

(DES)ENCUENTROS

**ALEMANIA, ITALIA, ESPAÑA:
EL EROS Y EL DESEO BAJO
LOS FASCISMOS EUROPEOS**

introducción

EL CINE COMO MÁQUINA DE DESEO

discusión

conclusión

LA SOMBRA DEL CUERPO

introducción

EL CINE COMO MÁQUINA DE DESEO

ENDIKA REY

El jurado de la sexagésimo sexta edición del festival de cine de Cannes sorprendió a propios y a extraños con la decisión de otorgar la Palma de Oro tanto al director como a las dos actrices protagonistas de la película *La vida de Adèle* (*La Vie d'Adèle - Chapitres 1 & 2*, Abdellatif Kechiche, 2013). Poniendo a Adèle Exarchopoulos y Léa Seydoux a la altura de Kechiche, el jurado parecía dar a entender que la autoría cinematográfica no pasaba únicamente por estar detrás de las cámaras, sino que los cuerpos y gestos retratados eran también responsables de la consecución y discurso de la imagen. A su vez, aquella decisión del jurado presidido por Steven Spielberg llegó en el momento exacto en que toda Francia vivía días convulsos con cientos de miles de manifestantes protestando por las calles de París contra la legalización del matrimonio entre homosexuales. El contexto hizo que el premio y la película se quisiesen leer como una decisión y postura políticas, pese a que el jurado insistiese en declarar que su valoración de la película era una realizada exclusivamente en términos cinematográficos y no morales.

Meses más tarde, la polémica perseguiría al estreno de la cinta cuando aseguraron, tanto Exarchopoulos como Seydoux, que el director se había mostrado autoritario y violento durante el rodaje y les había exigido un compromiso extremo, sobre todo en aquellas escenas de mayor carga erótica. La naturalidad de las imágenes del film no era tal y, tras las declaraciones de ambas, el artificio se revelaba: resultaba imposible dejar de pensar que

el romance lésbico de la cinta y todos sus movimientos estaban, en realidad, milimétricamente orquestados por un hombre. A su vez, *La vida de Adèle* tendría una distribución problemática: tanto en Túnez, lugar de nacimiento del director, como en Estados Unidos, la película sufrió una censura referida sobre todo a la larga secuencia sexual entre las dos actrices. Incluso en Francia, dos años después de su estreno, la asociación católica *Pro-mouvoir* conseguiría que la justicia retirase la autorización de distribución a la cinta usando como argumento que las escenas de sexo realistas podrían herir la sensibilidad del público joven.

Según Christian Metz, la censura propiamente dicha mutila la difusión; la censura económica mutila la producción y la censura ideológica mutila la invención (METZ, 1970: 18). En este sentido, es preciso señalar que la historia del cine «es la historia de la censura, escrita también a partir de sus imágenes prohibidas y es que no debemos olvidar, como bien recuerda Gérard Lenne, que “la censura (su historia) deviene parte integrante de la creación”» (BASSA y FREIXAS, 2000: 52). El caso de *La vida de Adèle* es tal vez el ejemplo más diáfano de una obra cinematográfica reciente donde hayamos podido asistir a la encrucijada de debates simultáneos acerca de la prohibición del eros, la resistencia política vinculada al deseo, los límites de la puesta en escena y la autoría cinematográfica. Tanto el premio en Cannes como las polémicas que se suscitaron contribuyeron eficazmente al éxito de la película pero, ¿agudizó este nuevo

tipo de censura —tanto hacia la obra como hacia su mensaje o metodología— el deseo hacia lo que había sido censurado? De algún modo los factores externos a la cinta contribuyeron a reprimir una película cuyo mayor mérito era, precisamente, la aparente libertad de movimiento.

Wilhelm Reich habla en *La psicología de masas del fascismo* sobre cómo la represión sexual aparece con el patriarcado y extiende entre las mujeres la idea de que el acto sexual es para ellas algo deshonroso: «El orden sexual patriarcal [...] se convierte en el fundamento original de la ideología patriarcal, arrebatando a las mujeres, a los niños y a los adolescentes la libertad sexual, transformando la sexualidad en mercancía o, más exactamente, colocando los intereses sexuales al servicio de los intereses económicos» (REICH, 1972: 117). La prohibición de la distribución comercial en Francia de *La vida de Adèle* funciona más como símbolo a posteriori que como obstáculo a priori: hoy por hoy estamos lejos del fascismo y de sus métodos pero, en similar medida, el acto sexual entre dos mujeres fue leído también como uno de aquellos actos «deshonrosos». En palabras de Félix Guattari, «el cine es una máquina de deseo que ha conquistado su puesto en el transcurso de una larga evolución histórica. La historia del deseo es inseparable de la historia de la represión. ¿Sucederá alguna vez que un historiador se ponga a escribir la historia del cine del deseo?» (GUATTARI, 1983: 81). Jacques Aumont recogía una idea similar al señalar que en la actualidad un rostro es la historia de todos los anteriores que le precedieron: «la historia del rostro en la era moderna tal vez sea a la vez la de su expresividad, de la libre inscripción de las pasiones sobre su superficie, así como la de su civilidad, de la retención, del pulido y de la codificación de esa inscripción [...]. El rostro [...] sigue dos caminos, la exteriorización de las profundidades de lo íntimo y la manifestación de la pertenencia a una comunidad civilizada» (AUMONT, 1998: 25).

Uno de los objetivos del fascismo fue deshumanizar y dessexualizar esos rostros a través del cuerpo. A partir de ahí, temas o motivos como el adulterio

o la libido se omitieron, interiorizaron o metafórico- zaron del mismo modo que ocurrió con otros gestos derivados del erotismo. El rostro y presencia física de las actrices bajo los fascismos es en parte un interrogante, y los distintos métodos de acercar la cámara hacia el deseo —más ligado al imaginario— y hacia el Eros —más vinculado al cuerpo—, tendrían así un tratamiento iconográfico sustancialmente diferente pero normalmente amordazado. Volver ahora a la Alemania, Italia y España de los fascismos y la censura, momento histórico de rotura tanto para las convenciones sociales como para las cinematográficas, se antoja imprescindible para entender la Europa actual y su cinematografía; para saber leer la historia del cuerpo y rostro de la figura femenina en la era moderna a través de los tabúes, de las actrices y de las feminidades construidas a través de las máscaras dictatoriales. También es necesario para comprender la historia del cine como esa máquina de deseo. ■

NOTAS

- * Esta sección forma parte del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia y Alemania (1939-1945)* (CSO2013-43631-P).

REFERENCIAS

- AUMONT, Jacques (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- BASSA, Joan y FREIXAS, Ramón (2000). *El sexo en el cine y el cine del sexo*. Barcelona: Paidós.
- GUATTARI, Félix (1983). *Más allá del significante*. En V. BOARINI (ed.), *Erotismo y destrucción* (pp. 81-93). Madrid: Fundamentos.
- METZ, Christian (1970). El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?. En E. VERÓN (ed.), *Lo verosímil* (pp. 17-30). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- REICH, Wilhelm (1972). *La psicología de masas del fascismo*. Madrid: Ayuso.

discusión

I. ¿Existen elementos equivalentes en la imagen cinematográfica de las mujeres en los diversos fascismos europeos o, por el contrario, se constituyen diferentes motivos partiendo de sus respectivas culturas?

