

¿Existió una cultura fascista? Ritual, espectáculo y modernidad en estudios recientes sobre el fascismo italiano

Mauro Pasqualini

páginas / año 18 – n° 47 Mayo-Agosto ISSN 1851-992X/ 2026

<http://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas>

DOI: [10.35305/rp.v18i47.1039](https://doi.org/10.35305/rp.v18i47.1039)

páginas

Revista digital de la Escuela de Historia
Universidad Nacional de Rosario

¿Existió una cultura fascista? Ritual, espectáculo y modernidad en estudios recientes sobre el fascismo italiano

Did a Fascist Culture Exist? Ritual, Spectacle and Modernity in Recent Studies on Italian Fascism

Mauro Pasqualini

Centro de Investigaciones Sociales,
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)

mpasqu2@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-3896-5936>

Resumen

Los estudios recientes sobre el fascismo italiano indican un cambio con respecto a percepciones anteriores sobre la relación entre el fascismo y el campo cultural. Fundamentalmente, porque se han incorporado nuevas concepciones culturales, que han enriquecido el objeto de análisis. Al mismo tiempo, el estudio de la relación entre régimen y espacio cultural se ha elaborado a través de nociones como religión política, estetización de la política, o totalitarismo, al tiempo que la idea de una modernidad fascista ha impregnado muchos análisis. Recorriendo una serie de investigaciones sobre diversas estrategias culturales por parte del fascismo italiano, este artículo subraya el creciente interés en demostrar que el régimen elaboró múltiples y variadas iniciativas de intervención simbólica. Al mismo tiempo, el estudio de los intentos por crear una cultura fascista subraya el complejo juego de presiones ideológicas, complejidades de la recepción, y dinámicas de los diversos operadores culturales.

Palabras clave: Fascismo y cultura; Fascismo italiano; Religión política; Estetización de la política; Fascismo y modernidad.

Abstract

Recent studies on Italian fascism reveal a shift from earlier understandings of its relationship to the cultural sphere. This transformation is primarily due to the integration of new cultural concepts, which have deepened and enriched the analysis. Furthermore, scholars have developed the study of the ties between the regime and cultural spaces using frameworks such as political religion, the aestheticization of politics, and totalitarianism. The concept of fascist modernity has also become central in many analyses. By examining a range of cultural strategies employed by Italian fascism, this article highlights the increasing interest in demonstrating the regime's expansive and varied symbolic interventions. Simultaneously, research into the creation of a fascist culture draws attention to the intricate interplay of ideological forces, the complexities of

reception, and the shifting dynamics among cultural actors

Keywords: Fascism and culture; Italian fascism; Political religion; Aesthetization of Politics; Fascism and Modernity.

Introducción

Hasta hace algunas décadas, muchos estudiosos del fascismo italiano probablemente coincidieran con la afirmación de Norberto Bobbio, según el cual "donde había cultura no había fascismo, donde había fascismo no había cultura. Nunca hubo una cultura fascista" (Citado en Bocca: 1982, 20).¹ Considerando la brutalidad represiva del régimen de Mussolini, era entendible suponer que el esfuerzo destinado a ganar el consenso de operadores culturales debería ser mínimo, y orientado a generar efectos propagandísticos inmediatos. Cuando se repasan una serie de estudios de los últimos años, sin embargo, se constata una ruptura clara con respecto al paradigma de Bobbio. Existe hoy un cuerpo considerable de trabajos que aceptan que el fascismo hizo claras incursiones en la supuesta torre de marfil de artistas e intelectuales. Además, todos estos autores coinciden también en la pertinencia para la política del fascismo de un mundo de símbolos, mitos, representaciones y rituales que constituyen el universo fuerte y robusto de la cultura fascista.

Lo interesante de este cambio de paradigma es que se debe no sólo a una nueva concepción del fascismo, sino a una concepción diferente de lo que es la cultura. Los autores aquí analizados se han alejado de la concepción de la cultura como algo relacionado con textos, intelectuales famosos, y con una actividad apolítica o no ideológica. En su lugar, estos estudios asumen una noción de cultura mucho más influenciada por la tradición antropológica (Sewell: 1999). Esta perspectiva favorece estudios del ámbito cultural como una esfera mucho más compleja de prácticas, significados y representaciones que se extienden por todo el espectro social, y abre así perspectivas de indagación en nuevas direcciones. Por un lado, en lugar de centrarse en ideas sistemáticas o sistemas de pensamiento, se presta más atención a los rituales, mitos y símbolos que reforzaron la reproducción política del régimen. Por otro lado, el estudio de las estrategias culturales del fascismo se enriquece al explorar las zonas de contacto entre las iniciativas estatales y los ámbitos de la cultura de masas, la mercantilización del paisaje visual, el mundo católico, además de la esfera de activismo ideológico. Es a partir de esta premisa fundamental que se está explorando un nuevo camino en el estudio de la cultura fascista.

En los siguientes apartados, se realizará un repaso por una serie de estudios que han iniciado la investigación de las estrategias simbólicas del fascismo. A partir de esta panorámica, detectaremos una serie de interrogantes que recorren los análisis. ¿Se sostienen las nociones de uniformidad y homogeneidad de las políticas, vinculadas sobre todo al paradigma del totalitarismo, o debemos mejor

¹ Para una muestra más articulada de las tesis de Bobbio, véase Bobbio: 1973.

¿Existió una cultura fascista? Ritual, espectáculo y modernidad en estudios recientes sobre el fascismo italiano

concentrarnos en la pluralidad, incluso anárquica, de iniciativas heterogéneas y dispares? ¿Cómo se organizó la cultura fascista dentro del eje tradición - modernidad? ¿De qué forma la intersección con esferas como la religión o la cultura de masas nos ayuda a entender mejor las estrategias del régimen? ¿Cómo se pueden incorporar las dificultades del estudio de la recepción para desarrollar estos análisis? ¿Cuánto hubo de cambio y de continuidad en las diversas etapas de la relación entre régimen y operadores culturales a lo largo de los 20 años de experiencia fascista? A medida que avanzamos en los estudios culturales del fascismo, podemos entender la relevancia de estas preguntas.

