

El cinematógrafo mágico: Kenneth Anger y la contracultura satanista de los años '60 en Estados Unidos

Por Ana Laura Bochicchio*

Resumen: Kenneth Anger es uno de los padres del cine experimental norteamericano de la generación de la década de 1960 al mismo tiempo que se ha conformado como una gran influencia posterior para reconocidos directores y entre producciones audiovisuales populares como el videoclip musical. Desde una visión sumamente subjetiva del relato cinematográfico y tratando temáticas polémicas para el periodo, tales como el homoerotismo, el ocultismo y el racismo, este director tuvo un rol fundamental entre el círculo de la contracultura satanista de Estados Unidos a partir de la década de 1960. Este artículo pretende comprender la producción de Anger en el contexto específico de realización tanto artístico como social y, al mismo tiempo, analizar la forma en la que sus concepciones sobre la magia se materializaron formalmente en sus cortometrajes de temática satanista: *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954-1966), *Invocation of my Demon Brother* (1969) y *Lucifer Rising* (1970).

Palabras clave: Kenneth Anger, cine experimental, satanismo, contracultura, Estados Unidos.

O cinematógrafo mágico: Kenneth Anger e contracultura satanista dos anos '60 nos Estados Unidos

Resumo: Kenneth Anger é um dos “pais” do cinema experimental norteamericano da geração dos anos 1960, ao mesmo tempo em que se estabeleceu como uma grande influência para diretores renomados e entre produções audiovisuais populares, como o videoclipe. A partir de uma visão altamente subjetiva da narrativa cinematográfica e tratando de temas controversos para o período como o homoerotismo, o ocultismo e o racismo, este diretor desempenhou um papel fundamental no círculo da contracultura satânica nos Estados Unidos, a partir da década de 1960. Este artigo tem como objetivo entender a produção de Anger no contexto específico da realização artística e social e, ao mesmo tempo, analisar a maneira como suas concepções de magia foram formalmente materializadas em seus curtas-metragens de temática satanista: *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954-1966), *Invocation of my Demon Brother* (1969) e *Lucifer Rising* (1970).

Palavras-chave: Kenneth Anger, cinema experimental, satanismo, contracultura, Estados Unidos.

Film Director as Magician: Kenneth Anger and the Satanist Counterculture of the 1960s in the United States

Abstract: Kenneth Anger, one of the fore-fathers of the American experimental cinema of the 1960s, has become enormously influential among contemporary directors as well as in terms of popular audiovisual productions such as the music video. Focusing on controversial themes for the period, such as homoeroticism, occultism and racism from an extremely subjective filming point of view Anger played a fundamental role within the satanic counterculture circles of the United States in the 1960s. This article examines Anger's production within its artistic and social context to understand the way in which his conceptualization of magic materialized in his short films on the topic of Satanism: *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954-1966), *Invocation of my Demon Brother* (1969), and *Lucifer Rising* (1970).

Key words: Kenneth Anger, experimental cinema, satanism, counterculture, United States.

Fecha de recepción: 14/05/2020

Fecha de aceptación: 10/09/2020

Introducción

El 3 de febrero de 1927 nació en Santa Mónica, California, Kenneth Wilbur Anglemeyer, conocido como Kenneth Anger. Si bien su filmografía es muy extensa, aquí se analizará principalmente su rol dentro del círculo satanista de los años 60. Para ello nos centraremos en tres de sus principales cortometrajes sobre magia negra del periodo: *Inauguration of the Pleasure Dome* (Kenneth Anger, 1954-1966), *Invocation of my Demon Brother* (Kenneth Anger, 1969) y *Lucifer Rising* (Kenneth Anger, 1970). Si bien *Scorpio Rising* (Kenneth Anger, 1964) también puede considerarse un trabajo con contenido satánico, ha sido excluido de este análisis porque no representa explícitamente un ritual mágico, como sí lo hacen los otros tres.

El principal interés de este artículo se concentra en contextualizar la producción satanista de Anger. Si bien su cine pertenece a la tradición norteamericana denominada cine personal, los temas por él retratados cumplieron una funcionalidad concreta entre determinado círculo dentro de la cultura *underground* sesentista norteamericana. A modo de hipótesis puede sostenerse que, si bien Kenneth Anger realizó una producción invadida por su personalidad tanto en lo formal como en lo temático, la misma tiene relación con su contexto y la coyuntura de época. De este modo, es posible poner en interrelación tanto la cuestión personal como la social, específicamente la de la contracultura a la que perteneció este director durante el periodo aquí analizado. Por eso mismo resulta necesario contextualizar su producción en relación con las corrientes artísticas en las que se inscribió tanto como entender los valores esenciales del círculo al que pertenecía.

En primer lugar, Anger es heredero de las denominadas “neovanguardias”, surgidas luego de la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos como consecuencia de la gran migración de artistas europeos. Estas neovanguardias, comprometidas tanto política como moralmente, buscaban ejercer la provocación social y política, retomando y resignificando algunos elementos de las vanguardias de principios del siglo XX. Particularmente, Anger fue influenciado por los artistas surrealistas, tales como Luis Buñuel, Jean Cocteau y Salvador Dalí. Pero a diferencia del surrealismo clásico, es el ritual y el mito lo que reemplaza a la expresión imaginante que es el sueño en el caso de los surrealistas estrictos (Sitney, 2002: 1099). Esta transición se dio en Estados Unidos dando paso al cine personal, consolidado por los trabajos de Stan Brakhage y Marie Menken en la década de 1950. Este cine suele caracterizarse por su abstracción, su lirismo y la falta de un argumento lineal. En sus *Notas sobre el Nuevo Cine Americano*, Jonas Mekas¹ se refiere tanto a Marie Menken,

¹ Director lituano migrado a Estados Unidos en 1949, considerado uno de los principales exponentes del cine experimental de posguerra.

Robert Breer, Stan Brakhage y Kenneth Anger como poetas experimentales “cuyos trabajos me hacen ver al mundo y a mí mismo de un modo nuevo, y la belleza de ello me conduce al éxtasis” (Mekas, 2016: 61).²

Este cine personal pretendía establecerse en contra de los principios y modelos del cine comercial-industrial, motivando la libertad artística de los cineastas independientes, quienes para lograrlo buscaban recurrir al ámbito autobiográfico (Quendler, 2017: 152). Tal movimiento supone que el autor es el protagonista último del trabajo artístico, formando un tipo de realización cinematográfica sumamente subjetiva, lo cual modificaría el proceso fílmico dándole un carácter autónomo. Jonas Mekas define a esta corriente experimental como un cine privado que conforma una verdadera creación y experimentación personal, la cual constituye una experiencia artística sumamente profunda en la que las imágenes registradas por la cámara —una cara, un paisaje, una luz— son modificadas por el ojo del director para convertirse en algo al servicio de su visión personal (Mekas, 2016: 42).