Alejandro Montiel

Pese a estar sometidos a gobiernos de opuesta índole, la cinematografía española de 1939-1945 bebe aún, si hablamos en términos estéticos, del «realismo poético» de los films franceses de la década anterior, y acoge sin reparos otras tumultuosas influencias (incluida la soviética). En esto hay que andar con pies de plomo y película por película. Por ejemplo, sospecho que el espíritu victoriano perdura en el cine británico de la época, con independencia de que resistieran a los bombardeos de la Luftwaffe. Es obvio, además, que en las antiguas colonias (Estados Unidos) también se produjo un cierto rearme conservador, patrocinándose un modelo —pronto hegemónico: el de Hollywood— de abnegada y fiel esposa del heroico soldado en las antípodas del descoque y la ligereza de las alegres divorciadas que danzaron a ritmo de jazz en la pantalla durante los subversivos años veinte y los primeros años treinta. El caso español destaca (tras el triunfo de los sublevados) por la perturbada y perturbadora alianza, retrógrada sin ambages, entre sexo y religión, morbosidad acendradamente católica que los alemanes, por ejemplo, ignoraron, fueran pro-nazis o anti-nazis. Dechados de personajes femeninos atrapados en la sordidez cuando son empujados por el deseo no faltan en nuestro cine, donde resurge además con ímpetu la tozuda retranca del honor calderoniano y la apología del recato.

Vinzenz Hediger

Mi hipótesis es que las iconografías fascistas fueron implantadas en marcos culturales preexistentes. En ese proceso, estos fueron modificados y, en ocasiones, permanentemente alterados. Los regímenes políticos exitosos no aparecen de la nada; su

legitimidad política siempre depende, o está interrelacionada, con su legitimidad cultural y, en ese sentido, diría que los marcos culturalmente específicos existen y que se deben tener en cuenta en los tres países.

Marta Muñoz Aunión

En lo referente a las cinematografías germana y española creo que se pueden encontrar arquetipos de lo femenino similares, pues son referentes de la cultura occidental establecidos a lo largo de los siglos en la tradición literaria y teatral. Me refiero a los dos polos tradicionales de la estructura patriarcal de la sociedad burguesa: la mujer buena y la mala mujer. No obstante, en la explicitación concreta de estos estereotipos se encuentran diferencias que guardan relación con la complejidad social que distancia a ambos países en la tercera década del pasado siglo. Así, dentro del ámbito de la *mujer buena*, la Alemania del Tercer Reich incluye y explota nuevos modelos que la España de la época no contempla: la mujer trabajadora independiente y urbana, la mujer patriota y luchadora, la viuda de guerra cabeza de familia y otros. Son figuras que recogen los modelos que se han impuesto en el país gracias a la modernización, la urbanización y las consecuencias de la posguerra (Primera Guerra Mundial, 1914-1918), entre otros motivos. En el apartado de la *mala mujer*, incluyendo ambos países el mismo tipo de conducta femenina asociada a la promiscuidad y el engaño o la traición, los alemanes aportan y desarrollan un personaje femenino propio, la *mujer roja*, la activista política de izquierda, la cual se amplía, ya adentrada la Segunda Guerra Mundial, incluyendo a la mujer que mancilla la estirpe aria al tener relaciones con hombres considerados de *razas inferiores*. Estos úl-

timos tipos no se encuentran en la cinematografía española, pues ni los niveles de emancipación política de las mujeres españolas alcanzados durante la Segunda República, ni su tratamiento en la producción cultural son equiparables a los que se logran en la República de Weimar. Si bien es cierto que el nacionalsocialismo se empeña en controlar la emancipación femenina, no puede obviar el hecho de que una parte importante de la población activa antes y durante la guerra sea femenina y exija un reconocimiento simbólico de su tarea. De ahí la variabilidad de los modelos femeninos cinematográficos.

Raffaele Pinto

El cine representa a la mujer según las culturas literarias y nacionales propias de cada cinematografía (creo en cambio que la representación cinematográfica de los hombres depende mucho menos de estas culturas, y es, por lo tanto, mucho más convencionalmente transversal). Es muy evidente, por ejemplo, la radical diferencia entre la visión misógina (shakespeareana) de la mujer hollywoodiense (Greta Garbo, Marlene Dietrich) de la visión filógina (dantesca) de la mujer que sale de Cinecittà (Anna Magnani).

Gino Frezza

Sostengo que hay pocas equivalencias entre las imágenes cinematográficas de la mujer que producen los diversos fascismos: quizás en España e Italia pueden emerger algunas cuando los personajes femeninos pertenecen a ambientes tradicionales o retrógrados en el plano del desarrollo económico (mujeres campesinas o alejadas de los lugares de la urbanización moderna, por ejemplo). No obstante, si considero el caso italiano de modo global, este propone una galería de figuras femeninas que a mi parecer excluyen equivalencias con otros sistemas fílmicos a excepción del americano, con el cual el cine italiano establece una fuerte competición basada precisamente en la capacidad de ofrecer productos (entre los cuales se encuentran las tipologías e imágenes femeninas) diversos y sofisticados. Esto responde tanto a un trabajo interno del imaginario de la época como a la necesidad de atender a la demanda del público con respuestas verosímiles. La mujer a la cual el cine italiano se dirige como espectadora está menos dispuesta a consumir su rol según las normas y costumbres consagradas por las leyes o las tradiciones que a perseguir aquellas oportunidades (gratificación, éxito, etc.) que por el contrario parecen ser reflejo de la —todavía emergente— sociedad de consumo.

2. El desnudo en el cine, por ejemplo, no se gestionó del mismo modo en Italia o Alemania que en España. ¿Comparten los mismos tabúes los diferentes países bajo las tres dictaduras?

Alejandro Montiel

Afirmo categóricamente que no. Probablemente esto es así, al menos, desde el siglo XVI y las Guerras de Religión, y, por otra parte, no me atrevo a considerar la *pubibundez* (pongamos por caso) como un tabú, sino como una mera costumbre social, que ora se exagera, ora se alivia, aquí decae y allí se acrecienta. No debemos olvidar tampoco que las dictaduras teutona e itálica se quiebran en 1945, mientras que la española permanece y se prolonga interminablemente, cobrando mayores

fueros el nacionalcatolicismo hispano a partir de la derrota de las fuerzas del Eje, incluso con menoscabo de otros sectores no menos repulsivos pero sí más modernos del Movimiento Nacional, como el falangismo. En *Roma, ciudad abierta* (Roma città aperta, Roberto Rossellini, 1945) se presenta un fascinante personaje transido de inflamado deseo y moral dudosa, Pina (Anna Magnani), en un film apologéticamente católico pero donde se inicia la andadura de una Nueva Europa democrática y liberal. Una heroína ardientemente enamorada

de un partisano comunista y de buen corazón es impensable en la represiva y autárquica España franquista, pero no en la Italia post-mussoliniana ni en el Berlín *liberado*. No me imagino un mito erótico como el de Silvana (Silvana Mangano) en *Arroz amargo* (Riso amaro, Giuseppe de Santis, 1949) regalado al mundo por el cine español de los cuarenta; ni siquiera en el de los cincuenta o en el de los sesenta.

