



**La erotización del nazismo en el cine de autor italiano:  
Un acercamiento al ciclo *sadiconazista* a partir  
de *Il portiere di notte* (Cavani, 1974)**

Natalio Pagés<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sociólogo (UBA) y Realizador Cinematográfico (ENERC). Doctorante en Ciencias Sociales (UBA) y Becario Doctoral (CONICET). Es uno de los editores del libro *Giallo. Crimen, sexualidad y estilo en el cine de género italiano* (ed. Rutemberg, 2019) y autor de un capítulo del libro *Comunidad: estudios de Teoría Sociológica* (ed. Prometeo, 2013), coordinado por Pablo de Marinis. Ha publicado artículos en revistas académicas sobre temas diversos: Cultura Masiva, Estudios sobre Genocidio, Memoria y Representación, Genealogía y Biopolítica. Como cineasta, estrenó su último cortometraje en la edición 52° del Festival de Sitges (2019) y el largometraje *Tiempo Perdido* (2019) en el 34° Festival Internacional de Mar del Plata.

Email: [therivertoday@hotmail.com](mailto:therivertoday@hotmail.com)



### Resumen

Como señaló Susan Sontag, la “erotización del nazismo” se refiere a la producción de imágenes fascinantes sobre la iconografía o el proceso concentracionario nacionalsocialista en productos de la cultura masiva. Aunque se encuentra asociada comúnmente a objetos artísticos de la década de 1970, la “erotización” es un esquema representacional que puede rastrearse desde la literatura modernista europea de los años treinta hasta el cine contemporáneo. Sin embargo, uno de sus picos de notoriedad y consolidación de rasgos discursivos —que luego se expandirá a la literatura de bolsillo y el *exploitation*, al *comic* y las novelas gráficas, al cine *mainstream* norteamericano de los años ochenta y el cine de género de las últimas décadas— ha sido una serie de largometrajes italianos —denominados posteriormente “ciclo *sadiconazista*”— realizados por autores reconocidos como Visconti, Cavani, Wertmüller, Brass y Pasolini entre 1969 y 1976. Este artículo analiza en detalle los motivos temáticos y las operaciones retóricas y enunciativas de *Il portiere di notte* (Cavani, 1974) intentando identificar los rasgos cruciales del ciclo *sadiconazista*, como primer paso en pos de un objetivo mayor: comprender los efectos de la erotización en la producción de memoria sobre el genocidio nazi.

**Palabras claves:** Nazismo; erotización; cine; discurso.

### Abstract

As Susan Sontag points out, the “eroticization of nazism” refers to the production of fascinating images on national-socialist iconography and concentration camps system in mass culture objects. Although it is commonly associated to a phenomenon of the 1970s, the “eroticization” is a representational scheme that can be traced from modernist European literature of the 1930s to contemporary film production. However, one of its spikes of notoriety and consolidation of discursive features —which would later expand to literary B series and exploitation films, comics and graphic novels, American mainstream cinema of the 1980s and genre films of recent decades— has been a series of Italian feature films of the early 1970s directed by renowned authors such as Visconti, Cavani, Wertmüller, Brass, and Pasolini between 1969 and 1976. This article analyzes in detail the thematic motives, and rhetorical and enunciative operations of *Il portiere di notte* (Cavani, 1974) trying to grasp the common aspects of the *sadiconazista* cycle, as the first step towards a greater objective: understanding the effects of eroticization in the production of memory about the nazi genocide.

**Keywords:** Nazism; eroticization; cinema; discourse.



### Introducción

Susan Sontag señaló tempranamente la avanzada cultural de la estética nazi en el arte contemporáneo. Su artículo *Fascinating Fascism*, publicado por *The New Yorker* en 1974, retrató las modalidades que adquiriría esa exaltación. En primer lugar, la revalorización del arte nazi en Europa y Estados Unidos, despejando aspectos moralmente comprometedores mediante una disociación radical entre forma y contenido<sup>2</sup>. En segundo lugar, se refiere a un proceso más extraño y extendido: la creación de un nuevo imaginario sexual ligado al proceso concentracionario y la iconografía del nacionalsocialismo. Mediante la descripción del uso de parafernalia nazi en obras pop, en la escena punk, en vestimentas sadomasoquistas, en revistas de moda y fotografía de los años setenta, Sontag trazó los bordes de un problema crucial: ¿por qué el nazismo, que era una sociedad represiva, se ha transformado en un símbolo del erotismo? ¿Por qué el uniforme militar de las SS ha logrado ocupar un lugar privilegiado como fetiche sexual? ¿Por qué los hechos y espacios del genocidio son expuestos y reactuados como herramientas para despertar el deseo sexual?

Sontag define las implicancias políticas de estas representaciones con lucidez envidiable, aunque comete el error de presentarlas como un fenómeno novedoso<sup>3</sup>. Al menos desde de los años cuarenta, la producción cultural sobre la contienda bélica exhibía correlaciones regulares entre nazismo y perversión sexual<sup>4</sup>. En Estados Unidos, los servicios de inteligencia financiaron una serie de informes psicopatológicos que indagaban en las enfermedades, desviaciones y traumas sexuales de Hitler —y otros líderes del partido— como factores explicativos del genocidio (DE SAUSSURE, 1942; MURRAY, 1943; MERLE, 1945), publicados posteriormente con éxito masivo de ventas. En Europa, reconocidos intelectuales dieron cuenta del exterminio como un síntoma de patologías sexuales, sugiriendo la eugenesia y el aborto selectivo como posibles soluciones a la situación alemana (RELGIS, 1949). Las mismas tesis eran difundidas masivamente por cortometrajes animados, literatura de bolsillo, documentales y diversos discursos propagandísticos de posguerra (PAGÉS y RUBÍ, 2012). Ya durante los años cincuenta, publicaciones norteamericanas tituladas *Men Adventures* y *Torture Magazine*

<sup>2</sup> Esta tendencia se evidenciaba en el caso de Leni Riefenstahl, cuya admisión en los ámbitos artísticos de mayor prestigio dependía de la aceptación de su discurso, abruptamente despolitizado, sobre la belleza corporal y la forma pura.

<sup>3</sup> Friedländer profundizará esta equivocación en *Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death* (1984), primer libro académico en analizar estas producciones culturales, nombrando al conjunto de estos objetos como “nuevo discurso sobre el nazismo”. Puede leerse una crítica pormenorizada de esta noción y las ideas centrales del libro en *El kitsch que nunca fue. Consideraciones sobre Reflejos del nazismo de Saul Friedländer* (PAGÉS, 2020).

<sup>4</sup> El relevante libro *Sex Drives. Fantasies of Fascism in Literary Modernism* (FROST, 2002) identifica una aparición aún más temprana de este discurso, reconociendo varias de sus características en la literatura modernista europea de los años treinta y algunos antecedentes en la propaganda antiprusiana durante la Primera Guerra Mundial.



se volvieron *best-sellers*: libros de bolsillo que narraban historias de perversión, lujuria y sadismo en campos de concentración. A comienzos de los sesenta, en paralelo a la apertura del juicio a Adolf Eichmann, el mismo estilo sensacionalista se volvió furor en Israel. Las ficciones eróticas de bolsillo llamadas *Stalags* y las novelas pseudobiográficas de Ka-tzetnik —que luego se convertirían en material oficial del sistema educativo israelí— le concedieron un record histórico de ventas a la industria editorial (PINCHEVSKY y BRAND, 2007; LIBSKER, 2008).

No obstante, la imagen del campo de concentración como ámbito de experimentación sexual o lujuria desenfrenada no alcanzó su pico de popularidad hasta el surgimiento de dos estilos cinematográficos en la década de los setenta: la polémica desatada por una serie de películas dirigidas por autores italianos —llamada posteriormente “ciclo *sadiconazista*” (STIGLEGGER, 1997)— deriva, a mediados de la década, en la expansión del *naziexploitation* en Italia, Francia, Canadá y Estados Unidos<sup>5</sup>. Ambas vertientes presentan una correlación entre exterminio y prácticas sadomasoquistas, entre nazismo y perversión sexual, entre desviación de los impulsos libidinales y estructuras totalitarias. El éxito de estas películas, y su posterior estatus “de culto”, dio lugar a una oleada de novelas eróticas, historietas para adultos, literatura de ciencia ficción y emulaciones cinematográficas que actualizan la corriente hasta hoy (MAGILOW ET AL, 2012).