La manera en que procederemos en este análisis es a través de trabajos recientes de diversos autores que se han especializado en la materia. Como punto de partida, tomamos los estudios del historiador italiano Emilio Gentile, quien ha sido un iniciador en el sentido de reemplazar sus primeros trabajos sobre los orígenes intelectuales del fascismo, por concepciones más antropológicas de la cultura, que atienden más al lugar de la producción simbólica y el ritual. Al mismo tiempo, su obra destaca por aferrarse a las nociones de totalitarismo y “religión política” para entender las estrategias simbólicas del régimen. De esta manera, su línea de análisis apunta a intensificar la atención en la intersección entre presiones estatales, religión, e ideología política.

Estudios recientes de parte de investigadores académicos norteamericanos recorren temáticas similares, pero con criterios distintos. La socióloga norteamericana Mabel Berezin, por ejemplo, busca estudiar el rol de los rituales fascistas para consolidar un “self” o subjetividad en la que lo público sea vivenciado con la intensidad de espacios privados. Al hacer esto, como veremos, la autora llama la atención sobre tensiones con elementos de lo popular y tradicional por parte de la producción cultural fascista, que no serían atendidas en el estudio de Gentile. En una dirección muy distinta apunta la también socióloga Simonetta Falasca-Zamponi. En este caso, lo que habría que atender no es tanto la relación con elementos de la cultura popular o lo sagrado, sino las tensiones entre las presiones del régimen y una sociedad comercial y consumista que tiende al espectáculo como su principal forma de comunicación pública.

Estos planteos se han demostrado productivos como interrogaciones o puntos nodales para considerar en trabajos específicos sobre el mundo intelectual y cultural durante el fascismo. Así entonces, Ruth Ben-Ghiat, historiadora norteamericana especializada en historia cultural durante los años del régimen, y Marla Susan Stone, desde metodologías más vinculadas a la historia del arte, repasan las distintas relaciones entre mundo artístico e intelectual y el régimen a partir de diversas dinámicas, tales como los esfuerzos del Estado para generar mecanismos de cooptación, las ansiedades de productores culturales en torno a las tensiones de la modernidad, o el rol de diversas elites locales y nacionales para generar mecanismos de prestigio y mecenazgo. En todos estos casos, lo que se plantea es en qué medida la producción cultural del régimen generó estrategias

monolíticas o más heterogéneas, cómo convivió con el mundo popular y la naciente cultura de masas, y en qué medida podemos hablar de una modernidad fascista.

¿Religión, ritual, o espectáculo?

Un primer corpus de textos que contribuyen al estudio de la relación entre fascismo y cultura está compuesto por los estudios sobre los rituales, los mitos y la liturgia que constituyen el paisaje ideológico y simbólico del fascismo. Según Emilio Gentile, uno de sus primeros investigadores, el "viaje al universo simbólico del fascismo" debe guiarse por la noción de la "sacralización de la política", lo que significa que el fascismo debe entenderse como parte de las "religiones políticas" modernas que surgieron después del siglo XVIII como una consecuencia no deseada del proceso de secularización (Gentile: 1993, VII, 269-281). Considerar la política fascista como una forma de captar la intensidad religiosa a favor del Estado lleva a Gentile a afirmar que los cultos fascistas elaborados a través de una amplia gama de símbolos y prácticas rituales "no son exclusivamente reductibles a un problema de propaganda, de estética de celebraciones, de espectáculos para divertir y engañar a las masas". En cambio, Gentile sostiene que la mayoría de las estrategias simbólicas desplegadas por el fascismo fueron parte de un intento de "conquistar y moldear la conciencia, la mentalidad y las costumbres de las personas, e incluso sus sentimientos más íntimos sobre la vida y la muerte" (279). Para Gentile, el objetivo totalitario del fascismo surgió del fracaso del Estado liberal italiano para elaborar una religión cívica como vehículo para nacionalizar a las masas de manera democrática.² Este fracaso se debió a la falta de interés de las élites conservadoras en la movilización de las masas, a la debilidad de los recursos institucionales y simbólicos manipulados por la burocracia estatal –como el ejército y el sistema escolar– y a la reticencia de la Iglesia Católica a colaborar en el proceso de construcción del Estado y de la nación. En contraste con la débil vitalidad emocional del Estado liberal italiano, el movimiento fascista se benefició del conjunto de prácticas relacionadas con la experiencia de guerra y la sociabilidad escuadrista. A través de diferentes tipos de mitos y rituales –como el saludo romano, el culto a los militantes caídos, los rituales de iniciación y pasaje– las escuadras fascistas mostraron un intenso sentido de comunidad que se erigió como el núcleo de su religión política. La representación de la experiencia política fascista guiada por la fe y por la creencia en la regeneración de la nación permitió que el fascismo emergiera como heredero de una larga tradición de movimientos que reivindicaban una religión nacional, una tradición que incluía a los jacobinos italianos de finales del siglo XVIII, a los nacionalistas mazzinianos y a intelectuales como Francesco De Sanctis. La retórica fascista de la fe y la creencia también encontró una recepción particularmente positiva entre los intelectuales modernistas, los grupos nacionalistas y los excombatientes que se sintieron atraídos por sus símbolos (5-13; 37-54).

² En este sentido, la exploración de Gentile se puede considerar como una aplicación al caso italiano de trabajos de George Mosse. Ver por ejemplo, Mosse: 2007.

¿Existió una cultura fascista? Ritual, espectáculo y modernidad en estudios recientes sobre el fascismo italiano

Una vez en el poder, el Partido Fascista inició un rápido proceso de control del "universo simbólico del Estado", así como de imposición de su propia liturgia al Estado (59). Gentile observa que entre 1922 y 1926 el fascismo inició una política celosa de intensificar el culto a la bandera nacional y al himno nacional en las instituciones públicas y escuelas primarias, así como de estandarizar y ampliar el calendario de fiestas nacionales (59-64). La amalgama de Partido y Estado se hizo más explícita a través de la nacionalización de los símbolos y rituales del Partido, especialmente después de 1926 (80-92). Un proceso paralelo, aunque mucho más complejo, de sincretismo y apropiación tuvo lugar frente a la Iglesia Católica. Gentile afirma que, incluso cuando algunos militantes radicales, e incluso Mussolini, estaban en contra del catolicismo, fueron lo suficientemente cautelosos como para no enfrentarse a él. La estrategia principal consistió en insertar el catolicismo en el culto al Estado, reconociéndolo como parte de un acervo de tradición que conducía a la nueva devoción política. Al citar la religión católica dentro de la narrativa más amplia de la sacralización del Estado, el fascismo trató de subordinar al mundo católico presentándose como su realización más lograda (95-96,120-121, 127-129).