Kenneth Anger es uno de los directores más destacados dentro el cine personal estadounidense. En su filmografía cada imagen busca mostrar el modo en que él, como artista, entiende al mundo que lo rodea, con la pretensión de comunicar su interior al espectador. A nivel formal, Anger fue un gran innovador que conjugó un conjunto de elementos propios del lenguaje audiovisual para lograr representar de manera muy lograda un ritual y, sobre todo, el efecto mágico y onírico generado por el mismo. La narrativa no lineal, el montaje acelerado sobre música y el *found footage* son algunos de los elementos técnicos que le permiten generar tal efecto.

² “Their work makes me see the world and myself in a new way, and the beauty of it sends me into ecstasy”.

El cine de Anger al mismo tiempo que parte de los intereses y preocupaciones más íntimas de su ser, posee también fuertes elementos de provocación y crítica político-social. En efecto, su realización estaba inserta en un contexto determinado y poseía intenciones políticas concretas, las cuales se relacionan directamente con los polémicos temas retratados por Anger. Tomando como base el concepto de *discurso social* de Marc Angenot, quien sugiere que toda práctica discursiva es un hecho social y, por lo tanto, un hecho histórico, es posible ver en todo lo que se difunde en una sociedad, “dispositivos que funcionan independientemente de los usos que cada individuo les atribuye [...] y que están dotados de un poder social en virtud del cual se imponen a una colectividad” (Angenot, 2010: 15). Así, es posible entender a la producción cinematográfica de Kenneth Anger como un producto forjado por su época ya que incluso la oposición suele expresarse en los términos hegemónicos, queriendo mantenerse al margen, pero no pudiendo salir de la imposición de la hegemonía. Este artículo trata, pues, de “extrapolar de esas «manifestaciones individuales» aquello que puede ser funcional en las «relaciones sociales»” (Angenot, 2010: 23).

De todos modos, el límite de lo decible implica que exista una contracara que es todo lo indecible, lo tabú. Entre ambos opuestos es posible ubicar el arte de Anger. En el límite porque siendo producto de su sociedad no puede dejar de expresarse bajo sus términos hegemónicos, pero presionando constantemente contra la línea que separa lo “oficial” de lo “tabú” para oponerse a ella e intentar, más que romperla, hacerla más tensa. Se mueve, así, dinámicamente entre los límites que impone la hegemonía a la que se opone, pero de la cual no puede salir definitivamente. La contracultura no es más que eso, la contracara de una cultura, o sea de “todo un modo de vida material, intelectual y espiritual” (Williams, 2001: 15). De ahí que se escoja oponerse utilizando símbolos antagónicos como el satanismo. Para contraponerse al cristianismo, se adopta como dios al diablo, figura inaceptable para el *mainstream* cultural

norteamericano, aunque al hacerlo se reutiliza la lógica judeo-cristiana que se quiere superar. No hay que olvidarse de que tanto el diablo como el satanismo, es decir su adoración, fueron construcciones del cristianismo.

Resulta de utilidad la noción de *cultic milieu* acuñada por Colin Campbell en 1972 para referirse al *underground* cultural de una sociedad, al que entiende como los sistemas de creencias desviados y las prácticas asociadas a ellos (Campbell, 1972: 14). En general, estos círculos se vuelcan hacia lo oculto y lo mágico para forjar sus identidades opuestas al sistema ya que, en definitiva, tal es un elemento útil para alejarse lo más posible de los parámetros “oficiales” del racionalismo y el tecnicismo dominantes en la sociedad moderna. Como afirma Theodor Roszak,

para arrancar de raíz esos deformantes presupuestos se requiere nada menos que la subversión de la visión científica del mundo, con todo su apego a un modo de conciencia egocéntrico y cerebral. En su lugar, tiene que ponerse una nueva cultura en la que las facultades no intelectivas de la personalidad —las que nacen del mundo de la imaginación y la fantasía y de la experiencia de la comunión humana— sean los nuevos árbitros de la bondad y lo bueno, de la verdad y la belleza (Roszak, 1981: 65).

De ahí el acercamiento de las contraculturas al misticismo, pero también a la estética, entendida como arma. Es en este *cultic milieu* en el que se inserta Anger y su producción cinematográfica. Ambos como miembros de una más amplia generación de jóvenes norteamericanos que a partir de los años ‘60 dejó atrás el modo de vida conservador y el marxismo tradicional para combatir a la salvaje nueva sociedad tecnocrática sobre la que teoriza Roszak. Así pues, al ser un autor neovanguardista y contracultural su cine posee fuertes elementos de provocación y crítica social, aunque lo exprese de manera diferente a las nuevas izquierdas de los años sesenta. Es decir que se ubica desde un punto ubicado bien al límite de lo aceptable y desde el cual posee más margen de acción. De

ahí la gran capacidad de escandalizar a la sociedad que poseían las temáticas retratadas por Anger.

A partir esto y teniendo en cuenta las categorías de Andrés Denegri —*underground*, político, clandestino, experimental— para clasificar al cine independiente de posguerra, puede decirse que la obra de Anger pertenece a todas ellas de un modo u otro. Es principalmente “cine *underground*” porque explora mundos clandestinos y marginales, pero sin intentar imponer estos valores de modo universal, sino más bien apelando a un público específico, con el que comparte intereses comunes. Su intención es más bien la de poner en evidencia e intentar desarticular las represiones de la sociedad. El “cine *underground*”, pues,

está realizado, efectivamente, por aquellos que ponen en cuestión las tradiciones de su contexto social, pero sin que esto suponga la construcción de un discurso de denuncia, ni propagandístico. Es un cine que corresponde a subculturas, un cine realizado en el seno de diversos grupos que optaron por un estilo de vida al margen de lo predominante, en el que se refleja su forma de vida y sus valores, sin proponerlos como válidos para todos, ni menos aún, como opción al modelo social establecido (Denegri, 2012).

En tal sentido, es un cine que busca poner en evidencia y desarticular el modelo hegemónico que reprime a la subcultura a la que pertenecen. De todos modos, no se puede negar que la clandestinidad también estaba presente en Anger ya que su obra fue reiteradamente censurada por las autoridades debido a sus polémicas temáticas, tales como el satanismo, el homoerotismo, la estética nazi y el BDSM.³

3 Bondage-Dominación-Sumisión-Sadismo-Masoquismo. Sigla adecuada para definir a la totalidad de prácticas comúnmente denominadas sadomasoquistas.

