

---

# HOLLYWOOD Y LA ESTETICA DEL FACISMO

---

EDGAR SOBERON TORCHIA

“No existe mayor testamento de la lucidez ideológica de la burguesía que la manera como ha invertido sistemáticamente la función y el significado del arte. Arte como espíritu, arte como fuerza, arte como coherencia personal; arte como todo menos lo que ha sido siempre: el producto material de las mentes y manos humanas” (1).

El nacimiento del cine coincide con el fin de un siglo y el alba del humanismo científico. Este momento histórico es determinante en la definición de los estados modernos que dirigen la política internacional, de manera que el nuevo medio ha sido testigo de grandes eventos históricos, al registrar tanto la decadencia de sistemas socioeconómicos, como la construcción de otros.

El cine en manos de los agentes de cambio, aún no ha logrado una imagen integral del futuro que vislumbran, salvo raras excepciones. En estos términos, hace débil frente al otro cine que, valiéndose de una hábil manipulación de los códigos expresivos del cinema, trata de mantener el colonialismo del raciocinio. Esta polarización, aunque maniquea, ayuda a aclarar las ideas en torno a la función social del cine, parámetro crítico heredado de la sociología.

En un copioso ensayo (2), el catedrático estadounidense Peter Pappas discute el filme de Abel Gance, *Napoleón* (1927), como ejemplo prístino del arte fascista (3), en oposición a la estética marxista: aceptar versus explicar, mixtificar versus esclarecer.

“(El) arte fascista es, por definición, confuso; —señala Pappas—. No en el sentido de que sea incierto en sus propósitos, sino en aquel más profundo de querer confundir las diferencias entre el individuo y la sociedad, la historia y la mitología, el mundo y la imaginación. El arte fascista es el arte de lo subjetivo hecho universal, de lo inmaterial vuelto material. En oposición al tipo de arte que busca distinguir, aclarar y distanciarse del mundo (como los trabajos de Brecht, o de Einstein y Godard en el cine), el arte fascista es el arte de la unificación arbitraria, lo que equivale a decir, el arte de la sobreimposición” (4).

Pappas resume, a grandes rasgos, las características del arte fascista en dos:

- 1.- La negación del individuo, por medio de una engañosa subjetivización de su rol sociohistórico a través de un prototipo emblemático de la nación y/o el partido; y
- 2.- La tergiversación de la historia.

El recurso estético para expresar estas particularidades es la *sobreimposición*. Siguiendo las recomendaciones de Pappas, la sobreimposición está entendida en estas notas, tanto de manera liberal (como el fundido encadenado y el montaje paralelo), así como un proceso de alteración de una visual suplantada por otra, que vendrá fascista de acuerdo a las características previamente señaladas.



Es por ello que la reciente visión de *Annie* (1982), de John Huston, en la que encontramos similitudes en los procesos —igual o menos inspirados— puestos en práctica, nos ha hecho reflexionar sobre el feliz matrimonio de Hollywood y la estética fascista.

## ¿ARTE FASCISTA EN HOLLYWOOD?

La historia de Hollywood (5) sigue ofreciendo material de estudio, pero ya ha sido reconocida su influencia en la integración de los estados de la faja central de la América del Norte, al punto de crear una determinada homogeneidad mental en la concepción del “ideal patrio” y del arte:

“(…) Arte como grandeza y grandeza como arte: arte como la política invencible, transnacional y transocial del genio” (6).

Industria propulsada por la colonia judía, Hollywood proyectó un ideal de comfort medio, con la comedia de situaciones enmarcada en un “milieu” preconcebido de alta eficiencia y “buen” gusto; fomentó el “ingenuo” espíritu expansionista y diversionista, a través de las aventuras de invasión y exterminio del “cowboy-marine-boy scout-g.i.”, etc.; y un evasivo engegucimiento de la realidad social por medio de musicales de nunca-jamás y dibujos animados aparentemente inofensivos. Hasta el “cine negro” o el “proletario”, de alguna manera contestatarios, estuvieron rigidos por la moral del código Hays o por la moda.

Con casi ocho décadas de cine hollywoodense, la técnica de la superposición puede ser ampliada a un recurso con efectos a largo plazo. Pappas la ejemplifica muy bien, citando dos consecuencias foquistas de *Napoleón* en las que la superposición opera de manera más directa y sin subterfugios:

1.- Napoleón utiliza la bandera francesa como vela de la barca que lo lleva de Córcega a Francia a “hacer la revolución”. Por montaje paralelo, vemos que una tormenta abate la embarcación al mismo tiempo que la Convención Nacional está reunida en colapso de cara a su destino histórico. Cuando Napoleón “vence” la

tormenta, la Convención se calma. El águila de la autoridad imperial se posa sobre el mástil del bote del futuro líder. Bautizado por la tormenta y confirmado con la aparición de la “gracia metafísica” en su mástil, Napoleón recibe las credenciales de “Monsieur Histoire”: él es la revolución.