La noción de religión política de Gentile no pasa por alto que las festividades, desfiles, rituales y símbolos masivos movilizados por el fascismo tenían un papel "utilitario y pragmático." La asimilación de la liturgia del Partido y del Estado tenía el beneficio de identificar a los enemigos del Partido con los enemigos nacionales. Además, la retórica de la fe podría ser utilizada como una estrategia para obtener la aprobación del mundo católico, mientras que muchas celebraciones y conmemoraciones masivas podrían tener un objetivo distractor o se desmoralizar a la oposición al proporcionar la imagen de un frente unificado masivo a favor del gobierno (95-96, 141-142). El núcleo del análisis de Gentile, sin embargo, no reside en centrarse únicamente en estas estrategias. La idea del fascismo como religión política implica que los rituales del fascismo eran la expresión de "creencias, valores y objetivos propios de la cultura fascista." (142)

Aunque Gentile utiliza ocasionalmente la expresión "cultura fascista" (146), reduce el término a su noción de religión política. El resultado es que se refiere y analiza una amplia gama de prácticas y símbolos a través de la comprensión que los fascistas tienen de ellos. El sentido de mitos, prácticas y organizaciones como *la romanità*, el culto al Duce, los diferentes "espacios sagrados" creados por los proyectos arquitectónicos del fascismo, las exposiciones organizadas por el régimen, la reforma de la indumentaria y del lenguaje, y las múltiples organizaciones de ocio, deportivas y juveniles se obtiene por el lugar que obtuvieron dentro del panteón laico-religioso fascista. Citando extensamente a intelectuales como Giuseppe Bottai, Romolo Murri, Giovanni Gentile, Camillo Pellizzi, Alfredo Rocco y Mussolini, Gentile ofrece una comprensión de todas estas iniciativas a través de la lente de la ideología fascista. En este panorama, todas estas prácticas culturales son dispositivos que avalan la integración totalitaria del

individuo en el Estado y la creación de "un hombre nuevo italiano" a través de la fuerza de una fe religiosa (171-174).

El principal mérito del enfoque de Gentile radica en expandir la investigación de la ideología fascista en nuevas direcciones y en proponer nuevas áreas de estudio de las prácticas político-culturales del fascismo. A pesar de las muchas virtudes de esta intuición inicial y de sus particulares análisis, el encuadre de todas estas experiencias bajo la etiqueta de "religión política" no quedó sin respuesta. Una de las razones para complicar el enfoque de Gentile sobre el fascismo podría estar relacionada con el enorme contraste entre las aspiraciones totalitarias que está detectando en el fascismo y las realidades del panorama cultural más amplio. Al estudiar la historia de la "industrialización de la cultura" en Italia, por ejemplo, David Forgacs ha notado la "contradicción significativa" entre los intentos oficiales de "nacionalizar las masas" durante el fascismo y la independencia y autonomía de áreas cruciales de la vida cultural (Forgacs: 1992, 14).³ Al analizar la persistencia de las tradiciones locales, la autonomía de las industrias culturales privadas –que nunca estuvieron totalmente controladas por el régimen,– la fortaleza de la Iglesia católica y la falta de una política fascista coherente con respecto a la cultura de masas, Forgacs no puede sino concluir que "no parece que los fascistas hayan sido capaces de imponer una dirección efectivamente hegemónica a la cultura de masas y popular, aunque ciertamente lo intentaran" (119).

Es quizás como un intento de cerrar la brecha entre los objetivos explícitos del fascismo y los resultados reales que la investigación más reciente sobre las prácticas culturales del fascismo se ha centrado de una manera más matizada en la relación entre los rituales y la ideología, así como en la interacción con el mundo católico, la cultura de masas y los ámbitos locales. Un ejemplo de esta tendencia es el análisis detallado de Mabel Berezin de las conmemoraciones de la Marcha sobre Roma, así como de los rituales políticos fascistas en la ciudad de Verona, que añaden perspectivas perspicaces a nuestra comprensión de la ritualidad fascista. En muchos aspectos, Berezin parte de coordenadas similares a las de Gentile. La autora considera que el totalitarismo fascista está conectado con el fracaso de los liberales para crear una nación y, básicamente, una identidad política emocionalmente ligada al Estado (Berezin: 1997, 23-25). Por lo tanto, el fascismo se entiende como un proceso de "hipernacionalización" a través del cual se crearon identidades políticas como si tuvieran la intensidad de una subjetividad privada. En términos de Berezin, esto significa que el régimen buscó "crear una identidad política fascista mediante la fusión del yo [self] público/privado en los rituales políticos públicos, o crear comunidades temporales de sentimientos en la piazza pública en ausencia de contractualismo democrático en el Estado" (27).

Pero si hasta acá las perspectivas de Berezin y Gentile parecen coincidir en muchos otros aspectos difieren. Berezin afirma que los rituales no deben considerarse

³Un ejemplo de una narrativa general del Fascismo italiano que cuestiona duramente la idea de totalitarismo y sus supuestos logros unificantes sobre la sociedad en Bosworth: 2010. Para una reflexión sobre las ventajas y desventajas del término, Paxton: 2004, 211-213, 222-223.

