curso de 1975 en el Collège de France, dedicado a la génesis y evolución del concepto de anormalidad, Foucault mostró el andamiaje de una antigua idea jurídico-psiquiátrica: la de que la comisión de actos aberrantes es índice claro de locura si dichos actos son gratuitos, no así cuando pueden ser de alguna manera inscritos en una inteligibilidad fundada en el interés del criminal. Así, una mujer residente en Sélestat, Alsacia, fue juzgada en 1817 por matar a su hija y, a continuación, haberse comido uno de sus muslos. La acusación pública descartó la posibilidad de que la mujer fuese insana, argumentado que era pobre y en la región reinaba la hambruna: por lo tanto, había actuado por un motivo práctico, obtener alimento. El defensor logró la absolución mostrando que la acusada tenía tocino en su alacena en el momento de cometer el crimen y, por ende, éste no podía ser cargado en la cuenta del interés personal; era, pues, insana. El argumento reaparece en el juicio de otra infanticida, Henriette Cornier (véase Foucault, Michel, *Los anormales*, FCE, Buenos Aires, 2000, pp. 108-32).

29 Una exposición de esta cuestión en Kershaw, Ian, *La dictadura nazi. Problemas y perspectivas de interpretación*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004 caps. 4 y 5; véase asimismo Geli, Patricio, "Incursiones en una polémica siempre recurrente: el debate historiográfico en torno al 'factor Hitler' entre los 60 y los 90", en Grillo, María Victoria (comp.), *Tradicionalismo y fascismo europeo*, Eudeba, Buenos Aires, 1999. Un breve y muy útil resumen de las principales cuestiones sobre el nazismo debatidas por la historiografía alemana puede encontrarse en Husson, Edouard, "Les historiens et la mémoire du passé nazi en République Fédérale d'Allemagne", en *Matériaux pour l'histoire de notre temps* N° 658, 2002.

La corriente intencionalista, cuyos principales representantes son Karl Dietrich Bracher, Klaus Hildebrand y Andreas Hilgruber,³⁰ tiene como foco la idea de que Adolf Hitler tenía ya desde el comienzo de su carrera política un programa que, impulsado por sus fijaciones ideológicas, intentó llevar a la práctica consistentemente y con implacable determinación, sin abandonarlo hasta su muerte. Los elementos axiales de dicho programa habrían sido la conquista de "espacio vital" para el pueblo alemán, que constituyó el motor de la guerra de agresión, y el antisemitismo, que condujo al genocidio. Dado que el Führer poseía un notable control sobre las decisiones del Estado nazi, éste se convirtió en una herramienta monolíticamente volcada a la persecución de los objetivos del jefe, cuyas directivas ejecutó hasta el último extremo. Según esta corriente, Hitler, su ideología y sus proyectos, entonces, fueron hasta tal punto decisivos en la configuración de las políticas del Tercer Reich que el nazismo puede ser considerado ante todo y sobre todo "hitlerismo": una idea que no es original de los historiadores intencionalistas, pero que éstos argumentaron de manera más sistemática que nadie.

Muy por el contrario, para los estructuralistas, entre los que figuran en lugar muy destacado Martin Broszat y Hans Mommsen,³¹ ninguna interpretación fundada en la ideología de un jefe carismático es capaz de explicar cabalmente el Estado nazi, si se prescinde de una adecuada comprensión de las estructuras y el funcionamiento de ese Estado y del papel que las elites alemanas tuvieron en la determinación de sus políticas. Según los estructuralistas, el Reich de Hitler no era en absoluto monolítico, sino que en la práctica funcionaba de manera bastante caótica, como resultado de la existencia de centros de decisión independientes y competitivos, so-

30 Entre las obras más destacables de esta corriente figuran: Bracher, Karl Dietrich, *La dictadura alemana. Génesis, estructura y consecuencias del nacionalsocialismo*, Alianza, Madrid, 1973, 2 vols.; Hildebrand, Klaus, *El Tercer Reich*, Cátedra, Madrid, 1988.

31 De Broszat, véase *L'État hitlérien: l'origine et l'évolution des structures du IIIe Reich*, Fayard, París, 1985; de Mommsen, la recopilación *Le national-socialisme et la société allemande. Dix essais d'histoire sociale et politique*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, París, 1997.

bre los que el líder máximo ejercía un control muy imperfecto y cuyas presiones tendía a terminar sancionando; en definitiva, un sistema "policrático", encabezado por un "dictador débil". Por otra parte, las ideas del Führer eran demasiado abstractas para que de ellas pudiera deducirse de modo directo cualquier plan de acción concreto y sólo funcionaban como orientaciones generales.