Vinzenz Hediger

Yo diría que otro tipo de marcos culturales son más determinantes. En Italia y España, por ejemplo, la Iglesia Católica es un factor político mucho más preponderante que en Alemania. En este sentido, tal y como sostiene Pierre Sorlin, la Iglesia es uno de los rasgos unificadores que hacen posible el Estado nacional italiano. El alcance de poder político por parte de Mussolini solo se completó después de que llegara a un acuerdo con la Iglesia católica respecto al reparto de poder en los Pactos de Letrán de 1929. En Alemania, por otro lado, la unificación del país se ganó contra la Iglesia católica: el Kulturkampf o *combate cultural* de Bismarck, en la década de 1870, fue diseñado explícitamente para frenar la influencia política del clero católico e inculcar en los ciudadanos alemanes de fe católica una lealtad dominante al Reich por encima de aquella hacia la institución transnacional de la Iglesia católica. Si acordamos que el régimen cultural fascista fue implantado en marcos preexistentes, podemos ver diferencias en cada país respecto a la medida en que las enseñanzas morales de la Iglesia afectaban a la sexualidad (y, por extensión, a la representación de la desnudez en el cine). Al mismo tiempo, existe un conflicto inherente entre el fascismo, el régimen político y cultural fascista y la moral tradicional de la sexualidad heterosexual monógama (y sus trampas). Los regímenes totalitarios tienden a instalar patrones de vinculación social y lealtad emocional e ideológica que trascienden, y a veces interrumpen directamente, la unidad familiar sobre la que —al menos desde el punto de vista de la teoría

política desde Jean Bodin— se han construido los modernos estados-nación europeos. Tanto porque las tradiciones católicas no son tan fuertes en Alemania como porque Alemania es el más totalitario de los tres estados fascistas, vemos una especie de tratamiento de la sexualidad que va en contra del modelo familiar burgués y la comprensión tradicional de la sexualidad de la mujer. Pero incluso en el caso de Alemania, estas tendencias son, en el mejor de los casos, moderadas.

Marta Muñoz Aunión

Los tabúes son distintos. La desnudez puede ser uno de ellos, pero también existieron profundas diferencias en relación al embarazo fuera del matrimonio, la separación y el divorcio, el segundo matrimonio en caso de viudez, la actividad laboral femenina en el ámbito público, el sentimiento religioso y otros. Por ejemplo, la mujer en el cine alemán nacionalsocialista es más activa y emprendedora, ocupa puestos hasta el momento vetados a su presencia y es más visible en el ámbito público. Esto se debe a tres motivos principales que aquí solo pueden mencionarse brevemente: su presencia real en la economía germana de la época, demasiado evidente y necesaria como para anularla, la necesidad de confirmar ese carácter modernizador al que apeló el nacionalsocialismo desde el principio y el hecho de que las mujeres alemanas fueran un gran soporte de los proyectos sociales y políticos implantados por el nacionalsocialismo para reforzar la ideología de un «pueblo compacto, detrás de un líder íntegro». La producción cinematográfica del Tercer Reich gestiona la necesidad de control del sentimiento emancipador femenino, al que al mismo tiempo se está dando una libertad limitada. Esta contradicción se acentúa con el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la obligación de asegurar el firme apoyo de lo que se llamó «el frente interior», formado por las mujeres madres, esposas, hijas y hermanas de los soldados enviados al frente. Son ellas las que mantienen el país, asumen profesio-

nes masculinas, se convierten en cabezas de familia y, por ello, la tarea de la producción cultural gestionada desde el Estado (el cine incluido) es la de controlar el *deseo* femenino, llevarlo por los caminos acordes a los intereses nacionalsocialistas, reconducir la energía liberada por la *relajación* ante la ausencia masculina y acotarlo dentro del discurso basado en las necesidades de la guerra y en la promesa de una victoria final. El caso del aborto es interesante: altamente estigmatizado en caso de un embarazo normal, se acepta e incluso se impone de cara a la *salud pública* y el mantenimiento de la raza.

Raffaele Pinto

Por lo que puedo juzgar (mi experiencia de espectador es muy desigual en relación a las tres filmografías), diría que la problemática femenina está casi ausente en el cine alemán, en el que la propaganda impone una idea militar de la sociedad (con el consiguiente culto a la violencia), que abarca también a la mujer, anulándola como tal (los cuerpos femeninos semidesnudos de Riefenstahl son cuerpos *atléticos* y *sanos*). En España me parece que el régimen apuesta por una visión muy conservadora, en la cual la mujer queda relegada a la expresividad de lo folclórico (el cuerpo femenino se descubre, hasta cierto punto, *cantando*). En Italia el cine, bastante independiente de la propaganda del régimen, apuesta por el análisis de lo femenino para crear modelos de *italianidad* (es un cine de primer orden sin el cual no se entendería el estallido del Neorrealismo); las insinuaciones de desnudo tienen normalmente un sentido *trágico*.

Gino Frezza

La relación entre desnudez (en particular y casi universalmente femenina) e imagen fílmica es muy importante para explorar las expresiones de libertad existentes en el diálogo entre cine, censura, política y sociedad. En el cine italiano existen ejemplos de cómo el desnudo de la mujer ha aparecido en la pantalla, si bien en instantes muy breves, denotando así un nivel de consciencia de tal innovación —que provocaría un explícito escándalo en casos como *La cena delle beffe* [La cena de los bufones] de Alessandro Blasetti en 1942, donde los pechos de Clara Calamai eran mostrados de modo muy veloz pero del todo chocante—. No obstante, el desnudo en el cine italiano queda generalmente relegado a la sombra, al fuera de campo, como suele ocurrir en los otros países. La censura supervisó este aspecto de la representación, quizás en mayor medida que la adhesión política de los films a los ideales del régimen, pero, al mismo tiempo, estos condicionantes respecto al desnudo invitaron a los autores a valorar la imaginación del espectador y a mantenerla vivamente proyectada sobre las imágenes deseadas. Con todo, lo que queda explícitamente prohibido, más que el desnudo, es la relación sexual genital, así como los besos eróticos. Sobre estos aspectos la censura religiosa fue más taxativa que la política. En Italia, el Centro Católico, expresamente instituido para este cometido, fue muy activo (no solo durante el régimen fascista, también durante la posguerra y hasta los últimos cincuenta y primeros sesenta). Diría que en el tema del desnudo se debe tener en cuenta un cuadro de análisis temporal más que espacial. Las verdaderas diferencias en la expresión fílmica del desnudo y de las relaciones sexuales sobrevienen, de hecho, con el cine moderno.

3. ¿Aportan las actrices alguna idea al discurso de la película desde la subjetividad de su propio cuerpo y la gestualidad erótica? ¿Hasta qué punto el star system sobrepasa la mirada de la cámara o se amolda a los códigos históricos?