Ante semejante dispersión de enunciados, objetos y formatos, géneros y soportes múltiples, ¿cómo reconstruir, delimitar, hacer aparecer una unidad del discurso? ¿Qué clase de regularidad se presenta ante nosotros? ¿Qué es lo que nos habla del surgimiento de un tipo de enunciación sobre el nazismo cuya expresión culminante sería el *sadiconazismo* cinematográfico? ¿Es posible percibir en esta “erotización del nazismo” la novedad de una formación discursiva y establecer, en último término, su propia genealogía? ¿Cuáles serían las formas propias de esa unidad, por encima de las voces particulares, de la psicología individual que da coherencia a las obras, de los campos del saber científico, de los formatos y los soportes, de los géneros discursivos? Al problema efectivo de la unidad del discurso se le une, en este caso, el de su productividad: una correlación entre el abandono de las formas psicológicas de la unidad discursiva —la remisión a un sujeto indisoluble, a su individualidad excepcional como

---

<sup>5</sup> Se llama *exploitation* a un estilo o género de largometrajes de Serie B que aprovechan comercialmente temáticas polémicas y llamativas (racismo, sexismo, canibalismo, violaciones, vida carcelaria, opresión política) a partir de un tratamiento explícito, sensacionalista o morboso. Su caracterización depende más de un tipo de enfoque o abordaje (burdo y grotesco), de un esteticismo (cargado y artificioso) y de una lógica industrial de producto (centrado en la venta y la ganancia) que del tema particular que utilicen como sostén dramático. El *naziexploitation* es un subgénero específico, cuyas manifestaciones más importantes se dan entre 1975 y 1982, caracterizado por el hecho de imaginar al nazismo como parte de un drama sexual.



fuelle de las transformaciones sucesivas del decir– y el surgimiento de la productividad propia de los enunciados, es decir, su rol en la constitución de un saber que, mediante la asunción de reglas consolidadas y esquemas legítimos, delimita objetos, produce relaciones simbólicas, promueve y consolida un tipo específico de conocimiento e interpretación del genocidio nacionalsocialista<sup>6</sup>. Este problema habilita un nuevo terreno de interrogantes asociados a la producción discursiva postgenocida: ¿qué tipo de estrategia supone la *erotización* como esquema de inteligibilidad del genocidio? ¿Qué tipo de concepción de la Shoah, como clivaje histórico de la modernidad, se expresa en la vinculación del proceso concentracionario con motivaciones eróticas y en la transfiguración del jerarca en un amante perverso y despiadado? ¿Qué impacto han tenido estas expresiones en el proceso de construcción y trasmisión de la memoria sobre la Shoah?

Si bien resultará imposible ensayar respuestas globales aquí, se trata de una trama de interrogantes que organiza nuestros objetivos generales. En este artículo, nos limitaremos a una primera aproximación a nuestro corpus, analizando una de las piezas más reconocidas del cine de autor del período: *Il portiere di notte* (CAVANI, 1974), que junto a *La caduta degli dei* (VISCANTI, 1969), *Saló* (PASOLINI, 1975) y *Salon Kitty* (BRASS, 1976) condensan las características narrativas y estilísticas de la producción cinematográfica italiana que “que reúne sadomasoquismo y políticas totalitarias” (STIGLEGGER, 2007). Concentraremos nuestra atención en el análisis de sus características retóricas, temáticas y enunciativas, utilizando herramientas de la semiología cinematográfica y del análisis del discurso. Intentaremos identificar la forma en que *Il portiere di notte* establece la relación simbólica nazismo/sadismo, y determinar, específicamente, qué tipo de apropiación realiza del discurso psicopatológico, qué espacio reserva para la simbología nacionalsocialista, qué concepción del proceso concentracionario deriva de esos procedimientos.

## Desarrollo

### a. Sujeto de la enunciación y punto de vista

La primera secuencia de los largometrajes narrativos suele introducir a los personajes principales y el ambiente en que se desenvuelven (espacio, época, relaciones establecidas), así como anticipar recursos formales (significantes visuales y sonoros) que cumplirán funciones relevantes durante el relato. *Il portiere de notte* comienza con un hombre caminando bajo una leve llovizna; lleva un paraguas abierto y viste un

<sup>6</sup> No se trata de cuestionar a “los discursos sobre aquello que, silenciosamente, manifiestan, sino sobre el hecho y las condiciones de su manifiesta aparición. No acerca de los contenidos que pueden encerrar sino sobre las transformaciones que han realizado” (FOUCAULT, 2002: 59).



impermeable antiguo. La planificación visual se organiza mediante una sucesión de planos generales (PG)<sup>7</sup> con lentos paneos que concentran la atención sobre la arquitectura y las calles vacías. El montaje no se organiza desde el *raccord*, sino a partir de ingresos y salidas de cuadro que instauran breves elipsis temporales. La constancia de la música extradiegética (una pieza clásica alemana de tono melancólico) y la sobreimpresión de los créditos técnicos (intrusión del lenguaje natural como recurso extra-narrativo) son los principales recursos que unifican la secuencia de montaje. El último plano del conjunto abre sobre la cúpula de un imponente edificio y, mediante un extenso *tilt-down* (o paneo vertical hacia abajo), descubre un cartel en el que se lee “Hotel Zur Oper”<sup>8</sup> sobre las puertas del establecimiento. El hombre ingresa y se agrega un nuevo sobreimpreso sobre la fachada vacía que indica: “Vienna, 1957”.

Esta primera secuencia opera a varios niveles. La aparición inmediata de Dirk Bogarde —uno de los actores europeos más reconocidos de la época y uno de los protagonistas de *La caduta degli dei* (1969), película de Visconti sobre una familia de industriales alemanes y sus vínculos con el nazismo que inaugura el ciclo *sadiconazista*— identifica al personaje principal<sup>9</sup>. A su vez, la puesta de cámara establece la predominancia de la arquitectura vienesa: presencia magnificente que sobrepasa el espacio ocupado por el protagonista en los encuadres. La sobreimpresión del texto escrito como signifiante visual que delimita lugar y época es la primera marca enunciativa del autor implícito como “voz o instancia narradora” (TARÍN, 2009) y establece una asociación directa con el pasado, anticipada por los elementos sonoros y visuales. La fecha no es caprichosa: refiere al año en que el ejército ruso se retira de Viena. El guión original remarca: “los vieneses se reencuentran, por primera vez desde la guerra, solos entre sí; buscan reconstruir su propia vida tratando sobre todo de hacer una cosa: cancelar toda huella de la guerra, de aquello que ha sucedido” (CAVANI, 1983). La conjunción de la selección musical (principal signifiante sonoro), los cielos oscuros, la llovizna y la soledad del caminante (principales significantes visuales), magnificados por una fotografía desaturada, los encuadres y el tipo de montaje (componentes específicamente cinematográficos), instauran una mirada, una sensibilidad, un tono emocional respecto al pasado que transita entre la melancolía y la amenaza ominosa.

<sup>7</sup> Usaremos abreviaciones estandarizadas para referirnos a los tamaños de plano: PG = plano general, PM = plano medio, PE = plano entero, PA = plano americano, PP = primer plano y PD = plano detalle.

<sup>8</sup> En español: “Hotel de la Ópera”.

<sup>9</sup> Desde el comienzo, la película utiliza mecanismos que suponen un espectador implícito que maneja información extradiegética sobre la identidad del actor y el funcionamiento narrativo de los *films* de ficción, así como sobre el contexto histórico en el que se desarrolla la narración. Son esos conocimientos presupuestos los que establecen expectativas sobre el relato y generan tensión narrativa, una estrategia propia del cine *art-house*.



La conjunción de estos elementos exhibe dos niveles del sujeto de la enunciación: 1) El *autor implícito* o *meganarrador*, situado a nivel enunciativo, “selecciona los sistemas de significación y los códigos, [...] orienta la perspectiva intertextual del discurso y produce una estrategia comunicativa” (TARÍN, 2008). Aquí, la reflexión sobre el pasado es una de sus claves discursivas. 2) El *narrador* o *narradores delegados*, ente enunciador que puede o no ser una manifestación del meganarrador<sup>10</sup>, supone la adopción de un punto de vista (distribución del saber) que organiza el relato y la puesta en escena mediante la(s) focalización(es) (TARÍN, 2009). Es imprescindible fijar los límites que separan las acciones de narrar (*raconter*) y mirar (*voir*), pues no existe una coincidencia necesaria entre la mirada del personaje y la cámara, lo que no excluye su semejanza ocasional (JOST, 1983: 195). Aquí el personaje funciona como anclaje narrativo: en la mayor parte del largometraje la focalización está sobre él; y su relación con el pasado (en tanto narrador de primer grado) estructura los acontecimientos dramáticos y define el conflicto externo e interno del relato. Sin embargo, no hay una coincidencia permanente entre personaje y cámara.

