

**Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía**

Edificio Sabatini

Auditorio. Santa Isabel, 52
(esquina calle del Hospital)

Edificio Nouvel

Ronda de Atocha (esquina plaza
del Emperador Carlos V)
28012 Madrid

Tel. 91 774 10 00
Fax 91 774 10 56

Horario Museo

De lunes a sábado
de 10:00 a 21:00 h
Domingo
de 10:00 a 19:00 h*
(*A partir de las 14:30 h
se podrá visitar
exclusivamente
la Colección)
Martes, cerrado

La salas de exposiciones
se desalojarán 15 minutos
antes de la hora de cierre

El cine de 1930

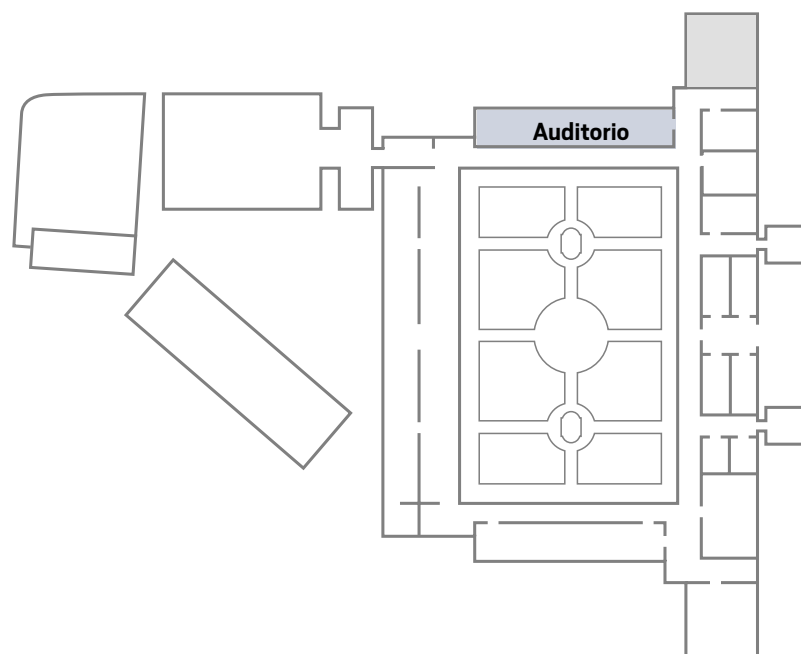
Flores azules en un paisaje
catastrófico

4 - 31 octubre 2012

Edificio Sabatini, Auditorio

www.museoreinasofia.es

Imagen de portada: Efim Dzigan.
Los marinos de Kronstadt [*My iz
Kronshhtadt*], 1936. Copia procedente de
Arkeion Films, Francia. Derechos cortesía
de Mosfilm Cinema.



NIPD: 036-12-006-8 / Depósito legal: M-31977-2012



Ciclo de cine del 4 al 31 de octubre de 2012, 19:00 h
Edificio Sabatini, Auditorio

El cine de 1930

Flores azules en un paisaje catastrófico



MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA



Willy Otto Zielke. *Das Stahltier*, 1935. Copia e imágenes cortesía de la Deutsche Kinemathek, Berlín.

Oscilando entre lo irracional y lo ideal, entre la destrucción y la redención, la flor azul, identificada durante mucho tiempo como el símbolo del Romanticismo alemán, fue introducida por Walter Benjamin en la turbulenta década de los años treinta. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*¹, Benjamin emplea la flor azul —encarnación romántica del deseo inalcanzable— para representar el artificio y la percepción de inmediatez del cine, gracias al ocultamiento del aparato cinematográfico. Sin embargo, la evocación de la flor azul también señala un momento utópico en su texto, pues deja abierta la posibilidad de que el cine pueda redimirse y convertirse en un agente del cambio revolucionario, a pesar de que el autor y sus contemporáneos eran testigos de la explotación del espectáculo y de los medios de comunicación de masas por parte tanto de los regímenes fascistas como de las economías capitalistas. El rayo de esperanza que percibe Benjamin en este medio se basa en su capacidad para ofrecer una alternativa experiencial y cognitiva a la alienación y al empobrecimiento de la vida industrial moderna. Al

¹ Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989 (5ª ed.).



