

EL REICH IMAGINARIO. CONSTRUCCIÓN DE LA MITOLOGÍA DEL NAZISMO EN LA CADUTA DEGLI DEI E IL PORTIERE DI NOTTE

THE IMAGINARY REICH. CONSTRUCTION OF THE MYTHOLOGY OF NAZISM IN LA CADUTA DEGLI DEI AND IL PORTIERE DI NOTTE

José Carlos García-Vega*

Universidade de Santiago de Compostela-España

RESUMEN: Tratamos el proceso por el cual en el Occidente de los años 60 y 70 comenzó a construirse una mitología propia sobre el nazismo que lo disoció del hecho histórico y del discurso mnemónico, permitiendo con ello que se haya convertido en inspiración habitual y fuente de toda clase de obras ficcionales. Lo hacemos por medio del análisis en profundidad de dos películas, *La caduta degli dei* (Visconti, 1969) e *Il portiere di notte* (Cavani, 1974), muy representativas del fenómeno *sadiconazista* del cine italiano, el cual sembró grandes polémicas en su época pero, indudablemente, contribuyó a la apertura de marcos necesaria para la entrada en el espacio público de formas atípicas y disruptivas de representación del pasado. Defendemos la interpretación de que este proceso consistió en dotar a los elementos constitutivos del imaginario sobre el nazismo de un valor arquetípico y metafórico.

PALABRAS CLAVE: nazismo, cine, representaciones, cultura histórica, *sadiconazista*.

ABSTRACT: *We deal with the process by which in the West of the 1960s and 1970s a mythology of Nazism began to be built that dissociated it from historical fact and mnemonic discourse, thus allowing it to become a habitual inspiration and source of all kinds of fictional works. We do it through an in-depth analysis of two films, La caduta degli dei (Visconti, 1969) and Il portiere di notte (Cavani, 1974), very representative of the sadiconazista phenomenon of Italian cinema, which caused great controversy in its time but, undoubtedly, contributed to the opening of frames necessary for the entry into the public space of atypical and disruptive forms of representation of the past. We defend the interpretation that this process consisted in giving the constitutive elements of the imaginary about National Socialism an archetypal and metaphorical value.*

KEYWORDS: *nazism, cinema, representations, historical culture, sadiconazista.*

* **Correspondencia a / Corresponding author:** José Carlos García Vega. Praza da Universidade, 1, 15704 Santiago de Compostela, A Coruña — jcarlos.garcia.vega@usc.es — <https://orcid.org/0000-0001-6165-193X>

Cómo citar / How to cite: García-Vega, José Carlos (2024). «El Reich imaginario. Construcción de la mitología del nazismo en *La caduta degli dei* e *Il portiere di notte*», *Historia Contemporánea*, 76, 1049-1080. (<https://doi.org/10.1387/hc.23859>).

Recibido: 15 agosto, 2022; aceptado: 6 junio, 2023.

ISSN 1130-2402 — eISSN 2340-0277 / © 2024 *Historia Contemporánea* (UPV/EHU)



Esta obra está bajo una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Introducción

«¿Quién habría pensado en 1945 que llegaría el día (menos de 30 años después) en que los nazis podrían ser tratados como figuras decorativas de época en espectáculos sadomasoquistas?». ¹ De este modo el célebre crítico de cine estadounidense Andrew Sarris comenzaba su análisis para el *Village Voice* de dos estrenos que habían causado gran polémica en aquel entonces. Hoy en día, no 30, sino casi 80 años después del fin de la Segunda Guerra Mundial, la cantidad de producciones que utilizan el nazismo como material para crear ficción de todo tipo, desde fantasía hasta terror, desde literatura hasta cine y videojuegos, es inmensa. Y, si bien resulta extremadamente difícil hallar el porqué de esta evolución de la memoria colectiva, que permite el juego creativo con partes del pasado consideradas traumáticas y moralmente complejas, existen muchos caminos para aproximarnos al cómo.

El uso del nazismo en la ficción se debe a su carácter simbólico: los nazis representan la maldad, los excesos de una razón guiada por objetivos espurios, las ansias de dominación y sometimiento, los peligros del pensamiento utópico, las posibles perversiones del progreso tecnológico, el racismo y la intolerancia. Son referentes negativos que permiten generar representaciones dicotómicas en la ficción. Pero ¿de qué forma el nazismo ha pasado de ser un significante histórico para adquirir un valor universal en la interpretación de la faceta más oscura del ser humano? ¿cómo podemos explicar que hayan adquirido el rol propio de la figura de Satanás y de otros monstruos y deidades oscuras en nuestro imaginario? Podríamos dudar si alguna vez fue solamente lo primero, pero ese no es el objetivo de este trabajo. Nos centraremos en lo que consideramos un momento crítico del proceso que llevó a esta resignificación: la Europa de después del 68 hasta principios de los 70.

En esa época aparecieron toda una serie de producciones cinematográficas sobre el nazismo que se hicieron conocidas por generar intensas polémicas al sobrepasar los límites que imponía la moral ligada a las representaciones propias de la memoria colectiva. ² Es lo que llevó a Saul

¹ Sarris, 1974, p. 77

² Vid. la interpretación de Rapaport, 2003, aplicada a la *nazisplotation*, pero perfectamente compatible con nuestro caso, que la comprende como una «profanación de lo sagrado». En cuanto al concepto en sí de *memoria colectiva*, lo utilizamos desde el punto de vista de autores vinculados a la psicología social, como Páez y Liu, 2011, pp. 105-106, es

Friedländer a hablar sobre un *nuevo discurso* en torno al nazismo, uno caracterizado por la fascinación con su estética y por una hermenéutica artística que se servía de intrincadas construcciones intelectuales para dar un sentido a su historia. El autor destacaba la atracción por Hitler, la erotización del nazismo, la tendencia de estas producciones a convertirse en una suerte de arte *kitsch*³ y, con ese alejamiento de lo humano y lo corriente, a tratar de separarse de él y *exorcizarlo*.⁴ En suma, Friedländer alertaba sobre el peligro de que las nuevas formas de acercamiento al pasado en la cultura popular terminasen promoviendo un retorno a él. Coincidió en ello con Susan Sontag,⁵ quien, en su conocido artículo para la *New York Review of Books*, señalaba la creciente oleada de productos culturales encaminados a reconstruir el imaginario del nazismo en clave de atracción estético-erótica. De la misma forma, encontramos diversos intelectuales franceses que veían con malos ojos la emergencia de la que se conocería en el país como *la mode rétro*.⁶ Estamos ante un cambio en los modos de representación del pasado en general y del nazismo en particular.

Uno de los fenómenos que resultan más representativos de este proceso es el del *sadiconazista*, un *filone*⁷ italiano que comprende un número variable de películas elaboradas en dicho país y que tienen en común el mezclar contenidos eróticos o imágenes sexualizadas con representaciones del nazismo y del fascismo. Partiendo de *La caduta degli dei* (Luchino Visconti, 1969), *Il portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974) y *Salò*

decir, como una representación social del pasado que implica un conocimiento construido mediante la comunicación interpersonal e institucional que posee diversas propiedades de cara a la construcción y refuerzo de la identidad grupal. Siguiendo a Wertsch y Roediger, 2008, p. 321, las representaciones propias de la memoria colectiva se vinculan a un proyecto identitario, tienden a ser poco susceptibles a los matices o las evidencias de la investigación que son contrarias a sus relatos. Sería difícil defender la existencia de un solo relato de memoria en la Europa del momento, estando esta fragmentada en función de las necesidades de cada contexto nacional.

³ Entiéndase, en este contexto, como una forma de representación efectista, reconocible, popular y al mismo tiempo estereotípica, carente de contenido e ideas originales, Kulka, 2011, pp. 12-25, que tiende a remitir a imágenes del pasado, convenciones consolidadas y que proporcionan una sensación de autocomplacencia, Broch, 2011, pp. 32-34.

⁴ Friedländer, 1982, *passim*.

⁵ Sontag, 1975.

⁶ *Vid., e. g.*, Chaix, 1974, p. 49, o Foucault, 1974, pp. 5-19.

⁷ Se trata de un concepto propio del cine italiano en el que se plasman las particulares características de su modo de producción. Está referido a la conformación de un género mediante procesos de imitación de producciones exitosas en términos temáticos, Totaro, 2011.

o le 120 giornate di Sodoma (Pier Paolo Pasolini, 1975), en ocasiones se añaden también *Pasqualino Settebellezze* (Lina Wertmüller, 1975) o *Salon Kitty* (Tinto Brass, 1976), así como hay quien equipara este fenómeno con el casi paralelo de la *nazisploitation*⁸ y no es raro que se estudien junto con otras películas de la época de países diferentes, como *Lacombe, Lucien* (Louis Malle, 1974) o *Ormens ägg* (Ingmar Bergman, 1977). En nuestro trabajo hemos decidido centrarnos en las dos primeras, que algunos autores consideran el origen de toda la corriente y las raíces mismas de la erotización del nazismo. Excluimos *Salò o le 120 giornate di Sodoma* porque consideramos que corresponde a una lógica distinta: mientras que en ella el tema principal es la crítica del capitalismo y la globalización, situados en clave de igualdad con el fascismo —sobre todo italiano—, tanto en *La caduta degli dei* como en *Il portiere di notte* se habla del nazismo y, aunque hay referencias, el foco no es el capitalismo, sino el análisis de tipo psicológico y cultural.

Este examen lo hacemos a modo de un estudio de caso, es decir, empleando el análisis de las películas como forma de aproximarnos a una realidad más amplia⁹ de cambio en los imaginarios sobre el nazismo que referíamos anteriormente. Así, tras una primera exposición de determinadas cuestiones contextuales que consideramos relevantes a la hora de comprender históricamente su desarrollo, pasamos a estudiarlos en toda la profundidad que nos permite el espacio disponible. Ello siempre teniendo como referencia el eje hipotético de nuestro artículo: que en estos productos podemos hallar el reflejo de grandes corrientes interpretativas del nazismo que habían llegado a desarrollarse hasta su época, por un lado, y dos hitos en el proceso de transformación del mismo en un significativo de la cultura de masas que sobrepasa lo histórico para llegar a ser toda una fuente de arquetipos sobre el género humano, por otro. Podríamos referirlo como una *mitopoiea*,¹⁰ término poco definido en lo que se refiere a ciencias sociales, que entendemos como la composición de un universo mitológico que se integra en la cultura, en este caso, a través del prisma de la memoria colectiva.

⁸ E. g., Hake 2010, pp. 14-15, si bien no considera que sean lo mismo, sí ve múltiples conexiones entre este cine de autor y las producciones *quasi* pornográficas de bajo presupuesto etiquetadas bajo el título de *nazisploitation*, que, según su estudio, habían sido ignoradas debido al culto a los directores de las anteriores.

