

Memorias traumáticas entre propagandas y subversión

La representación del exterminio nacionalsozialista en el cine de la URSS y la RDA durante el Deshielo

Autor:

Fontana, Pablo

Tutor:

Adamovsky, Ezequiel

2017

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



Tesis Doctoral en Historia

**Memorias traumáticas entre propaganda y subversión:
La representación del exterminio nacionalsocialista
en el cine de la URSS y la RDA
durante el Deshielo**

Autor: Lic. Pablo Gabriel Fontana

Director: Dr. Ezequiel Adamovsky

Codirector: Dr. Lars Karl

Diciembre 2017

ÍNDICE:

1. INTRODUCCIÓN	4
1.1. Objetivos y límites	4
1.2. El cine como documento histórico	10
1.3. Metodología	17
1.4. Marco teórico	25
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	36
1.2. Antecedentes en estudios de memoria sobre el exterminio la URSS y la RDA ..	36
2.2. Antecedentes en cine y memoria sobre el exterminio en la URSS y la RDA.....	39
3.3. Aportes de la Tesis	45
3. CINE Y MEMORIA DURANTE LOS TIEMPOS DE STALIN.....	46
3.1. El caso soviético.....	46
3.1.1. <i>El cine soviético durante los tiempos de Stalin</i>	46
3.1.2. <i>Memoria en el cine soviético durante los tiempos de Stalin</i>	63
3.2. El caso de la DEFA	80
3.2.1. <i>El cine de la DEFA durante los tiempos de Stalin</i>	80
3.2.2. <i>Memoria en el cine de la DEFA durante los tiempos de Stalin</i>	93
4. EL CINE DURANTE EL DESHIELO SOVIÉTICO.....	99
4.1. El cine soviético del Deshielo	99
4.2. El cine de la DEFA durante el Deshielo soviético	117
5. MEMORIA Y CINE EN EL BLOQUE SOVIÉTICO DURANTE EL DESHIELO SOVIÉTICO	130
5.1. Unión Soviética	130
5.2. La memoria en el cine de la DEFA durante el Deshielo soviético	150
5.3. Cine y memoria en otros casos del bloque soviético	159
6.1. Fuentes soviéticas.....	175
6.1.1. <i>El destino del hombre</i>	175
6.1.1.1. <i>Serguei Bondarchuk</i>	175
6.1.1.2. <i>Descripción de la película</i>	177
6.1.1.3. <i>Análisis de la fuente</i>	179
6.1.2. <i>LA INFANCIA DE IVÁN</i>	199
6.1.2.1. <i>Andréi Tarkovski</i>	199
6.1.2.2. <i>Descripción de la película</i>	201
6.1.2.3. <i>Análisis de la fuente</i>	203

6.1.3. <i>FASCISMO ORDINARIO</i>	221
6.1.3.1. <i>Mijaíl Romm</i>	221
6.1.3.2. <i>Descripción del documental</i>	223
6.1.3.3. <i>Análisis de la fuente</i>	225
6.1.4. <i>¡ADIÓS, MUCHACHOS!</i>	249
6.1.4.1. <i>Mijaíl Kalik</i>	249
6.1.4.2. <i>Descripción de la película</i>	251
6.1.4.3. <i>Análisis de la fuente</i>	253
6.2. Documentos de la República Democrática Alemana	268
6.2.1. <i>LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT</i>	268
6.2.1.1. <i>Hans-Joachim Kunert</i>	268
6.2.1.2. <i>Descripción de la película</i>	270
6.2.1.3. <i>Análisis de la fuente</i>	272
6.2.2.1. <i>Joachim Hasler</i>	290
6.2.2.2. <i>Descripción de la película</i>	292
6.2.2.3. <i>Análisis de la fuente</i>	294
6.2.3. <i>YO TENÍA DIECINUEVE</i>	311
6.2.3.1. <i>Konrad Wolf</i>	311
6.2.3.2. <i>Descripción de la película</i>	313
6.2.3.3. <i>Análisis de la fuente</i>	315
6.2.4. <i>VIENEN LOS RUSOS</i>	329
6.2.4.1. <i>Heiner Carow</i>	329
6.2.4.2. <i>Descripción de la película</i>	331
6.2.4.3. <i>Análisis de la fuente</i>	333
7. ANÁLISIS DE CASOS	356
7.1. La memoria social traumática en el cine soviético durante el Deshielo	356
7.2. La memoria en el cine de la RDA durante el Deshielo soviético	362
8. CONCLUSIONES	367
9. FILMOGRAFÍA	372
9.1. Filmografía específica analizada.....	372
9.2. Filmografía general discutida.....	373
10. FUENTES ESCRITAS	388
10.1. Fuentes primarias	388
10.2. Bibliografía.....	389
Tabla de transliteración del ruso en cirílico al alfabeto latino en castellano	415