Len Lye. *Trade Tattoo*, 1937. Copia procedente de Light Cone, París. © Light Cone

distorsionar o destruir el efecto de realidad del cine, los fragmentos resultantes tienen el potencial de convertirse en emblemas legibles de un «futuro olvidado».

En ese sentido, el ciclo de cine *Flores azules en un paisaje catastrófico* explora el imaginario cinematográfico de los años treinta y busca poner de manifiesto la relevancia del pasado para el mundo presente, sus potenciales resonancias en las circunstancias sociales, económicas y políticas actuales. Con la inclusión de documentales, noticiarios, anuncios publicitarios, cine de animación, producciones cinematográficas industriales, comerciales y experimentales, el ciclo pretende también aproximarse a la diversidad de la experiencia cinematográfica de las salas de cine de los años treinta. Los temas del programa se han escogido como complemento de la exposición *Encuentros con los años 30*, que se celebra en el Museo, aunque las sesiones se han planteado en relación dialéctica entre sí.

Los choques resultantes destacan el placer visual del ornamento de masas en los espectáculos clásicos de Hollywood y en el boato fascista; la trascendencia espiritual de la tecnología en las fantasmagorías heroicas de la propaganda industrial estadounidense, así como en la modernidad reaccionaria del fascismo; las políticas de raza y género en los documentales británicos coloniales y en el cine de la India anterior a la independencia; y las representaciones de la Guerra Civil y de las identidades nacionales y regionales españolas desde dentro y fuera de España, así como desde la perspectiva tanto de simpatizantes como de agresores fascistas. Con ello, el ciclo busca explorar distintos posicionamientos en un amplio panorama audiovisual que marca el comienzo del proyecto político del documental, pero también la vinculación entre vanguardia y cultura de masas, la presentación del cine como utopía capitalista y el nacimiento de la industria cinematográfica bajo el culto a la distracción como forma de contemplación.

En el contexto de la Colección del Museo Reina Sofía, se puede decir que la flor del Romanticismo quedó sembrada, simbólicamente, en el *Guernica* de Pablo Picasso, que sigue siendo un icono del legado cultural y político de los años treinta, símbolo de la destrucción que trajo el fascismo al pueblo español y, de manera más universal, de las catastróficas consecuencias de la guerra. La flor —en esta ocasión blanca y en mano de un combatiente caído— constituye una fisura, aunque sea pequeña, por la que es posible imaginar un «futuro olvidado» en medio de un paisaje distópico. Desvanecido su color, el Romanticismo reveló su cara más oscura: una filosofía de vida movilizadora para apoyar el triunfo del mito bajo el fascismo y su impulso hacia la guerra total.

Karen Fiss
Comisaria del ciclo

Jueves 4 de octubre

Sesión 1

Política, publicidad y cine experimental

Une nuit sur le mont Chauve

Alexandre Alexeïeff y Claire Parker (Francia, 1933).
35 mm, 8'. Copia procedente de Cinédoc et Paris
Films Coop.

Komposition in Blau

Oskar Fischinger (Alemania, 1935). 16 mm, 4'.
Copia procedente de Light Cone, París.

Papageno

Lotte Reiniger (Alemania, 1935). 35 mm, 12'.
Copia procedente del British Film Institute, Londres.

Muratti Greift Ein

Oskar Fischinger (Alemania, 1934). 16 mm, 3'.
Copia procedente de Light Cone, París.

Trade Tattoo

Len Lye (Reino Unido, 1937). 16 mm, 5'.
Copia procedente de Light Cone, París.

Love on the Wing

Norman McLaren (Reino Unido, 1939). 35 mm, 5'.
Copia procedente del British Film Institute, Londres.

The Birth of the Robot

Len Lye (Reino Unido, 1936). 16 mm, 7'.
Copia procedente de Light Cone, París.