2.- En un momento de inspirado chauvinismo, durante la campaña bélica napoleónica, a la pantalla central le son añadidas proyecciones a ambos lados teñidas de azul y rojo, como una gigantesca bandera francesa. A esta expansión pre-cinerama, con dos pantallas laterales, Pappas la llama el equivalente estético del expansionismo representado en cine (7).

Esta manipulación de la correlación de fuerzas históricas, busca unificar conciencias y negar la presencia material de los revolucionarios burgueses, preservando un orden de hechos insano. Porque la estética fascista busca resaltar un estado de acontecimientos nebulosos, una visual “esquizofrénica” de la historia, que niegue su dimensión material.

Hollywood, en su distorsión de la verdad histórica, no sólo ha deformado el pasado, sino que incluso ha costeado proyecciones al futuro amenazantes, como en el filme de 1975 de Norman Jewison, *Rólerbol*. Por otra parte, la sobreimposición no es siempre violenta. Un caso almirado lo ofrece *Annie*: en el afán de convencernos de la bondad del magnate armamentista y de demostrar la hipótesis del “éxito a la vuelta de la esquina”, Daddy Warbucks y Annie van a ver en 1934, *La dama de las camelias* (1936) de George Cukor.

## ALGUNAS MIXTIFICACIONES RECIENTES

Una vez aceptado el fascismo como una ideología autoritaria con características que han aflorado a lo largo de la historia, y entender la sobreimposición de suerte que, por ejemplo, la saturación de un siglo de modelos blancos y rubios en la pantalla, haya alterado el “ideal romántico” de chinos, negros e indoamericanos, no es difícil encontrar rasgos fascistas en innumerables filmes, desde *El nacimiento de una nación* (1915) a *E.T.: el extraterrestre*.

Los empresarios de Hollywood se preguntan los motivos de la creciente baja de público cinematográfico. Quizás sea un factor desatendido, la repetición de su esquema folletinesco-fascistoide, carente de esquinas históricas reales —aunque sea la historia de un barrio, como en *West Side Story* (1961) de Robert Wise. La receta obviamente comienza a cansar al espectador.

El cine fantástico, entonces —tan abierto y apto para la subjetivización de cualquier situación— ha visto su día. La evasión intergaláctica, el horror, las aventuras pasadas, contemporáneas y futuras, apoyados por efectos especiales de primer orden, son vehículos que imantan la boletería. Ya no es el folletín decimonónico, de *Lo que el viento se llevó* (1939) lo que atrae: en 1965, el punto de transición (*El sonido de la música*), evasiva saga de una familia exiliada, nos llevó a *La guerra de las galaxias* (1977) y a *E.T.* (1982). Y en ellos, invariablemente, hay espacio para incluir la cuña fascista. Además del filme de George Lucas, nos vienen a la memoria *Alien* (1979) de Ridley Scott, *Conán, el bárbaro* (1982) de John Milius, *Cazadores del arca perdida* (1981) de Steven Spielberg y *Blade Runner* (1982) también de Scott.

Con *La guerra de las galaxias*, Lucas creó la saga expansionista más ingeniosa de años recientes: en un “pasado remoto” con visos de futuro inestable y belicoso, ¿quién se atreve a dudar del rol mesiánico asignado a un mercenario caucásico y angloparlante (Harrison Ford, vedette de varios de los filmes mencionados) al servicio de las fuerzas imperiales? La saga está calculada con tal precisión que el vocablo

“imperio” es adjudicado al enemigo, una manada negra de cascos nazis, para despistar al espectador.

*Alien*, preciada criatura al servicio de consorcios petroquímicos rivales, también nos depara un futuro trans-espacial de supremacía anglosajona, mientras que en *Conán, el bárbaro*, yendo hacia atrás a una civilización mitológica intermedia entre la prehistoria y la historia antigua, un orangután (Arnold Schwarzenegger), escapado de un documental de Leni Riefenstahl, encarna el paso a la Historia, moviendo el barbarismo hacia formas más “decorosas” de convivencia, fiel a los postulados menos iluminados de Nietzsche.

Ford recrea su rol, uno en los años 1930s y otro en el futuro del Departamento de Efectos Especiales, respectivamente, en los filmes de Spielberg y Scott. Su “Indiana Jones” como su policía Deckard, encajan en la galería de superhéroes fascistas, junto a Supermán, Buck Rogers, Flash Gordón, El Llanero Solitario, Marvila, Tarzán, el ratón Mickey, Rico Mac Pato, Popeye y otras variaciones.

Esto no se reduce al cine fantástico. El reciente reclutamiento para el ejército “gay” (*Making Love, Victor-Victoria, Socios, Personal Best, Lianna*), nos recuerda la ambigua corriente del cine mudo de posguerra y pre-fascista de Alemania, “(...) síntoma de un despertar de los instintos primitivos, en todos los países beligerantes de una guerra. La naturaleza misma inducía a los hombres a reafirmar los violentos instintos vitales a través del exceso” (8).