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos y límites

Esta Tesis analiza las representaciones cinematográficas sobre el exterminio nacionalsocialista que fueron rodadas en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y la República Democrática Alemana durante el período del Deshielo soviético. La exégesis de estas fuentes apunta a mejorar la comprensión del proceso de formación de la memoria cultural cinematográfica y de la dinámica de la memoria social en su interacción con la memoria política para ambos casos.

Las representaciones cinematográficas sobre el exterminio nacionalsocialista que fueron rodadas en el “bloque soviético” son una fuente de gran valor para el desarrollo de los estudios de memoria.¹ Fue en ese territorio donde se llevó a cabo la mayor parte de la política de exterminio y estas películas precedieron dos décadas a las representaciones “occidentales”. Sin embargo, diversas razones de orden político y cultural determinaron que aquellas representaciones fueran víctimas de desatención por parte de la comunidad científica internacional en comparación con las producciones sobre el tema rodadas en países capitalistas. Asimismo, las generalizaciones realizadas por esos trabajos para las películas de aquellos países no son válidas para la filmografía del “socialismo realmente existente”, las cuales comparten regularidades que las distinguen frente a las primeras.

En los últimos cinco años, esta problemática ha adquirido cierta centralidad, particularmente en trabajos académicos europeos. De todas formas, varios de los autores emprendieron su estudio con el fin de rastrear exclusivamente representaciones del genocidio judío perpetrado por el Tercer Reich, conocido como Holocausto, y en general se focalizaron en el silenciamiento parcial de la identidad judía de las víctimas, por lo que no abordaron las representaciones de las políticas de exterminio nacionalsocialistas en su globalidad. Entre ellas se encuentra la guerra de exterminio (*Vernichtungskrieg*) que el Tercer Reich desarrolló durante casi cuatro años en contra de la población soviética y que se encuentra ampliamente documentada. En la historiografía rusa y soviética sobre el tema primaron los historiadores militares,

¹ Utilizamos aquí la expresión “bloque soviético” para referirnos a los países del Pacto de Varsovia (Tratado de Amistad Colaboración y Asistencia Mutua), si bien distaban mucho de ser un bloque, pero se trata de la forma más extendida para referirse a ellos. Estaba compuesto por la URSS, la RDA, Bulgaria, Checoslovaquia, Hungría, Polonia y Rumania. Albania es un caso particular por su salida del Pacto en 1961 y por el alejamiento de la URSS durante el Deshielo.

quienes evitaron profundizar en el exterminio y se concentraron en cuestiones bélicas.² Desde hace más de tres décadas, un pequeño número de historiadores alemanes ha afrontado el estudio del exterminio de prisioneros de guerra soviéticos, que dentro de las políticas de exterminio nacionalsocialistas, significó la de mayor concentración temporal y la de primer magnitud entre la población soviética y en segundo orden, después del Holocausto, si consideramos a la totalidad de las víctimas del exterminio.³ Investigaciones recientes exponen la relación directa existente entre el exterminio de prisioneros de guerra soviéticos y el Holocausto.⁴ Se trata de un aspecto que fue generalmente ignorado por la historiografía occidental, la cual tendió a “despolitizar” el exterminio, con su exposición concentrada en el antisemitismo y su desatención del frente oriental.⁵ Por otro lado, se observan puntos en común en el trato dado por el mismo gobierno soviético al Holocausto y al exterminio de prisioneros de guerra soviéticos. Los sobrevivientes de ambos exterminios debieron afrontar situaciones de represión durante el estalinismo en la posguerra: algunos de los primeros sufrieron las “campañas anticosmopolitas” y parte de los segundos fueron enviados directamente a GULag, la identidad judía de las víctimas del Holocausto fue disimulada y la cantidad de víctimas totales soviéticas de la guerra fue minimizada.