*b. Régimen de representación, pertenencia genérica y elaboración temática*

Dentro de hotel, se destacan nuevamente los espacios mediante ángulos contrapicados, paneos lentos que pierden momentáneamente al protagonista y tiempos extensos en que los planos quedan vacíos<sup>11</sup>. Esa presencia significativa del espacio remite innegablemente al pasado: la arquitectura se destaca en tamaño y solemnidad frente a los personajes, en especial del protagonista, cuyo presente parece empequeñecido por la gloria estática y pretérita del hotel. La construcción de la espacialidad y temporalidad fílmicas se basa en planos secuencia y en una tendencia a diluir el tiempo evitando cortes que aceleren la acción, privilegiando la producción de sentido mediante la distribución espacial dentro del encuadre: tamaño menor de la figura en relación al fondo, movimientos internos, cambios de foco y *zoom-in* como herramientas de focalización. No se prioriza la comprensión global del espacio mediante el fraccionamiento en *raccord* o *decoupage* clásico, ni se define a los personajes principales mediante una lógica utilitarista<sup>12</sup>, sino a través de inacción o acciones que dan cuenta de procesos internos y

<sup>10</sup> “Hay que pensar que el estatuto de todo narrador fílmico que se manifieste verbalmente cambiará radicalmente según este se autorice, o no, a proferir un (o varios) ‘yo’ para autodesignarse” (GAUDREAU, 1988: 174).

<sup>11</sup> Es común, dentro del cine narrativo, tanto en la crítica cinematográfica como durante la tarea de planificación, referirse a planos “vacíos”. Evidentemente, no refiere a un plano efectivamente vacío (nunca puede estarlo, siquiera en el caso de un fotograma negro o velado) sino exento de la presencia de personajes significativos para la narración.

<sup>12</sup> Interdicción de la escuela hegemónica de guión para cine: todas las acciones deben poner en movimiento y acentuar el conflicto, siempre en relación al logro de una meta y la superación de límites impuestos por el o los antagonistas. Véase MCKEE (2013).



conflictos psicológicos. Mediante diálogos con compañeros de trabajo (primera aparición del habla como significante sonoro) se establece el nombre del protagonista (Max), su labor como portero nocturno del hotel y ciertos rasgos de carácter: serio y reservado, reacio al contacto con compañeros de trabajo, activamente solitario, abocado a su tarea y refinado en sus modos.

Además de sugerir, en cada secuencia, una organización del punto de vista, la definición temprana de estos recursos formales establece una pertenencia genérica. Es interesante, como veremos, que los componentes cinematográficos se asocian al “cine de autor” o “*art-house*”<sup>13</sup>, mientras la estructura y los componentes narrativos al “melodrama noir”, subgénero cinematográfico clásico que combina elementos trágicos, románticos y policiales. Podemos concebir la película como *antigénero* (STEIMBERG, 2009) respecto a la tradición clásica norteamericana, pues conserva elementos icónicos y referencias narrativas a un género de origen, pero realiza modificaciones radicales tanto en lo referencial (motivos y tema principal) como en el orden enunciativo (irrupción del meganarrador que no busca ocultar sus marcas enunciativas).

Previo al detonante, hay una escena crucial de presentación: Max acude ante el llamado de la condesa Stein, que se hospeda en el hotel. Él la trata informalmente y ella lo acepta con naturalidad. Max se mueve con otra comodidad: su trato con la nobleza es distinto al que les depara a sus compañeros de trabajo. Es evidente que su empleo actual le resulta extraño. La condesa, acostada en su cama, le pide a Max un favor sexual al que él se niega. Tomándolo del brazo, le dice irónica y risueña: “No tienes imaginación”. Max contesta veloz, asumiendo la broma compartida: “Ud. tampoco, condesa”. Se retira y atraviesa los pasillos del hotel hasta la habitación de un joven, al que vuelve a tratar con dureza y superioridad. Le comenta que tiene trabajo pendiente y el joven se queja de tener que soportar el “perfume horrible” de la condesa.

La referencia a la “imaginación sexual” es un anticipo subliminal del tema principal. Es impactante que los personajes se refieran con esa naturalidad a la sexualidad, en contraste con el tono apocado de las primeras secuencias. La condesa demuestra conocimiento biográfico de Max, anticipando su rol como confidente. Los secretos de ese pasado omnipresente, aún sin definición precisa, no son extraños para ella. Cavani hace uso de una “focalización fílmica externa” previo al detonante, generando tensión mediante el establecimiento de una disparidad perceptiva entre espectador y personaje:

---

<sup>13</sup> Se llama “cine de autor” o “*art-house*” a aquellas películas en las que el punto de vista o estilo del escritor/realizador es fundamental, se concentran en la elaboración temática o presentan innovaciones formales que escapan de las convenciones narrativas y reglas de planificación visual del cine clásico norteamericano. También se agregan, muchas veces, otros factores de producción: que sean independientes de los grandes estudios en su financiación y no estén orientadas al éxito masivo de taquilla sino a un público segmentado (aunque su número de espectadores pueda ser amplio y variable).



una “desproporción cognitiva en cuanto a la historia o las funciones narrativas en contra del espectador” (JOST, 1987: 67). La correlación misteriosa entre pasado y sexualidad es el verdadero nudo temático del relato; su importancia se presiente, pero su exposición depende de una cuidadosa dosificación de la información.

*c. Detonante: focalización y narración en flashbacks*

Desde la recepción, Max observa a un grupo de clase alta que sale de la ópera. Entre la gente, una bella mujer le llama la atención. La observa a lo lejos, sin llegar a verla bien. La escena está construida desde el punto de vista del protagonista: una serie de planos medios (PM) en campo (quien observa) y contra-campo (lo observado). Un *zoom* cierra el encuadre hasta un primer plano (PP) de Lucia (Charlotte Rampling) y nos confirma que Max la vio con claridad. El contraplano muestra que su gesto de curiosidad cambia hacia uno de preocupación; quiere esconderse, pero no puede dejar su puesto. Lucia se acerca al mostrador y levanta la mirada. También lo reconoce. Ambos están congelados. Se miran en silencio por un instante. Ella se retira. Apenas sale de cuadro, la puesta de cámara modifica el registro íntimo de la escena y corta a Max en un PG, acentuando la sensación de inadecuación y soledad, de estar súbitamente fuera de lugar. Una pareja le pide a Max la llave de su habitación; él no los escucha. Está absorto. Mantiene la mirada perdida: parece retirarse a otro espacio y otro tiempo. Esa sensación se acentúa mediante una extensión del plano fijo sin otras acciones relevantes. Su compañero de trabajo lo despierta de la ensoñación.

La escena, que funciona estructuralmente como detonante, está construida con base en una correlación entre valores de plano y orientación de miradas. La organización en campo-contracampo, extraña para el estilo de planificación, advierte sobre la excepcionalidad estructural del hecho y sobre el tipo de relación entre los personajes: las miradas demuestran la perturbación que sienten al encontrarse; pero, a su vez, indican una diferenciación entre quien mira y quien es observado. La escena no retrata un encuentro, per se, sino un descubrimiento (focalización interna en Max, que comparte el “saber” de la escena con el espectador): aparición sorpresiva que remite a un pasado secreto e indecible. Por esa razón, Max pierde su atención y requiere un ámbito solitario al cual retirarse. Allí se deja caer en un sillón y se entrega a los efectos psicológicos del reencuentro. La cámara se acerca hasta un PD de sus ojos. Suena nuevamente la música extradiegética, asociada a la soledad y el pasado. Corte a *flashback*: plano de Lucia, pálida y flaca entre muchas personas. Dos hombres la filman. El espacio es difuso y la duración de ambos planos es breve. Vuelta al presente con otro PD de los ojos de Max.



Desde aquí, la planificación entretiene presente y pasado utilizando el *flashback* (o analepsis) como recurso que materializa en imágenes la rememoración de los personajes. Un nuevo corte directo desde los ojos perdidos de Max a un grupo de personas agolpadas, ahora en un PM que permite ver a los prisioneros. Algunos tienen estrellas de David sobre sus solapas. Los prisioneros miran hacia el lente, aterrorizados, sugiriendo un plano subjetivo<sup>14</sup> que se confirma en el contraplano: dos oficiales de las SS filman al grupo. Max es quien opera el dispositivo. Su subjetiva se acerca a Lucia, la enfoca, vuelve a acercarse. El *flashback* liga, por primera vez, el acontecimiento tenebroso del presente (el descubrimiento de Lucia) con un pasado traumático que toma la forma del campo de concentración. Sin embargo, no es retratado como un acontecimiento político, siquiera como una tragedia humana: el plano subjetivo concentra la atención en la mirada obsesiva de Max sobre Lucia y anticipa la naturaleza psicológica del conflicto.