El arte de Anger también es experimental ya que libra una batalla contra el modelo hegemónico del espectáculo.⁴ Está claro que, para retratar estos mundos marginales con los que se identifica, Anger no podía valerse de las técnicas cinematográficas convencionales. Es por eso que desarrolló un tipo de cine innovador en el que combinó de manera original una serie de recursos formales clásicos, generando un nuevo tipo de vínculo con el espectador. Resumidos a grandes rasgos, su innovación constó de una serie de elementos que se repiten en sus cortometrajes: la carencia de diálogos y sonidos diegéticos, la edición abrupta, las imágenes en flash, la no narrativa y la utilización simbólica del color y las sombras, el montaje sincronizado sobre música de rock popular y psicodélico y la utilización de *found footage*. Todas estas técnicas, actuando de manera simultánea, caracterizan la originalidad y la innovación de Anger. Si bien estos recursos técnicos han sido tan influyentes que hoy pueden resultar comunes, en su momento hicieron que Anger se diferenciara del resto de los directores de su generación.

Ya en *Fireworks* (Kenneth Anger, 1947), el primer cortometraje dirigido y actuado por Anger, se puede vislumbrar el desarrollo de su cine personal. La influencia surrealista es evidente ya que al igual que en *Un perro Andaluz* (Luis Buñuel, 1929), el director se inspiró en un sueño propio. En tal sentido, no es un corto que posea una narrativa lineal. Obra sin sonidos ni diálogos diegéticos, acompañada sólo por música, *Fireworks* refleja abiertamente sobre los temas que preocupaban al joven Anger —que abiertamente se declaró homosexual en una época en la que esto era censurable—.⁵ El cortometraje muestra explícitamente el homoerotismo y las tendencias sadomasoquistas del protagonista, alter ego de Anger interpretado por él mismo. Esa especie de sueño, que formalmente incluye variaciones de luz, intermitencia y claroscuros,

4 Actitud que Anger ya venía manteniendo desde la polémica publicación de su libro *Hollywood Babylon* (1959), en el cual decía descubrir todas las polémicas ocultas de las estrellas de Hollywood.

⁵ Anger fue arrestado por cargos de obscenidad debido a este cortometraje.

explora el inconsciente de un hombre gay y su incapacidad para sentirse pleno en una sociedad en la que no puede expresarse libremente.

La figura de deseo son unos marineros, íconos del héroe de la Segunda Guerra. Sin embargo, irónicamente, estos marineros se convierten en sus violadores. En una época en la que la pornografía estaba prohibida, Anger muestra algunas prácticas del mundo BDSM de manera onírica: el *bondage* y diferentes tipos de fluidos, incluida leche (metáfora del semen de los violadores) cayendo sobre el cuerpo del protagonista que, aun sufriendo, parece disfrutar de la situación. El corto está repleto, además, de símbolos fálicos. En definitiva, esta obra es el inicio de una serie de temas que Anger seguirá explorando en su posterior producción: la cultura gay y BDSM,⁶ el contexto represivo norteamericano con respecto a todo lo que sea marginal y, muy levemente, ya aparece el tema del fuego y la luz como metáfora de lo que más adelante desarrollará en mayor profundidad, es decir a Lucifer como un dios de la luz, no indisociable de la figura del Dios cristiano.

El satanismo moderno en la filmografía de Kenneth Anger

En el siglo XVII surge lo que se conoce como satanismo moderno, es decir la adoración propiamente dicha de la figura del diablo por parte de movimientos que estructuraron y pusieron en práctica rituales organizados. En el siglo XX, el satanismo tiene su auge con la fundación en 1966 de la *Church of Satan* por Anton Szandor LaVey en San Francisco.⁷ Como sugiere Ruben Van Lujik, el contexto de revolución sexual y el avance de la secularización entre los jóvenes

⁶ Es notable que Anger haya sido un pionero en visualizar las problemáticas del mundo gay masculino (sobre todo la homofobia) en un contexto no favorable para ello y en el que el activismo LGTB era prácticamente inexistente. Se lo puede considerar un adelantado que trató tales temáticas dos décadas previas al surgimiento de las culturas juveniles punk Homocore y Queercore. La influencia de Anger en la cultura popular es innegable. Ver: Nault (2017).

⁷ En 1975 la Iglesia experimentó un cisma debido al cual perdió muchos de sus miembros, quienes se unieron a Michael Aquino y su *Temple of Seth*.

de la década fue favorable para el surgimiento de la Iglesia de Satán en California (2016: 298) —estado caracterizado a lo largo de todo el siglo XX por ser la cuna de originales movimientos religiosos—.

Kenneth Anger formó parte privilegiada del círculo íntimo de LaVey, con quien ya compartía el interés por la magia negra desde 1961. Y es sobre todo este interés el que los unía. En una entrevista de 2010, Anger aclaró que “no soy un satanista. Soy un pagano” (Hattenstone, 2010).⁸ De todos modos, es innegable su pertenencia al círculo satanista del periodo, lo cual va más allá de sus creencias religiosas particulares. De hecho, el ritual satánico impregnaba sus producciones ya sea de manera directa o indirecta —buscando siempre apelar a la oposición contra el judeo-cristianismo hegemónico—. Esto lo hizo apelando tanto a imágenes y símbolos paganos como satánicos.

Detrás de LaVey y Anger se encuentra el gran mentor del satanismo contemporáneo: Aleister Crowley. En 1920 este mago inglés —denominado popularmente “La Bestia 666”— fundó la Abadía de Thelema en Sicilia, Italia. Allí se realizaban rituales de magia negra y sexo a los que acudía Kenneth Anger, quien se refiere a la misma como la primera comunidad de artistas que otorgaba un aura sagrada a la sexualidad.⁹ El principal libro de Crowley es el famoso *Libro de la Ley* (*Book of the Law*, 1904), en el cual se encuentra su doctrina básica: “Hacer tu voluntad será el todo de la Ley”.¹⁰ El significado de la frase promueve la práctica de los deseos más íntimos del ser humano. Según Colin Wilson, biógrafo de Crowley, Thelema surgió a raíz de su necesidad de crear un sistema de creencias religiosas sin la presencia del Dios cristiano, el cual sentía que lo apresaba a la hora de estudiar magia y misticismo. De ahí que el énfasis en el libre albedrío humano fuese la esencia de su religión (Wilson, 1987: 165). La

⁸ “No, I am not a satanist. I am a pagan”.

⁹ Thujone23 (23 de febrero de 2013). *Kenneth Anger on Thelema, Crowley, Kinsey, etc.* - Düsseldorf,

18.II.2013. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=9LseTTfRCKM>

¹⁰ “Do what thou wilt shall be the whole of the Law”.

magia es el instrumento que permitiría expresar esa libertad y transformar al hombre, liberándolo de las opresiones de la sociedad judeo-cristiana. En este contexto, se comprende a la adoración satánica como símbolo de plenitud al romper todas las barreras coercitivas que la sociedad impone al instinto humano. La religión de Thelema, por lo tanto, es más amplia que el satanismo explícito puesto que, en última instancia, la misma estaba fundamentada en la búsqueda constante de la libertad humana.