Alejandro Montiel

George Cukor, que dirigió a todas las grandes actrices de la época clásica en Hollywood, afirmó que a Greta Garbo no la había dirigido nunca. A Greta Garbo, dijo, no se la puede dirigir. Ella obraba el pequeño milagro de su interpretación, cargada de sugestivos sentidos, a su libre albedrío. En alguna medida, toda actriz lo hace. Sujeta a códigos castrantes, tras la cruel amputación del clítoris, en los ojos de toda actriz inspirada brilla alguna vez el deseo de manera irrepetible. Las actrices encarnan (nunca mejor dicho) el deseo de ficción con su propio deseo, a la mujer coqueta con su propia coquetería, a la mujer liviana con su propia liviandad, la verdad del personaje con sus inimitables sonrisas y lágrimas. Es imposible borrar el esplendor de los cuerpos (*splendor veritas*), de los gestos, de las miradas de Consolación (Rosita Díaz Gimeno) en *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939), de Florentina (María Mercader) en *Marianela* (Benito Perojo, 1940), de Eloísa o Malvaloca (ambas interpretadas por Amparito Rivelles) en *Alma de Dios* (Ignacio F. Iquino, 1941) y *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942); de Luisa (Conchita Montenegro) en *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), de Inés (Isabel de Pomés) en *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944) y de Nieves (Conchita Montes) en *Domingo de Carnaval* (Edgar Neville, 1945).

Vinzenz Hediger

Las actrices eran bastante conscientes de los códigos culturales y sabían jugar con ellos. Un análisis exhaustivo tendría que estudiar también la *conventionalización*, es decir, los patrones de iluminación, encuadre, vestuario, etc., en esa transición referida a la entrada y salida del fascismo político. Intuyo que ahí encontraríamos un número de recursos y patrones con una cierta continuidad técnica respecto al cine no fascista, antes de llegar a los elementos de la representación del cuerpo femenino y la organiza-

ción de las miradas masculinas y femeninas que sí podrían caracterizarse como epítome de una estética fascista del tipo que Susan Sontag estipulaba, por ejemplo, respecto a las películas de Leni Riefenstahl. La pregunta sería cómo estos tropos se relacionan con la representación concreta de las actrices en el cine en Alemania, Italia y España de los años treinta y cuarenta.

Marta Muñoz Aunión

El *star-system* alemán es el resultado de un plan orquestado desde el Ministerio de Propaganda que da lugar a diversos roles, ocupados por distintas actrices, destinados a satisfacer las fantasías de los distintos grupos y clases sociales (rural, urbana, baja, media, religiosa, nacionalista, etc.). No obstante, si bien el *star-system* estaba diseñado según las necesidades sociales identificadas por los servicios de espionaje interiores del nacionalsocialismo para satisfacer y controlar al mismo tiempo el/los deseo(s) colectivo(s), es necesario tener en cuenta que en muchas ocasiones este control era incapaz de prever el efecto y las consecuencias que algunas de estas representaciones tendrían entre la población. Algunos roles contruidos, como en el caso de Zarah Leander, llegaron a ser re-interpretados por sectores oprimidos de la sociedad y los textos de sus canciones operaron incluso en un modo reducido como subversivos.

Raffaele Pinto

Me parece que el *star system* es un *sistema*, y que las actrices aportan poco de manera voluntaria. Son seleccionadas por el sistema en función de los valores que la industria cultural quiere promocionar. A la Magnani la seleccionan porque encarna perfectamente, vocacionalmente, el papel de mujer sexualmente activa desde la maternidad, y no en contra de ella.

Gino Frezza

El *star system* en la Italia de los años treinta y primeros cuarenta no es cerrado e impositivo como sucedía en América. Los autores-cineastas como Camerini, Blasetti, Poggioli, Soldati, Palermi, Gallone, Alessandrini, Matarazzo, Mastrocinque, Bragaglia, Mattoli, Gentilomo, etc., proponían imágenes de mujeres que, por un lado, perpetuaban ciertos estereotipos (la muchacha tímida, la secretaria extrovertida, la joven rebelde, la enamorada cándida o la vengativa, la pícara simpática, etc.) mientras que, por el otro, podían ser *ellas mismas*, contradiciendo las expectativas del público y sorprendiéndolo. Incluso podían atisbar las zonas de sombra de la subjetividad femenina. Por ejemplo, una película como *Apparizione*, de

1944, dirigida por Jean de Limur, pone en escena la ambigüedad radical de una seducción entre un actor de cine (Amedeo Nazzari, que se interpreta a sí mismo) y una de sus fans más feroces (Alida Valli): la historia del film sigue el hilo de las consecuencias desagradables que podrían resultar de un encuentro demasiado cercano entre ambos para finalmente detenerse en el umbral de la fechoría... Pero la ilusión ya se ha desvanecido, ¡lo real se precipita sobre la imagen de la pantalla! En este modo de presentar la figura femenina más allá de los esquemas habituales, el cine italiano de los treinta, incluso dentro de los circuitos clásicos del relato fílmico, ya resulta claramente moderno, capturando los fermentos de la época y proyectándolos sobre la pantalla.

4. Por otro lado, ¿recoge en plenitud alguna actriz los ideales de su contexto dictatorial? ¿Existe algún caso de la feminidad construida, por así decirlo, por el régimen?

Alejandro Montiel

Es cierto que qué cosa es «la feminidad» se construye en cada época y lugar con poderosas e insidiosas intenciones ideológicas (de dominación), pero la originalidad hispana en este empeño no creo que pasara de la sofisticación que revela la célebre frase de nuestro ex presidente José María Aznar, digno heredero del franquismo: «El hombre, hombre; y la mujer, mujer». Desde luego, lo que sí aseguro es que ni una actriz tan descarada como Conchita Montes ni los personajes que representó en la pantalla fueron en absoluto modélicos: pienso en la borrachera de Isabel en *Historia de un caballo* (Edgar Neville, 1950), pero antes en la aturdida Andrea de *Nada* (Edgar Neville, 1947) y aún antes en la desplazada Mercedes de *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945). Construir una feminidad fascista no estuvo al alcance del cine español; destruir cualquier brote feminista, apenas alentado por organizaciones anarquistas como Mujeres Libres, sí. Aunque treinta años después ya no hubo manera de ponerle puertas al campo.

Vinzenz Hediger

Kristina Söderbaum sería el caso más claro respecto a las actrices alemanas. Goebbels estuvo involucrado en el *casting* de la mayoría de sus películas, y su marido Veit Harlan era prácticamente el director oficial del régimen. Söderbaum siempre interpretó a la rubia angelical ligeramente rolliza, profundamente moral y siempre dispuesta a sacrificarse, normalmente ahogándose hacia el final de la película, razón por la que fue conocida como el «reichswasserleiche», el «cadáver acuático del Reich». El mero hecho de que este término existiera y los cinéfilos se burlaran de ella sugiere que la pureza ideológica en la construcción de los papeles femeninos no es absolutamente efectiva y que los modos exitosos de representación se insertan en patrones que operan bajo el nivel de la mensajería ideológica.

Marta Muñoz Aunión

Sin duda, la apariencia física de la Söderbaum (rubia, de ojos azules, alta y con una figura deporti-

va) y su carácter cinematográfico (sonrisa dulce y aspecto maternal, inocente y llena de sentimiento) la convirtieron en la imagen ideal de la mujer aria. Curiosamente, en tres de los grandes melodramas que filmó junto a su marido, su personaje siempre moría ahogado en el agua, lo que provocó que el pueblo alemán acabara llamándola el «cadáver ahogado imperial». En los últimos años de la guerra, Söderbaum se convirtió en una figura imprescindible de la producción melodramática cinematográfica nazi, participando en dos de los films más significativos de la época: primero, como mancillada mujer alemana cuyo honor exige la muerte del banquero judío en el ominoso film *El judío Suss* (Jud Süß, Veit Harlan, 1940); segundo, en la épica apocalíptica *Kolberg* (Veit Harlan y Wolfgang Liebeneiner, 1945), como hija del alcalde de un pueblo prusiano enfrentado al asedio del ejército napoleónico, cuyo novio está entre las tropas de defensa prusianas. De nuevo, su imagen de sacrificio y entrega por la causa nacional supone un canto, apologético esta vez, a la fantasía racial visual impuesta en la cinematografía nazi entre 1933-1945.