¿Existió una cultura fascista? Ritual, espectáculo y modernidad en estudios recientes sobre el fascismo italiano

vehículos de adoctrinamiento ideológico, en los que un determinado contenido se transmite a través del uso de la liturgia y los símbolos a un público pasivamente receptivo. Para Berezin, en cambio, el resultado del apego emocional generado en el ritual es indeterminado y, por lo tanto, "no hay garantía de qué forma puede asumir el nuevo yo [self] o identidad", de la misma manera que no hay seguridad de que "el régimen pueda imponer los significados que elija" (28, 35). En su análisis de los rituales, es explícita en que el significado del ritual no es idéntico a la intención de sus organizadores. Crucial para su análisis es la suposición de que los rituales políticos fascistas son acciones culturales altamente emocionales que están "basadas en la performance y no en el texto" y, por lo tanto, sus significados son altamente polisémicos y elusivos. El mismo contenido emocional que proporcionaba su intensidad también estaba desdibujando la claridad de su mensaje ideológico (27-36, 246,250).

Para Berezin, los rituales son formas efectivas de crear nuevas identidades políticas solo en la medida en que resuenan con los recursos culturales ya existentes. En el caso del fascismo, observa que los rituales debían hacer uso de las nociones de maternidad –a través del uso de viudas y madres de mártires en manifestaciones públicas– y del catolicismo, que impregnaba todo el lenguaje de autocomprensión de los militantes fascistas (41, 53-55, 87-88, 50-52,196-244, 247). Este uso de los recursos tradicionales por parte de la ritualidad fascista restringió severamente las posibilidades de crear los supuestos nuevos hombres y mujeres fascistas, dado que el proyecto fascista era poderoso solo mientras dependiera de estos segmentos de la cultura tradicional. Por lo tanto, Berezin concluye que "la devoción italiana al catolicismo como una forma de práctica de la cultura popular y la dedicación a la familia encarnada en el culto a la madre limitaron lo que era ideológicamente posible por parte del régimen" (248). La evidencia de esta dependencia fue que una vez que cayó el régimen y se derrumbó la ritualidad constante y repetitiva que recreaba el yo fascista, la identidad fascista se desvaneció (244, 248).

¿Cultura tradicional o cultura de masas?

El enfoque de Berezin en la relación entre el fascismo y las prácticas católicas tradicionales es paralelo a un creciente interés en analizar la interacción entre el fascismo y la cultura de consumo de masas.⁴ En muchos casos esto se traduce en trabajos que exploren las estrategias simbólicas del régimen en términos de espectáculo y otras políticas de la imagen. El estudio de Falasca-Zamponi sobre el "espectáculo fascista" es un intento de entender esta interacción (Falasca-Zamponi: 1997). Siguiendo las ideas de Walter Benjamin sobre el fascismo como "estetización de la política", Falasca-Zamponi argumenta que lo que caracterizó al fascismo fue "el predominio de la forma sobre las normas éticas", como se evidencia en "el énfasis en la forma (entendida como apariencia, efectos, arreglos ordenados) que ayuda a explicar el desarrollo político-cultural del fascismo" (10).

⁴ El estudio clásico más profundo sobre los intentos del régimen para construir una cultura de masas con características propias se basa en la organización *dopolavoro*. Ver de Grazia: 1981.

Centrándose en las mismas prácticas y objetivos que Gentile –el culto al líder, los mitos sobre el pasado imperial italiano, la reforma del carácter, el lenguaje y el estilo personal–, Falasca-Zamponi observa que el objetivo totalitario de moldear a las masas en un todo unificado era parte de la identificación de la agencia política con la creación de una obra de arte armoniosa (24-28).

Por lo tanto, comprender el fascismo a través de la noción de estetización de la política es útil para entender las paradojas y contradicciones de la política fascista. Falasca-Zamponi los resume observando que "si queremos comprender las idiosincrasias que están en el centro de la identidad del fascismo, necesitamos interpretar la estética fascista como fundada en la sublimación del cuerpo y la alienación de la vida sensual" (12). Mientras que el fascismo estimulaba los sentimientos y las emociones con el fin de moldear al hombre nuevo, "se esforzaba por neutralizar los sentidos" inundándolos con su "fantasmagoría de rituales y símbolos" (12). El bombardeo de imágenes, eslóganes, discursos y símbolos estimuló nuevas emociones y, al mismo tiempo, erosionó tipos más amplios y alternativos de experiencia sensorial. Esta es la razón por la cual las concepciones hedonistas y materialistas del individuo fueron consideradas decadentes y opuestas a la totalidad nacional que el régimen intentó crear a través de la manipulación de las emociones (119-122, 127-129).

Enfocarse en las estrategias político-culturales del fascismo a través de la lente del espectáculo también es crucial para desplazar la atención de la conciencia y la convicción. Es decir, ponerse en un lugar muy distinto al que planteaba Gentile al relacionar la ritualidad fascista con el fervor y la creencia religiosa. Al analizar la política del *estilo* tal como se desarrolló a través de la regimentación de conductas y comportamientos respaldados por el secretario del Partido Fascista Starace, Falasca-Zamponi observa que todos los nuevos gestos y actuaciones "no necesitaban convencer a la gente. Solo había que obedecerlos" (117). Las estrategias estilísticas fascistas, por lo tanto, tenían menos que ver con "creer" que con una demostración formal y externa de obediencia, sin importar cuánto Mussolini y los fascistas se engañaran a sí mismos sobre la profundidad de la transformación que estaban estimulando (117-118). Por lo tanto, Falasca-Zamponi se resiste a aceptar el modelo de "religión política" y su énfasis en la conciencia y la creencia como una forma válida de dar cuenta de la totalidad de las estrategias del fascismo para crear un "nuevo italiano" (7-8, 100, 187-189). La conformación de las masas como parte de la política estetizada, en cambio, implica que "el estilo era la presentación formal y extrínseca de la sustancia del fascismo, y en este sentido tenía un papel en la construcción del carácter" (117). Las espectaculares políticas del fascismo tenían más que ver con una ostensiva muestra formal de disciplina y obediencia que con el proceso silencioso y solemne de una conversión religiosa.

Otro aspecto del estudio de las estrategias del fascismo en términos de espectáculo tiene que ver con la forma en que concibe la relación con aspectos sociales más vastos. Al esforzarse por movilizar y crear el cuerpo nacional, el régimen replicó y entró en conflicto con la esfera de la cultura de la mercancía (139-144, 185-186).