⁹ Seguimos aquí la línea de Stake, 2013, p. 159.

¹⁰ Así se refiere Marrone, 2000, p. 81, aunque solo en el título de su capítulo, a las representaciones del pasado en *Il portiere di notte*.

1. Metodología

No es este el lugar para discutir sobre la gran producción metodológica que más de un siglo de crítica y análisis cinematográfico ha dejado a nuestra disposición. Tampoco es necesario, por cuanto no pretendemos realizar una descomposición total de las películas que analizamos ni entrar en matices técnicos o valoraciones artísticas; tan solo nos interesa acceder a las lógicas de interpretación y representación del pasado que se hallan en estos productos audiovisuales, sin dejar de prestar atención a las peculiaridades del medio en que se encuentran. Así, hemos seguido los procedimientos expuestos por Casetti,¹¹ en lo que se refiere a las etapas del análisis, aunque no empleando sus mismas categorías. Hemos llevado a cabo una primera descomposición del film en unidades narrativas que van de lo más amplio a lo más básico. En nuestro caso, las unidades han sido los *actos*, *secuencias* y *escenas*, terminología tomada, en parte, de McKee,¹² por estar orientada a nuestro principal interés, que es la dimensión narrativa del film. Todo ello nos ha permitido segmentar las películas, comprender su estructura y disponer de mayor concreción a la hora de interpretar cada una de sus partes.

Este proceso tiene en cuenta toda clase de significantes, y con ello, no solo la mencionada división de tipo cronométrico, sino también personajes, decorados, subtramas discontinuas o banda sonora. La identificación de dichas unidades en este tipo de cine —de autor— es una tarea importante dado su carácter profundamente simbólico, metafórico, pues «a la vez que construyen un mundo verosímil y hacen posible una lectura literal de la historia, [tratan] de manera particular el material narrativo».¹³ Esto es, aunque los directores se apegan a determinados elementos historiográficos, haciendo de estos un marco que constriñe más o menos las posibilidades del discurso, moldean todos los componentes de la imagen de tal modo que les resulte posible adherir su propia perspectiva sobre los hechos y su ideario en general, algo no exclusivo del cine de autor, pero sí muy relevante por su carácter personal. Para ir más allá del terreno de la especulación en el plano interpretativo, a la par que un análisis de las obras en sí, nos hemos nutrido de las propias explicaciones de Visconti y Cavani dejadas en entrevistas.

¹¹ Casetti, 1991, pp. 33-59 y *passim*.

¹² McKee, 1997, pp. 32-42.

¹³ Vanoye, 2008, pp. 67-68.

Por tanto, si queremos resumir el proceso de análisis, este ha consistido, primero, en la descomposición de las películas en unidades narrativas, a lo que ha seguido la descripción de cada una de estas, la codificación analítica y descriptiva mediante el uso de categorías temáticas (motivos recurrentes, personajes, etc.) y la adición de anotaciones. Toda esta información se ha volcado a una base datos, con lo que se ha facilitado la consulta de escenas, la búsqueda de relaciones entre las distintas partes y el análisis específico de determinados elementos. Las hipótesis de trabajo se han contrastado, finalmente, con la literatura que ya existe sobre estas películas y con lo dicho sobre ellas por sus respectivos directores.

En lo que se refiere a su análisis como filmes de temática específica histórica, algunas claves hermenéuticas nos las ha proporcionado Ferro, quien los clasificaría como *historia-ficción* y, por tanto, orientados al presente y al placer intelectual, más que a la propia reconstrucción del pasado con ánimo historiográfico¹⁴ —aunque en el caso de Cavani existe una marcada intención analítica. Por su parte, la teorización de Rosenstone los sitúa como *films experimentales*, en tanto que «combaten los códigos de representación de los films tradicionales».¹⁵ Tanto lo primero como lo segundo nos ilustran sobre la tipología de estas obras en comparación con otro tipo de representaciones del pasado y nos permite tenerlas en cuenta dentro de sus propias lógicas a la hora de analizar su discurso.

2. Notas sobre el contexto

Por tratarse de representaciones del pasado atípicas, es difícil aducir factores contextuales cuando queremos explicar por qué dos directores italianos, en el seno de un país dominado todavía por el llamado *mito de la resistencia*,¹⁶ optaron por afanarse en un determinado momento en la interpretación del nazismo. Como se verá en cada uno de los apartados correspondientes, consideramos que tal decisión se debe, sobre todo, a preferencias personales, inquietudes intelectuales propias de los autores.

¹⁴ Ferro, 1995, pp. 186-189.

¹⁵ Rosenstone, 1997, pp. 48-49.

¹⁶ Petersen, 1993; Focardi, 2005, pp. 41-55, que además narra las complejidades a que dio lugar la reinterpretación del relato histórico sobre la resistencia por parte de las masas estudiantiles a finales de los años 60.

Es por ello que, en lugar de realizar explicaciones históricas generales, preferimos centrarnos en lo que atañe específicamente a cada uno de los films, a los que no solo separa un lustro, sino un componente generacional, un grado de compromiso político y un modo de comprender el cine.

No queremos decir con esto que no existiera en la época un marco propicio para la proliferación de tales discursos que pudiera afectar a ambos. Está claro que pueden identificarse una serie de hitos a lo largo de los años 50 y 60 que contribuyeron a dinamizar el conocimiento y el interés sobre el régimen nazi y sus crímenes.¹⁷ El juicio de Eichmann, de incuestionable impacto mediático en Occidente, supuso la apertura de toda una serie de debates sobre el papel asignado al exterminio judío en la memoria colectiva sobre el fascismo en Italia y también sobre el nazismo. No obstante, autores como Consonni y Focardi sostienen que esto no removió los pilares fundamentales del paradigma mnemónico del antifascismo en el país, al considerarse el proceso de Jerusalén una suerte de continuación de los juicios de Nuremberg, una actualización de un problema propio del III Reich, y no tanto de la Italia fascista; de la Alemania de Bonn, pero no de la República Italiana.¹⁸

De hecho, la memoria colectiva sobre la resistencia continuó siendo utilizada en esta época en función de las necesidades de relatos legitimadores de cada uno de los actores políticos del país.¹⁹ El *Partito Comunista Italiano* previo al inicio de su colaboración con los democristianos —el *compromesso storico* de 1973—, que había sido apartado de las instituciones gracias a un cordón sanitario impuesto, en principio, por el Plan Marshall, y después liderado por la *Democrazia Cristiana*,²⁰ se afanaba en emplear el relato de la resistencia antifascista en Italia.²¹ En este con-

¹⁷ *Vid.*, e. g., la muy sucinta pero ilustrativa recopilación de Lozano, 2010.

¹⁸ Consonni, 2004, pp. 97-98 y Focardi, 2020, pp. 153-175. De hecho, cabe destacar que el resultado, antes que la construcción de una conciencia del carácter específico de la Shoah —como hoy solemos entender—, fue la integración de la población judía en el discurso sobre la resistencia del país. Focardi incluso narra cómo desde el propio *Ministeri degli Affari Esteri* se inició en 1944 un gran esfuerzo de recopilación documental para construir un discurso que diferenciase claramente la actitud de los italianos con los judíos de la de los alemanes, incluso como «salvadores», contribuyendo a un mito que posteriormente se vería continuado muchos años después y que, tras el juicio de Eichmann, no solo no se vio debilitado, sino que se reforzó claramente.

¹⁹ Focardi, 2005, p. 46.

²⁰ E. g., De Bernardi y Ganapini, 2000, pp. 465-491.

²¹ *Vid.*, e. g., Poggiolini, 2002, pp. 232-233.

texto, traer a colación el recuerdo del nazismo no era considerado tanto un asunto de agravio nacional —como pudiéramos pensar, debido a la alianza entre Roma y Berlín a finales de los años 30, así como su abierta colaboración en la Shoah— como, más bien, una reafirmación del contraste entre los *bravi italiani* (valientes italianos) y los *carnefici tedeschi* (verdugos alemanes). Los aspectos contextuales no explican la elaboración de estas dos películas, pero sí nos hablan de qué significados pudieron adquirir en los debates públicos del momento, y no dejan de constituir razonables alicientes para personas que se identificaban con la corriente de la izquierda, como Visconti y Cavani. Esto se hace notorio en el caso del primero, que además de haber entablado un compromiso explícito con el PCI, situó en su película una lectura marxista del auge del nazismo en Alemania.

Tampoco podemos dejar de señalar algunos aspectos más secundarios. Primero, que estas películas, como se explicará, encierran representaciones de la sexualidad claramente subversivas. Ello se produjo en el contexto de cambio cultural de los años 60 y 70 en Europa y Estados Unidos, en el que el sexo adquirió un papel destacado y las manifestaciones culturales contestatarias se encontraban en pleno auge.²² Ello sin olvidar que la relación de ambos artistas con los nuevos movimientos sociales fluctuó entre la distancia y la ambigüedad, como podremos deducir de las críticas que recibieron sus películas. Por último, si nos fijamos en el aspecto económico, Italia se había convertido en un referente mundial del cine europeo alternativo a una industria hollywoodiense en momentos de crisis²³ y, aunque acusando ya los inicios de la decadencia que se vería a finales de los años 70 y en los 80,²⁴ todavía los frutos de la factoría italiana poseían una gran influencia a nivel internacional.

Esto significa que no debemos considerar los casos que analizaremos como simples anécdotas regionales, sino como hitos culturales de un impacto difícil de medir, pero indudablemente significativo.

²² Hobsbawn, 1995, pp. 332-334.

²³ Brunetta, 2003, pp. 211-213, Della Casa, 2013, pp. 71-75.

²⁴ Ferrero-Regis, 2017, pp. 286-288, lo atribuye, paradójicamente, a una disminución de las inversiones estadounidenses en las producciones italianas, dando lugar a una crisis y transformación en pequeñas producciones, muchas de ellas retransmitidas principalmente ya por televisión, en lugar de en el cine.