Raffaele Pinto

Creo que todas las feminidades cinematográficas son construidas por el sistema cultural en el cual operan (sean o no del régimen). Véase, para creer, el *casting* de las niñas en *Bellísima* (Bellissima, Luciano Visconti, 1951).

Gino Frezza

El sistema fílmico italiano no produce el caso individual de una actriz que reúna plenamente, sin incertidumbres, los ideales y la visión cultural del fascismo nacional. Esto no quita que el régimen mussoliniano hubiera aceptado de buen grado una figura plenamente conforme a los propios ideales; pero el cine no miraba en dirección a la política, sino principalmente hacia otro lado, es decir, hacia lo que ocurría en la sociedad en el plano de las costumbres y de los consumos, ya sacudidos por un proceso internacional de modernización. Finalmente, el régimen optaría mayormente por contraer con el sistema fílmico una relación *laxa*, sin forzamientos explícitos en cuanto a censura y represión.

5. Pasolini aseguraba que una elección estética es siempre una elección social y que, en este sentido, los burgueses de los sesenta-setenta operaban de una manera equivalente a los fascistas de los cuarenta, puesto que también se intentaba desrealizar el cuerpo a través de la máscara (PASOLINI, 1983: 96, 99). ¿En qué aspectos en concreto se vislumbra el cambio que surgió en el tratamiento cinematográfico del eros una vez finalizó el periodo dictatorial? ¿Podría decirse que la progresiva implantación de una cierta ideología del hedonismo contribuyó precisamente a la desaparición del deseo o a su insatisfacción? ¿La posterior inclusión del mismo coito o del desnudo completo en cine supuso la conversión del eros más en fuente y objeto de consumo que de deseo? Si partimos de que el erotismo tiene una función cerebral vinculada a lo «imaginativo» mientras que la pornografía se refiere a una corporal más «demostrativa»¹, ¿dónde queda hoy la frontera entre ambos conceptos?

Alejandro Montiel

Si yo he leído bien a Pasolini, lo que expuso hacia el final de su vida, en diciembre de 1973 en Bolonia y en su famoso texto *Tetis*, es que el pueblo se resistía aún a la laminación masiva de los cuerpos en favor de mascaradas, más bien deplorables, presi-

didadas por un cierto espíritu de señoritismo consumista. Advirtió que esa verdad «encarnada» —de nuevo: nunca mejor dicho— en las clases populares estaba en peligro de extinción. Pasolini escribió que, a finales de los años setenta, Italia había pasado a la época del consumismo y de la subcultura,

perdiendo así toda realidad, la cual ha sobrevivido casi únicamente en los cuerpos de las clases obreras. Quizás fuera así. Hoy, estas palabras expelen un almizclado perfume añejo, remoto, nostálgico, lo cual es algo más sensual y sibarita, sin embargo, que lo que alcanza a producir el erotismo de internet. Pero si bien es razonable rastrear el erotismo en la imagen (lo que ya no está allí), sigue siendo imposible buscar la verdad fuera de los cuerpos (en donde estamos y no podemos dejar de estar, lo que somos y no podemos dejar de ser). Los cuerpos —saqueados o no por un proceso de *desculturización*— desconocen la diferencia entre erotismo y pornografía. En estos bizantinismos se refocilan solo los fascismos vigentes. Los fascismos de los años cuarenta —y sus Aparatos Ideológicos del Estado, incluido el Cine— fueron menos persuasivos y eficientes.

Vinzenz Hediger

Foucault sostuvo que la liberación sexual no era lo opuesto a la represión, sino su continuación en otros términos. Tal y como argumenta en su *Historia de la sexualidad*, la confesión, por ejemplo, no supone reprimir la sexualidad, sino cultivarla y controlarla a través de un régimen de continua transgresión, culpabilidad y arrepentimiento. Si la confesión tuviera éxito en reprimir la sexualidad, se haría obsoleta. En su lugar, se inserta en el deseo sexual como una autoridad que alienta la transgresión a través de su regulación. En esa misma línea, Judith Butler argumenta que la censura no debe ser vista como una forma privativa, sino una forma productiva de poder. En ese sentido, la transición a todo tipo de pornografía *hard-core* debe verse nuevamente como un desarrollo gradual, como una reconfiguración de un régimen de sexualidad y su representación, y como una modificación de una circulación continua de sexualidad y representaciones sexuales en la cultura. La frontera entre la sexualidad imaginativa y la demostrativa cambió sin duda, sobre todo en los años sesenta, cuando en Esta-

dos Unidos la MPAA —Motion Picture Association of America, la asociación de productores de Hollywood, que solía encargarse del control de contenidos y ahora se encarga de las calificaciones de películas— introdujo una calificación X para contenido pornográfico.

Pero, incluso antes, ya hay un cambio claro en la codificación a la que, inspirados por Pasolini, podríamos llamar la concepción consumista de la sexualidad. Sophia Loren es un excelente ejemplo de esta abundancia consumista de la posguerra. En sus películas y sus fotografías glamurosas, Loren es asociada insistentemente con la cocina italiana, ya sea comiendo espaguetis o preparando *pizza* y pasta en vestidos sugerentes que acentúan su voluminoso torso. El tipo de *italianità* que ella encarna connota naturalidad y valores tradicionales, pero en realidad es una noción mercantilizada de la cultura que crea una asociación de los placeres orales de la comida con los placeres orales y genitales de la sexualidad. Richard Dyer, en su brillante estudio acerca de Marilyn, demostró que el elemento clave de la imagen estelar de Monroe era la noción de sexualidad inocente, natural, es decir, limpia y libre de culpa, muy en línea de la representación del cuerpo femenino y la concepción de la sexualidad promovida por la revista *Playboy* en los años de la posguerra. Loren ciertamente puede ser vista y estudiada junto a Monroe en este aspecto.

Marta Muñoz Aunión

Una vez concluida la guerra y recuperada la cinematografía nacional, la producción alemana de los años cincuenta se caracteriza por un claro viraje hacia un conservadurismo anclado en la moral religiosa cristiana, fuese protestante o católica. Los modelos femeninos se reducen, las divas desaparecen, los libertinajes de años anteriores se suprimen. Un ejemplo de este *puritanismo* de la calma tras la tormenta nacionalsocialista es el escándalo que genera la película *Die Sünderin* [La pecadora] (Willi Forst, 1951), cuyo argumento, desmarcándo-