Escape

Mary Ellen Bute y Ted Nemeth (Estados Unidos, 1937).
16 mm, 4'. Copia procedente de Arsenal. Institut für
film und videokunst e.V., Berlín.

Musical Poster No. 1

Len Lye (Reino Unido, 1940). 16 mm, 4'.
Copia procedente de Light Cone, París.

Hell Unlimited

Helen Biggar y Norman McLaren (Reino Unido,
1936). 14 mm, 19'. Copia procedente del British Film
Institute, Londres.



Len Lye. *The Birth of the Robot*, 1936. Copia procedente de Light Cone, París. © Light Cone

Al abarcar un amplio espectro de prácticas cinematográficas experimentales, este programa pone de manifiesto las intersecciones en las trayectorias de la vanguardia, la publicidad y el *agit-prop*. De hecho, muchas de las películas consideradas hoy hitos fundacionales de la vanguardia se realizaron inicialmente como anuncios o prólogos de películas comerciales.

Len Lye, Norman McLaren y Oskar Fischinger están representados en distintas obras con el fin de poner en tensión esta comparación entre géneros. Así, se incluyen mensajes de servicio público, anuncios de prestigio corporativo y la virulenta película antibelicista de McLaren, producida en colaboración con Helen Biggar.

Viernes 5 de octubre

Sesión 2

“El mundo del mañana”: capitalismo y fantasías futuristas en las exposiciones universales estadounidenses

Buck Rogers in the 25th Century

Harlan Tarbell (Estados Unidos, 1934). 35 mm, 9'. Copia de exhibición en DVD procedente del UCLA Film and Television Archive, Los Ángeles.

Scenes from the World of Tomorrow

Ford Motor Company (Estados Unidos, 1940). 35 mm, 10'. Copia de exhibición en DVD procedente de National Archives at College Park, Maryland.

Symphony in “F”

Ford Motor Company (Estados Unidos, 1940). 35 mm, 15'. Copia de exhibición en DVD procedente de National Archives at College Park, Maryland.

To New Horizons

General Motors Corporation (Estados Unidos, 1940). 35 mm, 23'. Copia de exhibición en DVD procedente de Prelinger Archives, San Francisco.

Middleton Family at the New York World's Fair

Robert R. Snody (Estados Unidos, 1939). 35mm, 55'. Copia de exhibición en DVD procedente de Prelinger Archives, San Francisco.

Esta sesión muestra el progreso tecnológico como fetiche ofrecido como mercancía lista para consumir y promesa de un futuro mejor por la política y la cultura corporativa estadounidense. Desde el *camp* primitivo del primer corto de Buck Rogers, rodado para la Exposición Universal de Chicago, *Un siglo de progreso* de 1933-1934, hasta las películas de propaganda industrial encargadas por Westinghouse, Ford y General Motors para sus pabellones de la Exposición Universal de Nueva York de 1939, estas películas revelan la desconfianza y el impulso distópico que caló



Harlan Tarbell. *Buck Rogers in the 25th Century*, 1934. Copia procedente del UCLA Film and Television Archive, Los Ángeles.

en la sociedad estadounidense antes del estallido de la guerra. Tales contradicciones están patentes en la película producida para Westinghouse sobre el viaje que realiza una típica familia estadounidense para ver la exposición universal. Una vez en Nueva York, la amenaza que se cierne sobre la hija de la familia en forma de un artista marxista se ve neutralizada por la heroica aparición del arquetipo de chico de clase media, que compagina su trabajo de abogado con el de guía turístico de las visiones futuristas del capitalismo corporativo estadounidense.

Lunes 8 de octubre

Sesión 3

Transformados por la tecnología: invención, trabajo y el nuevo hombre

Hands

Willard Van Dyke y Ralph Steiner (Estados Unidos, 1934). 16 mm, 4'. Copia de exhibición en DVD procedente de National Archives at College Park, Maryland.