¿Existió una cultura fascista? Ritual, espectáculo y modernidad en estudios recientes sobre el fascismo italiano

Surgida durante la década de 1920 y representada a través de la difusión de nuevas prácticas y espacios –como el despliegue de vidrieras, la publicidad, las tendencias de moda o los nuevos grandes almacenes (139-144)–, la nueva cultura de la mercancía desafió el atractivo espiritual ascético del fascismo, al tiempo que proporcionó nuevas formas de mostrar deseos y fantasías. Por lo tanto, según Falasca-Zamponi, "el régimen se opuso y se basó en la cultura de la mercancía, con su intersección de exhibición y deseo, de la atracción de la estética y la estética de la atracción, del placer visual y el placer de la visión" (144). Falasca-Zamponi considera que el espectáculo de la política fascista reprodujo un "aura y adoración" similar al proyectado por la cultura mercantil dentro del mundo comercial. Las tensiones surgieron debido a la reticencia del fascismo a convertirse en una mercancía más en el mercado. A pesar de que "la esencia política de la forma mercantil como sistema de representación fue capturada por Mussolini", el régimen trató de monopolizar ese sistema para su única mercancía: el fascismo (145-146). Falasca-Zamponi es clara en que, para el régimen, había "un solo foco de deseo, un solo objeto de placer: el régimen, encarnado antropológicamente en la persona pública del Duce" (145).

El estudio de la interacción entre el fascismo y la cultura de masas también ha sido central en otros trabajos. En *The Patron State*, de Susan Stone, por ejemplo, el tema tiene un papel crucial en sus análisis de las políticas del fascismo con respecto a la Bienal de Venecia, la *Mostra* conmemorativa del décimo aniversario del régimen y las diferentes exposiciones temáticas iniciadas a finales de la década de 1930 (Stone: 1998, 95-98, 100, 110, 120-22, 126-127, 171-174, 240-244). En el caso de la Bienal de Venecia, por ejemplo, Stone se centra en el desafío del régimen a la división entre la cultura de masas y la cultura de élite. Ampliando los contenidos de la Bienal, el fascismo logró ocupar un lugar generalmente relegado a la cultura de élite con nuevas formas culturales conectadas a la cultura de masas, como el cine, el teatro y la música populares, las artes decorativas y el arte público, que atrajeron a un público más amplio. Además, las nuevas políticas fascistas mostraron "algunos de los fenómenos del capitalismo de consumo" con el fin de "familiarizar a los nuevos grupos con una práctica cultural anteriormente exclusiva" (98). Al reducir los precios de los trenes, confeccionar paquetes económicos que incluían descuentos en hoteles y mostrar anuncios masivos, el régimen tuvo éxito en expandir la audiencia de la Bienal y crear una amalgama fascista entre la cultura de masas y la de élite (96-99, 125-127).

De manera similar, las exposiciones temáticas organizadas por el fascismo entre 1936 y 1939 pueden considerarse una apropiación de técnicas de la cultura del consumo, especialmente extraídas de las nuevas grandes tiendas y grandes almacenes. Organizadas en torno a temas de interés nacional relacionados con el fascismo –como la nueva fuerza aérea o la explotación de recursos minerales– las exposiciones fascistas se realizaban en "espacios totales" en los que las miradas de los espectadores podían dirigirse fácilmente hacia los lugares privilegiados del régimen. Aunque estas exposiciones eran similares a las Ferias Mundiales que

tenían lugar en otros países durante esos mismos años, Stone afirma que lo que distinguía a estos eventos era que mostraban la representación del régimen de la comunidad nacional. En lugar del consumo de mercancías, "las exposiciones fascistas vendían, sobre todo, el consumo del proyecto fascista y nacional" (243). Paradójicamente, Stone relaciona el aumento de este tipo de exposiciones con el fracaso de las políticas reales del fascismo. Según ella, "a medida que la realidad fascista se volvía cada vez menos lo que el gobierno y el partido soñaban que sería, la ilusión oficial se volvió cada vez más sofisticada, atrayendo desarrollos de la cultura y el consumo de masas" (244).

¿Unidos o enfrentados? Hacia una modernidad autoritaria

Los estudios de Gentile y Falasca-Zamponi proporcionan tesis perspicaces, y contrastantes, sobre la dinámica de las estrategias ideológicas del fascismo, específicamente basadas en las nociones de religión política y estetización de la política. El análisis de Berezin se aplica a cuestiones similares, aunque modera la comprensión de la dinámica ideológica del fascismo a través de una teoría general de cómo funcionan los rituales. Todos estos análisis se vuelven aún más enriquecedores cuando se complementan con los planteamientos de Stone y Ruth Ben-Ghiat sobre las políticas culturales emprendidas por el régimen. Al poner en primer plano las múltiples formas de interacción entre el régimen, el arte y las industrias culturales, los análisis de Stone y Ben-Ghiat contribuyen a socavar la idea de que toda la cultura era apolítica o antifascista, o que todas las políticas culturales del fascismo serían resultado de coacción, amenaza, o cooptación.

Centrándose en las múltiples motivaciones que impulsaron la política fascista en las artes, Stone considera que la política cultural fascista fue el resultado de cuatro fuerzas básicas: el régimen y sus imperativos ideológicos, los productores culturales con sus demandas particulares y sus proyectos específicos, las industrias culturales emergentes (el cine, la radio, las publicaciones masivas), y el público (14). La "cultura fascista" sería el resultado de instalar una cultura oficial tratando de articular estas presiones en contextos cambiantes (14). El estudio de la interacción entre estas fuerzas motrices, de hecho, le permite identificar tres equilibrios diferentes a lo largo de la dictadura fascista. Un primer "momento de estabilización" a través del control burocrático y administrativo de la producción y exhibición cultural entre 1925 y 1930 fue seguido por una política que Stone define como "pluralismo hegemónico", entre 1930 y 1937, en la que las tendencias estéticas rivales dentro del fascismo disputaban los favores culturales del régimen. Después de 1937, el intento de reducir los límites de este "pluralismo" mediante un tipo más definido de arte o estética fascista condujo a la "fragmentación" del campo cultural en diferentes feudos culturales, redes clientelares y agencias múltiples y contradictorias (6-8, 23-24, 65, 177-178, 255-256).