De hecho, estructuralistas e intencionalistas no se hallaban en posiciones tan diametralmente opuestas como esta breve presentación puede sugerir. Los primeros no dejaban de admitir la importancia de la ideología de Hitler y de los nazis para la determinación del curso de los acontecimientos, y muy lejos de su intención estaba exculparlos de manera alguna de su responsabilidad en el genocidio, mientras que los segundos incluían de buen grado en sus esquemas explicativos condicionamientos sociales más generales. La acritud de la polémica que enfrentó a ambos grupos se explica, en verdad, por las concepciones político-ideológicas que los oponían y las consecuencias que pretendían derivar del estudio del pasado nazi para el presente y el futuro de Alemania. Los estructuralistas veían en la insistencia intencionalista en hacer gravitar la explicación en torno del "programa" de Hitler un intento conservador de escamotear la responsabilidad de las elites sociales alemanas. Ello, pensaban, llevaba a ocultar los elementos de continuidad existentes entre el Tercer Reich y la República Federal y, en última instancia, a cerrar el capítulo de los crímenes nazis descargando la responsabilidad sobre un grupo criminal atado a las obsesiones de su líder. Para los intencionalistas, la insistencia de sus oponentes en continuar revisando la etapa más oscura del pasado alemán resultaba intelectual y políticamente negativa, y el intento de encontrar líneas de continuidad entre el Tercer Reich y el Estado alemán occidental de posguerra se constituía en un permanente factor de deslegitimación de la República Federal. Se trató, entonces, básicamente de la querrela entre quienes pretendían practicar operaciones ideológicas de signo inverso: unos, dar por definitivamente clausurado el pasado hitlerista; otros, fundar el futuro en la memoria de los crímenes del nazismo.

Sugeríamos anteriormente que en la visión del nazismo que trasluce parte importante de la crítica de *La caída* puede percibirse un aire de cercanía con las posiciones sostenidas por el intenciona-

lismo. Naturalmente, sería vano buscar en ella una exposición elaborada de dicha postura: hacerla está fuera de sus misiones y posibilidades, y presupondría una influencia directa de los escritos académicos sobre los críticos, extremo que resulta difícilmente pensable. El punto en que, a nuestro juicio, se manifiesta con mayor claridad el parentesco de las concepciones de muchos críticos con las ideas intencionalistas es la vinculación entre el lugar de la persona y el tema de la responsabilidad. En particular, en las críticas que no extienden la responsabilidad a la sociedad, el intencionalismo se evidencia en la caracterización que recurrentemente aparece de la relación entre Hitler y sus seguidores, sean éstos los líderes nazis o simplemente alemanes comunes y corrientes. Hitler es siempre el elemento activo, dominante; quienes lo siguen actúan pasivamente, dominados, sin pensamiento ni voluntad propios. La relación se metaforiza mediante imágenes que dan toda su fuerza a la idea base: los partidarios de Hitler lo siguen "ciegamente", están "hechizados", han sido "hipnotizados" por un irresistible manipulador de individuos y multitudes.³²

32 Para Leonardo García Tsao la película muestra "el fenómeno espeluznante de un pueblo dispuesto a seguir ciegamente a su demencial líder" ("El punto cero de la humanidad", en *La Jornada*, 8-7-05); Luciano Monteagudo ("El Führer...", cit. *supra*) nos dice que "el destino singular de esa mujer alemana [Traudl Junge] reflejaba el de todo un pueblo, engegucido por la figura de Hitler"; según Eduardo Marín Conde, Hitler fue un hombre "que hechizó y manipuló a millones de personas que confiaron en él ciegamente" (*La caída*, en <http://www.cine-butaca.com.mx>, agosto de 2005); Víctorino Matus dice, aprobadoramente, que Bruno Ganz retrata a Hitler "como una figura carismática que a despecho del desmoronamiento de su mundo, era todavía capaz de hipnotizar a sus seguidores y hacerles creer que la victoria era inminente" ("Bunker Mentality. 'Downfall' and the collapse of the Third Reich", en *The Daily Standard*, 11-3-2005); "manipulador de multitudes y del odio", en el que "creyeron millones de alemanes", es la caracterización que ofrece Maurice Ulrich en "La chute", en *L'Humanité*, 5-1-2005; "Todo el poder emana de Hitler", asegura Roger Ebert ("Downfall. In the bunker for Hitler's last days", en *Chicago Sun-Times*, 11-3-2005), quien nos habla también de "la ciega lealtad de sus lugartenientes". Naturalmente, lo críticos que abogan por la idea de una responsabilidad social ampliamente difundida escapan casi siempre de este tipo de planteos.