3. *La caduta degli dei* (Luchino Visconti, 1969): el nazismo como perversión y decadencia

La primera película en la que el conocido director de ópera y de cine decidió acercarse a la historia y la cultura alemanas es también aquella donde diversos autores han situado los inicios de la fascinación por la estética nazi y su potencial erótico.²⁵ Luchino Visconti se encontraba entonces en una situación de desencanto con su presente.²⁶ El director renegó de los cambios culturales que trajeron consigo en Italia el desarrollo económico y el avance del consumismo y de nuevos movimientos sociales,²⁷ en cierto modo plasmados en los ecos italianos del Mayo del 68 francés, del cual permaneció al margen.²⁸

Como consecuencia de este desencanto y de ciertos cambios en sus preferencias estéticas, Visconti había comenzado a distanciarse de los años dorados del neorrealismo, que tanta fama le habían reportado a través de su exploración de ciertos motivos y técnicas del cine soviético²⁹ en producciones como *La terra trema* (1948) o *Bellissima* (1951), que habían gozado de buena acogida entre los filmes recomendados por el PCI.³⁰ Sus últimas obras no tenían ya tanto que ver con los problemas del proletariado como con el microcosmos decadente de la burguesía literaria, un giro introspectivo que algunos³¹ no dejaron de considerar reaccionario, vinculado a su origen aristocrático. Ello a pesar de que el cineasta fuera en otro tiempo miembro activo de la resistencia antifascista comunista y aún prominente figura del marxismo cultural en Italia. Era amigo personal del propio Palmiro Togliatti, secretario general del PCI hasta 1964, e incluso enviaba con frecuencia los guiones de sus películas a Antonello Trombadori, crítico de arte del PCI, para que revisara su corrección ideológica.³²

La caduta degli dei surgió de diversas pretensiones de este Visconti. Por un lado, la de hacer un film «sobre la historia política de la Alemania

²⁵ Vid. Miret, 1984, p. 183, que se refiere a la «moda retro-nazi», o Akinin, 2016, p. 44.

²⁶ Cinquegrani, 2020, p. 71; Guarner, 1978, p. 73; Schifano, 1991, p. 294-295.

²⁷ Carter, 2010, pp. 223-224 y 225-227.

²⁸ Miret, 1984, p. 186.

²⁹ Gubern, 1978, pp. 29-39.

³⁰ Fantoni, 2021, pp. 32-33.

³¹ Críticas recogidas por Guarner, 1978, pp. 91-93.

³² *Ibidem*.

de aquellos años», lo cual, no siendo posible, se redujo a la historia de una familia cuyo destino se ve arrollado por el devenir histórico de la nación, al igual que en *Senso* (1954) o *Il Gattopardo* (1963).³³ Por otro, llevar al cine una verdadera adaptación de obras de la literatura como *Macbeth*, de Shakespeare, o *Buddenbrooks*, de Thomas Mann, que, junto a algunos temas wagnerianos, como los de *Der Ring des Nibelungen*, proporcionan a la obra su estructura básica de personajes, esquemas narrativos y acontecimientos.³⁴ Aunque la película está repleta de referencias culturales, nos centraremos solamente en lo que interesa a este artículo: su forma de comprender y de representar el pasado.

Así pues, en la mirada viscontiana sobre la historia del III Reich conviven las influencias de todo su recorrido ideológico marxista, determinadas obras historiográficas que en la época se convirtieron en *best seller* y sus inquietudes sobre la decadencia del mundo o la disección del alma humana, tan prodigada en algunos de sus autores favoritos, como Dostoievski o Mann. En términos teóricos, podemos identificar en ella tres paradigmas de interpretación. En primer lugar, el que ve al nazismo como consecuencia necesaria del desarrollo histórico de la cultura, la política y la sociedad alemanas, apelando a las propias esencias y construcción nacional del país. Este tuvo mucho éxito entre los aliados occidentales durante la Segunda Guerra Mundial y la inmediata posguerra, y Visconti lo inserta en su esquema *decadente* del paso del tiempo. Otro, el que lo entiende, al igual que al fascismo italiano y a otros movimientos políticos coetáneos, como resultado inevitable de las lógicas del sistema capitalista, punto defendido en los debates de la III Internacional,³⁵ con diversas variantes, pero apenas cuestionado, en esencia, en la ortodoxia marxista hasta la caída del bloque socialista.³⁶ Finalmente, un análisis basado en las teorías sobre la psicología de las masas y su manipulación

³³ MovieMag, 2016. La entrevista fue realizada durante el rodaje de la película, si bien existen otros testimonios en los que niega tal pretensión *historiográfica*. Vid. también Schifano 1987, pp. 297-298.

³⁴ Vid. Ferrara, 1970, pp. 98-101, que añade referencias más técnicas como *Der blaue Engel*, de Sternberg, *M*, de Fritz Lang, Renoir o Bergman, así como todas las identificadas por Miret, 1984, pp. 174-175, Bencivenni, 1982, p. 68, y Schifano, 1987, p. 297.

³⁵ Un desarrollo interesante puede encontrarse en Kitchen, 1976, pp. 1-12 y 71-83. En este caso, inicialmente no se trató de interpretaciones del nazismo, sino del fascismo, especialmente en su dimensión italiana, siendo posterior la extrapolación de los postulados básicos sobre el fascismo italiano al nazismo alemán.

³⁶ Griffin, 2019, pp. 27-31.

que se desarrolló desde los años 30 en el seno de la izquierda freudiana y también de algunos intelectuales no marxistas como Harold Lasswell. Por cuestiones de espacio y por ser la aportación más original de Visconti en esta película,³⁷ nos centraremos en la primera de estas líneas (la del nazismo como producto de la historia y la cultura alemanas), haciendo observaciones sobre las otras dos cuando lo consideremos relevante.

Todo ello encuentra su lugar en la historia del derrumbamiento de la ficticia familia von Essenbeck, apellido que nos remite a la ciudad de Essen, cuna de la verdadera estirpe centenaria que inspira una parte de la trama: los Krupp. Algunos años antes de que comenzara el rodaje de la película, en 1964, se había publicado una amplia investigación de William Manchester en la que daba cuenta del papel que había jugado este clan del acero durante el nazismo y que les hizo pasar por los juicios de Nuremberg. Uno de los capítulos de este libro, que narra el desmantelamiento de esta familia en los años finales de la Segunda Guerra Mundial, lleva el mismo nombre que la película de Visconti, *Götterdämmerung*,³⁸ la caída de unos dioses que no son otros que las clases industriales alemanas,³⁹ devoradas, a ojos del director, por su propia creación.

La historia transcurre entre el 27 de febrero de 1933 y, al menos —se trata de una estimación—, julio de 1934. Joachim von Essenbeck, dueño de una gigantesca industria del acero, se reúne con sus allegados para celebrar su cumpleaños. Alarmado por la noticia del incendio del Reichstag en Berlín, que llega esa misma noche, decide realizar de inmediato los cambios necesarios en el liderazgo familiar de la acería para garantizar buenas relaciones con el régimen que está por venir: el liberal Herbert, casado con su sobrina, es sustituido por uno de sus sobrinos, Konstantin, que es miembro de las SA. Esto enfurece a Friedrich, el yerno de Joachim (pareja de Sophie, su hija), que aspira a hacerse con el control para

³⁷ E. g., así analizó en su día Deleuze, 1987, pp. 129-131 la obra de Visconti, cuya aportación más significativa sería la de la visión de la historia como una dialéctica entre la decadencia de las viejas aristocracias, que habitarían un microcosmos separado, y la emergencia de otras nuevas que pretenden destruir el orden anterior.

³⁸ Vid. Manchester, 1968, pp. 545-569.

³⁹ Ferrara, 1970, p. 101, establece un paralelismo narrativo con la obra de Wagner, situando a los Essenbeck como los dioses del Valhalla, a los nazis como los gigantes y al proletariado, al que nunca vemos en la película más que en unos pocos planos sueltos y en la niña a la que Martin viola, como los enanos.

demostrar su valía a esta mujer. En ello lo ayuda el *hauptsturmführer*⁴⁰ Aschenbach, otro familiar, en este caso de las SS, cuya motivación no es otra que utilizar a todos para depositar la producción de la empresa en manos de la causa nazi. Después de que Friedrich asesine a Joachim, inculminando falsamente a Herbert para quitarlo de en medio, consigue que Martin, hijo de Sophie y único heredero, corrija la decisión de su difunto abuelo y lo nombre a él director de la empresa, por encima de Konstantin. Ello desata una guerra entre ambos en la que, una vez más, espoleado por Aschenbach y por Sophie, Friedrich termina asesinando a Konstantin al amparo de la sangría de la «noche de los cuchillos largos». Por último, Friedrich se rebela contra Aschenbach, que amenaza convertirlo en su títere particular. Es por ello que el oficial de las SS convence a Martin para que mate a Friedrich y a su propia madre, recuperar su herencia y ponerse al servicio del NSDAP.

El relato de la caída de los Essenbeck se convierte en un trasunto de la caída de la República de Weimar. Todo el primer acto de la película narra la transición en el seno de la empresa y del país desde una *vieja Alemania* hacia una *nueva Alemania*, cada una de ellas encarnada por un grupo de personajes: Joachim, Herbert y Elisabeth (esposa de Herbert) representan la primera, mientras que Konstantin, Friedrich, Sophie y Martin forman parte de la segunda.⁴¹ Como detonante de esta transición tenemos el incendio del Reichstag, que en Alemania permitió intensificar la represión a los comunistas y, con ello, contribuir a la toma del poder por Hitler gracias a la aprobación de la Ley Habilitante un mes más tarde. En la acería de Essenbeck significó la toma de la empresa por parte de los elementos nazis de la familia: primero Konstantin y luego Aschenbach, bien a través

⁴⁰ Un error histórico, puesto que es presentado así al inicio de la película, en febrero de 1933, cuando este rango no existió en las SS hasta octubre de 1934, *vid.* Lumsden, 2002, p. 11. A la vista de las carreras de gran cantidad de miembros de las Allgemeine-SS, detalladas por Yerger, 1997, *passim*, podemos decir que lo más verosímil es que se tratase de un *SS-Sturmführer*, si bien, dados sus contactos e importancia, también podría tratarse de un *SS-Sturmbannführer*.

⁴¹ A este respecto, hay que decir que fue el propio Visconti, tanto en la película como en sus declaraciones a la prensa y la crítica, quien estableció esa división. Sin embargo, parece que su discurso personal se contradice con el que volcó en la película, puesto que, ante Roncoroni, 1969, llegó a decir que la *nueva Alemania* la encarnaban solo Martin y Guenther, los jóvenes rendidos al nazismo que serían «la fuerza de Hitler mañana, ... los Eichmann». Esto no es lo que se percibe en la película, donde todas las referencias a esa *nueva Alemania* las dan los personajes citados.

de Friedrich o de Martin. Como afirma el propio Aschenbach «antes de que las llamas del Reichstag sean apagadas, los hombres de la vieja Alemania serán reducidos a cenizas».⁴²

El primero en desaparecer es el propio Barón Joachim, comparado explícitamente con Paul von Hindenburg a través de las fotografías que la cámara muestra sobre su tocador.⁴³ No representa los valores liberales y republicanos, sino los de la aristocracia alemana monárquica⁴⁴ y conservadora. Más representativos de la República de Weimar son los Thallman, entre los que hay que distinguir a Herbert, el anterior vicepresidente de la empresa, Elisabeth, su mujer, y Thilde y Erika (hijas de ambos). El primero no duda en denunciar ante toda la familia que el incendio del Reichstag le parece una estrategia de Hitler para dotarse de nuevos poderes y eliminar toda oposición posible al nazismo. Teniendo que exiliarse para eludir una acusación falsa y regresando para entregar su vida a cambio de la de las niñas, su carácter mártir y su entereza lo convierten en el único héroe de la película. En cuanto a las segundas, todo en ellas como personajes consiste en ser arquetipos de las víctimas inocentes del nazismo: Elisabeth es asesinada a traición y las niñas acaban en Dachau, en lo que supone la única referencia a los campos de concentración —y, por extensión, a la Shoah— en todo el filme, junto a la trama con la niña judía que mencionaremos más abajo. Esta *vieja Alemania* es pintada al principio de la película casi como una efigie decimonónica de los valores burgueses, con numerosas referencias a la alta cultura y el refinamiento de la aristocracia germana.