#### *d. El pasado en imágenes y la igualación de la experiencia*

La sección que inicia con la rememoración visual del pasado se estructura mediante una alternancia de escenas focalizadas en Max y escenas focalizadas en Lucia. Luego de observar el efecto del descubrimiento en uno, se accede al efecto que sobrevino en el otro: en un cuarto del hotel, el marido de Lucia (conductor de orquesta que está de paso en Viena) pide una botella de agua mineral al servicio. Ella, preocupada, le dice que no lo haga. Él pregunta cuál es el problema. Sin dar respuesta, Lucia se encierra en el baño, donde se deja caer hasta el piso y su mirada se pierde en el vacío. Corte de PP a *flashback*, una continuación de la escena que había rememorado Max: el espacio es idéntico, la vestimenta, la iluminación, los encuadres y los personajes son los mismos. Corte a Max en el presente, que entra a la habitación a dejar una botella de agua. Se la da al marido. Mira un instante y sale. Lucia escucha la acción desde el baño. No se mueve, está rendida ante la potencia del recuerdo, pero su mirada no es de terror. Suavemente, su boca deja entrever una suave sonrisa. Corte a *flashback*: Lucia está desnuda junto a un grupo de prisioneros en un espacio que parece una clínica abandonada; forman una larga fila. Un grupo de militares está haciendo un listado de los prisioneros y un breve chequeo médico. Corte a PP de Max en el presente, su mirada sigue perdida. Lo interrumpen. Tiene que entregar una habitación a un huésped. Vuelve a encerrarse solo. Corte a *flashback*: Lucia sigue en el grupo de prisioneros que esperan su turno ante el tribunal médico-militar. Max, en su uniforme, se acerca a Lucia y la filma,

<sup>14</sup> Además de la mirada a cámara, es la primera vez en la película que un plano es realizado con cámara en mano.



empujando violentamente al resto de los prisioneros. Ella queda aislada y visiblemente incómoda. Max la filma con mueca de placer. Corte al presente: Max es interrumpido nuevamente. Pide que lo dejen solo. Lucia, por su parte, está acostada junto a su marido. Él duerme; ella sigue con los ojos abiertos. Corte a nuevo *flashback*: Max dispara cerca de Lucia en un cuarto solitario, ella escapa de las balas e intenta cubrir su desnudez. Corte al presente: Lucia esboza una sonrisa, como si el recuerdo fuera parte de un juego inofensivo y placentero. Prende un cigarrillo y se pasa la lengua por los labios.

Esta extensa secuencia de escenas breves, previa al punto de giro o estabilización del conflicto dramático, es una de las más significativas, pues instaaura las claves representacionales que se profundizarán durante el segundo acto. La música extradiegética es el elemento sonoro que introduce la analepsis y se estabilizará como elemento de pasaje entre presente y pasado. La recursividad del significante musical, unido a los distintos métodos de focalización, sugiere al espectador que el sonido extradiegético también existe “para los personajes”, pero sólo en el ámbito de la memoria<sup>15</sup>; es un indicador de la potencia sensorial, corpórea, de la rememoración. En ese mismo sentido, el uso del *flashback* se diferencia de la aplicación clásica, pues no establece una bifurcación narrativa que hace progresar el conflicto o permite comprenderlo con mayor claridad. El eje narrativo de la película podría funcionar perfectamente sin este recurso. El *flashback* tiene aquí una función extra-narrativa: de profundización psicológica de los personajes, por un lado; de elaboración temática sobre la memoria del pasado y su implicancia en el presente, por el otro.

La estructuración espejada (tanto en las acciones como en la planificación visual) de las escenas de Max y Lucia (ambos se retiran a espacios oscuros y solitarios, pierden su mirada en el vacío, se dejan llevar por el recuerdo, son despertados súbitamente por otros) y la coherencia entre los *flashbacks* (los recuerdos no presentan modificaciones significativas) sugieren que la experiencia ha sido común. Algunos *flashbacks* son literalmente compartidos: la mirada presente de Max lleva a imágenes del pasado que se resuelven en la mirada presente de Lucia o viceversa. El extrañamiento pesadillesco y la despreocupación por la reconstrucción histórica en el retrato del campo (evidente en los cuerpos saludables de los prisioneros, el espacio despojado y teatral, la fotografía azulada y artificial, la extrañeza del proceso burocrático, entre otros elementos) sugiere una rememoración dislocada, parcial, desfigurada o mítica. Sin embargo, la igualación del recuerdo establece una memoria intersubjetiva que unifica las experiencias de

<sup>15</sup> El recuerdo musical estará ligado, posteriormente, a varias escenas “claves” del segundo acto en el que la música es fundamental. Véase la sección *f* de este texto.



víctima y victimario, insinuando que es posible una expresión reproductiva, veraz o reconciliada del pasado.

En último lugar, se establece una perspectiva particular sobre el vínculo entre Max y Lucia dentro del campo de concentración. El interés de Max se define a través de un erotismo disciplinario (la tortura físico-psicológica y su registro fílmico como fuente de placer), al que Lucia responde con tenue complicidad y respuestas placenteras que, progresando el relato, llegarán a la excitación sexual. Lentamente, la relación ganará características explícitamente sadomasoquistas. Lo que resulta sugerente, hasta aquí, es que esas acciones no sean opuestas a la reglamentación del campo ni se hagan a espaldas de la supervisión general o por fuera de los procesos burocráticos. En cambio, mediante el corte directo, se acentúa la contraposición entre las pobladas escenas del pasado, donde la expresión del deseo y la gratificación sexual eran expuestas públicamente, y las solitarias escenas del presente en donde el erotismo (e incluso su recuerdo) debe conjurarse en soledad. La única forma de erotismo que se retrata es disciplinaria; parece sugerirse que, de expresarse, la sexualidad toma esos caminos, y quienes no asumen esas formas resultan personajes grises, remilgados o reprimidos. Las reflexiones finales del largometraje se sustentan en esta alteración del sentido: la libertad sexual del campo de concentración se opone al encierro moral y culposo de la posguerra.

#### *e. Conflicto dramático y fuerzas principales*

El punto de giro se concreta tardíamente en relación al esquema de narración clásico<sup>16</sup>. Un hombre le avisa a Max: “el Doctor está por venir”. Algunas escenas después, el Doctor arriba y pide la habitación de siempre. Max le dice que “están todos listos”. Se establece que tienen una relación estrecha y que las reuniones en el hotel son regulares. La siguiente escena inaugura el conflicto: un grupo de nazis ha unido sus fuerzas para investigar la existencia de testigos que podrían declarar en su contra. Cuando descubren a uno de ellos, según sus palabras, los “archivan”. A continuación, se refieren al juicio inminente de Max: saben que hay una superviviente que podría declarar en su contra e incriminar a todo el grupo. Afortunadamente, conocen a un

---

<sup>16</sup>Se llaman puntos de giro o *plotpoints* a los quiebres o bisagras narrativas que separan los tres actos dentro una estructura narrativa clásica. El primer punto de giro establece el fin del primer acto, el segundo punto de giro establece el cierre del segundo acto y comienzo del tercero. Los teóricos sobre escritura de guiones cinematográficos industriales (FIELD, 2001; SEEGER, 2004; MCKEE, 2013) insisten en la relevancia de los puntos de giro y los sitúan alrededor de los treinta minutos de acción, tomando en consideración que pueden no limitarse a una sola escena, acción o situación. Podríamos decir que el punto de giro se establece en una secuencia (que puede ser tan breve como extensa), alrededor de los treinta minutos, cuando el protagonista toma una decisión irreversible, inaugurando un conflicto (interno o externo) que lo involucra personalmente y del cual no puede escapar hasta su resolución.



italiano que podría aportar datos sobre su paradero. Necesitan lograr un acuerdo monetario para que les dé esa información y puedan “archivar” a la testigo. El Doctor explica la situación a Max y le pide que vaya a ver al italiano. Max accede y organiza un encuentro, pero en lugar de llegar a un acuerdo lo asesina para proteger a Lucia; toma un rumbo de acción del que no puede volver atrás: ese asesinato lo contrapone a sus viejos colegas partidarios, que intentarán acallar a Lucia por todos los medios posibles. Se estabilizan entonces las fuerzas narrativas: Max como fuerza principal (protagonista); el grupo nazi como fuerza opuesta (el Doctor como líder grupal y principal antagonista); Lucia comparte la función de ayudante y objeto en disputa; la Condesa Stein es la confidente y segundo ayudante de Max; el marido de Lucia funciona brevemente como ayudante de los antagonistas, pues, aun sin contacto directo con ellos, obstaculiza el logro del objetivo del protagonista. A su vez, el juicio establece la urgencia dramática, dando un límite temporal al conflicto y, por ende, acelerando la confrontación de las fuerzas hacia el *climax*. Hasta aquí, un conflicto clásica expresado mediante un registro genérico propio del policial negro.