Van Blikesemschicht Tot Televisie

Hans Richter (Holanda, 1936). 35 mm, 29'. Copia procedente del Eye Film Instituut, Amsterdam. Derechos Philips Company Archives y Marion von Hofacker.

Metall des Himmels

Walter Ruttmann (Alemania, 1935). 35 mm, 12'. Copia procedente del Bundesarchiv, Berlín.

Das Stahltier

Willy Otto Zielke (Alemania, 1935). 16 mm, 76'. Copia procedente de la Deutsche Kinemathek, Berlín. Derechos Deutsche Bahn AG, Núremberg.

Esta sesión prosigue con el análisis del fetichismo tecnológico en relación con el marco ideológico de la invención y la estetización del trabajo. Las películas presentadas emplean estrategias visuales normalmente asociadas con la vanguardia para satisfacer todo un abanico de encargos políticos —desde el corto realizado para la WPA por William Van Dyke y Ralph Steiner, pasando por la teleología triunfante de la invención, realizada por Hans Richter para la Phillips Corporation, hasta la película propagandística de Walter Ruttmann que ensalza la industria nazi del acero—. El largometraje «documental» de Willy Zielke *Das Stahltier*, encargado por la Deutsche Reichsbahn para conmemorar su centenario, fue rechazado por su carácter experimental demasiado extraño y no llegó a exhibirse al público. Zielke, que trabajó con Leni Riefenstahl como cámara en varias de sus películas nazis, estaba claramente influenciado por las estrategias estéticas de la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) y del Surrealismo al producir una visión espiritual y antropomórfica de la innovación tecnológica.

Jueves 11 de octubre

Sesión 4

La representación de España: películas documentales del pabellón de la Exposición Internacional de París de 1937

Almadrabas

Carlos Velo y Fernando G. Mantilla (España, 1934). 35 mm, 21'. Copia procedente de la Filmoteca Española, Madrid.

La ruta de Don Quijote

Ramón Biadiu (España, 1934). 35 mm, 19'. Copia procedente de la Filmoteca Española, Madrid. Derechos Mercé Biadiu.

Madrid

Manuel Villegas López (España, 1937). 35 mm, 29'. Copia de exhibición en DVD procedente de la Filmoteca Española, Madrid.

España 36

(También conocida como *España 1936. España leal en armas*). Jean-Paul Dreyfus, llamado Jean-Paul Le Chanois (España, 1937). 35 mm, 35'. Copia de exhibición en DVD procedente de la Filmoteca Española, Madrid.

El programa de cine del pabellón español se ajustaba a las metas y los temas de la agenda de la República en su presentación internacional en París. El Gobierno quería presentar a España como una identidad nacional basada en el equilibrio entre un progreso moderno y un compromiso con sus raíces culturales. La República quería igualmente reconocer su estado de sitio, al tiempo que reafirmar su legitimidad democrática como gobierno elegido. De las once películas proyectadas, siete eran documentales, de los cuales esta sesión incluye cuatro: dos películas realizadas justo antes de la guerra, que reflejan las ambigüedades del pasado y el presente en descripciones de la industria atunera en el sur de España (*Almadrabas*) y de los paisajes de Don Quijote de la Mancha (*La ruta de Don Quijote*). Los otros dos documentales (*Madrid* y *España 36*), encargados por el Ministerio de Asuntos Exteriores y realizados a base de material de archivo de noticieros franceses, españoles y soviéticos, estaban destinados a recabar el apoyo de las naciones extranjeras a la República en su lucha contra la agresión fascista.

Lunes 15 de octubre

Sesión 5

La Guerra Civil española a través de la mirada de otros***Noticiero UFA (12 de Mayo de 1937)***

(Alemania, 1937). 16 mm, 8'. Copia procedente del Bundesarchiv, Berlín.

News of the Day, an MGM release

Hearst Newsreel Collection (Estados Unidos, 1937). 35 mm, 10'. Copia de exhibición en DVD procedente de UCLA Film and Television Archives, Los Ángeles.