La contraposición más aguda y el discurso más explícito sobre la decadencia del viejo orden y la llegada del nuevo se produce al final de la primera secuencia narrativa:⁴⁵ la noche del cumpleaños de Joachim, antes de la cena, Herbert, Elisabeth, su institutriz, el Barón Joachim y Konstantin atienden primero a un recital de las niñas y luego a un concierto de Bach interpretado al cello por Guenther, el hijo de este último. La cámara va pasando, en primer plano, por los rostros deleitados de todos los presentes, terminando en el padre del músico, visiblemente aburrido. El SA Konstantin es pintado como un hombre bruto, inculto y más inclinado al

⁴² También Sophie, en la escena 53, hace una afirmación en la misma línea.

⁴³ Autores como Bencivenni, 1982, p. 68, han considerado, además, que podría estar inspirado en el propio tío del director.

⁴⁴ Esto se dice de manera explícita mediante un plano a una fotografía del Káiser Wilhelm II.

⁴⁵ Así lo apunta también Sineux, 1970, p. 62.

placer —a través de su aspecto físico y su recurrencia al alcohol— que su homólogo Aschenbach, de las SS. Tales atributos se refuerzan en la polémica secuencia de la fiesta de las SA en Bad Wiesse, en la que se escenifica la *Noche de los cuchillos largos* y su propia muerte a manos de Friedrich. En ella Konstantin se sumerge en una orgía de cantos, bailes, alcohol, violaciones y gestos *homoeróticos* que costó a Visconti mares de críticas por observar «casi con simpatía el fascismo populista de las SA, devoradas por el eficaz militarismo de las SS».⁴⁶ Ciertamente, esta contraposición existe, pintándose a las SA como caóticas y pervertidas frente a unas SS mucho más ordenadas y eficaces.

Al acabar el concierto de Guenther se produce la irrupción de Martin, heredero de Joachim, que escenifica, travestido como Marlene Dietrich en la película *Der blaue Engel*, la canción *Kinder, heut' abend ein richtiger mann*. Algunos autores han interpretado esto como un intento de Visconti de contraponer civilización y barbarie mediante el contraste entre Martin, por un lado, y Guenther y las niñas, por otro.⁴⁷ También se ha querido ver como un paralelismo con la decadencia moral de Weimar, hundida en la degeneración sexual. Esto último se hace mucho más acusado conforme avanza la película, cuando se descubre que Martin no solo es un hombre afeminado, sino que también es un pederasta que no duda en violar tanto a su pequeña prima como a una niña judía que vive cerca de un apartamento donde frecuenta a una prostituta.⁴⁸ El personaje de Martin, inspirado, en este punto, en el Stavroguine⁴⁹ de *Bésy —Los endemoniados*⁵⁰ —, de Dostoievski, quiere resultar perturbador. La niña a la que viola y a la que hace suicidarse es judía, como podemos inferir por los objetos religiosos colocados sobre el estante de su casa en la escena 50.⁵¹

⁴⁶ Guarner, 1978, p. 89; otros, como Lang-Lenton, 2006, p. 56, llegan al extremo de afirmar que «en *La caída de los dioses*, ‘belleza’ y nazismo resultan ser una misma cosa: irresistiblemente atraído por la estética nazi, el realizador cae presa de todo lo que intentaba denunciar»

⁴⁷ Nowell-Smith, 2003, p. 150, Guarner 1978, p. 89.

⁴⁸ Esto suscita un debate diferente en el que no queremos entrar sobre la supuesta homosexualidad de Visconti, *vid.* Miret, 1984, p. 35 y Schifano, 1987, p. 296, acerca de las especulaciones sobre su visión de la misma como algo negativo y oscuro.

⁴⁹ Sineux, 1970, p. 64 sugiere que esto pretendía dar al personaje un valor arquetípico.

⁵⁰ De aquí es de donde viene el título de la película de Visconti en los países anglosajones, *The Damned*.

⁵¹ Para *La caduta degli dei* no gozamos de la división en escenas canónica, establecida por el director, de modo que nos basamos en una aproximación basada en nuestra propia descomposición del film.

Sobre este personaje también descarga la lectura psicohistórica del filme que mencionábamos con anterioridad. En el último acto de la película, Aschenbach convence a Martin, huérfano de padre, para que mate a su madre —Sophie— y a Friedrich como forma de recuperar su herencia, la acería Essenbeck, y ponerla al servicio del III Reich. Procede entonces a violar a su madre, obligarla a casarse con Friedrich y luego forzar a ambos a que se suiciden. Este acto edípico lo expone el director como «el último paso que da Martin para conquistar el derecho a ser un verdadero nazi, esto es, no detenerse ante nada», un rito de paso.⁵² Aunque no podemos profundizar sobre ello en este punto, teorías del marxismo freudiano como las de Wilhelm Reich o Jacques Lacan, que probablemente influenciaron el pensamiento de Visconti, proponían que la ausencia del padre en las sociedades contemporáneas era uno de los factores para la admiración por la gran figura masculina autoritaria del fascismo.⁵³

El momento de la actuación travestista de Martin durante el cumpleaños de su abuelo Joachim da paso a los personajes que restaban de la *nueva Alemania*: Sophie observa, complacida, el ridículo de su hijo, anticipándonos la relación enfermiza que mantiene con él. Aschenbach y Friedrich llegan conspirando sobre el asesinato de Joachim que ha de producirse esa misma noche. Sobre Friedrich y Sophie podemos decir que mantienen la misma relación que Macbeth y su esposa cuando esta lo insta a asesinar al rey Duncan —Joachim—,⁵⁴ de lo cual hallamos un ejemplo magnífico en la dramática escena 15.

No todo el discurso viscontiano sobre la decadencia de Alemania se fundamenta en juicios morales sobre la sexualidad y los crímenes de sus protagonistas. Como anticipábamos, hay también numerosas referencias a la responsabilidad de la cultura alemana de los siglos XVIII y XIX en la implicación del país en dos guerras mundiales, en el auge del nazismo y en la Shoah. Tal interpretación ha sido sostenida en los países de los Aliados desde los propios años 30, y probablemente antes. De entre los incontables alegatos a este respecto, muchos de ellos promovidos por entidades

⁵² Roncoroni, 1969.

⁵³ Un estudio desarrollado del caso del Martin de Visconti desde el punto de vista psicoanalítico lo encontramos en Bellavita, 2020.

⁵⁴ Stiglegger, 2017, p. 64 describe a Sophie como «arquetipo de la *femme fatale* degenerada que impulsa a un Macbeth hambriento de poder al homicidio».

como la *Society for the Prevention of World War III*,⁵⁵ podemos destacar, en primer lugar, la de Robert Vansittart, conocida figura del movimiento *anti-appeasement* en el Reino Unido de preguerra. Vansittart fue fundador de la corriente de opinión denominada *vansittartismo*, que responsabilizaba a los alemanes por las atrocidades del régimen nazi y abogaba por una paz incondicional y dura para la potencia enemiga. Uno de sus argumentos principales puede resumirse en que «he tomado el porcentaje de alemanes *buenos*⁵⁶ en un veinticinco por ciento (...) el setenta y cinco por ciento de los alemanes lleva setenta y cinco años (...) deseoso de cualquier asalto a sus vecinos»,⁵⁷ una creencia sobre la mentalidad alemana apoyada en una genealogía intelectual que va desde Lutero hasta Nietzsche, pasando por Hegel, Fichte, von Treitschke y Wagner, entre otros.⁵⁸ Opinión similar defendía, desde Estados Unidos, Henry Morgenthau, quien opinaba que «los profesores [alemanes] han sido adoctrinados con la filosofía nazi; la mayor parte de ellos no necesitaron ir muy lejos para abrazarla, porque fueron producto de Fichte, Nietzsche y von Treitschke».⁵⁹ Naturalmente, puntos de vista tan simples, esencialistas y casi teleológicos sirvieron para legitimar la ocupación y reconstrucción de Alemania en términos duros, pero también llevaron a otros a la conclusión lógica de que estos valores permeaban en absoluto la identidad colectiva y hasta el *geist* del país. Para algunos, no había otra salida que una demolición y reconstrucción completa,⁶⁰ cuando no el exterminio definitivo del pueblo alemán.⁶¹

Sin dejarse llevar por derroteros germanóforos, la visión de Visconti está claramente influenciada por esta corriente, es probable que a partir de

⁵⁵ Casey, 2005. Hay que notar que esta asociación llegó a difundir un libro de Tetens, 1944, que, sospechamos, nutrió buena parte de las citas en que algunos de los intelectuales mencionados apoyaron sus tesis sobre el pensamiento alemán, basado en recopilaciones interesadas de citas de figuras célebres de la historia y la cultura alemanas.

⁵⁶ La cursiva es nuestra.

⁵⁷ Vansittart, 1943, pp. 32-33, *vid.* también Vansittart, 1941, p. 45, donde establece un paralelismo intelectual entre Nietzsche y Treitschke con Hitler y Goebbels.

⁵⁸ *Vid.* en Vansittart, 1943, pp. 188-202.

⁵⁹ Morgenthau, 1945, pp. 151-152.

⁶⁰ Samuel Igra, 1945, llevó la mencionada genealogía hasta los caballeros teutones, acusándolos de haber injertado en el alma alemana el virus perenne de la homosexualidad.