Bajo esta influencia, el satanismo de LaVey “identifica a Satán con el principio del egoísmo, lo carnal y la auto-gratificación” (Goodrick-Clarke, 2002: 214),¹¹ tal como se ve reflejado en el primero de sus Nueve Mandamientos satánicos, el cual afirma que “Satán representa complacencia, en lugar de abstinencia”.¹² Es en este punto en el que el círculo satánico de Anger se expresa como una contracultura opositora que encuentra en la adoración diabólica un canal de repudio a lo oficialmente establecido por la sociedad cristiana, a la que consideran materialista (la sociedad tecnocrática) y represora de los instintos humanos más básicos. De hecho, el Satán de Crowley no era una figura que representa al mal, sino que simboliza el principio manifiesto de la propia divinidad humana (Van Lujik, 2016: 310).

De ahí que consideraran a Satán como un símbolo del egoísmo humano más que como una entidad malvada y peligrosa. El satanismo puede ser entendido tanto como una creencia religiosa como una actitud opositora. En tal sentido, existen dos tipos de satanismos. Por un lado, el satanismo subjetivo se refiere a aquellas personas que verdaderamente creen en la existencia espiritual de Satán y deciden adorarlo. Este es un satanismo de tipo religioso que significa una veneración intencional de Satán (Van Lujik, 2016: 2). En cambio, quienes

¹¹ “Identify Satan as the principle of egoism, carnality, and self-gratification”.

¹² “Satan represents indulgence instead of abstinence”.

Ver los Nueve Mandamientos satánicos, de Anton Lavey. Disponible: <http://www.churchofsatan.com/nine-satanic-statements.php>

no creen en él literalmente, pero lo utilizan como símbolo y disfrutan realizando rituales de magia negra se los considera satanistas objetivos. Este tipo de satanismo se volvió muy popular entre algunos sectores de las culturas juveniles desde la década de 1960, especialmente entre los seguidores del *black metal*.¹³

Para LaVey —al igual que para Anger—, el satanismo tal como él lo entiende “es la definitiva conciencia alternativa a la mentalidad y el pensamiento institucionalizado de rebaño” (LaVey, 1992: 10).¹⁴ La magia, entonces, cumple un rol objetivo-simbólico en el ritual satánico encarado por LaVey. En sus propias palabras: “Si Dios es lo que creo que él sea, y Satán representa su antítesis, yo pondré mi fe en Satán” (Lavey, 1998). La paradoja es que la oposición se realiza tomando un personaje de la mismísima mitología cristiana, apelando a la figura del *Acusador*, la naturaleza original de Satán como líder principal de los ángeles caídos.¹⁵

Esta característica opositora fue fuertemente apropiada por el mundo del arte. Si bien la expresión artística más común del satanismo contemporáneo suele ser la música, la base ideológica del cine de Anger es la misma. Refiriéndose a las bandas musicales satanistas, dice LaVey: “Ahora, en el Fin de los Tiempos, culpas al Death Metal y su influencia sobre la juventud [...] En cambio, USTEDES les proporcionaron saturados medios de comunicación informándoles lo que los «verdaderos» satanistas hacen [...] ustedes los animaron a rebelarse por los estándares estéticos que ustedes estipularon” (LaVey, 1998).¹⁶ La idea de que lo negativo para la juventud es la sociedad y sus parámetros “oficiales” está presente en este fragmento.

¹³ Para una historia completa del satanismo y su influencia popular, ver: Baddeley (2010).

¹⁴ “Is the ultimate alternative to herd mentality and institutionalized thought”.

¹⁵ Sobre la evolución de la figura de “Satán” en la historia del cristianismo, ver Kelly (2006).

¹⁶ Mayúsculas en el original.

Otra característica del satanismo contemporáneo ha sido la admiración por la parafernalia nazi, generando vínculos con el neonazismo de posguerra —fundamentalmente en los países escandinavos—.¹⁷ Los cortometrajes de Anger están plagados de simbolismo nacionalsocialista. Desde imágenes de Hitler y esvásticas hasta la referencia a los polémicos motociclistas *Hell's Angels*, pasando por la vestimenta de cuero de jóvenes motoqueros neonazis, Anger se mantiene fiel a la premisa de utilizar elementos controvertidos en sus producciones. El nazismo, al igual que el diablo, es un claro símbolo de oposición cultural contra todo lo moralmente válido. Como afirma Goodrick-Clarke,

esta asociación consiente del nazismo con el sacrilegio es especialmente intencional por estos devotos con el objetivo de enaltecer a la propia blasfemia del nazismo. Cuando los satanistas nazis realizan sus rituales siniestros con referencias hitlerianas, ellos abrazan una oscura voluntad de poder y repiten un intento asesino contra sus enemigos. En este cultic milieu, las parafernalias de Hitler y Satán representan ambas a símbolos cargados de elitismo combinado con ira y agresión contra el «Nuevo Orden Mundial», el capitalismo, el cristianismo, la democracia, otras razas y la humanidad en general (Goodrick-Clarke, 2002: 231).¹⁸

Sin embargo, todo esto no siempre implica un antisemitismo implícito. En el caso de LaVey, él se refiere al nazismo y la cuestión judía en términos de oposición cultural más que a partir de un racismo innato. De todos modos se apropia del mecanismo antisemita de la demonización del judío, aunque en su caso sea para “admirarlo”. En sus palabras:

ser un satanista es, por asociación, estar ya alineado con las leyes universales del judío diablo universal [...] el «nuevo judío» [...] no tiene ningún reparo en participar

¹⁷ En Estados Unidos el neonazismo se ha acercado más al cristianismo que al satanismo.

¹⁸ “This self-conscious association of Nazism with sacrilege is specifically intended by its devotees to highlight the very blasphemy of Nazism. When Nazi satanists perform their sinister rituals with Hitlerite references, they embrace a dark will to power and rehearse a murderous intent toward their enemies. In this cultic milieu, the trappings of Hitler and Satan both represent charged symbols for elitism combined with anger and aggression toward the “New World Order,” capitalism, Christianity, democracy, other races and humanity in general”.

de la avalancha actual de popularidad satánica [...] Gentiles sin una gota de sangre judía pueden inventarse evidencia genealógica judía, lo que los hace por herencia, satanistas generacionales [...] será más fácil y más convincente para algunos satanistas combinar el linaje judío con la estética nazi y con orgullo antes que con culpa y duda (LaVey, 1998).