Sin embargo, los recursos formales utilizados en la escena del encuentro entre Max y el italiano ilustran la correlación formal-temática del *art-house*. La escena comienza con un PD de agua moviéndose. La cámara se aleja y Max entra en cuadro (PP): al comienzo, está mirando el agua de espaldas, luego gira y queda frente a la cámara, que se sigue alejando. El italiano entra en cuadro (PM), ambos giran y caminan juntos (PA). La cámara los sigue con un *travelling out* (PG) hasta un comedor situado a orillas del río. Esa puesta en escena establece una focalización en el personaje de Max y, a su vez, sugiere la presencia de un meganarrador que no esconde las marcas de su enunciación. En primer término, porque hay un conocimiento de las acciones futuras del relato que organiza la puesta en escena, al ligarla con dos escenas posteriores mediante la presencia significativa del agua: 1) Los nazis descubren que el italiano nunca regresó de su viaje de pesca; 2) Max llega a su casa con una caña y otros elementos de pesca, se sienta en la cama y tiene un *flashback sonoro* del momento en que ahoga al italiano<sup>17</sup>. En segundo nivel, porque sugiere que Max toma la decisión racional de cometer el asesinato antes de llevarlo efectivamente a cabo. Esa decisión, sugerida por el plano

---

<sup>17</sup> El *flashback sonoro* es un recurso que se ha vuelto cada vez menos común, aunque fue utilizado regularmente desde los comienzos del cine sonoro. Alfred Hitchcock lo usaba para señalar la sensación de culpa u obsesión del personaje principal. El recurso se caracteriza por una fractura entre la cadena de imagen y sonido: la imagen se mantiene en el tiempo presente de la acción mientras el sonido quiebra la continuidad, elimina el ambiente actual y se orienta hacia una rememoración que puede ser, según el caso, un recuerdo efectivo o la imaginación del personaje respecto a aquello que podría haber ocurrido en el pasado.



detalle del agua y su mirada, es la que instauro el punto de giro (aunque este se comprende tardíamente).

El conflicto narrativo, por lo tanto, se establece en una extensa y dispersa organización de escenas que transcurre entre la primera reunión nazi (a los 20 minutos de película) y el *flashback* sonoro de Max (cerca del minuto 40). En medio de esos eventos, se sitúan varias escenas temáticas mayormente extra-narrativas. Esta fragmentación y dilución del *plotpoint* genera dos efectos complementarios: 1) la sensación de una *narración débil* que utiliza la progresión del conflicto como excusa para otro tipo de tratamiento; 2) la sensación de importancia que adquieren las escenas externas al foco narrativo, de raigambre psicológica, cuya principal característica es la elaboración conceptual, la potencia icónica y el impacto emocional.

A diferencia del cine policial clásico, las estrategias de los antagonistas no varían, no se complejizan, no encuentran mejores alternativas para detener al protagonista. Sus reuniones, sus acciones y sus intercambios discursivos tampoco retratan la complejidad sociológica de la Alemania de posguerra. Mediante esas secuencias es imposible comprender la naturaleza de los procesos jurídicos o el tipo de presiones sociopolíticas que desatan. La información que sirve al desarrollo de la narración (el riesgo del juicio, la existencia de un testigo peligroso, las dudas sobre la fidelidad de Max) sólo imponen la posterior reclusión de la pareja, su alejamiento del ámbito social, una operación que transmuta el valor moral del vínculo entre Max y Lucia. Su oposición simbólica al grupo nazi, que quiere “liberarse del complejo de culpa” para poder “olvidar”, le otorga a la reactivación del trauma —mediante la dramatización sadomasoquista— un carácter forzosamente memorialista, explícito en el monólogo de Max sobre la azotea que clausura el segundo acto.

#### *f. Escenas claves y desenlace trágico*

El segundo acto presenta una alternancia entre secuencias narrativas, funcionales al desarrollo dramático, y secuencias temáticas, comúnmente íntimas y pasionales, en las que la rememoración del campo y el efecto de un pasado mítico sobre el presente cobran mayor dimensión. El largometraje prioriza al segundo grupo en cantidad, duración e iconicidad<sup>18</sup>, diluyendo constantemente la relevancia del conflicto externo. La identidad antigénero del relato se profundiza al mantener funcional un conflicto externo que organiza la narración y facilita la atención espectral, al tiempo que lo minimiza, lo subvierte y lo enrarece.

---

<sup>18</sup> Fundamentalmente mediante el uso de parafernalia nacionalsocialista de todo tipo.



El riesgo de muerte empuja a Max y Lucia a un encierro paranoico, análogo al de todo “melodrama noir” de *amour fou*: los amantes, enfervorizados por el arrojado pasional, se sitúan en oposición al resto del mundo y sus reglamentaciones. El desplazamiento se da aquí por el carácter sadomasoquista del vínculo, la naturaleza psicopatológica del conflicto interno, la reactuación teatralizada del trauma, el vínculo entre una concepción romántica del sometimiento y la erotización de la política concentracionaria.

Se genera un aislamiento de los personajes basado en la relativización de sus relaciones sociales; son reducidos a relaciones pragmáticas (mayormente profesionales) carentes de toda implicancia emocional, que luego es violentamente recuperada mediante el vínculo pasional. [...] El lugar de la acción se transforma entonces en una suerte de proscenio, y los protagonistas en pequeñas figuras que encajan perfectamente en los límites de ese entorno. Resulta menos importante para la directora construir un microcosmos político creíble que diseñar un mecanismo plausible para el deseo incondicional. Cada paso en el encuentro entre Max y Lucia toma el rol de una escena clave, de forma mucho más drástica que lo usual dentro del género melodramático. La mayor parte de las acciones y los incidentes se vuelven alegóricos y mistificados (STIGLEGGER, 2007).

Las escenas son “claves” por su habilidad para reunir discursivamente armonía compositiva, potencia icónica y síntesis conceptual<sup>19</sup>. Logran esa fuerza alegórica, a la que se refería Friedländer (1982), mediante la reunión de símbolos del nacionalsocialismo, presupuestos psicopatológicos y una religiosidad indefinida. Es común que las escenas del segundo acto encuentren, luego, una escena espejada o complementaria en forma de *flashback* (así como las escenas del primer acto encontraban un correlato o espejo entre Max y Lucia). La escena en que Max ilumina la danza de Bert (uno de los nazis que vive en el hotel), tiene su correlato en la danza que este realiza en un enorme salón del campo de concentración. Ambas escenas se vinculan, nuevamente, por la presencia de música clásica y por una consciente tensión homoerótica.

<sup>19</sup> Han sido las más comentadas por la crítica y la prensa de espectáculos, al momento del estreno y en festivales o retrospectivas. Además, fueron elegidas para condensar la “imagen” publicitaria del largometraje en su distribución global (*posters, trailers, videos promocionales*). Luego de su estreno, estas escenas “claves” siguieron siendo utilizadas como imágenes icónicas en sus distintas reediciones (VHS, DVD, Blu-Ray) y en portadas de libros sobre la película en particular, el cine de autor italiano en general, el cine sobre nazismo, el *sadiconazista* y el *naziexploitation*.



En el presente, la danza de Bert culmina y Max se dispone a darle un medicamento. Bert se acuesta y se quita el pantalón para que Max le aplique una vacuna. Toma la mano de Max y la mantiene cerca de su cuerpo. Max rechaza el contacto y deja la habitación. Bert queda solo y comienza a masturbarse. Como si fuera un reflejo pretérito, accedemos a una intensa danza en un amplio salón del campo. Los símbolos del nacionalsocialismo (la esvástica y la insignia de las SS) cubren las paredes. Con una breve prenda que cubre sus genitales, Bert se desplaza por el salón ante la mirada de sus colegas, quienes observan la danza vestidos en uniformes de cuero y sostienen tragos en sus manos. Están cerca unos de otros, relajados y estimulados por el espectáculo. La escena es característica del tipo de operación simbólica que lleva adelante el *sadiconazista* en todas sus variantes: datos historiográficos específicos (la presencia de expresiones artísticas en los campos) se tuercen, cambiando aspectos del contexto para transformar el espacio en un ámbito de erotismo y libertinaje que puede asemejarse, según cada producción, a un prostíbulo o a un cabaret.