⁶¹ Son conocidos los posicionamientos de Theodore N. Kaufman en diversas intervenciones de prensa y en su sonoro libro *Germany must perish!*, 1941, utilizado por la propaganda alemana en los últimos días de la guerra para espolear la resistencia ante la invasión aliada.

la obra historiográfica que le sirvió como guía, «verdadera Biblia»⁶² para el trasfondo de la película: los dos volúmenes del *Auge y caída del Tercer Reich*, de William L. Shirer. El antiguo corresponsal de la CBS en Berlín dedicó unas cuantas páginas a hacerse eco de la interpretación historicista del auge del nazismo que vimos anteriormente. En concreto, afirmó que la influencia de Nietzsche en el III Reich lo hizo sentirse impresionado, considerándolo «uno de los engendrados de la *Weltanschauung* nazi».⁶³ Visconti siguió al pie de la letra estas declaraciones, como nos traslada el personaje de Aschenbach, sobre el que afirmó que «es nietzscheano porque es nazi (...) también puede decirse que es wagneriano (...) queriendo hacer un film sobre el nacimiento del nazismo, solo podía ser completamente negativo, y tenía que hacer referencia a esa parte de la cultura alemana (...) también Guenther comienza interpretando a Bach y acaba, sin duda, leyendo el *Mein Kampf*».⁶⁴ Como encarnación de los valores, la actitud e incluso la estética que el director relaciona con el nazismo, este personaje rechaza la moral, la considera algo propio de los débiles, y no duda en utilizar a todos los personajes para llegar a su fin, que es el beneficio del régimen que acaba haciéndolos sucumbir. De acuerdo con sus palabras (escena 99), solo es un aliado quien sabe renunciar al pensamiento individual y es consciente de su absoluta dependencia y vulnerabilidad.

En síntesis, la película de Visconti se presenta como la narración de la caída de Alemania en las peores y más degeneradas esencias de su cultura. Ello tiene como catalizador principal a la propia aristocracia, representada por los Essenbeck/Krupp, la cual, afirma el personaje Herbert en la escena 21, es creadora y culpable del nazismo al haberlo aupado por temor a una revolución proletaria y, por tanto, se entiende, es autora de su propia destrucción.⁶⁵ Con ello se sitúa en línea de la *teoría del agente*,⁶⁶ si

⁶² Schifano 1987, pp. 297-298.

⁶³ *Vid.* Shirer 1962, p. 118, y también las pp. 115-123 en general, donde hace un repaso por «las raíces intelectuales del Tercer Reich» donde tienen cabida, además de Nietzsche, Hegel, Treitschke, Fichte, Wagner...

⁶⁴ Roncoroni, 1969.

⁶⁵ Ello encaja con las interpretaciones marxistas a las que apelábamos al principio de este apartado, y que el propio Visconti afirmaba considerar entre las mejores, Schifano, 1987, p. 300.

⁶⁶ Una de las primeras interpretaciones del fenómeno del fascismo en general, adoptada sobre todo por sectores de la izquierda desde, según la cual los movimientos fascistas serían herramientas utilizadas por las élites económicas para acabar con el movimiento obrero y la futura revolución socialista. Véase Payne, 2004, pp. 56-57.

bien, como algunos le achacaron,⁶⁷ invirtiendo la relación de explotación y posicionando a la aristocracia alemana a la vez como víctima y como culpable.

4. *Il portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974): el nazismo atávico

La película de Cavani fue más polémica y peor tratada por la crítica que la anterior, lo que ha derivado en que existan multitud de estudios sobre ella, a menudo más inclinados a su valoración que a su análisis. Un gran número y variedad de enfoques han diseccionado el film desde su dimensión estética hasta sus interpretaciones psicoanalíticas del sadomasoquismo, pasando por estereotipos de género, críticas sobre su presunta banalización de la dictadura nazi o sobre una supuesta equiparación entre víctimas y perpetradores.⁶⁸ Esto no supone una anomalía en la vida de la autora que, sin comprometerse con un movimiento ideológico determinado, fue capaz de sembrar su carrera de polémicas que dejaron sobre ella el cliché de escandalosa.⁶⁹ Sin embargo, podemos afirmar que *Il portiere di notte* fue su primer gran éxito, cosechando millones de dólares en Estados Unidos y dándola a conocer a nivel internacional.⁷⁰ Ello fue debido a la calidad artística de la cinta y a su carácter polémico, pero también a haber sido censurada bajo los argumentos más inverosímiles⁷¹ por las autoridades italianas y haber obtenido el apoyo de amplias capas del estamento cultural del país.⁷²

Los ejes temáticos que la directora quiso destacar de su historia son: 1) la necesidad de las víctimas de la Shoah de hablar sobre su experiencia bajo el nazismo; 2) el componente psicológico sadomasoquista de las relaciones de poder que se establecen en los regímenes fascistas, nutridas por estructuras atávicas de la mente humana, y 3) la mística de la esté-

⁶⁷ Ferrara, 1970, p. 103; Bencivenni, 1982, p. 72, con acusaciones de tratarse la suya de una visión «parcial, confusa y acientífica» en Guarner, 1978, p. 94.

⁶⁸ Un buen resumen de las críticas que recibió puede encontrarse en Latham, 1997, pp. 152-154.

⁶⁹ Marrone, 2000, pp. 1-15 y Brignoli 2011, pp. 62-72.

⁷⁰ Buscemi, 1996, pp. 33-34.

⁷¹ Según la censura italiana: «Esta película, doblemente perniciosa por estar dirigida por una mujer, muestra una escena deleznable en la que vemos a la actriz femenina tomando la iniciativa en las relaciones amorosas», citada en Bory, 1974, p. 63.

⁷² Brignoli, 2011, pp. 62-72.

tica nazi y de los uniformes de las SS.⁷³ Nos centraremos aquí, como en el apartado anterior, en lo que más interesa a nuestra investigación, que es el empleo de la memoria colectiva, del imaginario social del pasado, en un sentido metafórico y *mitologizante*.

Il portiere di notte se sitúa en la Viena del año 1957, donde un grupo de ex oficiales de las SS, participantes en la Shoah, trata de ocultarse de la justicia aliada asumiendo nuevas identidades y tratando de eliminar las pruebas y testigos que quedan de sus crímenes. Para ello celebran una especie de juicios internos en los que se procede a investigar todo el historial de cada uno de los integrantes del grupo, lo cual finaliza en una sentencia que también posee una finalidad psicológica, absolutoria. Uno de ellos es Max, que trabaja en el Hotel «zur Oper» como portero-recepcionista nocturno. Max estuvo en un *lager*, donde trabajaba como doctor y se dedicaba a grabar cintas eróticas de las prisioneras. La historia comienza cuando en el hotel se presenta una de ellas, una superviviente, Lucía, que está casada con uno de los compositores de ópera que acuden allí a interpretar sus piezas. Max y ella mantuvieron una relación romántica y sexual —somasoquista— en el campo. Durante la película se nos narra cómo se reencuentran y cómo la decisión de permanecer juntos los lleva a renunciar a sus vidas y a enfrentarse a los antiguos compañeros de Max, que finalmente los acorralan en su casa para terminar asesinandolos en un puente cercano.

Esta historia se sitúa en un momento de cambio en la narrativa y las inquietudes de los países europeos por el pasado⁷⁴. Tras el juicio de Eichmann y, sobre todo, tras los cambios culturales llegados con el Mayo del 68, se produjo una ampliación de las preguntas, una renegociación de los términos en los que las nuevas generaciones, que no habían experimentado la guerra personalmente, querían plantear la memoria colectiva sobre los fascismos y sus consecuencias.⁷⁵ Esto daría lugar a lo que Andreas Wirsching llama *memoria post heroica*, en la que lo épico y heroico de la resistencia antifascista o la victoria sobre las potencias del Eje da paso a la visión, más trágica, de los años 30 y los 40 como el universo de la víctima.⁷⁶

⁷³ Vid., e. g., Cavani, 1976, pp. 5-14 o García, 1980, pp. 77-121.

⁷⁴ Así la inscribe Ravetto, 2001, pp. 22-23, en el proceso de *vergangenheitsbewältigung* «hacer las paces con el pasado» del continente y con diversas inquietudes de la izquierda del momento.

⁷⁵ Vid. Diner 2012, pp. 194-196.

⁷⁶ Wirsching, 2021.

Cavani ha explicado en diferentes ocasiones que la inspiración de la película llegó a través de sus investigaciones para los documentales de la RAI *Storia dell III Reich* (1962-1963) y *La donna nella resistenza* (1965), siendo en este último donde realizó diversas entrevistas a mujeres supervivientes de Dachau que le contaron varios hechos que marcaron de manera decisiva su visión del pasado. Una de ellas regresaba cada año a este lugar por no ser capaz de superar el trauma que le había causado; otra, simplemente manifestaba que no se le permitía hablar sobre ello ni siquiera en su entorno cercano, lo que había terminado distanciándola de amigos y familiares. Pero lo que más le impactó fue que en los testimonios también se transmitía la idea del campo como un lugar que sacaba a relucir lo peor del ser humano, donde, aun habiendo perpetradores definidos, «no esperaba que una víctima fuera siempre inocente, ya que una víctima es también un hombre».⁷⁷

Esta noción de las complejidades morales del campo, probablemente, es lo que la instó a llevar adelante una película donde estuvieran presentes los dos puntos de vista,⁷⁸ oportunidad para huir de las visiones maniqueas de la historia, pero sobre todo para explorar los límites de la naturaleza humana cuando es llevada a una situación extrema.⁷⁹ Ambos personajes rompen con los estereotipos propios de la memoria colectiva sobre el nazismo y la Shoah. Max es un SS que ha cometido grandes atrocidades, pero que al mismo tiempo renuncia a su propia absolución, pues no quiere olvidar el pasado, porque no puede redimirse.⁸⁰ Lucía es una víctima, pero una víctima enamorada de su verdugo, que en ocasiones se nos muestra complacida con las torturas sufridas a manos de Max en un campo al que decide retornar de modo simbólico —mediante el encierro en casa de Max—⁸¹, en lugar de tratar de dejarlo todo atrás.

⁷⁷ Cavani, 1976, p. 6.

⁷⁸ Esto, además, ha sido defendido desde un punto de vista de género —la mujer-víctima como sujeto agente cuyo punto de vista se nos permitiría experimentar— principalmente por Waller, 1995, en oposición a opiniones como las de Scherr, 2000, o Picart y Frank, 2006, pp. 137-138, que consideran que el predominante es el de Max.

⁷⁹ Tiso, 1975, pp. 102-103.

⁸⁰ Renga, 2006, p. 474.

⁸¹ Hay diversos motivos para interpretar el encierro como una *vuelta al campo*. Un lugar donde Lucía es atada con una cadena, donde ambos están encerrados y enflaquecen, donde ella se pone un vestido infantil idéntico al que él le regaló cuando estaban todavía en aquel lugar, y donde vuelven a escenificar las escenas eróticas sadomasoquistas que se nos permite ver en algunas secuencias. Marcus, 2007, pp. 52-55 interpreta el romance de

Hay diversas escenas que condensan esta faceta de los personajes, entre las que podríamos destacar las pertenecientes a los diferentes *flash-backs* de Lucía en las primeras secuencias de la película, a través de los cuales se nos da a conocer su relación pasada con Max. La escena 41, en la que Lucía entra en un anticuario y compra un viejo vestido similar al que Max le regaló en el *lager*; la 70, en la que sucede un flashback totalmente simbólico en el que se escenifica un espectáculo de cabaret realizado por Lucía para Max en una taberna de las SS; o la 72, donde el dolor de Max y Lucía al pisar unos cristales rotos en el apartamento de este se convierte en un estímulo erótico debido a los recuerdos que cataliza de su experiencia en el campo. Mención especial merece la secuencia final en la que ambos, cada uno vestido con su atuendo de antaño —Max de SS y Lucía con el vestido— salen del apartamento a sabiendas de que los matarán.