Nuevamente, creemos que en el abordaje de esta cuestión debe pensarse que el sentido común es quien autoriza el acuerdo a través del cual penetra la concepción señalada en el párrafo anterior: el dictador es precisamente tal por su capacidad de dictar, de imponer sus designios a quienes lo rodean y, en última instancia, a la sociedad toda; nada más contradictorio, entonces, que hablar de un "dictador débil", como lo hicieron los estructuralistas.

Quizá convenga también puntualizar que aquellos críticos que, situándose en un terreno distinto, procuran denunciar la responsabilidad de sectores más o menos amplios de la población alemana y evitan el uso de la oposición activo/pasivo para describir las relaciones entre Hitler y el pueblo, no vinculan por lo general de modo explícito sus interpretaciones con concepciones menos reduccionistas del devenir histórico.

Culpabilidad individual versus responsabilidad colectiva

El debate entre intencionalistas y estructuralistas tenía también consecuencias sobre la cuestión de la responsabilidad por los crímenes cometidos durante la era nazi. Lógicamente, la tesis del "hitlerismo" tendía a depositar el peso de la culpabilidad en el aparato nazi y, más que nada, a concentrarla en el líder, de quien supuestamente emanaba en última instancia toda política. Pero, paradójicamente, ciertos excesos polémicos del estructuralismo parecían conducir, muy posiblemente de manera involuntaria, en la dirección de disolver la responsabilidad en una abstracción conceptual, la estructura, y en el automatismo del funcionamiento de los aparatos de Estado.³³

Ya hacia comienzos de los años noventa, la Alemania unificada parecía lista para depositar en algún museo, junto con otras anti-

33 Así, Mommsen, *op. cit.*, pp. 218-9, afirma acerca del Holocausto que "no fue resultado de un programa concebido para el largo plazo. Fue una escalada, totalmente improvisada en cada paso, de una etapa a otra. [...] La maquinaria burocrática construida por Eichmann y Heydrich funcionaba de manera casi automática...". Ninguna de estas afirmaciones es absolutamente cuestionable, pero en conjunto parecieran sugerir un proceso al que no es posible adjudicar responsables precisos.

güedades, el debate acerca de la responsabilidad por los crímenes nazis. En esa dirección empujaban los aportes de los intelectuales conservadores: Ernst Nolte había desatado en 1986 una notable controversia (lo que se llamó "la querella de los historiadores") al proponer que el nazismo fuese interpretado fundamentalmente como resultado de una actitud reactiva ante el desafío planteado a la civilización burguesa por la Revolución rusa. Aunque no tenía inconveniente en admitir que había llevado a censurables excesos, parecía en definitiva encontrar que dicha reacción era globalmente justificable.³⁴ Michael Stürmer, por su parte, pugnaba por otorgar a la historia un papel activo respecto de la construcción de la identidad de la Alemania posterior al derrumbe del Muro, operación que, según él, implicaba concentrar los análisis en la larga duración, abandonando la nefasta tendencia a considerar el Tercer Reich como un período clave para entender el presente. Quería, en sus palabras, "evitar que Hitler siga siendo el objeto principal de la historia alemana o, en efecto, su único punto de partida".³⁵

Simultáneamente los historiadores estructuralistas, sin abandonar las posiciones antinazis, iban ingresando en la línea programática de su jefe de fila, Martín Broszat, que proponía la "normalización" de los estudios historiográficos del Tercer Reich, entendiéndose, abandonar la concentración sobre sus aspectos "excepcionales" (el genocidio) para abordar temas de historia social, vida cotidiana, etc.

Fue entonces cuando estalló la controversia provocada por la publicación de la tesis doctoral del estudioso norteamericano Daniel Goldhagen, "Los verdugos voluntarios de Hitler".³⁶ La tesis de Goldhagen, muy mal recibida por los especialistas alemanes de prácticamente todas las corrientes, era en efecto algo simplista. A

34 Sobre la "querella de los historiadores", Maier, Charles S., *The Unmasterable Past. History, Holocaust and German National Identity*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1988. Las posiciones de Nolte aparecen ampliamente desarrolladas en su libro *La guerra civil europea, 1917-1945. Nacionalismo y bolchevismo*, FCE, México, 1994 (la primera edición alemana data de 1987).

35 Citado en Kershaw, *La dictadura...*, p. 314.

36 Goldhagen, Daniel Jonah, *Hitler's Willing Executioners. Ordinary Germans and the Holocaust*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1986.

partir del análisis del papel que le cupo en la persecución y el asesinato de judíos polacos a un batallón policial al que Goldhagen consideró representativo de la estructura de la población del Reich, concluía, mediante razonamientos no demasiado convincentes, que quienes cometieron los crímenes eran ciudadanos comunes movidos por un antisemitismo de raíz secular y generalizado entre los alemanes. Dicho antisemitismo, afirmaba Goldhagen, no habría sobrevivido en la República Federal, sin que se supiera muy bien por qué. Aunque rechazadas por los eruditos, las interpretaciones del historiador estadounidense, expuestas inclusive en acalorados debates televisivos, se hicieron sorprendentemente populares.