La palabra "pluralismo", con la que Stone se refiere al período más largo de las políticas culturales fascistas, no indica que el régimen careciera de rasgos represivos. Al incluir a los artistas en los sindicatos fascistas y no dejar dudas sobre

¿Existió una cultura fascista? Ritual, espectáculo y modernidad en estudios recientes sobre el fascismo italiano

la imposibilidad de expresar la oposición política al régimen, el fascismo garantizó la eliminación de las voces perturbadoras dentro de las artes. Esta política fue acompañada de una generosa financiación, la creación de nuevas agencias –como el Instituto Nacional Fascista de Cultura, la Real Academia o la *Quadriennale* de Roma– y la incorporación de instituciones anteriores al control administrativo del Estado, como ocurrió con la Bienal de Venecia y la Trienal de Monza (23-37). Según Stone, lo crucial en estas iniciativas fue la centralización administrativa y el aumento del clientelismo estatal a través de los cuales el régimen consolidó su influencia en los campos culturales. La estrategia básica durante este período fue que "mientras el régimen buscaba el control sobre los medios de representación, el estilo de representación seguía abierto y era una cuestión abierta" (23).

La afirmación de Stone de que "la cultura fascista se originó en una competencia por el control de las estructuras de representación" subraya el papel crucial de la relación patrón-cliente en la elaboración de las estrategias culturales del régimen (23). Al monopolizar las principales fuentes de financiación y los lugares de exhibición, tanto el Estado como el Partido controlaban las relaciones entre los productores culturales y el público. Igualmente crucial para entender las políticas culturales fascistas es el hecho de que el control de los medios de representación se negoció entre estilos y tendencias estéticas creadas antes del fascismo. Durante la primera década de la dictadura, la heterogeneidad de las corrientes estéticas en pugna hizo que el fascismo se diferenciara del nazismo o de la Unión Soviética en que no intentó imponer un estilo único como expresión ideológica correcta del régimen (65-70).

El análisis de la transición de la hegemonía "pluralista" al período de "fragmentación" después de 1937 es uno de los principales desafíos del relato de Stone. Si bien el compromiso pluralista permitió al régimen incorporar artistas de diferentes orígenes, elevar el prestigio de los sitios de exhibición del régimen y lograr el reconocimiento internacional, siguió dependiendo del discurso de regeneración nacional a través de la unificación cultural que subyacía a las iniciativas del fascismo (14, 76, 90). Stone afirma sin rodeos, en efecto, que "la estética múltiple del fascismo giraba en torno a un núcleo basado en la nación y el líder y asimilaba las exigencias cambiantes de la italianità, la romanità, el imperio y la guerra" (14). Aun cuando poderosos responsables de la política cultural como Giuseppe Bottai, Margherita Sarfatti, Cipriano Effisio Oppo y Alberto Maraini desempeñaron un papel fundamental en el estímulo de una escena artística sin grandes dictados de estilo o contenido por parte del régimen, legitimaron esta "autonomía" identificando la expansión de la actividad artística y creativa con el renacimiento nacional. Por lo tanto, la situación del "pluralismo hegemónico" se volvió frágil a partir de 1935, cuando la guerra contra Etiopía y las políticas de autarquía estimularon las reivindicaciones de los "radicales" o "recalcitrantes" que apoyaban un arte más explícito y de orientación política que rechazaba las influencias internacionales y las tendencias modernistas o vanguardistas (180). Personas como Giuseppe Pensabene, Telesio Intelandi y Roberto Farinacci se

hicieron más prominentes a la hora de influir en las políticas, los premios y los lugares de exposiciones en la dirección de una política cultural más afín a la del nacional socialismo alemán.

Paradójicamente, según Stone el endurecimiento de la presión ideológica sobre el arte condujo a la fragmentación de la escena artística en lugar de a la unificación de la misma. Stone utiliza la noción de "crisis de control" de David Forgacs para referirse a la situación de la escena artística a finales de la década de 1930. Lo que caracterizó esta situación fue que la creciente influencia del campo radical no significó ni la derrota absoluta del campo "pluralista" ni el fin de las relaciones clientelares dentro de los diferentes feudos culturales. En su lugar, apareció una situación de "guerra cultural", en la que ninguno de los dos bandos fue absolutamente derrotado. Como resultado, surgieron todo tipo de "disfunciones y contradicciones" dentro de las políticas culturales del fascismo, dado que el discurso más fuerte hacia la unificación estética reforzó la "fraccionalización de la vida cultural" dentro del fascismo. Los cambios fueron observables a través de dos premios opuestos otorgados por prominentes fascistas: el Premio de Cremona, administrado por Farinacci y que estimulaba un arte militarista y faccioso, y el Premio de Bérgamo, administrado por Bottai y que mantenía la vieja práctica del pluralismo estético. Además, los premios y las exposiciones principales de la Bienal de Venecia y otros grandes eventos se orientaron hacia nuevos pintores vinculados a las instituciones del Partido, desplazando así a la guardia más antigua y menos dócil de los movimientos como el *futurismo*, el *Novecento* y *Strapese* que había predominado en los años anteriores (177-194).

La atención de Stone a las facciones y divisiones dentro del fascismo parece una forma efectiva de capturar los detalles dentro del cuadro general de la estrategia cultural del régimen. Este énfasis en el faccionalismo y la diferencia interna no ha sido compartido por todos los investigadores. El análisis de Ruth Ben-Ghiat de la relación entre régimen y cultura, por ejemplo, privilegió enfatizar los aspectos unificadores más que las diferencias dentro del fascismo. Desde su perspectiva, "el régimen fascista parece menos una mezcla incoherente de impulsos modernos y antimodernos que un ambicioso plan totalitario para rehacer Italia y a los italianos al servicio de una visión utópica de la hegemonía internacional" (Ben-Ghiat: 2001, 4). El objetivo explícito y convincente de Ben-Ghiat es entonces de "problematizar las distinciones entre movimientos 'moderados' y 'extremistas'" dentro del fascismo. Para ella, el fascismo debe ser entendido como un "intento de modernizarse bajo premisas autoritarias poniendo al servicio del régimen las nuevas tecnologías de la información, la movilización masiva y la reproducción" (3).