Otra de las escenas “clave” es el encuentro en la ópera: Max pide que lo cubran en la recepción porque sabe que Lucia estará presenciando el espectáculo. Se sienta detrás de ella y la observa. Lucia siente su presencia y lo mira de reojo, incómoda pero excitada. Esta escena unifica dos criterios recurrentes de lenguaje que hemos señalado: el correlato en *flashbacks* unificado por la música clásica y la similitud de la memoria (víctima-victimario) mediante una focalización alternada. La planificación establece la complementariedad entre el presente de la narración y el pasado mediante una repetición simétrica de la puesta de cámara. Cuando Lucia gira para ver a Max en la fila de atrás, un ligero paneo con *zoom-in* se desplaza desde el PP de Lucia hasta dejar a Max en el mismo tamaño de plano. Cambio de foco hacia él. Corte a PD de las manos de Lucia, nerviosas. *Tilt-up* desde las manos hasta PP lateral, Lucia mueve los labios. La ansiedad es constante en sus manos y su boca. Corte a *flashback*: la posición y movimientos de cámara se repiten con exactitud. Las manos están ahora encadenadas, la cámara sube por un cuerpo apenas arropado hasta un rostro flaco y pálido, con el cabello rapado. Max se le acerca y pone dos dedos dentro de su boca.

La relación simbólica entre deseo y rendición se expresa elocuentemente desde la planificación. En el *punto medio* (o *de no retorno*) de la película, Max y Lucia se encuentran finalmente solos. Él entra a la habitación y le grita: “¿por qué estás acá? ¿viniste a entregarme?”. Ella se queda muda e inmóvil. Él la golpea y la tira al piso. El resto de la acción transcurre en plano secuencia: Lucia se incorpora e intenta escapar. Max cierra la puerta y la detiene. Forcejean y luego se detienen. La cámara realiza un acercamiento. Él la abraza, ella se deja caer y lo lleva hacia el suelo. Lucia sonríe como nunca antes, libre de toda atadura. Max ríe descontroladamente mientras se acurrucan.



Por primera vez los observamos en soledad, sin control de sus emociones. Los espectadores acceden a su encuentro sin elipsis, como testigos de una transformación moral y corporal de los protagonistas. La ausencia de fragmentación y el acercamiento a los cuerpos sugiere que estamos ante una transformación crucial, que no puede ser interrumpida<sup>20</sup>, y ante un descubrimiento para el que tenemos que estar cerca: Max y Lucia no estaban intentando encubrir la tortura, la crueldad o la ignominia del campo, sino un apasionamiento febril, un deseo sexual incontrolable y sin límites.

Cuando se desata la pasión, los personajes no tienen vuelta atrás: Max decide quedarse con Lucia y protegerla de los nazis, Lucia decide quedarse con Max y no viajar al encuentro de su marido. El último momento de indecisión de Max es cuando se entera que el Doctor lo estuvo buscando; en el pico de su tensión interna (cumplir con los nazis y entregar a Lucia o enfrentarlos), en el punto de no retorno que finalmente los condenará, Max desarrolla un importante soliloquio que define sus motivaciones: "Cuando todo parece perdido, ocurre algo inesperado. Los fantasmas que toman forma en la mente. ¿Cómo puedo escaparme de esto? Este fantasma. Su voz, su cuerpo. Es parte de mí mismo"<sup>21</sup>.

La escena más icónica es una rememoración de Lucia. En medio de un espacio cerrado y austero, casi sin ornamentos, un buen número de oficiales enmascarados tocan música, beben y disfrutan del contacto sexual con mujeres semidesnudas. La puesta en escena se asemeja a una representación teatralizada, despojada y sintética, de un cabaret. Lucia, con el torso descubierto, un pantalón con tirantes y una gorra de las SS, canta y danza desplazándose por el salón. Un oficial la acompaña en el piano. La inmovilidad de los demás, las máscaras de animales, el maquillaje predominante, que empalidece los rostros, y la frialdad de la fotografía generan un aura de irrealidad y abstracción, un ámbito brumoso de libertinaje y descontrol en los bordes de lo real. Se reúne lo festivo y lo horroroso, la fascinación y el espanto. La escena culmina con Max regalándole a Lucia la cabeza cortada de un oficial abusivo. Ella la ve con terror, pero luego lo mira a él con aprecio, sabiendo está dispuesto a hacer lo que fuera por ella<sup>22</sup>. Cavani utiliza ingeniosamente la fantasía de los límites propia del "fascismo fascinante":

<sup>20</sup> Una de las tantas "leyes" prácticas del montaje cinematográfico señala que todo puede ser elipsado excepto las transformaciones fundamentales para el desarrollo dramático. Es notorio, en la planificación de la escena, que Cavani cuenta con varios planos de la acción, pero desde que ella cae al piso decide no usarlos y dejar toda la transformación del vínculo entre ellos (el forcejeo vuelto abrazo vuelto pasión) sin utilizarlos.

<sup>21</sup> Traducción propia de las líneas que relata Bogarde. El guión original es ligeramente distinto: "Todo parecía perdido. Sin embargo, ha sucedido algo inesperado. Los fantasmas de la memoria han tomado cuerpo... su voz, su cuerpo... Es parte de mí mismo" (CAVANI, 1976: 80).

<sup>22</sup> El guión original deja claro la concepción que Cavani tenía de la escena: "El *shock* de Lucia no tiene fin. Podemos suponer que desde aquel momento ella se siente definitivamente 'arrastrada' por su verdugo" (CAVANI, 1976: 89).



el campo como ámbito de placeres desmedidos, de máscaras y fantasmas nocturnos, de carnaval lúgubre y pesadillesco, de amontonamiento inexacto e inespecífico de impulsos, instintos y pasiones. Y por ello reúne en esta secuencia, como buena porción del *sadiconazista* y sus antecedentes literarios<sup>23</sup>, elementos genéricos de la pornografía y el terror:

La pornografía es, de todos los géneros, quizás el más ajeno al principio de realidad, impulsando el deseo y sus contradicciones con regocijo. [...] Laura Knipis sugiere que “es el camino ideal a la psiquis cultural”, desnudando las ansiedades predominantes en cada cultura. Pone en escena apetitos que, por su intensidad o por su contenido, no son representados en ninguna otra parte, y capitaliza la tensión resultante. Lo mismo puede decirse del terror, y la mayoría de las ficciones de fascismo erotizado, posteriores a 1970, combinan ambas formas (FROST, 2002: 153)<sup>24</sup>.

La última secuencia “clave” incluye la rememoración de Lucia sobre las atenciones especiales de Max en el campo. Ella descansa sobre una cama mientras el resto de los prisioneros duerme en el suelo. Es la única que está limpia. Max desinfecta con cuidado una de sus heridas y besa la zona. La rememoración se interrumpe. Lucia va a comprar ropa y se encuentra con una prenda íntima que la asombra. El siguiente *flashback* muestra a Max vistiéndola con un deshablí similar. Hacia el cierre del segundo acto, ante la amenaza de muerte inminente, Lucia le muestra esa nueva prenda como una suerte de prueba de amor. Como respuesta, Max abre su placar y le muestra su uniforme de las SS, perfectamente conservado. Esa unión de los deseos, simbolizada por la recuperación de los “disfraces” que utilizaban en el campo, termina sellando su destino. Ambos se visten con las ropas de su rutina concentracionaria para escapar del encierro, para caminar libres y desenfadados, sabiendo que el desenlace será inevitablemente trágico. El último plano es un extenso acercamiento a la pareja (con lente *zoom*) mientras caminan por un puente y se escucha una ráfaga de ametralladora bajo la bruma matinal. “Es el lugar de la muerte –un solitario puente al amanecer– el que sostiene la caracterización de un rito de pasaje. Cavani parece sugerir que hay un mundo posible para los amantes, pero no es el nuestro” (STIGLEGGER, 2007). El desenlace del mundo fantasmal de los amantes adquiere ribetes mitológicos: el de entregarse a la muerte a cambio de la elección del propio destino.

<sup>23</sup> La literatura *pulp* norteamericana e israelí a la que nos referimos en la introducción.

<sup>24</sup> La traducción es propia.