Paralelamente, en el ámbito de la historiografía académica alemana, venían surgiendo nuevas perspectivas acerca del genocidio nazi. Los estudios de Christian Streit y Omer Bartov sobre la guerra en el frente oriental ponían de relieve cuestiones fundamentales: en primer lugar que el genocidio no se redujo allí al asesinato de las poblaciones judías, sino que implicó también la matanza (o la muerte por privación de alimentos) de millones de civiles rusos, ucranianos y bielorusos, y que al Ejército alemán le cupo un papel de primera importancia en ambos procesos.³⁷ Los trabajos de Götz Aly, entre otros, mostraron el papel de los científicos y técnicos en la planificación de la "solución final". El escándalo llegó en 1998 a la corporación de los historiadores, cuando se dio a conocer que dos próceres de la historiografía alemana de la inmediata posguerra, Werner Conze y Theodor Schieder, habían presentado durante el nazismo informes sobre la "remodelación demográfica" de Europa Central y Oriental, a pedido de la Oficina Central de Seguridad del Reich, dirigida por Heydrich.³⁸ La ejecución del genocidio, en la nueva perspectiva, ya no era atribuible a una organización específicamente nazi, como las SS, sino que implicaba responsabilidades sociales mucho más extendidas.

37 Una presentación sintética y actualizada de estas cuestiones en Bartov, Omer, *Germany's War and the Holocaust: Disputed Histories*, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 2003.

38 Husson, *op. cit.*, p. 15. Véase también Traverso, Enzo, "La 'disparition'. Les historiens allemands et le fascisme", en *Matériaux pour l'histoire de notre temps* N° 68, 2002, pp. 20-3.

En 1995 el Instituto para la Historia Social de Hamburgo auspició una exposición titulada "Guerra de exterminio: Crímenes de la Wehrmacht, 1941-1945", que durante los cuatro años siguientes recorrió Alemania y Austria, intentando mostrar mediante fotografías, cartas e informes militares en qué medida el genocidio fue parte constitutiva de la guerra en el frente oriental. La muestra despertó ásperas controversias en torno a la acusación de que parte del material exhibido no correspondiera efectivamente a víctimas del Ejército alemán, lo que condujo a su clausura en 1999, cuando estaba a punto de ser llevada a los Estados Unidos; en 2001, tras algunas modificaciones, fue abierta nuevamente.³⁹ La querrela acerca de la exposición era mucho más que una disputa entre eruditos. Al implicar directamente a oficiales y soldados del ejército en el Holocausto, la muestra atacaba dos cuestiones de fuerte impacto político. En primer lugar, contradecía los intentos, por entonces muy en boga, de dignificar el papel de la oficialidad del ejército durante el nazismo a partir del involucramiento de unos cuantos de sus miembros en conjuras contra Hitler.⁴⁰ Pero también mostraba la participación de la tropa, constituida por individuos provenientes de muy amplios estratos de la población y no por un núcleo de nazis más o menos fanáticos.

En ese contexto, no resulta difícil de comprender que la versión ofrecida por Hirschbiegel de los días finales del Tercer Reich fuera atacada por una parte de la crítica alemana y extranjera, que encontró en ella una intención exculpatoria.⁴¹ La selección del lugar de la responsabilidad como fuente de argumentos críticos respondió en gran medida a que la discusión sobre estas cuestiones ya venía firmemente instalada en el público, particularmente en Alemania, pero no solo allí. Sin embargo, llama la atención que la crítica cine-

39 Sobre este tema, véase Bartov, Omer, Grossman, Atina y Nolan, Mary (eds.), *Crimes of War: Guilt and Denial in the Twentieth Century*, The New Press, Nueva York, 2002, en especial la contribución de Bernd Boll, uno de los responsables de la muestra.

40 Característico en ese sentido es Fest, Joachim, *Plotting Hitler's Death. The German Resistance to Hitler, 1933-1945*, Weidenfeld & Nicholson, Londres, 1996.

41 La defensa de Hirschbiegel frente a estas críticas puede encontrarse en la ya citada entrevista de C. Cavagna (véase la nota 14).

matográfica argentina (con algunas excepciones significativas) no haya manifestado demasiado interés por el tratamiento del tópico. ¿Sería posible pensar alguna conexión entre este hecho y los paralelismos que pueden trazarse con acontecimientos de la historia argentina reciente?⁴² No es nuestra intención discutir aquí la cuestión, sino apenas dejarla planteada.