se de la tendencia general en el cine de la época (aunque retomando una anterior, abierta durante la República de Weimar), presenta la figura de una mujer marginal que afronta su destino de manera autónoma y gestiona su vida y su muerte a través de decisiones propias. Semejante autonomía femenina no es tolerable en la recién estrenada década. No obstante, esta película y su carga moral son sencillamente emplazables dentro del género melodramático e inofensivas comparadas con una película del Tercer Reich como *Ich klage an* [Yo acuso] (Wolfgang Liebeneiner, 1941), en la que una mujer enferma de esclerosis múltiple pide a su marido que le ayude a morir y este formula ante el juez un alegato a favor de la eutanasia. Considerando que los nazis por esa época estaban eliminando a miles de enfermos mentales y físicos crónicos y que la película de Wolfgang Liebeneiner fue catalogada como «especialmente valiosa desde un punto de vista artístico» y «de carácter educativo para el pueblo», resulta cuanto menos digno de mención que diez años más tarde se demonice el suicidio conjunto de una pareja de amantes amenazados por la enfermedad incurable de uno de ellos. En la Alemania posnazi el hedonismo se identifica sin duda con el consumismo de bienes materiales. El deseo vuelve a ser reconducido, a constreñirse, esta vez sin necesidad de un discurso político-ideológico, sino gracias a la abundancia de bienes materiales, al crecimiento económico y a las necesidades de reconstrucción del país. No obstante, todo esto comenzará a desmoronarse, denunciado por la nueva generación de cineastas del Nuevo Cine Alemán, que pretende recuperar el cuerpo, el deseo sin encauzamientos, libre y libertario, así como un erotismo alejado de las convenciones burguesas. Por último, el erotismo va quedando relegado fuera de la imagen ante la definitiva presencia del cuerpo y la evidencia de la ambigüedad sexual y el derecho a elegir género en el ámbito público. Se encuentra hoy más en la palabra, que deja por su propia condición de signo escrito más posibilidad al imaginario individual y a la fantasía.

Raffaele Pinto

La visualización del cuerpo y la sexualidad (en la pornografía igual que en el cine comercial) ha progresado paralelamente a la reducción de su significado simbólico, y por lo tanto con un valor emancipador nulo. El sexo que vende el cine es un sexo *mudo*, o sea inútil o contraproducente en el plano de la reducción del sacrificio pulsional. Un sexo que no sea verbalizado y problematizado, y que se reduce a simple visualización, tiene como horizonte estético el onanismo, o sea la regresión infantil de la sociedad en su conjunto. La consecuencia más destructiva de esta regresión es la debilitación de los mecanismos de control subjetivo de la violencia.

Gino Frezza

Pasolini lidiaba su propia batalla contra la hipocresía burguesa que, en los años sesenta-setenta, todavía no aceptaba la expresión manifiesta del sexo y del erotismo en el cine y en la televisión. Él veía en esta cerrazón el enraizamiento de una actitud fascista. La suya era una batalla en defensa del cine moderno, que quiso expresar con gran libertad la profunda relación entre la imagen y el deseo, entre el amor, el sexo, la inocencia, la maduración individual y colectiva. Pero la situación de los años sesenta era más bien distinta a la de los cuarenta. El régimen fascista tenía un poder vinculante y aún más directo del que, en la época de la democracia y bajo gobiernos con mayoría democristiana (impregnada de la cultura católica), se presentaba como poder público. Pasolini denunciaba esta paradoja: en los años sesenta, la fuerza de la censura era más penetrante y más peligrosa que entonces, porque era menos visible y más indirecta. También es cierto que, gracias a aquellas batallas sociales y culturales movidas en los setenta, no obstante las diversas víctimas —entre las cuales algunas son excelentes, baste pensar en Bertolucci y en la condena judicial sufrida por *El último tango en París* (Ultimo tango a Parigi, Bernardo Bertolucci, 1972)—, la relación entre cultura

y censura, y por lo tanto entre cine y censura, fue ampliamente liberalizada. Hoy, al menos en apariencia y sobre el plano legal, la censura no existe, y sin embargo puede volver. El desarrollo de los medios (de la era del cine a la de la televisión, de la neotelevisión a la comunicación digital, y hoy en la época de las culturas digitales en red) ha modificado de modo radical la situación entre el derecho a una libre expresión y las formas de control y represión por parte del poder. Las oportunidades de expresarse libremente son hoy mucho más grandes pero, por otro lado, el riesgo de un control político es molecular, a menudo invisible... Pienso que es necesario tener en cuenta estas grandes mutaciones antes de condenar la gran cantidad de imágenes y la propagación de la llamada «ideología del hedonismo»; normalmente estas definiciones simplifican el marco cultural, restauran obstáculos y conflictos arbitrarios, y, sobre todo, se nutren de los prejuicios morales subyacentes. No defiendo, por ejemplo, que el deseo se eclipse cuando abundan las formas de representación del eros; ni siquiera que pornografía y consumo sean objeto de desprecio y de condena. Además, ha habido siempre una relación muy estrecha y fecunda entre erotismo y pornografía, al menos desde finales del siglo XVIII hasta hoy, y no creo que estas dos formas de manifestación de las imágenes del cuerpo (desnudo, mostrado en todas sus partes y en toda acción posible) tengan que ser atribuidas a dos polos opuestos (de los cuales el erotismo sería válido en cuanto que «imaginativo», mientras la pornografía es condenable por «demostrativa»). Pienso que erotismo y pornografía tienen mucho que ver con las relaciones que existen entre el imaginario y lo real, a su vez en relación con el deseo. Las redes digitales están reescribiendo y orientando en formas completamente innovadoras exactamente esto. Y es allí donde debemos llegar para estudiar de nuevo la relación entre censuras (en plural) e imaginaciones del cuerpo sexuado (femenino y masculino). ■

NOTAS

- 1 «El erotismo es lo que se desarrolla “en la cabeza”, es una función cerebral. La pornografía es lo que hacen los cuerpos y el espectáculo que producen: es una función corporal. El erotismo es imaginativo, la pornografía es demostrativa» (LENNE, 1978: 19-20).

REFERENCIAS

- LENNE, Gerard (1978). *Le sexe à l'écran*. Paris: Éditions Henri Veyrier. Citado en BASSA, Joan y FREIXAS, Ramón (2000). *El sexo en el cine y el cine del sexo* (p. 24). Barcelona: Paidós.
- PASOLINI, Pier Paolo (1983). Tetis. En V. BOARINI (ed.), *Erotismo y destrucción* (pp. 95-101). Madrid: Fundamentos.

conclusión

LA SOMBRA DEL CUERPO

ENDIKA REY

Para Pasolini, el cuerpo era el último lugar donde habitaba la realidad, pero el hecho de, una vez superados los fascismos, estar en posesión de la libertad sexual por concesión —y no por haberla ganado— hizo que el pueblo perdiese su propio cuerpo precisamente porque el eros estaba ya en un área de permisividad: «La ansiedad conformista de ser sexualmente libre transforma a los jóvenes en míseros erotómanos neuróticos, eternamente insatisfechos [...]. Así el último lugar en que habitaba la realidad, es decir el cuerpo, o sea el cuerpo popular, también ha desaparecido» (PASOLINI, 1983: 101).

En el cine, la aparición de la pornografía supuso en cierto modo la reaparición de un cine primario, de presencia en bruto: «El porno cuenta con los mecanismos de la identificación, pero sólo requiere una identificación mínima. Al igual que los films-sucesos de la Sociedad Lumière, o como los films de persecuciones de los primitivos, el film porno ofrece al espectador la ocasión imaginaria de ser en otra parte más que la de ser algún otro, de ver hacer más que de hacer. Se trata siempre de la fórmula del traslado: viajes exóticos a los países de los cuerpos» (AMENGUAL, 1976: 47). Lo curioso es que más allá de hacer borrón y cuenta nueva respecto a las construcciones previas del eros y del deseo, la pornografía, en principio alejada de todo fascismo y supuestamente liberadora, acabó

perpetuando algunos de esos mismos elementos represivos y mutiladores.