El nazismo, entonces, viene a tener una utilidad más simbólica que real en el caso de LaVey y Anger,¹⁹ lo que no quita que en muchos casos el satanismo contemporáneo haya incurrido en verdaderas ideologías y crímenes raciales. Para ellos, en cambio, el nazismo se identifica con la oposición a los valores cristianos y a la sociedad liberal: “los judíos y cristianos son regularmente ridiculizados por promover una sociedad pacifista, materialista y cosmopolita (el llamado Nuevo Orden Mundial) en la que una ciudadanía homogénea y cegada obedientemente consume productos estandarizados en beneficio de la plutocracia” (Goodrick-Clarke, 2002: 216).²⁰ En última instancia, estos personajes pretenden ridiculizar a una sociedad de la que buscan excluirse y diferenciarse apelando a los símbolos contra-hegemónicos más extremos.

Claramente, en ese sentido el cine de Anger busca ser rupturista con los padrones estandarizados de la industria cinematográfica comercial de su país. Lo principal es saber que para Anger la magia es una parte fundamental de la vida. Todo para él es mágico, incluso el cinematógrafo. De tal modo, Anger le atribuye una fuerza diabólica al cine, al cual considera un instrumento que se ha utilizado a lo largo de la historia para imponer control sobre la población (Le Cain, 2003). En sus palabras dice Anger sobre el cine que: “Siempre consideré malignas a las películas [...] todo pasa por tener una imagen o alguien que los

¹⁹ Explícitamente, Anger se ha distanciado de la extrema derecha de su país que usa el satanismo para sus propósitos políticos diciendo que son quienes avergüenzan el nombre de Aleister Crowley, al considerarse sus seguidores. Entrevista completa disponible: <http://salonarcano.com.ar/galeria/contenidos/literatura/contraculturas/topy/anger.htm>

²⁰ “The Jews and Christians are regularly pilloried for promoting a pacifist, materialist, cosmopolitan society (the so-called New World Order) in which a homogeneous and blinkered one-world citizenry obediently consume standardized products for the profit of the plutocracy”.

controle [al público] [...] Mi razón para filmar no tiene nada que ver con el «cine»; es una excusa transparente para capturar a la gente [...] Por lo que me considero a mí mismo como un trabajador del mal en un medio maligno” (Anger citado en Sitney, 2002: 117-118).²¹

A este supuesto poder mágico,²² Anger suma los principios teóricos de Sergei Eisenstein, quien fuese uno de los cineastas que más contribuyó a una teoría sobre el montaje cinematográfico y sus efectos. Este es, según el director ruso, fundamental tanto a la hora de narrar como a para buscar respuestas emocionales en los espectadores.²³ Los cinco diferentes tipos de montaje sobre los que teorizó y utilizó —métrico, rítmico, tonal, polifónico e intelectual— se conjugan en los filmes de Anger en su intención de movilizar al espectador, otorgándolo de ese modo una fuerza trascendente a sus imágenes.

Anger pretende realizar producciones cinematográficas que influyan al espectador hacia los principios de oposición a la cultura madre en busca de influenciar a las mentes hacia la revolución cultural. Y lo hace apelando al poder mágico que le atribuye al arte cinematográfico, al que considera capaz de despertar en las mentes de la audiencia los principios opositores. Para ello, realiza una producción imbuida de los rituales ocultos en los que personalmente participa, llena de simbolismo y, por lo tanto, carente de una narrativa clásica ya que no es el relato lo importante, sino la forma en la que el contenido del filme penetra “mágicamente” en la mente del espectador. De ahí sus innovadoras técnicas de montaje, el uso simbólico del color y la utilización de música que nunca es azarosa. Como afirma M. Le Cain, “Anger traspasa nuestra racionalidad y apela directamente a nuestro subconsciente. La estructura común

21 “I have always considered movies evil [...] the whole thing is having an image of someone to *control* them [...] My reason for filming has nothing to do with «cinema» at all; it’s a transparent excuse for capturing people [...] So I consider myself as working evil in an Evil medium”.

22 En esta concepción de Anger hay una clara influencia de las teorías que Antonin Artaud expuso en su ensayo “brujería y cine” (1927), en el cual expresa el valor sugestivo del mismo. Ver: <https://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/brujeria-y-cine-de-antonin-artaud/78996/>

23 Sobre las teorías del montaje de Eisenstein, ver: Bordwell (1993) y Eisenstein (2010).

de sus principales trabajos es la de un ritual que invoca y evoca fuerzas espirituales” (Le Cain, 2003).²⁴

Los tres cortometrajes aquí analizados realizan esa búsqueda. En primer lugar, *Inauguration of the Pleasure Dome* (Kenneth Anger, 1954-1966), inspirada en el viaje de Anger a la Abadía de Thelema, muestra el acto mágico realizado por el Mago Shiva, quien invoca diferentes deidades mitológicas. Este ritual consume gran parte del film, que finaliza en una suerte de orgía que representa la culminación del evento. Es en este momento de clímax cuando surgen frenéticamente todos los rasgos formales de Anger, los cuales utiliza para enfatizar el efecto mágico. Las sobreimpresiones, la formación de calidoscopios, las imágenes en flash de símbolos ocultistas, zooms, el montaje abrupto y el incremento de la potencia musical se vuelven protagonistas de manera hipnótica, alcanzando el clímax durante la consumación final del ritual, momento en que todos estos elementos, que se venían esbozando sutilmente, explotan en conjunto.

En el caso de este cortometraje, la música empleada es la del compositor checo Leoš Janáček, lo cual otorga un aspecto épico. La voz de la soprano y el tenor acompañan vivamente a las imágenes. En todo momento la música está presente como protagonista. Desde el principio, acompaña al paneo lento que frecuentemente Anger utiliza como recurso para mostrar el contexto que rodea al personaje, en este caso el Mago que está en una habitación en la que predomina el color rojo y la clave fotográfica baja. La cama está rodeada de joyas que el hombre se coloca en las manos antes de tragarse un collar. Un enorme dragón, símbolo de La Bestia en el Apocalipsis de San Juan, decora la pared principal. Una vez que el Mago se levanta, se mira al espejo y empieza el ritual. Comienzan a aparecer los seres mitológicos de diferentes culturas, sumados a

²⁴ “Anger bypasses our rationality and appeals directly to our subconscious mind. The structure common to his major works is that of a ritual invoking or evoking spiritual forces”.

una reproducción de Cesare, el sonámbulo del clásico film del expresionismo alemán, *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Weine, 1920)²⁵ y el dios griego Pan personificado como un hermoso joven rubio, símbolo del placer homoerótico. Estos seres se entregan dones entre sí y al Mago Shiva en una paleta de colores cálidos, especialmente rojizos y ocre. Se suman planos de una luna, a veces sobreimpresa —lo cual enfatiza en la importancia del astro sobre el ritual que se está consumando—, y símbolos ocultistas de diferente tipo. Esta secuencia, que dura gran parte del film, posee un clima sumamente onírico e hipnótico. Finalmente, todos los personajes beben de un cáliz y parecen convertirse en adoradores de Baco, el dios del vino (y de los placeres carnales) griego. Por último, comienza una danza y una orgía que se entremezclan hasta llegar a la culminación del éxtasis al consumarse el ritual.