The Abraham Lincoln Brigade in Spain

Henri Cartier-Bresson y Herbert Kline (Estados Unidos, 1938). 16 mm, 21'. Copia de exhibición en DVD procedente de Abraham Lincoln Brigade Archives, Nueva York.

Sierra de Teruel / L'espoir

André Malraux (España / Francia, 1939). 35 mm, 73'. Copia de exhibición en Betacam digital procedente de la Filmoteca Española, Madrid.

Estas películas ofrecen un atisbo de las múltiples maneras en las que se representó la Guerra Civil española en los medios de comunicación extranjeros durante el propio conflicto, tanto por parte de los simpatizantes de la República como por la de sus agresores. *L'espoir*, el filme épico de André Malraux rodado fundamentalmente en Cataluña, fue censurado por el Gobierno francés tras ser finalizado en 1939, para no deteriorar sus relaciones con el victorioso Franco. La película de Henri Cartier-Bresson y Herbert Kline, descubierta recientemente en los archivos del Batallón Abraham Lincoln y mostrada por vez primera en España, constituye una crónica de las actividades de las tropas de voluntarios estadounidenses desplegadas en el bando republicano. En contraste, un noticiero nacional-socialista de la UFA desarrolla una interpretación propagandística perversa del bombardeo de Guernica, pretendiendo que los responsables de la agresión fueron soldados bolcheviques, y no los aviones de la Legión Cóndor alemana.

Miércoles 17 de octubre

Sesión 6

Poesía realista y realismo poético***Coal Face***

Alberto Cavalcanti (Reino Unido, 1935). 16 mm, 12'. Copia procedente de la Deutsche Kinemathek, Berlín. Derechos British Film Institute, Londres.

El muelle de las brumas

[*Le Quai des Brumes*], Marcel Carné (Francia, 1938). 35 mm, 91'. Copia procedente de Tamasa Distribution, París.

Con el fin de cuestionar las paradojas inherentes al término "realismo", esta sesión reúne una película icónica de la corriente documental británica y un clásico del cine narrativo francés. Con ello, muestra cómo junto al realismo documental político existía un realismo cercano al naturalismo, basado en la expresión poética del análisis de un contexto determinado. *Coal Face*, un montaje a base de material existente con sonido discordante, corales inquietantes y un madrigal proletario, fue el resultado de la colaboración de tres figuras clave de la modernidad: el director de origen brasileño Cavalcanti, el compositor Benjamin Britten y el poeta W. H. Auden. Los tres autores mezclaron realismo y estética vanguardista para producir una crítica social de las condiciones de vida y de trabajo de la mina.

La sombría poética de *El muelle de las brumas* [*Le Quai des Brumes*], una adaptación a la pantalla de la pintoresca novela de Pierre Mac Orlan, se nutre de los márgenes transgresores de la vida urbana moderna. La narrativa del filme es impulsada por su evocadora atmósfera visual, de la que no se pueden separar los protagonistas y sus destinos. El sentido único de "atolladero existencial" en el realismo poético se hace posible a través de la imaginación visual y al conocimiento de las sofisticadas técnicas de iluminación y cinematografía que aportaron los emigrantes alemanes y europeos del este a la industria cinematográfica parisina.

Lunes 22 de octubre

Sesión 7

Realismo socialista soviético para la República española***Sobre los sucesos de España nº 9***

[*K sobytiiam v Ispanii. 9*], Roman Karmen y Boris Makaseev (Rusia, 1936). 35 mm, 8'. Copia de exhibición en Betacam digital procedente de la Filmoteca Española, Madrid.

Los marinos de Kronstadt

[*My iz Kronshadtta*], Efim Dzigan (Rusia, 1936). 35 mm, 88'. Copia procedente de Arkeion Films, Saint-Ouen. Derechos Mosfilm.