A ellos se suman dos personajes secundarios que también viven atrapados en la memoria y son incapaces de superar los traumas del pasado. Es el caso de la condesa Stein, figura visiblemente perturbada, y de Bert, un bailarín homosexual que, a través de la danza y de las constantes referencias a su atracción por Max, parece revivir una y otra vez su experiencia durante los últimos años de las SS.⁸² Podemos decir, en suma, que estos cuatro personajes, tres verdugos y una víctima, se contraponen a los cuatro compañeros de Max, que, con toda tranquilidad, hablan sobre el pasado, sobre sus propios juicios y sobre asesinar a los pocos testimonios que queden de sus acciones. Ellos encarnan los valores que, en la memoria colectiva, se achacan al nazismo: son fríos, racionales y criminales, carentes de remordimiento por sus acciones.⁸³

Max y Lucía en un plano absolutamente simbólico, hecho para que, a ojos del espectador, «el pasado y el presente [sean puestos] en una relación de difícil coexistencia» p. 53.

⁸² Krautheim, 2009, pp. 61-64. Hay que decir, además, que en las escenas de los bailes de Bert ante los SS, así como en otros momentos de la película —un guardia sodomizando a un prisionero en la escena 19, los dos soldados en la escena 24, etc.— y en declaraciones de la propia directora, la historia también trata de representar lo que presume una parte esencial de la naturaleza de las SS, cuando no del propio nazismo «un culto *homoerótico*». Con ello, en el tema de la homosexualidad, Cavani se vincula a alguna de las teorías sobre el nazismo que hemos mencionado anteriormente, en concreto la de Samuel Igra, 1945, al firmar que «casi un Orden Templario inmerso en pleno siglo XX», las SS, «consciente o inconscientemente eran devotos y estaban ligados a Hitler por un culto homosexual», Cavani, 1976, p. 12, de lo que investigadores como Giles 2002, pp. 259-263 constituiría una clara exageración de un fenómeno que, de hecho, sí se producía en las SS y en otras instituciones del régimen nazi y que trataba de ocultarse.

⁸³ Tiso, 1975, p. 104.

Todo ello ha sido visto como la disolución de la línea que separa a la una y al otro,⁸⁴ por lo cual a Cavani se le han achacado interpretaciones exculpatorias sobre el nazismo. Primo Levi llegó a explicar la presunta ambigüedad de su cinta —*bella* en términos técnicos, pero *falsa*, según él⁸⁵— con una «enfermedad moral o un vicio estético, o una siniestra señal de complicidad».⁸⁶

Las intervenciones de la directora y de las investigaciones que han abordado el film, así como el propio lenguaje cinematográfico, denotan que dichos personajes actúan en un plano absolutamente simbólico. Pretenden representar algo más que una historia anecdótica o una interpretación sobre las complejidades de las figuras de las víctimas y de los verdugos. Como hemos dicho, la ambición de Cavani es profundizar en un presunto «carácter eterno de las relaciones humanas que los campos solo han perpetuado de otra forma»,⁸⁷ empleándola como explicación de los orígenes del nazismo. Esta perspectiva adquiere notas psicoanalíticas en sus reflexiones sobre el inconsciente.⁸⁸ Cavani afirma, en las explicaciones sobre su película, que «cuando hay guerra el Estado monopoliza la carga sadomasoquista de sus ciudadanos, la desencadena y la utiliza (...), de esta manera es posible convertirse en víctimas y asesinos con los papeles en regla» y también que «es necesario partir del nazismo de pequeño formato que hay en cada uno de nosotros, partir de la ambigüedad de nuestra naturaleza».⁸⁹

Estas ideas estaban ya muy presentes en determinadas ramas de la intelectualidad marxista desde los propios años 30, cuando en la Escuela de Frankfurt se desarrollaron los debates de lo que se denominó Izquierda Freudiana,⁹⁰ así como en trabajos posteriores de los post estructuralistas franceses.⁹¹ De hecho, menos de una década después de que Cavani escribiese es-

⁸⁴ Deighan, 2021, p. 111, «the inability to escape the trauma of the past seeks them into a loop where the lines between victim and perpetrator disappear», así como Zamboni, 2009, pp. 28-29, quien llega a la conclusión de que la película pone en duda la frontera que separa el bien del mal. Esto resulta verosímil, dado que la propia Cavani ha reflexionado a menudo sobre el interés que le despierta el célebre filósofo Friedrich Nietzsche, algo que plasmó en *Al di là del bene e del male*, 1977.

⁸⁵ Belpoliti, 2016, pp. 223-224.

⁸⁶ Levi, 1991 pp. 33-35.

⁸⁷ Ciment, 1974, p. 74.

⁸⁸ Marrone, 2000, pp. 87-88.

⁸⁹ Ambas citas en Cavani, 1976, p. 9.

⁹⁰ Vadolas, 2009, pp. 7-35.

⁹¹ Peters, 2020.

tas palabras, Foucault apuntó, en su introducción al *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari, un esquema interpretativo del fascismo similar al de la artista, refiriéndose al libro de sus colegas como una guía para luchar contra «el fascismo en todos nosotros, en nuestras cabezas y en nuestro comportamiento diario, el fascismo que nos hace amar el poder, desear aquello que nos domina y nos explota» y que, en el *Il portiere di notte*, haría a Lucía amar a su maltratador.⁹² Como afirma Keyser,⁹³ Cavani desarrolló con esto una interpretación similar a la célebre lectura de Wilhelm Reich, según la cual los orígenes del fascismo se encontraban dentro de la propia mente humana.⁹⁴

Tal forma de abordar estas cuestiones no pasó desapercibida en la época, y generó grandes debates en los que pudieron verse escenificados los límites que la carga moral que la memoria colectiva forjada en la posguerra imponía a la creatividad de los artistas. Aunque algunas voces importantes, como la de Sontag, se posicionaron a favor de esta perspectiva psicológica,⁹⁵ otras, de modo muy destacado entre la crítica francesa, no dudaron en arremeter contra ella como una simplificación exculpatoria: «si el nazismo solo es el regreso de fuerzas oscuras del inconsciente, nosotros somos todos nazis en potencia, y ¿por qué, entonces, condenar a aquellos que no han hecho más que llevarlo a cabo, en circunstancias particulares? Cavani los lava muy limpiamente», sentenció Joël Magny.⁹⁶ François-Régis Barbry, por su parte, reprendió a la artista y su obra bajo el aserto de que «la historia de los pueblos es más complicada que la simple fascinación de un bruto por un inocente (...) fascismo no son solo relaciones sadomasoquistas, se necesita algo para revelarlo (...) lo que Cavani evita con una conciencia tranquila de sinceridad desarmante».⁹⁷

No faltaron tampoco quienes quisieron ver en el filme una peligrosa sexualización de la estética del nazismo. El agravio sería mayor en este caso que en el de *La caduta degli dei*, pues no se trataría de la simple conjunción de este con una sexualidad desviada, lo que finalmente apunta a la

⁹² Foucault, 1983, p. xiii.

⁹³ Keyser, 1975, p. 28

⁹⁴ En realidad, supone una hipersimplificación de la teoría de Reich, mucho más rica en sus apreciaciones desde el materialismo histórico, pero podemos decir que la cuestión del padre autoritario y su papel en la actitud sumisa de la pequeña burguesía hacia el nazismo, con la figura del *Führer*, constituye una de sus aportaciones más originales, e. g., Reich, 1973, pp. 75-80.

⁹⁵ Sontag, 1974, pp. 12-14

⁹⁶ Magny, 1984, p. 54

⁹⁷ Barbry, 1988, p. 29. Una excepción destacable a esta oleada de críticas es la loa de Bory, 1984, p. 63 al *grito de alarma* de Cavani.

idea de degeneración y decadencia. En la escena 70, el torso desnudo de Charlotte Rampling, rodeada de soldados de las SS y vestida como ellos, en un entorno que remite a la memoria de los campos y de la Shoah, se convierte en un objeto de deseo para el espectador —tanto que se ha constituido como verdadero hito de la cultura popular posterior. Fue este el aspecto que hizo a Sontag incluir la película en su célebre ensayo sobre la fascinación por el fascismo,⁹⁸ y lo que ha hecho que diversos autores la consideren como la auténtica frontera entre el cine de autor italiano y el cine de *nazisploitation* de baja calidad.⁹⁹

En ningún caso puede nuestro estudio aceptar como válida la interpretación de que *Il portiere di notte* es casi una muestra del conocido fenómeno de la *nazisploitation*. No coincide con los filmes de esa categoría en términos de producción, de guión, de estructura narrativa, de discurso, ni en prácticamente ninguno de los puntos que los caracterizan. Los únicos nexos de unión entre la primera y los segundos son la posible inspiración estética generada por la escenografía de Cavani y las connotaciones eróticas sadomasoquistas que los espectadores puedan hallar en la cinta.

Muy por el contrario, hemos visto que la película es un ejercicio discursivo en el cual están patentes algunos puntos fundamentales de ciertas corrientes intelectuales del espectro marxista y supone también una exploración, un análisis por medios artísticos cinematográficos, de determinadas facetas de la psique humana que forman parte de las inquietudes de la autora. Lo que extraemos de los testimonios e investigaciones arrojadas en las páginas anteriores es que ese último punto es la motivación central de esta obra, que no se trata de una representación histórica de vocación realista, y que el nazismo es tan solo una de las lentes utilizadas para llegar a dicho punto, como en otros momentos de la carrera de Cavani lo son Nietzsche o S. Francisco de Asís. El nazismo funciona, de nuevo, como un repositorio del que se extraen estructuras narrativas e interpretativas, arquetipos y referentes estéticos, «se vuelve abstracto (...) una multiplicación espectral de modelos»,¹⁰⁰ poniéndose al servicio de la autorreflexión sobre el género humano y lo que es capaz de hacer en situaciones límite, que en manos del artista, llega a ser una «construcción de lo mitológico».¹⁰¹

⁹⁸ Sontag, 1974, pp. 12-14.

⁹⁹ E. g., Koven, 2004, pp. 78-79; Akinin, 2016, p. 46; Deighan, 2021, p. 111; Tiso, 1975, p. 103; Fiddler y Banwell, 2019, p. 10.