Conclusiones

La retórica, en tanto arte de la persuasión, subraya la función esencial que cumple la opinión común en la comunicación verbal. Toda argumentación se construye sobre puntos de acuerdo previos, premisas que aceptan tanto el enunciador como los receptores del discurso, que pree existen bajo la forma de opiniones, de creencias, de representaciones sociales más o menos ampliamente difundidas y compartidas.⁴³ Desde ya que, como todo otro discurso, la crítica cinematográfica se apoya en este sustrato de creencias y opiniones.

La caída es, obviamente, un "filme histórico",⁴⁴ y la aplicación inicial de este rótulo establece ya la necesidad de representación más o menos fiel en la pantalla de hechos que efectivamente acontecieron en el pasado. Esto es lo que activa en la crítica el tópico de lo real y las consideraciones sobre el verdadero Hitler, cuyo funcionamiento y consecuencias ya hemos descrito con amplitud suficiente. Vale la pena, en cambio, señalar aquí que la eficacia persuasiva de ese aparato discursivo se apoya en un sistema de creencias para el cual existe una verdad histórica objetiva, verdad que resulta, o debiera resultar, discernible con cierta facilidad (premisa mucho más

42 Uno de los pocos en abordar el tema, José Pablo Feinmann, vincula explícitamente en su nota nazismo y dictadura militar argentina de 1976-1983 desde el ángulo de la responsabilidad colectiva.

43 Véase Amossy, Ruth, *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Nathan, París, 2000, cap. 3.

44 No obstante su obviedad (o precisamente por ella), estos etiquetamientos no dejan de producir efectos de "deslumbramiento" que llevan a la provisoria suspensión de la actividad crítica por parte del que lee, según postula Charaudeau en "La critique...", *op. cit.*

dudosa que la anterior) y que, por ende, ha sido seguramente enunciada ya y se encuentra disponible en algún lugar.

Habíamos indicado al principio que el tema del nazismo produce ciertos efectos particulares, bajo la forma de las especiales exigencias que debe afrontar quien habla de él (o, para el caso, lo filma).⁴⁵ Exigencias en el campo de la claridad y la aceptabilidad de las interpretaciones, pero también en el sentido de que puedan extraerse conclusiones en los terrenos político y ético. No se trata, de todos modos, de requerimientos específicos de la crítica cinematográfica a su objeto filmico; de diferente manera también se les plantean, por ejemplo, a los historiadores académicos que estudian el nazismo, según ha indicado uno de ellos, el británico Ian Kershaw.⁴⁶

También hemos mostrado que parte sustancial de la crítica construye la interpretación de la figura Hitler (tanto filmica como histórica), así como la del nazismo en su totalidad, pivotando sobre todo en torno del eje de los rasgos patológicos, reales o supuestos,

45 El director y el guionista de *La caída* "olvidan un poco demasiado rápidamente que están filmando a los nazis y no a los aztecas", protestó un crítico en oportunidad del estreno de la película en París (Libiot, Eric, "Mauvaise Chute", en *L'Express*, 3-1-2005), dando de este modo por sentado que filmar el nazismo comporta requerimientos especiales, diferentes de los planteados por otros objetos históricos.

46 Señala Kershaw, en cuanto al alcance de la cuestión, que "el nazismo plantea interrogantes de interpretación histórica que, o bien tienen un sabor particular, o bien destacan de una manera muy marcada temas más amplios de la explicación histórica. Las características particulares de los desacuerdos fundamentales entre los historiadores acerca de la interpretación del nazismo se encuadran, en mi opinión, dentro de la inevitable fusión de tres dimensiones: una dimensión histórico-filosófica, una dimensión político-ideológica y una dimensión moral". Y continúa diciendo, refiriéndose a los historiadores alemanes actuales: "No es ir demasiado lejos decir que con sus interpretaciones del pasado reciente los historiadores son vistos y se ven a sí mismos, de alguna manera, como los guardianes o críticos del presente. La inseparabilidad de la investigación histórica acerca del nazismo respecto de la 'educación política' contribuye en parte al sentimiento latente de algunos historiadores en el sentido de que, sobre todo en lo que se refiere a la comprensión profunda de la esencia del sistema nazi, la claridad es un deber" (Kershaw, Ian, *La dictadura...*, pp. 16-7).

de la estructura psíquica del líder y la caracterización en clave de dominio y subordinación absolutos del vínculo que mantenía éste con sus secuaces y con el pueblo alemán. Un denominador común enlaza ambas imágenes, el de individuo como agente privilegiado de la construcción del acontecer histórico. La personalidad del jefe (para el caso, anormal) y sus intenciones, así como el poder que ejerce (supuestamente absoluto), construyen la malla de inteligibilidad del curso que toman los hechos.