### Conclusión

*Il portiere di notte* establece una variación narrativa sobre las reglas básicas del melodrama noir. Su maniobra más potente se apoya en su vocación antigénero: la dislocación de un modelo clásico a través de un estilo visual y narrativo que lo deforma, lo enrarece y lo transfigura. La identidad autoral o *art-house* no depende únicamente de la puesta en escena sino de procedimientos narrativos —sus personajes, sus *backstories*, sus conflictos psicológicos— que transmutan el sentido moral de la curva dramática del policial. La tragedia inherente al vínculo amoroso encuentra un simbolismo que, de base, es propio de una vertiente reducida y lateral del *cine negro*: la muerte de los amantes no implica el castigo moralizante que impuso el código Hays en la mayoría de las producciones desde 1934, sino, por el contrario, una exoneración poética del antihéroe<sup>25</sup>. El *film noir* se caracterizaba por establecer una relación compleja entre legalidad y moralidad, pero definía con precisión los límites de la ley: los protagonistas —comúnmente criminales— la quebraban y los antagonistas —comúnmente policías— la protegían. La muerte del personaje principal, sello del género por excelencia, evidenciaba la reflexión moral: la tragedia del criminal era, en los exponentes más comunes y regulares, un castigo por haber quebrado las reglas sociales, y en los pocos exponentes más radicales, un signo de la naturaleza injusta de la ley.

Este tipo de reflexión está ausente en *Il portiere di notte*. La imposibilidad de distinguir a las fuerzas principales respecto a su relación con la ley impone un nuevo tipo de lectura, alejada de sus referentes genéricos: las características identitarias y la oposición en bandos siguen determinando el horizonte moral del relato, de forma clásica, pero no en el marco de la persecución policial sino del exterminio y su rememoración. La estructura en *flashbacks*, propia del *noir*, adquiere entonces un nuevo sentido. En el policial, la recapitulación era un mecanismo narrativo para mantener a la audiencia atenta desde los primeros minutos, comenzando el relato *in media res*, con el protagonista en circunstancias desoladoras, tensas o mortíferas. El relato se concentraba en el pasado hasta que las líneas temporales confluían y la narración se resumía en el presente, comúnmente durante el tercer acto, hasta llegar al *climax* dramático. La rememoración y el pasado no eran relevantes para el conflicto interno ni para la elaboración temática. Allí radica la principal dislocación genérica de *Il portiere di*

<sup>25</sup> Es un tipo de subterfugio cuyos antecedentes pueden hallarse en algunos *film noirs* tempranos, como *The Roaring Twenties* (WALSH, 1939), parte de una vertiente de mayor reflexión política dentro del cine clásico norteamericano que Scorsese describe como “sociopolítica y marginal” (1995). En esos escasos modelos, las reglas impuestas por la censura motivaron una inventiva inusitada en guionistas y directores, quienes intentaron defender la transmisión de sus ideas originales mediante nuevos códigos de lectura y formas creativas de eludir la legislación.



*notte*: su estructura dramática está anclada en el presente, donde se desarrollan todas las acciones relevantes para el conflicto externo. Los *flashbacks* solo ponen en imagen la rememoración (presente) de los protagonistas, su obsesión e incapacidad de abandonar el pasado; ilustra recurrentemente que su verdadera identidad sigue estando allí, interrumpida y dilatada por un presente falso y hostil a sus inclinaciones. El verdadero conflicto, que define la motivación ideológica por la que se oponen las fuerzas principales, está concebido en términos memorialísticos. Los antagonistas desean “archivar” a los testigos, librarse de sus acciones criminales, ser exonerados y desterrar el pasado. En el caso de Max y Lucia, la emergencia del vínculo pasional no les permite olvidar.

El personaje de Max transmuta sus valores personales al negarse a matar a Lucia y oponerse al grupo nazi. El relato se vuelve, en cierta forma, un cuento moral de sacrificio<sup>26</sup>. El espectador es empujado, desde el punto de giro, al terreno de la víctima que acepta a su captor y se enamora de él. No es claro si Cavani considera que las acciones de Lucia y Max poseen valor moral o son simplemente una condena, pero, en todo caso, funcionan como resistencia en el marco de la oposición entre fuerzas dramáticas que establece el relato, donde lo retratado en el micromundo del hotel adquiere una connotación remilgada, negadora del arrojado pasional, asociada a los valores del “olvido” representados por el grupo nazi. Por contraste, la reactuación compulsiva de Max y Lucia, que incluye la asunción y exaltación de sus impulsos, parece asociarse, al menos, a la superación, la negación histórica y un marco social explícitamente hipócrita, a cierto coraje de orden identitario: no niegan quiénes son. La película juega conscientemente con esa ambigüedad, entre la condena política y el regodeo, que caracteriza a la “erotización”. Lo indudable es que Cavani limita el proceso concentracionario y el tema de la memoria a una perspectiva psicológica e individual.

El vínculo pasional es experimentado con la misma intensidad desde ambos polos, víctima y victimario, papeles que se vuelven crecientemente autoconscientes para los personajes e intercambiables para la narrativa. La estructura espejada es clara al respecto: ambos roles puestos en juego reflejan, en el fondo, una naturaleza compartida. Cavani parece asumir las reflexiones tempranas del psicoanálisis: “un sádico es siempre al mismo tiempo un masoquista, lo que no impide que el lado activo o el lado pasivo de la perversión predomine” (FREUD, 1978). Mediante la aceptación de las reglas del sadomasoquismo, ese “monstruo semiológico del psicoanálisis” (DELEUZE, 1969), la

---

<sup>26</sup> Max hace una breve alusión a que su historia es “bíblica” y, en una escena posterior, bastante confusa a nivel visual, Lucia parece limpiarle los pies en una bañera, aunque (por el tipo de planificación, prácticamente una sucesión de planos detalles y primeros planos) la connotación de la escena no es del todo evidente.



opresión del campo se transforma en un problema íntimo: vínculo sexual anormal, reactuación del trauma, expresión de impulsos perversos. Cavani parece preguntarse si es posible que exista amor verdadero, no utilitario, entre víctima y victimario dentro del campo de concentración. La respuesta es afirmativa, pero sólo si la consecuencia es un amor deformado, perverso, sadomasoquista. Esa conjunción en el sentido íntimo de la experiencia concentracionaria permite que Max y Lucia se establezcan como grupo común en lugar de como oposición: las fuerzas dramáticas no son víctimas contra victimarios sino víctima y victimario apasionados, que desean conservar la experiencia extrema y transformadora del campo, contra victimarios desapasionados, que prefieren desembarazarse de su carga. Unos aceptan que el campo tiene un valor de revelación identitaria, que no debe ser negado por terrible que sea, otros buscan interrumpir sus verdaderos apetitos para integrarse a las formas de interacción social de la posguerra. A diferencia de *Kapò* (PONTECORVO, 1960), donde el amor entre víctima y victimario era opuesto a las reglas del campo y debía ser ocultado a los guardias, pues era el único chance de salvación para los prisioneros, en *Il portiere di notte* las escenas “claves” hacen del vínculo pasional y sadomasoquista una expresión lógica del funcionamiento del campo, quitándole toda excepcionalidad dentro de la maquinaria burocrática del exterminio. No se hacen en oposición a sus normativas sino dentro de ella y, por momentos, se sugiere incluso que es su más profunda y secreta reglamentación.

Como en el *melodrama noir*, la oposición entre fuerzas dramáticas es la lucha entre los amantes y quienes buscan destruir su amor; pero asistimos a la particularidad de que, en ambos bandos, existe una ligazón directa con la violencia genocida. La diferencia se establece, entonces, entre un polo de la “memoria”, que intenta conservar la verdad extrema de la experiencia concentracionaria, y un polo del “olvido”, que busca obturar o negar el recuerdo. Se sugiere así que la verdad histórica se halla en la expresión más cruda y descarnada del nazismo, que no es el exterminio ni las estrategias de impunidad posgenocidas, sino la versión perversa y sadomasoquista de las pasiones que ¿es germen del? emergen del campo. La humanidad debería hacerse cargo del proceso concentracionario como expresión última de una sexualidad liberada de toda atadura, resultado de la ausencia de represión y de la expansión descontrolada de los impulsos.