¹⁰⁰ Marrone, 2000, pp. 105-115.

¹⁰¹ Tiso, 1975, p. 100.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos analizado dos filmes que contienen diversas representaciones y formas de entender el nazismo, lo que las convierte en un buen testimonio de la gran variedad de matices y posicionamientos a los que se había llegado en las interpretaciones sobre él en el cine,¹⁰² en la historiografía y en otros ámbitos intelectuales en la Europa de finales de los 60 y principios de los 70. Sin embargo, suponen algo más que adentrarse en un hecho histórico: lo emplean como lente hermenéutica de la historia y del ser humano.¹⁰³ Visconti interpreta el paso del tiempo como la degeneración de una Europa culta y civilizada que termina destruyéndose a sí misma, mientras que Cavani se centra en la dialéctica de poder, de dominación y sumisión, que empaña las relaciones interpersonales y con el Estado. El nazismo deja de ser objeto de interés en sí mismo para convertirse en un síntoma, se va más allá de sus características históricas y se busca en él un sentido filosófico, exegético.

Esto lleva a la construcción y reproducción de estereotipos en los que determinados trazos de los personajes y de situaciones verosímiles durante los años del III Reich son llevados al paroxismo con el objeto de lograr una fácil caracterización, un reflejo de aquellos trazos que los directores consideran relevantes a la hora de comprender cómo fueron posibles los acontecimientos de los años 30 y 40 en Europa. No resulta difícil identificar patrones de reiteración de estos personajes: el nazi cuya ambición ronda lo psicótico, el inteligente, frío y calculador, su falta de moralidad, su capacidad para corromperlo todo, su apariencia de civilización y sus inclinaciones hacia la violencia barbárica. De ahí que resulten tan propicias las interpretaciones de corte psicológico o cultural a que nos hemos referido. El nazismo, diluida su especificidad histórica, llega a ser parte de las estructuras mentales y culturales de Occidente. Se convierte, como hemos afirmado, en una fuente de arquetipos, de motivos y, por tanto, de materiales para la construcción de obras de ficción¹⁰⁴ y de marcos interpretativos generales que influyen sobre las transformaciones de las memorias colectivas.

¹⁰² Fiddler y Banwell, 2019, pp. 5-8.

¹⁰³ Fredländer, 1982, p. 21.

¹⁰⁴ Una evaluación equivalente en este sentido es la de Stiglegger, 2012, poss. 606-643.

Pero también hallamos en ellas una característica que resulta contrainformativa. Lo es porque una buena parte de la crítica se dedicó a sus presuntas ambigüedades para con el nazismo, acusándolas de relativizar el velo entre víctimas y perpetradores o de hacer de los segundos figuras atrayentes y eróticas. Si nos detenemos en los personajes analizados, en ningún caso vemos al Eichmann «completamente cómico», «payaso» y de «inegable insignificancia» que tan conocido se hizo a través de los reportes de Hannah Arendt, tan *normal* a ojos de los psiquiatras y por eso mismo tan perturbador.¹⁰⁵ Ninguna de esas descripciones encaja con Aschenbach, Martin o Sophie, con los compañeros de Max o con él mismo. Todos adolecen o bien de algún tipo de trauma psicológico visible, o bien de una maldad manifiesta, cuando no de una sexualidad planteada como abyecta a ojos de los espectadores.¹⁰⁶ Son alteridades negativas, no figuras que quieran lograr una identificación.

Esto se debe a que los nazis representados en la pantalla, con querer encarnar determinados trazos arquetípicos, beben de los estereotipos implantados en el imaginario de la memoria colectiva del nazismo en la Europa del momento, y no tanto de lo que arroja la investigación historiográfica, por más que los directores quieran transmitir una idea contraria. Como afirma Stiglegger, «el carisma del fascismo se convierte en un misterio negativo, un mito del mal».¹⁰⁷ Son, por ello, seres que se imaginan en el pasado, pero en todo punto metafóricos y ficticios; en una palabra, mitológicos.¹⁰⁸ Y no pueblan exclusivamente el *filone sadiconazista*, podemos encontrarlos en cientos de obras de ficción que se produjeron antes y después de él. Es así como el fenómeno cinematográfico que hemos abordado supone, no el inicio, pero sí un punto fundamental en el desarrollo de un marco narrativo diferenciado para el nazismo que hallamos en determinadas obras de ficción, una *mitología del III Reich* fuertemente relacionada y reflejo de la memoria colectiva sobre él. Posee unos usos e implicaciones diferentes de las tradiciones mnemónicas y, por supuesto, académicas. En este nazismo tienen cabida lo irreal y lo fantástico, la historia se funde con el mito y la memoria con la cultura.

¹⁰⁵ Vid. las múltiples apreciaciones sobre su persona en Arendt, 2003, pp. 63-71.

¹⁰⁶ Cfr. Forgacs, 1999, Richardson, 2012, poss. 848-864 y Hake, 2010, pp. 16-18.

¹⁰⁷ Stiglegger, 2016, poss. 3400.

¹⁰⁸ Idea ya plasmada sobre el cine de Cavani por Tiso, 1975, p. 100.

Bibliografía

- AKNIN, Laurent, «Des damnés à la Nazisploitation», *L'Avant Scène Cinéma*, n. 634, pp. 44-49.
- ARENDE, Hannah, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*, Lumen, Barcelona, 2003 [1963].
- BARBRY, François-Régis, «Portier de nuit. Liliana Cavani sur Fond de Barbarie», *Cinéma*, n.º 444, p. 29.
- BELLAVITA, Andrea, «Martin e Konrad: figli senza padri. Una lettura psicoanalitica di “La caduta degli dei” e “Gruppo di famiglia in un interno”», en DE GRASSI, Massimo, *Visconti oggi: il valore di un eredità artistica*, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2020, pp. 117-126.
- BELPOLITI, Marco, *Primo Levi. Conversazioni e interviste (1963-1987)*, Einaudi, Turín, 2016.
- BENCIVENNI, Alessandro, *Luchino Visconti*, La Nuova Italia, Florencia, 1982.
- BORY, Jean-Louis, «Le carnaval des spectres», *Le Nouvel Observateur*, n.º 491, 8 de abril de 1974, p. 63.
- BRIGNOLI, Francisca, *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Le Mani, Recco, 2011.
- BROCH, Hermann, «La maldad del kitsch», en KULKA, Tomas, *El kitsch*, Casimiro Libros, Madrid, 2011, pp. 9-25.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, s. l., 2003.
- BUSCEMI, Francesco, *Invito al cinema di Liliana Cavani*, Mursia, Milán, 1996.
- CARTER, Nick, *Modern Italy in historical perspective*, Bloomsbury Academic, Londres, 2010.
- CASETTI, Francesco, y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 1991.
- CASEY, Steven, «The campaign to Sell a Harsh Peace for Germany to the American Public», 1944-1948», *History*, n.º 90, enero de 2005, pp. 62-92.
- CAVANI, Liliana, *El Portero de Noche*, Icaria Editorial, Barcelona, 1976.
- CHAIX, Marie, «Le fascisme ‘à la mode’», *Le Nouvel Observateur*, n.º 492, 13 de abril de 1974, p. 49.
- CIMENT, Michel, «Portier de Nuit», *Positif. Revue de Cinema*, n.º 159, 1974, pp. 74-75.
- CINQUEGRANI, Marria, «Die deutsche Trilogie. La riflessione storico-politica nell’ultimo cinema di Visconti», en DE GRASSI, Massimo, *Visconti oggi: il valore di un eredità artistica*, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2020, pp. 71-84.
- CONSONNI, Manuela, «The Impact of the “Eichmann Event” in Italy, 1961», *The Journal of Israeli History*, vol. 23, n.º 1, 2004, pp. 91-99.
- DE BERNARDI, Alberto, y GANAPINI, Luigi, *Storia d’Italia (1860-1995)*, Milán, Paravia Bruno Mondadori, 2000.

- DEIGHAN, Samm, *The Legacy of World War II in European Arthouse Cinema*, McFarland, Jefferson, 2021.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós, Barcelona, 1987.
- DELLA CASA, Steve, *Splendor. Storia (inconsueta) del cinema italiano*, Editori Laterza, Roma, 2013.
- DINER, Hacia R., «Origins and meanings of the myth of silence», en CESARANI, David, y SUNDQUIST, Eric J., *After the Holocaust. Challenging the Myth of Silence*, Routledge, Londres, 2012.
- FANTONI, Gianluca, *Italy through the Red Lens. Italian Politics and Society in Communist Propaganda Films (1946-1979)*, Palgrave Macmillan, Nottingham, 2021.
- FERRARA, Giuseppe, *Luchino Visconti*, Seghers, Paris, 1970.
- FERRERO-REGIS, Tiziana, «From Cinecittà to the Small Screen: Italian Cinema After the Mid-1970s Crisis», en BURKE, Frank (ed.), *A Companion to Italian Cinema*, John Wiley & Sons, Boston, 2017, pp. 284-302.
- FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995.
- FIDDLER, Michael, y BANWELL, Stacy, «“Forget about all your taboos”: transgressive memory and Nazisploitation», *Studies in European Cinema*, vol. 16, n.º 2, 2019, pp. 141-154.
- FOCARDI, Filippo, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, Editori Laterza, Roma, 2005.
- FOCARDI, Filippo, *Nel cantiere della memoria. Fascismo, Resistenza, Shoah, Foibe*, Viella, Roma, 2020.
- FORGACS, David, «Days of Sodom: The Fascism-Perversion Equation in Films of the 1960s and 1970s», *Italian Fascism*, Palgrave Macmillan, Londres, 1999, pp. 216-236.
- FOUCAULT, Michel, «Anti-rétro. Entretien avec Michel Foucault», *Cahiers du Cinema*, n.º 251-252, 1974, pp. 5-19.
- FOUCAULT, Michel, «Prefacio», en DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix, *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia*, University of Minnesota Press, Mineápolis, 1983.
- FRIEDLÄNDER, Saul, *Reflections on Nazism: an essay on Kitsch and Death*, Harper & Row, Nueva York, 1984.
- GARCÍA DEL VALL, Arnaldo, *Liliana Cavani*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1980.
- GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román, «Dimensión política del discurso viscontiano», en MACCANTI, Luis, *Luchino Visconti (1906-2006)*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 29-38.
- GILES, Geoffrey, «The denial of homosexuality: same-sex incidents in Himmler’s SS and Police», *Journal of the History of Sexuality*, vol. 11, n.º 1/2, enero-abril de 2002, pp. 256-290.