Sería posible ver en esta matriz, además de las tradiciones historiográficas a las que ya nos hemos referido, un involuntario tributo póstumo a la autovisión de un personaje para quien su "voluntad absoluta", fue "el concepto en el que se enraíza y por el que cobra realidad la mayoría de sus argumentos políticos, el *fiat* que ofrece no solamente a sus colaboradores y partidarios, sino a la totalidad de la nación alemana, como garantía mística del éxito",⁴⁷ así como al aparato propagandístico del Tercer Reich, que vehiculizó durante años con infatigable entusiasmo la misma idea. Pero más acertado resulta, a nuestro juicio, procurar entenderlo en relación con una representación socialmente muy difundida y que en el caso de *La caída* resulta parte constitutiva del puente argumentativo que la crítica procura establecer con sus lectores: la idea de que la voluntad del gobierno y, muy en especial, de su líder (con más razón si se trata de un dictador) son decisivos para determinar el curso que adopta en cada momento una sociedad. Aquí, como en infinidad de casos, la *doxa* se erige en fundamento de la comunicación argumentativa.

Listado de filmes citados

Alas (Wings), William Wellman, 1927.

Alejandro Newsky (*Aleksandr Nevskii*), Sergei Eisenstein y Dimitrii Veisl'ev, 1938.

¡Alfa Tau!, Francesco de Robertis, 1942.

Assunta Spina, Gustavo Serena, 1915.

Benito Juárez (*Juarez*), William Dieterle, 1939.

Objetivo Birmania (*Objective, Burma!*), Raoul Walsh, 1945.

Cabiria, Giovanni Pastrone, 1914.

Camicia nera, Giovacchino Forzano, 1933.

Chapaiev, Sergei y Georgi Vasilie, 1934.

Confesiones de un espía nazi (*Confessions of a nazi spy*), Anatole Litvak, 1939.

Corazones del mundo (*Hearts of the World*), David W. Griffith, 1914.

Crepúsculo rojo (*Morengenrot*), Gustav Ucicky, 1933.

De Nuremberg à Nuremberg, Frédéric Rossf, 1994.

Der alte und der junge Köning, Hans Steinhoff, 1935.

De regreso (*The road back*), James Whale, 1937.

Der ewige Jude, Fritz Hippler, 1940.

Destino Tokio (*Destination Tokio*), Delmer Davies, 1943.

Die Grosse liebe, Ralph Hansen, 1942.

47 Stern, J. P., *Hitler, Le Führer et le peuple*, Flammarion, París, 1985, p. 87.

- El acorazado Potemkin (*Bronenosets Potyomkin*), Sergei Eisenstein, 1925.
- El día de la libertad (*Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht*), Leni Riefenstahl, 1935.
- El gran dictador (*The great dictator*), Charles Chaplin, 1940.
- El hombre de la cámara (*Chelovek s kino-apparatom*), Dziga Vertov, 1929.
- El nacimiento de una nación (*The Birth of a Nation*), David W. Griffith, 1915.
- El parado de Bejín (*Bejine lovj*), Sergei Eisenstein, 1935-37.
- El Sargento York (*Sergeant York*), Howard Hawks, 1941.
- El triunfo de la fe (*Der Sieg des Glaubens*), Leni Riefenstahl, 1933-4.
- El triunfo de la voluntad (*Triumph des willens*), Leni Riefenstahl, 1934-35.
- El último acto (*Der letzte akt*), Georg W. Pabst, 1954-55.
- El último desfile (*The last parade*), King Vidor, 1925.
- Feldzug in Polen*, Fritz Hippler, 1940.
- Guadalcanal*, Lewis Sélér, 1943.
- Hitler – un filme de Alemania (*Hitler – Ein film aus Deutschland*), Hans-Jürgen Syberberg, 1977.
- Il fuoco*, Giovanni Pastrone, 1915.
- Intolerancia (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*), David W. Griffith, 1916.
- Hitlerjunge Quex*, Hans Steinhoff, 1933.
- Jud Süß*, Veit Harlan, 1940.
- Juventud olímpica (*Olimpia II: Fest der Schönheit*), Leni Riefenstahl, 1936-1938.
- La caída (*Der Untergang*), Oliver Hirschbiegel, 2003-04.