Es necesario un estudio del exterminio en su totalidad si se quiere entender la memoria social soviética: de qué forma la población lo experimentó, cómo fue elaborándose su recuerdo en la memoria social y finalmente de qué forma ésta se expresó en el cine, un camino que aquí recorreremos en forma inversa. Estas afirmaciones son igualmente válidas para la nación “perpetradora” en la que las categorías de “bolchevique” y “judío” se encontraban íntimamente ligadas, además de la percepción de los pueblos eslavos como “subhumanos” (*Untermenschen*). La guerra significó para la Unión Soviética la muerte de aproximadamente veintisiete millones de ciudadanos, diez millones de ellos militares, de los cuales 3,3 millones murieron como

² Amir Weiner, “Saving Private Ivan: From What, Why, and How?,” *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 1, 2 (2000): 305-36.

³ Christian Streit, *Keine Kameraden: Die Wehrmacht und die sowjetischen Kriegsgefangenen 1941-1945* (Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1978). Alfred Streim, *Sowjetische Gefangene in Hitlers Vernichtungskrieg: Berichte und Dokumente 1941-1945* (Heidelberg: C.F. Müller Juristischer Verlag, 1982).

⁴ Gerhard Hirschfeld (ed.), *The Policies of Genocide: Jews and Soviet prisoners of War in Nazi Germany* (London: German Historical Institute/Allen and Unwin, 1986), 6.

⁵ Stephen Fritz, *Ostkrieg: Hitler's War of Extermination in the East* (Lexington: The University Press of Kentucky, 2011), 21. No se sostiene que la memoria no haya sido instrumentalizada políticamente, sino que las víctimas por cuestiones políticas fueron silenciadas.

parte del exterminio nacionalsocialista.⁶ La gran mayoría de los prisioneros de guerra soviéticos fue exterminada en los primeros ocho meses de la guerra (2,8 millones).⁷ Aproximadamente 1,28% de ellos eran judíos.⁸ De los diecisiete millones de muertos civiles soviéticos, dos millones fueron judíos asesinados en el Holocausto o tres millones si tomamos las fronteras soviéticas de junio de 1941, lo que significa poco más de la mitad de las víctimas del Holocausto.⁹ Otras fuentes hablan de un total de cuatro millones.¹⁰ Precisamente, ellos fueron exterminados antes que los judíos del resto de Europa porque eran judíos soviéticos.¹¹ Otro número de civiles, de difícil determinación, fue víctima del exterminio por diversos motivos, como el genocidio de gitanos conocido como Porraimos, por represalias o por la incapacidad para el trabajo esclavo, entre otras causas. Por otro lado, el exterminio se encontraba en sus fases iniciales: de haber triunfado el Tercer Reich, su “Plan General Este” (*Generalplan-Ost*) preveía el exterminio de ochenta millones de eslavos soviéticos considerados “subhumanos” por los nazis, para la “germanización” de los territorios ocupados del Este entendidos como “espacio vital” (*Lebensraum*).¹² Ambas sociedades vivieron la guerra en el frente germano-soviético (22 de junio de 1941 - 8 de mayo de 1945) como una guerra a un nivel superior que el resto del conflicto armado entendiéndola como una “guerra de exterminio” o como una “Gran Guerra Patriótica” (*Velikaya Otechestvennaya Voyna*) por la supervivencia.¹³ Estas cuestiones son centrales para entender la diferencia de la experiencia del exterminio frente a las sociedades occidentales, donde a grandes rasgos éste se vio reducido a la población judía y fue perpetrado en los campos de exterminio del Este, o bien, como en el caso