Los tabúes desaparecían, pero no así algunas de sus huellas. «Se perpetúa todo un orden social: el hombre viril se apropia de la mujer sumisa. Así pues, la pornografía no sólo es mercantil en su finalidad: lo es ontológicamente, ya que reduce el amor a relaciones de dominio, y por lo tanto de propiedad, evacuando una vez más toda dimensión sentimental» (HENNEBELLE, 1976: 69). El patriarcado continuaba definiendo la nueva categoría cinematográfica y, aún a día de hoy, el género —tanto en su codificación profesional como en la *amateur*— se acerca por lo general, y salvo excepciones, hacia la mujer de manera autoritaria y sin hacer hincapié en su papel de sujeto: se trata simplemente del objeto de satisfacción. El fascismo, tal y como asegura Hediger refrendándose en las teorías de Pasolini, no solo se refiere al movimiento político basado en la violencia, sino a toda una ideología implantada en nuestros regímenes culturales que surge y continúa más allá del periodo estrictamente dictatorial.

Si la representación del eros ha sufrido un cambio importante en los últimos años, ese está sin duda relacionado con el auge de las redes sociales. El tema nos aleja del cine, pero no así de la propia imagen: el teléfono móvil permite la cons-

trucción de la identidad a través del reverso. El *selfie* es el mecanismo de autocontrol definitivo donde se subraya cómo el retratado y el retratador son la misma persona. Originalmente concebida para el flirteo —es decir, para la alimentación del deseo—, la auto-foto permite el dominio sobre la edificación de la propia identidad o, al menos, sobre el reflejo soñado de la misma. La presión ya no está en manos de un sistema totalitario que dirige la mirada sino en las de una sociedad global donde la censura viene de la mano de la democracia. El bloqueo (Twitter), la prohibición (Facebook) o la denuncia (Instagram) son los nuevos mecanismos represores anónimos a los que accede todo aquel que entre en el juego. El desnudo, por ejemplo, se sigue censurando y las redes sociales se erigen en los nuevos sacerdotes de la moral o, al menos, en sus púlpitos.

Así, las tácticas de seducción audiovisuales pasan de nuevo por la omisión, interiorización o metaforización ya que, aunque la invención y la producción están permitidas, la difusión pública continúa estando censurada. Tal y como Pasolini anticipaba, ahora es la propia libertad de la sociedad de consumo la que determina una ideología hedonística y laica, y la teoría del Eros se refleja así en una antropología fundada en un cierto tipo de corporeidad natural alienada. La idea del pecado ha desaparecido y «sin la amenaza de la piedra el amor se resiente, se relaja, se transforma en algo fácil y sin riesgos que ya no es capaz de reconducir una vida, de dar sentido a nada. [...] Con la esplendorosa reivindicación del deseo, el erotismo y el amor se separan aunándose, el efecto se independiza milagrosamente de su causa. ¿Será el sexo la venganza del amor?» (RINS, 2001: 114).

Domènec Font aseguraba en *Cuerpo a cuerpo*, su obra póstuma, que «mientras el discurso sobre el cuerpo se constituye en revelador de las mentalidades, las prácticas artísticas y la biocultura de una época, su aplicación como estudio en el cine es compleja y solo parece disfrazar un retorno a la idolatría y el fetichismo. El estatuto del cuerpo en

cine es problemático y funciona en relación a una metafísica que lo instituye no como objeto biológico sino como fantasma, mera apariencia sin volumen ni espesor, trazo de luz y destilado químico. ¿Qué es lo que define esa construcción imaginaria, material y signo, simulacro y reproducción? La imagen como soporte» (FONT, 2012: 15). Félix Guattari, por otro lado, señala que el eros «siempre es inversión del límite entre el placer autorizado y la prohibición codificada. Prolifera al margen de la Ley; es el cómplice de la prohibición; canaliza la lúvido sobre el objeto prohibido que sólo roza y apenas descubre. [...] Por un lado tenemos el fantasma, el deseo hecho fantasma, hecho impotente; por otro, la realidad de la producción desexualizada» (GUATTARI, 1983: 91). La imagen cinematográfica recoge el deseo y el eros, el cuerpo, como fantasma. La historia del cine del deseo todavía está por escribir pero, hoy por hoy, el último lugar donde tal vez habita la realidad de las imágenes es en esa sombra. ■

REFERENCIAS

- AMENGUAL, Barthélémy (1976). Del cine porno como redención de la realidad física. En J. MAYÁ (ed.), *En torno al erotismo* (pp. 39-56). Madrid: Sedmay.
- FONT, Domènec (2012). *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GUATTARI, Félix (1983). Más allá del significant. En V. BOARINI (ed.), *Erotismo y destrucción* (pp. 81-93). Madrid: Fundamentos.
- HENNEBELLE, Guy (1976). Metro, boulot, dodo, porno, loto... En J. MAYÁ (ed.), *En torno al erotismo* (pp. 57-75). Madrid: Sedmay.
- PASOLINI, Pier Paolo (1983). Tetis. En V. BOARINI (ed.), *Erotismo y destrucción* (pp. 95-101). Madrid: Fundamentos.
- RINS, Silvia (2001). *La emoción sin nombre*. Cáceres: ReBross.

ALEMANIA, ITALIA, ESPAÑA: EL EROS Y EL DESEO BAJO LOS FASCISMOS EUROPEOS

Resumen

El presente texto reflexiona sobre el tratamiento en cine del eros y el deseo bajo el fascismo alemán, italiano y español. La censura y represión de las dictaduras se integran en un marco cultural y moral preexistente donde la sexualidad femenina acaba siendo condicionada por una desrealización del rostro a través de la máscara. Ese cuerpo hecho fantasma no solo es privativo sino también productivo ya que el *star-system* controla pero también satisface los deseos colectivos. Se construyen distintos tipos de feminidad según las particularidades de cada país y régimen, pero también hay una serie de códigos parejos a la hora de crear un ideal de la mujer. Ese erotismo constreñido se reconducirá con el fin de los fascismos adquiriendo formas como la pornografía, si bien la frontera entre ambos conceptos es difusa y las estructuras identitarias siguen estando bajo el influjo del patriarcado y el mercantilismo. La historia del cine del deseo nos ayuda a leer el cuerpo y rostro de las figuras femeninas en la era moderna.

Palabras clave

Eros; deseo; fascismo; actriz; cuerpo; gestualidad; censura; *star-system*.

Autores

Endika Rey (San Sebastián, 1983) es doctor en Comunicación Social por la Universitat Pompeu Fabra y profesor en la Universitat de Barcelona, donde imparte El proceso de creación audiovisual. Actualmente participa en un proyecto de Investigación I+D sobre el cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos, es miembro de la Asociación catalana de críticos y escritores cinematográficos y trabaja como *script editor*. Recientemente ha participado en el libro colectivo *Motivos visuales del cine* (J. Balló y A. Bergala, eds.). Contacto: endika.rey@gmail.com.