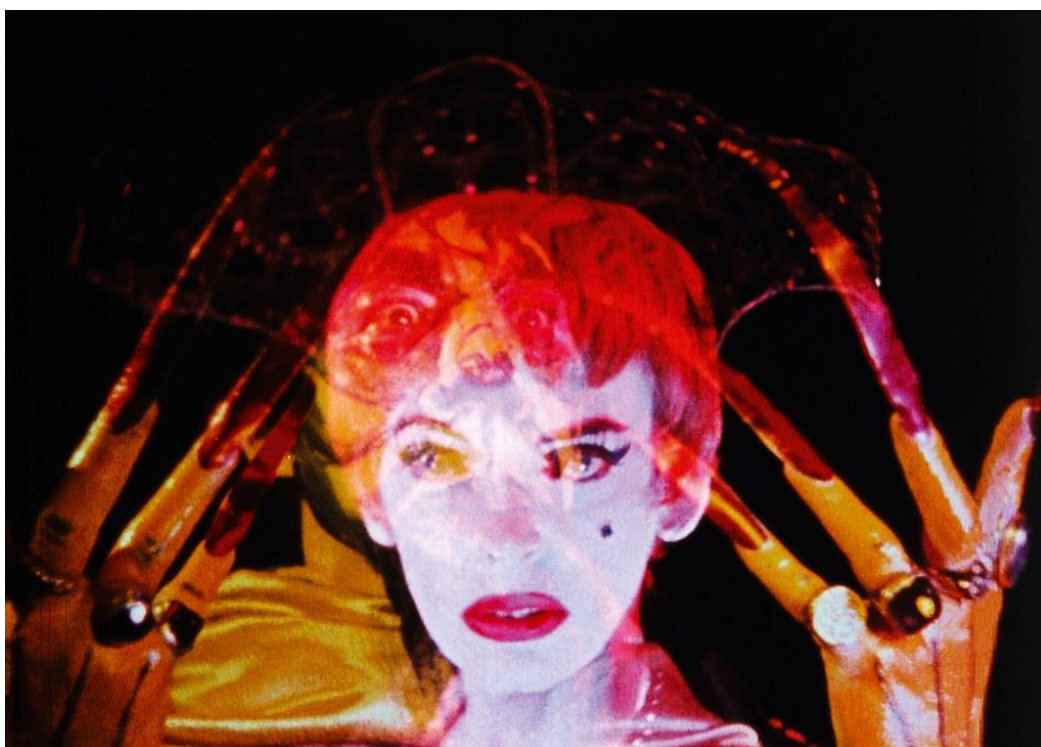
En términos del propio Anger, el corto refleja la realidad de la vida de un mago. En sus notas sobre *Inauguration of the Pleasure Dome* agrega un texto de Crowley afirmando que

una Eucaristía del tipo que sea debe ser consumida diariamente por todo mago y él debe reconocerla como la principal sustancia de su vida mágica. Es de mayor importancia que cualquier otra ceremonia mágica porque es un círculo completo [...] el mago se llena de Dios, se alimenta de Él, se intoxica de Él. Poco a poco su cuerpo se purificará [...] Día a día la materia es reemplazada por el espíritu, lo humano por lo divino [...] Dios manifestado en la carne será su nombre —*El Maestro Therion* (Aleister Crowley), *Magick en Teoría y Práctica* (Crowley, citado en Sitney, 2002: 95)—.²⁶

²⁵ Esto demuestra otra influencia de las vanguardias históricas en el trabajo de Anger.

²⁶ “A Eucharist of some sort should most assuredly be consumed daily by every magician, and he should regard it as the main sustenance of his magical life. It is of more importance than any other magical ceremony, because it is a complete circle [...] The magician becomes filled with God, fed upon God, intoxicated with God. Little by little his body will become purified [...] day by day his mortal frame, shedding its earthly elements, will become the very truth of the Temple of the Holy Ghost. Day by day matter is replaced by Spirit, the human by the divine [...] God manifest in the flesh will be his name — *The Master Therion* (Aleister Crowley), *Magick in Theory and Practice*”.

El cortometraje está inspirado en un ritual descrito por Crowley, en el cual los participantes asumen el rol de dioses. La búsqueda de Anger, al filmar una representación de este ritual con su propia técnica cinematográfica fue “crear un sentimiento de ser llevado hacia un mundo de maravilla. Y el uso del color y la fantasía es progresivo [...] se expande, se vuelve completamente subjetivo —como cuando la gente toma la comunión; y uno puede ver a través de sus ojos” (Sitney, 2002: 101) —.²⁷ Es posible, pues, entrar en la mente de Shiva y el éxtasis que experimenta al realizar el ritual por el cual se va convirtiendo en un dios, por medio de la experimentación de los placeres humanos que los dioses invocados inspiran.



Fotograma de *Inauguration of the Pleasure Dome* (Kenneth Anger, 1954-1966)

²⁷ “I wanted to create a feeling of being carried into a world of wonder. And the use of color and phantasy is progressive [...] it expands, it becomes completely subjective—like when people take communion; and one sees it through their eyes”.

Invocation of my Demon Brother (Kenneth Anger, 1969) vuelve a retratar un ritual mágico de Crowley, en este caso denominado *Hijo de la Luna* (Moonchild) y cuyo objetivo final es la creación de un ser. Según Sitney, “el film marca un paso radical en la dirección hacia la forma abierta, donde el montaje no depende de la ilusión o la sugerencia de relaciones espacio-temporales entre las tomas” (Sitney, 2002: 114).²⁸ En este corto, Anger utiliza material encontrado de la guerra de Vietnam, de conciertos de los Rolling Stones y de los *Hell's Angels*. Además, el propio Anton LaVey aparece en el cortometraje exhibiendo su exótico vestuario ritual. El propio Anger interpreta al Mago en esta ocasión. A medida que el ritual avanza, crece el grado de abstracción de las imágenes.