El principal mérito del enfoque de Ben-Ghiat radica en su capacidad para capturar una zona ampliada de confluencia entre las expectativas, ansiedades y preocupaciones de larga data de los productores culturales y las promesas de la modernidad fascista. Para los intelectuales que intentaban innovar y experimentar fuera de las tradiciones canónicas, el fascismo apareció "como un movimiento que

¿Existió una cultura fascista? Ritual, espectáculo y modernidad en estudios recientes sobre el fascismo italiano

evitaría la difusión de la estandarización y la degeneración, al tiempo que traería a los italianos los beneficios de la vida contemporánea" (3). En el enfoque de Ben-Ghiat, el rasgo más representativo del fascismo consiste en las políticas tecnocráticas y "terapéuticas" representadas bajo la noción de "bonifica" [recuperación/ saneamiento] que unían renovación y cambio mientras mantenían bajo control los aspectos más problemáticos de la modernidad, como la difuminación de los roles de género, el individualismo caótico y la nivelación burocrática y desalmada (4-5). Este modelo de modernidad tenía un atractivo especial para muchos productores culturales, dado que los convocaba a la creación de una cultura capaz de desafiar la modernidad moderando las aristas percibidas como problemáticas.

Aunque Ben-Ghiat es directa al subrayar el papel de la represión y la censura en las políticas culturales fascistas, los pasajes más interesantes de su análisis son aquellos en los que ilumina la convergencia espontánea entre los artistas no fascistas y el régimen. Analizando las respuestas personales de escritores como Mario Soldati y Corrado Álvaro a sus encuentros con la cultura estadounidense y de Weimar, Ben-Ghiat describe cómo sus temores a la mecanización y la emancipación femenina los llevaron hacia una aceptación acrítica y una reproducción de los valores fomentados por la cultura fascista. Esta participación, por supuesto, se tradujo en publicaciones y películas que naturalizaban e incluso celebraban los logros del régimen, incluyendo, en el caso de Soldati, la conquista colonial de Etiopía (37-44, 65-67, 134-135, 144-145). De manera similar, Ben-Ghiat también subraya la compatibilidad entre el llamado a una nueva novela realista en la literatura italiana y las demandas del régimen de participación política en las artes. Según ella, la noción de realismo italiano emergente a principios de la década de 1930 como un género influyente en la literatura y el cine fue un compromiso en el que los artistas podían definirse a sí mismos de acuerdo con las tendencias que también predominaban en otros países europeos. Además, en contraste con la literatura fotográfica y más objetivista representada por el realismo soviético o el movimiento alemán *Neue Sachlichkeit*, los escritores italianos podían añadir un tono nacional proponiendo un tipo de realismo más espiritual y moral, que era aceptable e incluso fomentado por el régimen (47-50, 55-61, 74-76).

El proyecto de una modernidad alternativa fue el terreno común en el que los artistas no fascistas y el régimen se comprometieron. De manera similar, algunas industrias culturales, como el cine, tenían la particularidad de que no podían estar totalmente reguladas por imperativos ideológicos. Según Ben-Ghiat, "la necesidad de lograr un equilibrio entre las preocupaciones ideológicas y comerciales guio el desarrollo de la cultura cinematográfica bajo la dictadura, influyendo en la estética, las políticas y las preferencias de producción" (71). Su análisis de la cultura cinematográfica pone el acento en un doble proceso. Por un lado, la mayoría de los contenidos de la industria cinematográfica desde principios de la década de 1930 reprodujeron el discurso de la *bonifica* y la modernidad controlada que Ben-Ghiat identifica como el rasgo definitorio del fascismo. Las películas que defienden los

valores familiares en medio de un mundo comercial, que reafirman las jerarquías de género o incluso proclaman la salud del campo en contraste con los excesos desviados de la vida urbana son representativas de la cultura cinematográfica fascista (80-92). Por otro lado, la creación de un star system y la interacción con una esfera cosmopolita de actores y productores provocó consecuencias no deseadas para la política cinematográfica fascista. Ben-Ghiat observa que, al fomentar el crecimiento de una industria cinematográfica nacional, "las películas fascistas mostraban el mismo tipo de glamour cosmopolita que el brazo populista del régimen había prometido derrotar, y proyectaban modelos de comportamiento social y sexual que a menudo estaban en desacuerdo con los propagados por la prensa oficial" (71).

Ben-Ghiat no pasa por alto la relevancia de los cambios producidos a lo largo de los años. Dado que la guerra contra Etiopía y la política de autarquía cultural reforzaron los controles sobre la producción cultural e impusieron un tono más militarista y marcial, 1935 es un claro punto de inflexión en su análisis (120-125, 131-136). También destaca 1938 como un importante parteaguas, dado el endurecimiento de las restricciones a las influencias culturales extranjeras y las campañas racistas (138-139, 149-151, 158). Sin embargo, su identificación de *la bonifica* como eje fundamental de la cultura fascista permaneció y proporcionó el principal elemento de continuidad entre los períodos anterior y posterior a Etiopía. La participación de los cineastas en la campaña colonial es un ejemplo de esta continuidad. La necesidad de representar y legitimar la política imperial italiana como una "misión civilizadora" proporcionó una oportunidad para que el régimen solicitara la ayuda de guionistas y directores de cine. Este llamado permitió a autores y colaboradores como Mario Camerini, Umberto Barbaro y Soldati a utilizar sus estrategias narrativas para producir mensajes masivos a favor del nacionalismo cultural, el heroísmo de guerra y el control eugenésico. La producción de "imágenes imperiales" y el respaldo de una cultura visual autárquica pueden considerarse como otra instancia en la que los imperativos políticos del régimen crearon oportunidades para atraer artistas a su órbita (131-132, 134-145).