- La corona de hierro (*La corona di ferro*), de Alessandro Blasetti, 1941.
- La escuadrilla del amanecer (*The Dawn Patrol*), Howard Hawks, 1930.
- La guerra de las galaxias (*Star wars*), George Lucas, 1977.
- La historia de Louis Pasteur, William Dieterle, 1936.
- La lista de Schindler (*Schindler's list*), Steven Spielberg, 1993.
- La luz azul (*Das blaue licht*), Leni Riefenstahl, 1932.
- La maravillosa y horrible vida de Leni Riefenstahl (*Macht der Bilder: Leni Riefenstahl, Die*), Ray Müller, 1993.
- La secretaria de Hitler (*Hitlers sekretärin*), André Sélér, Tomar Schmitter, 2002.
- La victoria de la fe (*Sieg des glaubens*), Leni Riefenstahl, 1933.
- La vida de Emile Zola (*The Life of Emile Zola*), William Dieterle, 1937.
- Los Alegres Compañeros (*Vesolyye rebyata*), Grigori Aleksandrov, 1934.
- Los tiempos del ghetto (*Les temps du ghetto*), Frédéric Rossif, 1961.
- Lucky star*, Frank Borzage, 1927.
- L'uomo dalla croce*, Roberto Rossellini, 1943.
- Mein Kampf*, Erwin Leiser, 1960.
- Metrópolis (*Maetropolis*), Fritz Lang, 1927.
- Mi lucha (*Den blodiga tiden*), Edwin Leiser, 1959-60.
- Nanuk el esquimal (*Nanook of the North*), Robert Flaherty, 1922.
- Nunca saludaré otra vez (*I'll never heil again*), Jules White (*Los tres chiflados*), 1941.
- Octubre (*Oktyabr*), Sergei Eisenstein, 1927.
- Ohm Krüger*, Hans Steinhoff, 1940.

Olimpia – Los dioses del estadio (*Olimpia I: Fest der Völker*), Leni Riefenstahl, 1936-38.

¿Por qué peleamos? (*Why we fight*), Frank Capra, 1943-45.

¿Quo vadis?, Enrico Guazzoni, 1912.

Robert Koch, der bekämpler des Todes, Hans Steinhoff, 1939.

Rosa de abolengo (*Mrs. Minniver*), William Wyler, 1942.

Scipione l'africano, Carmine Gallone, 1937.

Ser o no ser (*To be or not to be*), Ernst Lubitsch, 1941-42.

Sieg im Westen, Fritz Brunsch y Svend Noldan, 1940.

Sin novedad en el frente (*All quiet in the western front*), Lewis Milestone, 1929-30.

Stukas, Karl Ritter, 1942.

The wall, Alan Parker, 1982.

This is the army, Michael Curtiz, 1943.

Tierras bajas (*Tiefland*), Leni Riefenstahl, 1941-44/1954.

Tu espía nazi (*You natzy spy*), Jules White (*Los tres chiflados*), 1939-40.

U-Boote, Gunther Rittau, 1941.

Un piloto retorna, Roberto Rossellini, 1942.

Uomini sul fondo, Francesco de Robertis, 1941.

Vecchia guardia, Alessandro Blasetti, 1934.

Woodstock, Michael Wadleigh, 1970.

Yankee Doodle Daddy, Michael Curtiz, 1942.

Colaboradores

Gustavo APREA. Investigador-docente de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y del Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), especializado en semiótica e historia de los medios de comunicación.

Karlheinz BARCK. Co-director del Zentrum für Literaturforschung de Berlín. Autor de *Poesie und Imagination* (1994), *Continents de l'Imagination* (1988) y *Luis de Góngora und das poetische Weltbild in seinen Soledades* (1982), y, con Richard Faber, de *Ästhetik des Politischen/Politik des Ästhetischen* (1999), entre otras obras.

Federico BELTRAMELLI. Licenciado en Ciencias de la Comunicación y Docente Asistente de Análisis de la Comunicación y del Programa Apex de la Universidad de la República (UR), de Montevideo. Co-director del filme *El Escolaso*, que se exhibió en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires del año 2005.

Lisa BLOCK DE BEHAR. Profesora de Análisis de la Comunicación en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la UR. Ha escrito, entre otras muchas obras, *Borges. La pasión de una cita sin fin* (1999); *Una palabra propiamente dicha* (1994) y *Una retórica del silencio* (1984).

María Victoria BOURDIEU. Licenciada en Comunicación por la Universidad Nacional de General Sarmiento, adscripta a proyectos de investigación en el área de Comunicación del Instituto del Desarrollo Humano de esa Universidad.

Rodrigo CASTRO. Estudiante del Seminario de Análisis de la Comunicación, Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UR.

Pablo CONSTANTINI. Profesor Titular regular en el Área de Análisis Socioeconómico y Cultural del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Luján, del que fue director entre 2001 y 2005.

Mario D'ANGELO. Estudiante del Seminario de Análisis de la Comunicación, Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UR.