Uno de los casos más apabullantes del último quinquenio es *E.T.*, la más reciente oda del más fascista de los cineastas jóvenes, Steven Spielberg. El filme se vale de una pseudo-compasión para endosar el “American way of life”, pero lo que más sorprende es la aprobación del público (con risas, aplausos, y hasta lágrimas de cierre) de un grotesco muñeco de plástico en la peor línea de Walt Disney (que de súbito se vuelve “clásica”). ¡Hasta qué punto Hollywood ha deformado la apreciación artística del espectador de cine!

El mensaje “humanista y pacifista” de *E.T.* no convence, porque, de manera inmoral, dirige cuidados y atenciones de la NASA y de la familia (sintomáticamente fragmentada) a un muñeco remedo de un niño biafrano. ¿Es que la sensibilización de la humanidad, de toma de conciencia de la realidad social que vive a diario, depende de obras como ésta? A fin de cuentas, esto es lo que menos busca *E.T.* Tan obvia que parece escondida, subyace la tendencia a “espiritualizar” las reivindicaciones sociales y los procesos históricos, a condicionarnos a mirar al cielo, esperando un omni luminoso cuyos tripulantes nos ayuden a redistribuir las riquezas con justicia.

No estaba tan despistado el cineasta independiente Jon Jost cuando muestra en *Angel City* (1977) una secuencia satírica, en que la protagonista audiciona para la nueva versión que planean unos productores de Hollywood, del documental nazi *Triunfo de la voluntad* (1934) de la riefenstahl.

# EL REGRESO DEL JEDI

## MIENTRAS, EN LA SALA DE ESPERA...

Resulta fácil descubrir rasgos de fascismo en *La historia del mundo según Mel Brooks* (1982). Pero no es menos difícil encontrarlos en cines satélites del imperio de Hollywood: ¿no se asoman de vez en cuando en los filmes ingleses *Expreso de medianoche* o *Carros de fuego*? ¿O en las italianas *Portero de noche* y *Calígula*?

La distorsión continuará. Se ha planteado la necesidad de que sean utilizadas las formas narrativas del "cine de prosa" para contrarrestar la influencia deformadora del cine de Hollywood.

En un momento de la historia del cine de cambio, fue impuesto el modelo realista que resolvía sus planteamientos de manera inverosímil. La cinematografía se ha inclinado en años recientes a plantear problemas en la implementación de nuevas medidas de bienestar social. De carácter casi siempre individual (individual versus colectivo) o de lastres colectivos acarreados del pasado, estos problemas constituyen el atractivo principal, en cuanto son compartidos por las mayorías.

A la vez, la tendencia a lo fantástico prevalece, incluso en los países que construyen nuevas sociedades, porque el entretenimiento y la diversión es parte de los derechos del ciudadano. La fantasía es otra salida, mientras ésta no constituya una perversión ideológica. Tomemos el siguiente ejemplo: demostrar en una fantasía, el siguiente silogismo:

La tierra es de los terrestres.

Todos somos terrestres.

La tierra es de todos.

¿Acaso no se basa la naturaleza humana en unas leyes sencillas y elementales pero profundamente olvidadas? El revitalizar estas verdades, a través de un cine que presente situaciones mágicas, enraizadas en nuestras culturas, parece más eficaz que diez largos sobre la Reforma Agraria. Hacia esa dirección apunta un filme como *E/ cristal oscuro* (Inglaterra 1982, de Jim Henson y Frank Oz). A pesar de sus obvias limitaciones ideológicas, algunas muy a tono con la estética discutida en estas notas, los realizadores demuestran una visión más coherente entre cine y Universo, cine y humanidad, cine y necesidades sociales vigentes.

Utilizar las mismas armas en principio, con distinto enfoque conceptual, podrá llevarnos a una superación de las mismas.

### NOTAS:

(1) Peter Pappas, La sobreimposición de la visión: "Napoleón" y el significado del arte fascista, revista Cineaste, Nueva York, Vol. XI, número 2, página 5.

(2) Peter Pappas, Ob. cit., páginas 5 a 13.

(3) Si bien el término "fascismo" es usualmente asociado con el régimen autoritarista italiano, vigente en 1922 a 1945, aquí será utilizado en un sentido extensivo, como ideología cuyas características se ha manifestado en el curso de la historia de la humanidad.

(4) Peter Pappas, Ob. cit., página 7.

(5) Aunque en todas las cinematografías del bloque capitalista podemos encontrar características del fascismo, aquí nos concretamos a la producción de la gran industria norteamericana, por lo que también dejamos por fuera a la producción independiente y/o alternativa de esa nación.

(6) Peter Pappas, Ob. cit., página 5.

(7) Peter Pappas, Ob. cit., página 11. Recordemos también que el primer filme de ficción realizado por Hollywood en cinerama, fue precisamente su versión particularmente distorsionada de la conquista del oeste norteamericano, *How The West Was Won* (1962, de John Ford, Henry Hathaway y George Marshall).

(8) Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1954, página 55.