Cultura fascista en perspectiva

Los trabajos aquí comentados sobre las estrategias culturales del régimen estudian una amplia gama de temas, como los rituales políticos del régimen, la interacción entre los intelectuales y el fascismo, y las políticas sobre el arte y las industrias culturales. Utilizando diferentes enfoques, que van desde nociones de religión política, investigaciones sobre historia del arte que profundizan en las políticas culturales y las prácticas clientelares del fascismo, hasta perspectivas sociológicas o antropológicas que incorporan aproximaciones a los rituales o nociones benjaminianas de "estetización de la política," estos trabajos buscan así complejizar los múltiples cruces constitutivos de la interacción entre el régimen y la cultura. De esta forma, todos los estudios parecen conducir hacia un camino

¿Existió una cultura fascista? Ritual, espectáculo y modernidad en estudios recientes sobre el fascismo italiano

convergente. Lo que une a todos estos textos es la importancia de la esfera cultural, en sentido amplio, para la comprensión del régimen fascista italiano. No sólo porque el despliegue de políticas demuestra ser mucho más sofisticado que la mera manipulación propagandística, sino porque gran parte de nuestra comprensión del fascismo italiano se enriquece cuando consideramos cuán seriamente el régimen se tomó la propagación y difusión de sus mitos y rituales como forma de fomentar una renovación cultural.

Como resultado, estos estudios contribuyen a la impresión de que el régimen fascista se basó y estimuló una amplia gama de símbolos, valores, representaciones y rituales. En lugar de una imposición ideológica de arriba hacia abajo, o una actitud represiva de control y manipulación, los estudios recientes enfatizan la interacción compleja y mutuamente beneficiosa entre el régimen y las diferentes áreas de la vida cultural italiana. Una consecuencia de estos enfoques es que aceptan la existencia de una "cultura fascista" constituida por el compromiso y la negociación entre las premisas ideológicas del régimen, los supuestos y necesidades fundamentales de intelectuales y artistas, y la lógica interna de las diferentes industrias culturales. La segunda consecuencia fundamental es que la "cultura", para estos nuevos enfoques, no se considera un ámbito meramente textual o intelectual. Para muchos de estos autores, la noción de la cultura como un "bosque de símbolos" ha desplazado a la idea de la cultura como una "república de las letras". Más que la esfera de los valores éticos y el juicio independiente, la cultura parece representar una reserva de intensidad emocional y poderosos recursos simbólicos.

Con todos los méritos y beneficios de estos estudios, sin duda hay siempre aspectos a considerar, o tensiones que se mantienen en los análisis. Una manera de analizar las contribuciones y aportes de estos estudios es considerar en qué medida son incorporados en las historias generales del fascismo. Sobre esa base, el impacto parece ser claro, pero los límites también son considerables. Si bien existen versiones nuevas y entusiastas en torno a proponer un nuevo consenso en torno a la "primacía de la cultura" en los estudios sobre el fascismo, esto ha sido tomado con cierto escepticismo por muchos historiadores.⁵ Las narrativas más matizadas sobre la historia del fascismo italiano, en este sentido, incorporan estos valiosos aportes dentro de dos marcos fundamentales. En primer lugar, y a riesgo de afirmar cosas obvias, las estrategias políticas fundamentales del fascismo fueron la represión y la persecución política. La importancia de sus estrategias culturales no podrá soslayar este aspecto. En segundo lugar, no habría que olvidar que durante los 20 años del régimen fascista, y más allá de las pretensiones totalitarias del mismo, Italia se mantuvo como una sociedad heterogénea, dividida regionalmente, y con profundas desconfianzas y distancias entre sociedad y estado, o cultura popular y de elite (Paxton: 2004; De Grand: 2000; Bosworth: 2010). Sobre esa base, podríamos concluir que los trabajos que busquen entender los esfuerzos del

⁵ La propuesta ha sido lanzada por Griffin: 2002, y discutida por Roberts; De Grand; Antliff; Linehan: 2002. Posturas más escépticas también en Paxton: 2004, 21-23; y Gentile: 2002, 60-61, 284.

Mauro Pasqualini

régimen por forjar una cultura fascista refuerzan su contribución cuando no se pierde de vista la distancia entre aspiraciones y realidades.

Bibliografía

Ben-Ghiat, R (2001). *Fascist Modernities. Italy, 1922-1945*. Berkeley: University of California Press.

Berezin, M (1997). *Making the Fascist Self. The Political Culture of Interwar Italy*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.

Bobbio, N (1973). La Cultura e il Fascismo. En Quazza, G (ed.), *Fascismo e Società Italiana*. Turín: Einaudi. pp. 211-246.

Bocca, G (1982). Che Cosa non è il Fascismo. *L'Espresso*, Año XXVIII, n 51, p. 20.

Bosworth, R (2010). *Mussolini*. Londres: Bloomsbury.

De Grand, A (2000). *Italian Fascism: Its Origins and Developments*. Lincoln: University of Nebraska Press.

De Grazia, V (1981). *The Culture of Consent: Mass Organization of Leisure in Fascist Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Falasca-Zamponi, S (1997). *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*. Berkeley: University of California Press.

Forgacs, D (1992). *L'industrializzazione della cultura italiana*. Bolonia: Il Mulino.

Gentile, E (1993). *Il Culto del littorio: la sacralizzazione della política nell'Italia fascista*. Laterza: Bari.

Gentile, E (2002). *Fascismo. Storia e interpretazione*. Bari: Laterza.

Griffin, R (2002). The Primacy of Culture: The Current Growth (or Manufacture) of Consensus within Fascist Studies, *The Journal of Contemporary History*, Vol. 37, 1, pp. 21-43.

Mosse, G (2007). *La Nacionalización de las masas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

¿Existió una cultura fascista? Ritual, espectáculo y modernidad en estudios recientes sobre el fascismo italiano

Paxton, R (2004). *Anatomy of Fascism*, Nueva York: Knopf.

Roberts, D; De Grand, A; Antliff, M, y Linehan, T (2002). Comments on Roger Griffin, "The Primacy of Culture: The Current Growth (Or Manufacture) of Consensus within Fascist Studies. *Journal of Contemporary History*. Vol 37, 1, pp.259-274.

Sewell, W (1999). The Concept(s) of Culture." En Bonnell, V y Hunt, L (eds), *Beyond the Cultural Turn*. Berkeley: University of California Press. pp. 35-61.

Stone, M S (1998). *The Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Recibido: 10/04/2025

Evaluado: 09/07/2025

Versión Final: 05/08/2025