- GRIFFIN, Roger, *Fascism*, Alianza Editorial, Madrid, 2019.
- GUARNER ALONSO, José Luis, *Conocer Visconti y su obra*, Dopesa, Barcelona, 1978.
- HAKE, Sabine, «Art and exploitation: On the fascist imaginary in 1970s Italian cinema», *Studies in European Cinema*, vol. 7, n.º 1, 2010, pp. 11-19.
- HOBSBAWN, Eric, *Age of extremes. The short twentieth century, 1914-1991*, Abacus, Londres, 1995.
- IGRA, Samuel, *Germany's national vice*, London Quality Press, Londres, 1945.
- KAUFMAN, Theodore N., *Germany must perish!*, Argyle Press, Newark, 1941.
- KEYSER, Lester J., «Three Faces of Evil: Fascism in Recent Movies», *Journal of Popular Film*, vol. 4, n.º 1, 1975, pp. 21-31
- KITCHEN, Martin, *Fascism*, The Macmillan Press, Londres, 1976.
- KOVEN, Mikel T., «“The Film you are about to see is Based on Documented Fact”: Italian Nazi Sexploitation Cinema», en MATHUIS, Ernest, y MENDIK, Xavier (eds.), *Alternative Europe: eurotrash and exploitation cinema since 1945*, Wallflower, Nueva York, 2004, pp. 19-31.
- KRAUTHEIM, Grame, *Masquerades of self-erasure: pornography and corporeal memory in Liliana Cavani's The Night Porter* (tesis de máster), University of British Columbia, 2009.
- KULKA, Tomas, «El kitsch», en *idem.*, *El kitsch*, Casimiro Libros, Madrid, 2011, pp. 9-25.
- LANG-LENTON, Francisco Javier Ponce, «El señor paga: Luchino Visconti, cineasta homosexual», en MACCANTI, Luis, *Luchino Visconti (1906-2006)*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 49-62.
- LATHAM, Karen Bevacqua, *Le temps retrouvé: memory and revision of World War II in french and italian film* (tesis doctoral), University of Iowa, Iowa, 1997.
- LEVI, Primo, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Turín, 1991 [1986].
- LOZANO, Álvaro, *El Holocausto y la cultura de masas*, Editorial Melusina, Santa Cruz de Tenerife, 2010.
- LUMSDEN, Robin, *The Allgemeine-SS*, Oxford, Osprey, 2002.
- MAGNY, Joël, «“Portier de nuit”: triomphe de l'amour fou ou ambiguïté de l'ambiguïté? », *Cinéma*, n.º 306, p. 54.
- MANCHESTER, William, *The Arms of Krupp, 1587-1968*, Toronto, Little Brown Company, 1968 [1964].
- MARCUS, Millicent Joy, *Italian film in the Shadow of Auschwitz*, Toronto, University of Toronto Press, 2017.
- MARRONE, Gaetana, *The gaze and the labyrinth: the cinema of Liliana Cavani*, Princetown University Press, Chichester, 2000.
- MCKEE, Robert, *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, Harper Collins Publishers, Nueva York, 1997.

- MIRET JORBA, Rafael, *Luchino Visconti: la razón y la pasión*, Fabregat, Barcelona, 1984.
- MORGENTHAU, Henry, *Germany is our Problem*, Harper & Brothers Publishers, Nueva York, 1945.
- MOVIEMAG, «Entrevista a Luchino Visconti: “La caduta degli dei”», en *RaiPlay.it*, 2016, disponible en <<https://www.raiplay.it/video/2016/11/Luchino-Visconti-La-caduta-degli-dei-654b046d-8627-455f-a1bb-386c6e50509e.html>>, consultado en abril de 2022.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey, *Luchino Visconti*, British Film Institute, Londres, 2003.
- PÁEZ, Dario R., y LIU, James Hou-Fou, «Collective Memory of Conflicts», en BAR-TAL, Daniel, *Intergroup conflicts and their resolution: a social psychological perspective*, Psychology Press, 2011, pp. 105-124.
- PAYNE, Stanley G., «Interpretations of fascism», en GRIFFIN, Roger y FELDMAN, Matthew, *Fascism: The nature of fascism*, Taylor & Francis, 2004, pp. 56-57.
- PETERS, Michael A., « ‘The fascism in our heads’: Reich, Fromm, Foucault, Deleuze and Guattari-the social pathology of fascism in the 21st century», *Educational Philosophy and Theory*, s. n., 2020, pp. 1-9.
- PETERSEN, Jens, «Il mito della Resistenza nella cultura italiana». *Annali dell’ Istituto storico italo-germanico in Trento*, n.º 19, 1993, pp. 679-693.
- PICART, Caroline Joan (Kay) S., y FRANK, David A., *Frames of Evil. The Holocaust as horror in american film*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2006.
- POGGIOLINI, Ilaria, «Translating memories of war and co-belligerency into politics: the Italian post-war experience», en MÜLLER, Jan-Werner, *Memory & Power in post-war europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- RAPAPORT, Lynn, «Holocaust pornography: profaning the sacred in *Ilsa, She-Wolf of the SS*», *Shofar: an Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, vol. 22, n.º 1, 2003, pp. 53-79.
- RAVETTO, Kriss, *The unmaking of fascist aesthetics*, University of Minnesota Press, Mineápolis, 2001.
- REICH, Wilhelm, *La psicología de masas del fascismo*, Roca, México D. F., 1973 [1933].
- RENGA, Dana, «Staging memory and trauma in french and italian holocaust film», *Romanic Review*, mayo-noviembre de 2006, vol. 97, n.º 3-4, pp. 461-482.
- RICHARDSON, Michael D., «Sexual deviance and the naked body in cinematic representations of nazis», en MAGILOW, Daniel H.; BRIDGES, Elisabeth, y VANDER LUGT, Kristin T. (eds.), *Nazisploitation!: the Nazi image in low-brow cinema and culture*, Nueva York, Continuum, pp. 21-37 [edición digital].
- RONCORONI, Stefano, «Dialogo con l’autore», en *La caduta degli dei*, Bolonia, Editorial Cappelli, 1969.

- ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.
- SARRIS, Andrew, «The nasty Nazis: History or mythology?», *The Village Voice*, vol. 19, n.º 42, 17 de octubre de 1974, pp. 76-77.
- SCHERR, Rebecca, «The uses of memory and the abuses of fiction: sexuality in Holocaust fiction and memory», *Other Voices. The (e)Journal of Cultural Criticism*, vol. 2, n.º 1, 2000, pp. 1-13
- SCHIFANO, Laurence, *Luchino Visconti: el fuego de la pasión*, Paidós, Barcelona, 1991.
- SHIRER, William L., *Auge y caída del III Reich*, Luis de Caralt Editor, Barcelona, 1962.
- SINEUX, Michel, «Sur les ‘damnés’», *Positif. Revue de Cinema*, n.º 116, 1970, pp. 61-64.
- SONTAG, Susan, «Fascinating Fascism», *New York Review of Books*, vol. 6, n.º 2, 1975, pp. 73-105, disponible en formato electrónico con distinta paginación en <<https://campus.albion.edu/gcocks/files/2013/08/Fascinating-Fascism.pdf>> [10/05/2022]
- STAKE, Robert E., «Estudios de caso cualitativos», en DENZIN, Norman K., y LINCOLN, Yvonna S., *Manual de Investigación Cualitativa: las estrategias de investigación cualitativa III*, Gedisa, Barcelona, 2013, pp. 154-198.
- STIGLEGER, Marcus, «Cinema beyond Good and Evil? Nazi Exploitation in tje Cinema of the 1970s and its Heritage», en MAGILOW, Daniel H.; BRIDGES, Elisabeth, y VANDER LUGT, Kristin T. (eds.), *Nazisploitation!: the Nazi image in low-brow cinema and culture*, Nueva York, 2012, pp. 21-37 [edición digital].
- STIGLEGER, Marcus, *SadicoNazista: Geschichte, Film und Mythos*, Books on Demand, s.l., 2016.
- STIGLEGER, Marcus, «Karneval des Todes. Luchino Visconti’s *La caduta degli dei*», en GLASENAPP, Jörn, *Luchino Visconti*, Edition text+kritik, Múnich, 2017, pp. 64-79.
- TETENS, T. H., *Know your enemy*, Society for the Prevention of World War III, Nueva York, 1944.
- TISO, Ciriaco, *Cavani*, Il Castoro Cinema, Bolonia, 1975.
- TOTARO, Donato, «A Genealogy of Italian Popular Cinema: the Filone», *Off Screen*, vol. 15, n.º 11, noviembre de 2011, s. p., disponible en <https://offscreen.com/view/genealogy_filone> [consultado en abril de 2022]
- VADOLAS, Antonios, *Perversions of fascism*, Karnak, Londres, 2009.
- VANOYE, Francis, y GOLIOT LETÉ, Anne, *Principios de análisis cinematográfico*, Abada Editores, Madrid, 2008.
- VANSITTART, Robert, *Black Record: Germans Past and Present*, Hamish Hamilton, Londres, 1941.
- VANSITTART, Robert, *Lessons of my Life*, Hutchinson & Co., Londres, 1943.

- WALLER, Marguerite, «Signifying the Holocaust. Liliana Cavani's *Portiere di notte*», en PIETROPAOLO, Laura, y TESTAFERRI, Ada, *Feminisms in the cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1995, pp. 206-221.
- WERTSCH, James V., y ROEDIGER III, Henry L., «Collective memory: conceptual foundations and theoretical approaches», *Memory*, vol. 16, n.º 3, marzo de 2008, pp. 318-326.
- WIRSCHING, Andreas, «From Hero's Death to Suffering Victim: Reflections on the "Post-Heroic" Culture of Memory», en HANSEN, Randall; SAUPE, Achim; WIRSCHING, Andreas, y YANG, Daqing (eds.), University of Toronto Press, Toronto, 2021, pp. 21-49.
- YERGER, Mark C., *Allgemeine-SS. The Commands, Units and Leaders of the General SS*, Atglen, Schiffer Publishing, 1997.
- ZAMBONI, Camilla, *Liminal figures, liminal places: visualizing trauma in italian holocaust cinema* [tesis de máster], The Ohio State University, 2009.

Financiación

La investigación que se presenta en el siguiente artículo ha sido financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España a través de un contrato de Formación del Profesorado Universitario.

Datos del autor

José Carlos García Vega (Ferrol, 1997) es investigador en formación predoctoral en la Facultade de Xeografía e Historia de la Universidade de Santiago de Compostela (grupo de investigación HISPONA), donde desarrolla desde 2020 una tesis doctoral sobre los usos sociales del pasado en el contexto de las identidades grupales. Ha participado en diversos proyectos, convenios y contratos de investigación referidos a la memoria colectiva de la edad contemporánea en Galicia y España, realizado estancias de investigación en centros como el NIOD Institute for War, Holocaust and Genocide Studies de Ámsterdam y realizado publicaciones, comunicaciones y conferencias al respecto.