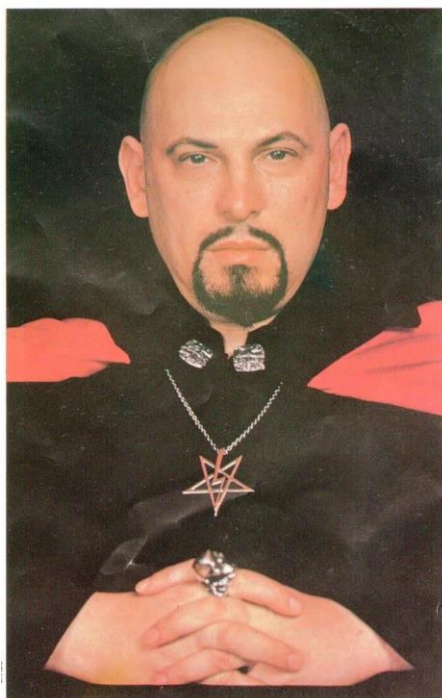
En este caso el ritual parece ser observado por un niño negro albino. Inconexamente se observa la repetición de la imagen de un tatuaje, el ojo de Horus, a veces vivo y a veces inmóvil, un torso desnudo con sangre, esvásticas y, finalmente, la orgía final con cuerpos desnudos que danzan sexualmente entre sí. Según Sitney, “es el film más metafísico de Anger; aquí él evita conexiones literales, hace que las imágenes se golpeen unas con otras y no crea un centro de gravedad a partir del cual el collage pueda ser interpretado” (Sitney, 2002: 116).²⁹

Mick Jagger compuso la música que acompaña a las imágenes. Es una música instrumental altamente psicodélica. El frenetismo musical crece suavemente hasta explotar en el punto más álgido del ritual y calmarse una vez consumado éste. Anger pretende, nuevamente, producir la sensación ritual en el espectador, mostrando el mundo onírico de la magia tal como lo vive el practicante. Para ello vuelve a repetir el conjunto de elementos mencionados pero esta vez de manera más brusca y menos poética. Un frenetismo constante acompaña al éxtasis

²⁸ “The film marks a radical step for him in the direction of open form, where montage does not depend on the illusion or the suggestion of spatial and temporal relationship between shots”.

²⁹ “It is Anger’s most metaphysical film; here he eschews literal connections, makes the images jar against one another, and does not create a center of gravity through which the collage is to be interpreted”.

ritual, el movimiento abrupto, una parafernalia exagerada y una coloración saturada impregnan la mirada del espectador, quien se sumerge en un mundo desconocido y atrapante. El corto parece haber logrado su cometido en Jonas Mekas, quien en 1969 escribió que “*Invocation* está complejamente envuelto con magia. Mitos, rituales... incluso sin conocer los significados, puedo sentir las tremendas energías del film, energías que están siendo liberadas por las imágenes, los movimientos, por los símbolos, por las situaciones” (Mekas, 2016: 363).³⁰



Anton Szandor LaVey vistiendo su vestuario ritual.

Como bien sugiere Sitney, “el montaje compara el trance de la música [...] y el trance de las drogas [...] con la posesión de la Guerra [...] y con la sexualidad [...] y las dinámicas de la iniciación imaginaria” (Sitney, 2002: 119).³¹ La música psicodélica, altamente conectada con el efecto de las drogas, cumple un rol clave

³⁰ “*Invocation* is complexly involved with magic, myths, and rituals [...] even without knowing the meanings, I can feel the tremendous energies of the film, energies that are being released by the images, by the movements, by the symbols, by the situations”.

³¹ “The montage compares the trance of music [...] and the trance of drugs [...] with possession by war [...] and with sexuality [...] and the dynamics of imaginary initiation”.

en la búsqueda de este cortometraje. Pero más allá de la intención personal de Anger, culturalmente durante los años ´60 la experiencia psicodélica se convirtió en “uno de los elementos más importantes de la negación absoluta de la sociedad paternal por parte de los jóvenes [...] se convierte en un medio químico limitado para un fin psíquico más grande, a saber, la reformulación de una personalidad, sobre la cual se basan en último término la ideología social y la cultura” (Roszak, 1981: 172).

El tercer corto, *Lucifer Rising* (Kenneth Anger, 1970) fue filmado en Egipto y es mucho más amplio que la representación de un ritual concreto. De hecho, su amplitud es enorme y el evento mitológico construido parece abarcar milenios. La mezcla de religiones y periodos parece mostrar la congruencia entre todo sistema de creencias ya que, en definitiva, ellas surgen de la misma naturaleza divina del hombre, más allá del tiempo y el espacio. Es la historia de la humanidad y su vínculo con la luz de Lucifer. Inspirado en las enseñanzas de Crowley, sobre *Lucifer Rising* Anger afirmó que

trata sobre la luz y la belleza del ángel-demonio llamado Lucifer [...] el ethos cristiano ha convertido a Lucifer en Satán. Pero yo lo muestro en el sentido gnóstico y pagano. Lucifer es el ángel Rebelde detrás de lo que ocurre hoy en día. Su mensaje es que la Llave del Disfrute es la desobediencia (Anger, citado en Sitney, 2002: 113).³²

Nuevamente, la ausencia de narrativa le permite reflejar estas ideas de manera simbólica, lo cual resulta muy eficiente. La inmensidad de paisajes aparentemente antiguos, el volcán, los truenos, las pirámides y los animales como el cocodrilo que nace de su huevo generan un clima metafísico y una sensación ancestral sorprendente al entremezclarse temporalmente con un

32 “It’s about the angel-demon of light and beauty named Lucifer [...] The Christian ethos has turned Lucifer into Satan. But I show it in the gnostic and pagan sense. Lucifer is the Rebel Angel behind what’s happening in the world today. His message is that the Key of Joy is disobedience.”

mago contemporáneo en un ambiente saturado de colores rojos y verdes. Este hombre realiza un ritual mágico por el cual parece conectarse, incluso fundirse, con estos hombres antiguos. La sensación de atemporalidad es inmensa. Durante el clímax mágico vuelven a parecer la técnica de sobreimpresión y algún elemento de animación, pero el ritmo es más moderado que en los cortometrajes anteriores. El énfasis parece estar puesto en la inmensidad, lo cual es hipnótico desde el principio. Pareciera que no es necesario explotar los recursos cinematográficos, sino que esta vez la metáfora y lo simbólico protagonizan absolutamente todo. Sin embargo, el montaje sobre música y el corte abrupto no dejan de ser sellos del director, quien vuelve a utilizar tales recursos junto con *found footage* de imágenes de Crowley y la aparición de signos satánicos. Finalmente, el corto vuelve a culminar con una orgía que parece desarrollarse en un infierno verde entre una serie de cuerpos que se envuelven entre sí. Notablemente, Anger realiza en auto-citado en este cortometraje. Durante el clímax, el mago contemporáneo aparece de espaldas con una campera de cuero que dice "Lucifer" y posee los colores de la bandera del orgullo gay. El plano es similar al emblemático plano de títulos de *Scorpio Rising* (Kenneth Anger, 1964), en el cual un motoquero de espaldas lleva puesta una campera de cuero que dice el título del film.