El 18 de octubre de 1936 se formaron largas colas frente al cine Capitol en Madrid para el estreno de un largometraje épico soviético sobre un grupo de marinos que defendieron con valor la ciudad de Petrogrado en 1919 frente al ataque de las tropas del Ejército Blanco. Esa película, visualmente cautivadora, fue la primera producción soviética que se proyectó en España, y marcó el principio de la breve campaña llevada a cabo por Stalin para apoyar a la República. Dolores Ibárruri, portavoz del Partido Comunista Español, promovió con entusiasmo *Los marinos de Kronstadt* [*My iz Kronshadtta*], escogida por el paralelismo político con el esfuerzo militar republicano. Después del estreno en Madrid, la Comisión de Trabajo Social del Ejército Popular, así como una unidad móvil soviética de *agit-prop*, organizaron la proyección de la película para miles de soldados republicanos a lo largo del frente norte y en docenas de pueblos y ciudades leales a la República. *Sobre los sucesos de España nº9* [*K sobytiiam v Ispanii. 9*], que describe la excitación que suscitó en Madrid el estreno de *Los marinos de Kronstadt*, es un episodio de una serie de documentales sobre España encargados por el Estado soviético para promover que la población rusa se adhiriese a la causa republicana. Parte del metraje producido por los dos cineastas soviéticos responsables de los documentales, Roman Karmen y Boris Makaseev, sería retomado más tarde en películas como *España 36* o *Madrid*, incluidas en la sesión 4 de este ciclo.

Jueves 25 de octubre

Sesión 8

Narrativas del colonialismo en el cine documental y de ficción***Song of Ceylon***

Basil Wright (Reino Unido, 1934). 35 mm, 40'. Copia procedente del British Film Institute, Londres.

Visitantes ilustres: Paul Robeson en Barcelona

Noticia en *Espanya al día*. Laya Films (España, 1937-38). 35mm, 43'. Copia de exhibición en Betacam digital procedente de la Filmoteca Española, Madrid.

Bosambo [Sanders of the River]

Zoltan Korda (Reino Unido, 1935). 35 mm, 98'. Copia procedente del British Film Institute, Londres. Derechos Park Circus, Glasgow.



Zoltan Korda, *Bosambo* [Sanders of the River], 1935. Copia procedente del British Film Institute, Londres. Derechos Park Circus, Glasgow.

Esta sesión aborda el marco ideológico del colonialismo británico en el cine de los años treinta. *Song of Ceylon* surge de un encargo de la Ceylon Tea Propaganda Board para producir cuatro documentales de viajes sobre la isla (actualmente Sri Lanka). Como es usual en las prácticas etnográficas, el filme enfatiza el carácter exótico de “isla virgen”, le niega a los súbditos coloniales el derecho a hablar por sí mismos y no se ocupa de las cambiantes relaciones políticas de Ceylán con el Imperio Británico ni de su creciente movimiento independentista. Pese a todo, la película rompe los moldes tradicionales del género de viajes por medio de sus impactantes yuxtaposiciones de montaje de imágenes con una banda sonora experimental.

Bosambo [*Sanders of the River*], ambientada en la antigua Nigeria Británica, fue la primera película de una serie producida por Alexander Korda que presenta un ensalzamiento carente de crítica del aspecto benéfico y paternalista del imperialismo británico. Protagoniza la película Paul Robeson, el renombrado actor, tenor y activista político estadounidense, en el papel de un líder tribal africano que coopera con las autoridades coloniales. Sin embargo, después de ver el montaje final, Robeson renegó de la película por su racismo condescendiente.

El extracto del noticiario *Espanya al día* documenta la visita a España de Robeson en enero de 1938, durante la cual estuvo cantando en apoyo a las tropas republicanas y a las Brigadas Internacionales que luchaban en Teruel. Después de su viaje, Robeson prosiguió con su ferviente campaña en apoyo de la causa republicana.

Lunes 29 de octubre

Sesión 9

Cine anterior a la independencia y emancipación de la mujer: la industria cinematográfica india en los años treinta

Kunku

Rajaram Vankudre Shantaram (India, 1937). 35 mm, 148'. Copia de exhibición en DVD procedente del National Film Archive of India, Pune.