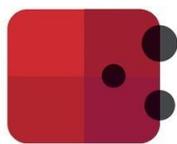
El símbolo principal que se conjuga es el de los “fantasmas de la noche”, a los que se refería Reguillo (2006) en su genealogía de los miedos contemporáneos. Según la autora, el miedo moderno está asociado a figuras nocturnas y liminales, “imaginados como portadores de los antivalores de la sociedad y propagadores del mal” (2006: 55). Reguillo vincula estos seres a figuras míticas del terror: criaturas semihumanas que resultan tan amenazantes como fascinantes y atractivos. De forma similar a la figura



medieval del vampiro, la producción cultural imagina a estos seres en la frontera del mundo social: expresiones de una naturaleza descontrolada, que amenaza los cimientos de la sociedad burguesa mediante una potencia inusual de seducción, tentación y fascinación, reuniendo el peligro de muerte con la expresión de deseos e impulsos prohibidos e inenarrables. La constante del miedo moderno es la “genética del bien y del mal”, ámbito orgánico que fija parámetros objetivos de normalidad y límites simbólicos entre la socialidad y su exterior constitutivo. Los discursos que configuran las formas de la alteridad radical y la genética de la desviación se reactualizan constantemente: unen el miedo con los “fantasmas del pasado”, esos seres amenazantes que creíamos haber sepultado bajo los cimientos de la ilustración. La película de Cavani recae en ese mismo esquema, al imaginar a los jerarcas nazis como personajes sádicos y desviados, figuras míticas de un terror inmemorial, al nazismo como resultado de pulsiones subhumanas que están al acecho, al campo de concentración como acontecimiento extremo de una sexualidad indómita, que da rienda suelta a impulsos que no logran ser controlados ni reprimidos, y al genocidio como resultado del libertinaje de seres trágicos, tan terribles como fascinantes, que son hostigados por su propia naturaleza.

*Il portiere di notte* es más sutil que el *naziexploitation* —que surgirá como aprovechamiento comercial e hiperindustrial del *sadiconazista* durante los años siguientes en Italia, Francia y Estados Unidos— en su reproducción de este esquema. En este último, todo objetivo del campo se limita a la obtención de placer y satisfacción de los jerarcas a través de morbosos experimentos sexuales. El largometraje de Cavani, que posee evidentes pretensiones de ensayo y no de reconstrucción objetiva, nunca deja claro cuál es el funcionamiento u objetivo del campo; es una abstracción, un ámbito mítico, un mundo de fantasía y ensoñación. En directa consonancia con Wertmüller (1975) y Pasolini (1975), se lo concibe como un espacio que no puede ser representado de forma realista y debe ser drásticamente reimaginado. Pasolini adopta un modelo literario, que transfigura el libertinaje sadeano en tortura genocida, mientras Wertmüller y Cavani se orientan hacia un esquema teatral sintético: la puesta en escena de una suerte de infierno de las pasiones desviadas, tan fascinante como monstruoso, del que debemos hacernos cargo.

Eso no implica que exista aquí una concepción histórica precisa del proceso de exterminio. La única diferencia con el *exploitation* es que, de forma similar a Pasolini y Wertmüller, Cavani se maneja con otro nivel de abstracción, mayor sutileza descriptiva y capacidad para movilizar referencias intelectuales y herencias teóricas. Sus lineamientos principales son, como hemos visto, los roles intercambiables entre víctima y victimario, la memoria reconciliada de la experiencia concentracionaria, el vínculo



sadomasoquista como reactuación traumática del campo, el proceso genocida como experiencia extrema de una sexualidad sin límites. En los inusuales pasajes en que Max enuncia su conflicto, en diálogo con la condesa Stein, se refiere explícitamente al “regreso de fantasmas”, a “esa parte de uno mismo que creía sepultada”, a “la voz y el cuerpo del campo”. Con innegable eficacia, *Il portiere di notte* sugiere que no es el campo (su estructura jerárquica, su forma material, sus rutinas y sus roles, su objetivo exterminador de grupos insurgentes, su rol en una estrategia política mayor) el que pesa sobre los sujetos sino, contrariamente, es la amenaza que persiste en los impulsos humanos la que otorga al campo su carácter histórico de verdad.

### Bibliografía

- CAVANI, Liliana. *El portero de noche*. Buenos Aires: Icaria Editorial, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch & Sade*. Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba, 1969.
- DE SAUSSURE, Raymond. *The psychopathology of Adolf Hitler*. New York: Free World, 1942.
- FIELD, Syd. *El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones*. España: Plot Ediciones, 2001.
- FOUCAULT, Michel. “Sade, sergent du sexe”. En: *Dits et écrits, Vol. II*. Paris: Gallimard, 1994. 818-821.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- FREUD, Sigmund. “Tres ensayos de teoría sexual”. En: *Obras Completas VII [1901-1905]*. Buenos Aires: Amorrortu, 1978. 109-224.
- FRIEDLÄNDER, Saul. *Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death*. Estados Unidos: Harper & Row, 1984.
- FROST, Laura. *Sex Drives: Fantasies of Fascism in Literary Modernism*. Estados Unidos: Cornell University Press, 2002.
- JOST, François. “Narration(s): en deçà et au-delà”. *Communications*, N°38, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 192-212.
- JOST, François. *L’Oeil-Caméra. Entre film et roman*. Lyon: PUL, 1987.
- MCKEE, Robert. *El Guión*. España: Alba Editorial, 2013.
- SEEGER, Linda. *¿Cómo se hace una película? Del guión a la pantalla*. España: Ma non troppo, 2004.
- SONTAG, Susan. “Fascinante fascismo”. En: *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires: Debolsillo, 2007 [1974]. 81-116.



STEIMBERG, Oscar. *Semiologías. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

STIGLEGGER, Marcus. "Beyond good and evil? Sadomasochism and politics in the cinema of the 1970s". Conference: Performing and queering sadomasochism, Berlin, Freie Universität, 2007.

REGUILLO, Rossana. "Los miedos, sus laberintos, sus monstruos, sus conjuros. Una lectura socioantropológica". *Etnografías Contemporáneas*, Año 2, N°2, México, 2006, 45-72.

TARÍN, Francisco Javier Gómez. *Enunciación fílmica. Algunas notas sobre el punto de vista y los narradores*. España: Universitat Jaume I, 2008.

TARÍN, Francisco Javier Gómez. "¿Quién narra en un film? Herencias teóricas, jerarquías e hibridaciones varias". 6º Congreso de SOPCOM, España, 2009.

RELGIS, Eugen. *Las aberraciones sexuales en la Alemania nazi*. Toulouse: Ediciones Universo, 1949.

MURRAY, Henry. *Analysis of the Personality of Adolph Hitler: With Predictions of His Future Behavior and Suggestions for Dealing with Him Now and After Germany's Surrender*. New York: Donovan Nuremberg Trials Collection, Cornell University Law Library, 1943.

PAGÉS, Natalio. "El kitsch que nunca fue. Consideraciones sobre Reflejos del nazismo de Saul Friedländer". *Boletín de Estética*, N°51, Buenos Aires, 2020, 37-63.

PAGÉS, Natalio y RUBÍ, Nicolás. "Eros ausente: apuntes sobre la erotización del nazismo". *Revista de Estudios Sobre Genocidio*, Año 5, Vol. 7, Buenos Aires, Eduntref, 2012, 25-48.

PINCHEVSKY, Amit y BRAND, Roy. "Holocaust Perversions: The Stalags Pulp Fiction and the Eichmann Trial". *Critical Studies in Media Communication*, N°5, Vol. 24, London, Routledge, 2007, 387-407.

MAGILOW, Daniel, BRIDGES, Elizabeth y VANDER LUGT, Kristin. *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*. New York: Continuum, 2012.

MERLE, Robert. *Psicoanálisis de Hitler*. Buenos Aires: Leviatán, 1995 [1945].

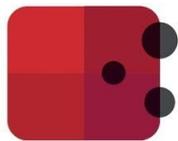
### Filmografía

BRASS, Tinto. *Salon Kitty*. Italia: Coralta Cinematografica, Cinema Seven Film, Fox Europa, 1976.

CAVANI, Liliana. *Il portiere di notte*. Italia: Ital-Noleggio Cinematografico, Lotar Film Productions, 1974.

LIBSKER, Ari. *Stalags: Holocaust and Pornography in Israel*. Israel: Heyman Brothers Films, 2008.

PASOLINI, Pier Paolo. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Italia y Francia: Produzioni Europee Associati, Les Productions Artistes Associes, 1975.



PONTECORVO, Gillo. *Kapò*. Italia y Francia: Cineriz, Vides Cinematografica, Zebra Films, 1960.

SCORSESE, Martin. *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*. Reino Unido, British Film Institute, 1995.

VISCONTI, Luchino. *La caduta degli dei*. Italia y Alemania Occidental: Ital-NOleggjo Cinematografico, Eichberg, 1969.

WALSH, Raoul. *The Roaring Twenties*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1939.