Luis ELBERT. Cineclubista, profesor de historia del cine y de lenguaje cinematográfico y crítico de cine en diversos medios de comunicación de Montevideo. Autor de *El gabinete del Dr. Frankenstein: la ciencia y los científicos vistos por el cine* (2000) y de *Eisenstein-Pudovkin* (1985).

Marcos FRANCIA. Estudiante del Seminario de Análisis de la Comunicación, Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UR.

Álvaro GASCUE. Sociólogo. Director de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de la República. Es autor, entre otros, de *Para entrar a la publicidad del siglo XXI* (2004) y *Para entender la Perestroika* (1988).

Hebert GATTO. Abogado, ex-profesor de Ciencias Políticas en la Universidad de la República. Colaborador de varios periódicos uruguayos: *Cuadernos de marcha*, *Relaciones* y, actualmente, *Búsqueda*. Autor de *El cielo por asalto* (2004) y, junto a Yvette Trochon, de *Parlamentarismo y presidencialismo en Uruguay* (1993).

Valeria GIL. Estudiante del Seminario de Análisis de la Comunicación, Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UR.

Florencia GONZÁLEZ. Estudiante del Seminario de Análisis de la Comunicación, Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UR.

Pablo GULLINO. Licenciado en Comunicación por la UNGS y becario de formación en investigación y docencia de la misma.

José ISLA. Estudiante de la Carrera de Comunicación de la UNGS, ex becario de formación en investigación y docencia de la misma y miembro del proyecto de investigación "La neología en la prensa escrita argentina".

Miguel MAYOBRE. Estudiante del Seminario de Análisis de la Comunicación, Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UR. Autor de *El horóscopo charrúa* (2005).

Ronald MELZER. Crítico cinematográfico del semanario montevideano *Brecha* y de otros medios. Participó en la producción de la premiada película uruguaya *25 watts* (2001), de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll.

Santiago MÉNDEZ. Estudiante del Seminario de Análisis de la Comunicación, Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. UR.

María Cecilia PEREIRA. Ex investigadora-docente de planta y actualmente profesora de posgrado en la UNGS. Profesora en la UBA y en el IUNA. Coordinó *La comunicación escrita en el inicio de los estudios superiores* (2005) y es coautora de *La lectura y la escritura en la Universidad* (2002).

Juan QUEIJO. Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de la República. Colaborador honorario del Seminario de Análisis de la Comunicación. Director de la revista en línea *Bigbang*.

Eduardo RINESI. Director del Instituto del Desarrollo Humano de la UNGS, donde investiga y enseña sobre problemas de filosofía, política y comunicación. Autor de *Ciudades, teatros y balcones* (1994) y *Política y tragedia* (2003), entre otros libros.

Gabriela RODRÍGUEZ. Estudiante del Seminario de Análisis de la Comunicación, Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UR.

Laura SEGOVIA. Estudiante del Seminario de Análisis de la Comunicación, Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. UR.

Walter SOLLIER. Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Profesor Asistente en el Seminario de Análisis de la Comunicación. Es co-autor de un *Manual de educación para los medios* (1991).

Sebastián SUÁREZ. Estudiante del Seminario de Análisis de la Comunicación, Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UR.

Jesús VASILICH. Estudiante del Seminario de Análisis de la Comunicación, Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UR.

Rubén YÁÑEZ. Maestro, profesor de filosofía y ciencias de la educación, actor y director teatral. Fue director de la Escuela Municipal de Arte Dramático en Montevideo. Autor, entre otros libros, de *Hoy es siempre todavía: medio siglo en el teatro, la enseñanza y otros trabajos* (1996).



La Crujía ediciones

Si desea recibir regularmente información de nuestra editorial, le agradeceremos suscribirse, indicando su profesión, áreas de interés, etc.

editorial@lacrujialibros.com.ar

Periódicamente recibirá por correo electrónico información de estricta naturaleza editorial.

Tucumán 1999 – TEL: (54-11) 43750664-4373-3150

www.lacrujiaediciones.com.ar

Con este libro, el Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento comienza la publicación de una serie de resultados del trabajo de sus investigadores en el campo de la cultura y los lenguajes audiovisuales.

Esta iniciativa –que se asocia al lanzamiento de la Licenciatura en Cultura y Lenguajes artísticos, que a partir de este año se dicta en la UNGS– reúne los esfuerzos de distintos equipos de investigación que trabajan en el campo de la cultura, la comunicación y la política.

Es especialmente grato poder dar este primer paso de la mano de los colegas del Seminario de Análisis de la Comunicación de la Universidad de la República, de Uruguay, y agradecemos por ello la amabilidad y dedicación de la profesora Lisa Block de Behar.