Los años treinta marcaron el auge de la industria cinematográfica india, así como del movimiento político nacionalista, habitualmente ausente en las narrativas occidentales de la historia del cine moderno. Aunque la introducción del sonido plantease un desafío para un país con semejante diversidad de lenguas nativas, el protagonismo de las nuevas formas del drama musical permitía explotar unas tradiciones culturales antiguas y respetadas, de manera que los espectadores indios se congregaron en torno a las producciones nacionales. A pesar de que los directores de los estudios trataron de implicar a los líderes nacionalistas en esfuerzos por promover la industria del cine bajo el dominio colonial, a los líderes del movimiento independentista no les interesaba el cine como parte de una campaña mayor de construcción nacional. Con todo, los realizadores indios empezaron a enfrentarse a temas sociales modernos: *Kunku* fue el primer desafío a la tradición de los matrimonios convenidos, así como al tabú de casarse de nuevo tras enviudar. Dirigida por V. Shantaram, fundador de la influyente Prabhat Film Company, la película está protagonizada por Shanta Apte, una de las grandes actrices-cantantes de la época.

Miércoles 31 de octubre

Sesión 10

El culto a la distracción

Hollywood: City of Celluloid

Sten Nordenskiöld (Estados Unidos, ca. 1932). 35 mm, 7'. Copia de exhibición en DVD procedente del UCLA Film and Television Archive, Los Ángeles.

How stars are made at MGM Dramatic School. Hollywood, California

Material de archivo de los noticiarios Hearst (Estados Unidos 1934). 35mm, 5'. Copia de exhibición en DVD procedente del UCLA Film and Television Archive, Los Ángeles.

Dada

Mary Ellen Bute (Estados Unidos, 1936). 16 mm, 2'. Copia procedente de Arsenal. Institut für film und videokunst e.V., Berlín.

Vampiresas de 1933

[*The Gold Diggers of 1933*], Mervin LeRoy (Estados Unidos, 1933). 35mm, 97'. Copia procedente de la Library of Congress, Washington. Derechos Warner Bros Pictures Int. Spain.

Este programa investiga la factoría del sueño americano desde el punto de vista de la construcción del espectador basada en el “culto a la distracción”. Expresión crucial fue introducida por el teórico alemán Siegfried Kracauer en un ensayo¹ de 1926, en el que argumentaba que el cine, con toda su superficialidad, no sólo construye una ilusión, sino que puede servir tanto para enmascarar como para reflejar la vacua realidad de la vida moderna. En la “secuencia fragmentada de espléndidas impresiones sensoriales” de las películas, Kracauer encuentra el potencial para que el público sea consciente de su propio estado de alienación —una forma de considerar la audiencia moderna y la formación del sujeto que conduce de nuevo al punto de partida

¹ Siegfried Kracauer. “Culto a la distracción: Sobre los palacios cinematográfico en Berlín”, en: Siegfried Kracauer. *Estética del territorio*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2006.



Material de archivo de los noticiarios Hearst. *How stars are made at MGM Dramatic School. Hollywood California, 1934*. Copia procedente del UCLA Film and Television Archive, Los Ángeles.

del ambiguo optimismo de Benjamin respecto a la experiencia cinematográfica—. Al mismo tiempo, ambos críticos comprenden que el fascismo podría sortear ese potencial para el cambio social, al ofrecer a las masas autoexpresión en lugar de acción política real. Kracauer relaciona lo que llama “ornamento de masas”, ejemplificado en las actuaciones sincronizadas de grupos femeninos de baile, con el placer visual que se percibe en el boato fascista de la multitud. El “ornamento de masas”, argumenta, puede movilizar físicamente al proletariado, pero su consumo sólo sirve para distraerlo de la acción colectiva contra un sistema político totalitario. Tal vez es en *The Forgotten Man*, el número final de Busby Berkeley en *Vampiresas de 1933* [*The Gold Diggers of 1933*], donde la conexión entre violencia, conflicto de clase y objetivación escópica se pone de manifiesto, interrumpiendo la empalagosa felicidad que por otro lado emana de la película.