Por último, la música en *Lucifer Rising* es de Bobby Beausoleil, un miembro de la Familia Manson condenado a prisión por los asesinatos provocados por este grupo en Los Ángeles durante los años sesenta. En 1970 compuso, desde la cárcel, la obra musical para el cortometraje de Anger. Nuevamente notamos su vínculo con el lado más oscuro de la contracultura popular y juvenil del periodo.

Conclusión

Kenneth Anger es un claro precursor y exponente del cine personal surgido en Estados Unidos como de la evolución del surrealismo cinematográfico durante la

segunda posguerra. Lo que trata Anger son los propios temas que ocupan su vida, tales como la homosexualidad, la magia, el sadomasoquismo, el satanismo y la astrología. Lo formal no deja de ser un medio de sus búsquedas personales, las cuales se desprenden de su contacto con el esoterismo, la astrología y el auto-reconocimiento de su carta natal como ascendiente en Escorpio —de ahí su cortometraje *Scorpio Rising*—, signo que lleva a buscar todo lo tabú para abrazarlo como parte misma de la vida. Busca eliminar las represiones sociales y, por supuesto, provocar.

Siendo Anger un ferviente creyente en la astrología y practicante de la magia negra inspirada en Aleister Crowley, su producción fílmica expone formalmente sus intereses de manera tal que sus cortometrajes reflejan de su visión íntima sobre el ocultismo y el mundo mágico. Es decir, una extensión de su personalidad que se hace técnica por medio del cinematógrafo al que considera un arma mágica, capaz de llevar la experiencia ritual a sus espectadores.

Como miembro de la *Church of Satan*, Anger fue un representante de la contracultura satanista estadounidense que creció a partir de la década de 1960. Sus principios ocultistas, combinados con su idea del cine como un instrumento mágico, le permitieron desarrollar un modelo de oposición a la cultura madre a la cual quería exponer como viciada y coercitiva de la verdadera naturaleza libre e instintiva del hombre. Se opone, pues, a un modelo de sociedad construido para reprimir, en función del avance capitalista, alejado de los parámetros del irracionalismo y espiritualismo mágico.

Al igual que los movimientos izquierdistas y artísticos de esa década, el satanismo norteamericano formó parte de una generación que se enfrentaba al modelo de vida clásico estadounidense, dominado por el capitalismo, el imperialismo, el consumismo y los valores judeo-cristianos. El cine satanista de Anger, pues, al cumplir una función concreta contrahegemónica en el sector al

que perteneció durante los años `60, es tan personal como social. Y, sin dudas, esto puede observarse en la enorme influencia que ha tenido en la cultura popular y en reconocidos directores de cine. Por lo tanto, el cine personal de Anger terminó, en un punto, despersonalizándose para volverse un estilo formal y estético mucho más amplio. En el mundo cinematográfico tanto la estética como los elementos temáticos de Anger han sido muy influyentes en clásicos populares: el mundo motoquero reprimido de *Busco mi destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969), David Lynch y su película *Blue Velvet* (David Lynch, 1986) —tema musical que aparece en *Scorpio Rising*—, la estética de Alex y sus secuaces en *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) es increíblemente parecida a la de los marineros violadores de *Fireworks*; y el cortometraje *Sodomites* (Gaspar Noé, 1998) realiza un ejercicio de montaje abrupto que enfatiza el mundo del sexo violento, tal como es retratado en el universo Anger.

Estos son sólo algunos de los ejemplos de la trascendencia del universo de Anger en la cultura artística posterior. Se puede concluir que la influencia de Anger ha llegado al punto de la despersonalización de su cine personal, el cual ha sido fuente de inspiración estética, temática y formal para muchos reconocidos directores de cine y también en el mundo musical del heavy metal y en la estética visual del videoclip musical.

Bibliografía

- Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Baddeley, Gavin (2010). *Lucifer Rising: Sin, Devil, Worship & Rock 'n' Roll*. Londres: Plexus.
- Bordwell, David (1993). *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard University Press.
- Campbell, Colin (2002). "The Cult, the Cultic Milieu and Secularization" en Jeffrey Kaplan y Helene Löow (editores), *The Cultic Milieu: Oppositional Subcultures in an Age of Globalization*. Walnut Creek: Altamira Press.

- Denegri, Andrés (2012). "Cine underground, cine clandestino, cine experimental: hacia una definición" en *Cibertronic*, número 8. Disponible en: <http://neomedialab.net/es/cine-underground-cine-clandestino-cine-experimental-hacia-una-definicion/>
- Eisenstein, Sergei (2010). *Towards a Theory of Montage*. Londres: LB Tauris.
- Goodrick-Clarke, Nicholas (2002). *Black Sun. Aryan Cults, Esoteric Nazism and the Politics of Identity*. Nueva York: New York University Press.
- Hattenstone, Simon (2010). "Kenneth Anger: No, I am not a Satanist". Disponible en: <https://www.theguardian.com/film/2010/mar/10/kenneth-anger-interview>
- Kelly, Henry A. (2006). *Satan: A Biography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LaVey, Anton (1992). *The Devil's Notebook*. Port Townsend: Feral House.
- LaVey, Anton (1998). *Satan Habla*. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/143816846/SATAN-SPEAKS-pdf> (Acceso en: 27 de junio de 2016).
- Le Cain, Maximilian (2003). "Kenneth Anger" en *Senses of Cinema*. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/anger/>
- Mekas, Jonas (2016). *Movie Journal. The Rise of the New American Cinema, 1959-1971*. Nueva York: Columbia University Press.
- Nault, Curran (2017). *Queercore: Queer Punk Media Subculture*. Nueva York: Routledge.
- Quendler, Christian (2017). *The Camera-Eye Metaphor in Cinema*. Nueva York: Routledge.
- Roszak, Theodore (1981). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Sitney, P. Adams (2002). *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-2000*. Nueva York: Oxford University Press.
- Van Luijk, Ruben (2016). *Children of Lucifer: The origins of Modern Religious Satanism*. Nueva York: Oxford University Press.
- Williams, Raymond (2001). *Cultura y sociedad, 1780-1950. de Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Wilson, Colin (1987). *Aleister Crowley: The Nature of the Beast*. Londres: Harpercollins.

* Ana Laura Bochicchio es Doctora en Historia por la Universidad de Buenos Aires y Técnica en Dirección Audiovisual, egresada del CIEVYC. Actualmente es docente en la Universidad Nacional de Tierra del Fuego. Desarrolla investigaciones sobre la historia y la cultura de Estados Unidos en las décadas de 1950 y 1960, sobre todo en lo relativo a agrupaciones *underground* de extrema derecha racista. Se encuentra iniciando una investigación relativa a la presencia del discurso eugenésico en Hollywood en dicho periodo.
Email: albochicchio@untdf.edu.ar