Vinzenz Hediger es profesor en el campo de estudios cinematográficos de la Goethe Universität Frankfurt am Main. Fue cofundador y miembro del comité directivo de NECS (Red europea de estudios sobre cine y medios de comunicación), presidente de la GFM (Asociación alemana de estudios sobre medios de comunicación), fundador de la revista *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, coeditor de *Montage AV* y miembro del consejo del seminario permanente sobre historia de la teoría del cine. Es también coeditor de la serie de libros *Film Theory in Media History*, así como uno de los autores de *Films that Work* (junto a Patrick Vonderau). Contacto: hediger@tfm.uni-frankfurt.de.

Alejandro Montiel Mues es profesor titular de la Universitat Politècnica de València, donde imparte Historia del cine. Ha publicado, entre otros, los libros *Teorías del cine* y *El desfile y la quietud*.

GERMANY, ITALY, AND SPAIN: EROTICISM AND DESIRE UNDER EUROPEAN FASCISM

Abstract

This text offers some reflections on the treatment of eroticism and desire in cinema under German, Italian and Spanish fascism. Censorship and repression under the dictatorships were integrated into a pre-existing cultural and moral framework where female sexuality was ultimately conditioned by a derealisation of the face through the mask. This body turned ghost is both privative and productive because the star system controlled but also satisfied the desires of the masses. Different types of femininity were constructed based on the particularities of each country and regime, but several similar codes were also used to create an ideal image of the woman. With the end of fascism, this constrained eroticism would be redirected to include forms such as pornography, although the boundary between the two concepts has been blurred and identity structures are still under the influence of patriarchy and commercialism. The history of the cinema of desire can help us to read the body and face of female figures in the modern era.

Key words

Eroticism; Desire; Fascism; Actress; Body; Gesture; Censorship; Star-system.

Authors

Endika Rey holds a PhD in Social Communication from the Universitat Pompeu Fabra and is a professor at the Universitat de Barcelona, where he teaches the process of audiovisual creation. He is currently involved in an R&D research project on the erotic body of the actress under fascism, is a member of the Catalan Association of Film Critics and Writers, and also works as a script editor. He recently contributed to the anthology *Motivos visuales del cine* (J. Balló and A. Bergala, eds.). Contact: endika.rey@gmail.com.

Vinzenz Hediger is Professor of Film Studies at Goethe Universität Frankfurt am Main. He was co-founder and member of the steering committee for NECS (European Network for Cinema and Media Studies), president of the GFM (German Association for Media Studies), founding editor of the journal *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, co-editor of *Montage AV*, and board member of the Permanent Seminar on Histories of Film Theories. He is also the co-editor of the book series *Film Theory in Media History* as well as one of the authors of *Films that Work* (with Patrick Vonderau). Contact: hediger@tfm.uni-frankfurt.de.

Alejandro Montiel Mues is Professor of Film History at the Universitat Politècnica de València. His publications include the books *Teorías del cine* and *El desfile y la quietud*. *Análisis fílmico*

Análisis fílmico versus Historia del Cine. También se incluyen trabajos suyos en libros de edición y autoría colectiva como *La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta* (Actas del VIII congreso de la AEHC) o *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental español* (J. M. Catalá, J. Cerdán y C. Torreiro, eds.). Contacto: jmontiel@har.upv.es.

Marta Muñoz Aunión es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Sevilla y doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha trabajado sobre la historia del cine alemán de entreguerras y la relación entre la política y el cine durante la etapa nacionalsocialista. Ha colaborado en obras colectivas con artículos como *El cine español según Goebbels (Secuencias)* o *Inter arma, silent artes: la intervención nazi en la configuración mediática y política del alzamiento* (Archivos de la Filmoteca) y actualmente trabaja en el departamento de español de la Goethe Universität Frankfurt am Main. Contact: Munoz-Aunion@em.uni-frankfurt.de.

Raffaele Pinto es docente de Filología italiana en la Universitat de Barcelona, preside la Sociedad Catalana de Estudios Dantescos y coordina el Seminario de psicoanálisis, cine y literatura de la UB. Especialista en Dante y la literatura medieval del ámbito románico, la literatura comparada y la historia del cine, entre sus obras recientes destaca la coedición de *Las metamorfosis del deseo* (L. Borràs y R. Pinto, eds.) así como su participación en *La academia de las musas* (José Luis Guerin, 2015). Contact: raffaelepinto@ub.edu.

Gino Frezza es catedrático en la Università degli Studi di Salerno dentro del Departamento de Ciencias Políticas, Sociales y de la Comunicación. Es profesor de Sociología de los procesos culturales e investiga sobre las relaciones productivas, expresivas y tecnológicas de los medios audiovisuales, sobre todo aquellas entre el cine, el cómic y la televisión. Es autor de libros como *Figure dell'immaginario*, *Dissolvenze. Mutazioni del cinema* o *Effetto Notte. Le metafore del cinema* y su dedicación a la investigación queda también acreditada por un amplio historial como coordinador científico. Contacto: frezza@unisa.it.

Referencia de este artículo

REY, Endika, HEDIGER, Vinzenz, MONTIEL MUES, MUÑOZ Aunión, Marta, PINTO, Raffaele, FREZZA, Gino (2017). Alemania, Italia, España: el eros y el deseo bajo los fascismos europeos. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 139-156.

versus Historia del Cine. He has also contributed to anthologies such as *La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta* (Proceedings from the 8th Conference of the Spanish Film Historians Association) and *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental español* (J. M. Catalá, J. Cerdán and C. Torreiro, eds.). Contacto: jmontiel@har.upv.es.

Marta Muñoz Aunión holds a degree in Communication Sciences from the Universidad de Sevilla and a PhD in Philosophy from the Universidad Autónoma de Madrid. Her research work includes the history of German cinema in the inter-war period and the relationship between politics and cinema during the National Socialist period. She has contributed to anthologies with articles such as "El cine español según Goebbels (Secuencias)" and "Inter arma, silent artes: la intervención nazi en la configuración mediática y política del alzamiento (Archivos de la Filmoteca)". She currently works in the Spanish Department at Goethe Universität Frankfurt am Main. Contact: Munoz-Aunion@em.uni-frankfurt.de.

Raffaele Pinto is Professor of Italian Philology at the Universitat de Barcelona. He is President of the Catalan Society of Dantesque Studies and coordinates the UB's Seminar on Psychoanalysis, Cinema and Literature. He is a specialist in Dante and medieval literature of the Romanesque period, comparative literature, and film history, and his recent work includes the co-editing of *Las metamorfosis del deseo* (L. Borràs and R. Pinto, eds.), as well as his participation in the film *The Academy of Muses* (La academia de las musas, José Luis Guerin, 2015). Contact: raffaelepinto@ub.edu.

Gino Frezza is a professor at the Università degli Studi di Salerno in the Department of Political, Social and Communication Sciences. He teaches sociology of cultural processes and researches the productive, expressive, and technological relationships of audiovisual media, especially between cinema, comics, and television. He is the author of books such as *Figure dell'immaginario*, *Dissolvenze. Mutazioni del cinema* and *Effetto Notte. Le metafore del cinema*, and his dedication to research is also evidenced by his extensive work as a scientific coordinator. Contact: frezza@unisa.it.

Article reference

REY, Endika, HEDIGER, Vinzenz, MONTIEL MUES, MUÑOZ Aunión, Marta, PINTO, Raffaele, FREZZA, Gino (2017). Germany, Italy, and Spain: Eroticism and Desire under European Fascism. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 139-156.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com