⁶ Christian Streit, “Die Behandlung und Ermordung der sowjetischen Kriegsgefangenen,” en *Gegen das Vergessen: Der Vernichtungskrieg gegen die Sowjetunion 1941-1945*, ed. Klaus Meyer and Wolfgang Wippermann (Frankfurt am Main: Haag und Herchen, 1992), 91. Catherine Merridale, *Ivan's War: Life and Death in the Red Army 1939-1945* (New York: Metropolitan Books, 2005), 149.

⁷ Adam Jones, *Genocide: A Comprehensive Introduction* (New York: Routledge, 2011), 271.

⁸ Sergei Maksudov, “The Jewish Population Loses of the USSR from the Holocaust: A Demographic Approach,” en *The Holocaust in the Soviet Union*, ed. Lucjan Dobroszycky and Jeffrey S. Gurock (London: University of Nebraska Press, 1993), 209-11.

⁹ Mordechai Altshuler, *Soviet Jewry Since the Second World War* (New York: Greenwood Press, 1987); Merridale, *Ivan's War*, 4.

¹⁰ Yitzhak Arad, *The Holocaust in the Soviet Union* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2009), 525.

¹¹ Iliia Altman, *Zhertvy nenavistsi: Jolokost v SSSR 1941-1945 gg* (Moskva: Kovcheg, 2002), 454.

¹² Rolf-Dieter Müller, *Hitlers Ostkrieg und die deutsche Siedlungspolitik: Die Zusammenarbeit von Wehrmacht, Wirtschaft und SS* (München: Fischer-Taschenbücher, 1991), 257.

¹³ Al final de la Tesis se incluye una tabla de transliteración del ruso en alfabeto cirílico al alfabeto latino. Los nombres propios así como las obras publicadas son escritas siguiendo esa tabla, mientras que los títulos originales en ruso de los documentos cinematográficos soviéticos son escritos en cirílico entre corchetes y sin itálica. El sistema de transliteración seguido es el de la Asociación Española de Profesores de Lengua Rusa adoptado también por el Servicio de Traducción Española del Parlamento Europeo.

estadounidense y británico, el contacto con el Holocausto y exterminio en su totalidad se dio al presenciar las huellas del mismo cuando sus tropas liberaron los campos de concentración, que no eran de exterminio. Esto llevó a una cierta “reducción” del exterminio a los campos en las representaciones, dejando de lado la mayor parte de los asesinatos, los cuales fueron perpetrados fuera de los campos y en territorio soviético, incluso con respecto a las víctimas del Holocausto, debido a que el número asesinado fuera de los campos es mayor. A partir de estas consideraciones, esta Tesis aborda las representaciones del exterminio nacionalsocialista con sus diversas formas y víctimas.

Para el estudio de la memoria sobre el exterminio en el “bloque soviético”, la Tesis se concentra en el cine de dos Estados: la Unión Soviética y la República Democrática Alemana. La selección del caso soviético responde a cuatro cuestiones. Por un lado, en el territorio soviético tuvo lugar la mayor parte del exterminio, no sólo en cuanto a las víctimas del Holocausto, sino también porque el Tercer Reich peleó una “guerra de exterminio” contra la sociedad soviética. Por otro lado, su estudio contribuye a la comprensión de las representaciones cinematográficas del resto del “bloque soviético” europeo, no sólo por sus elementos sociopolíticos en común, sino también por el papel preponderante que la URSS desempeñó en las políticas culturales de esos países, a la vez que fue el país en donde se originó el “Deshielo”. También permite observar diferencias que se originan en casos nacionales dentro de la Unión Soviética. Por último, el caso soviético permite indagar en la memoria del vencedor y en la de la “víctima” frente a la RDA, que en un primer momento es la del perpetrador derrotado.

La elección del caso de la RDA también se debe a cuatro motivos. En primer lugar, Alemania fue la principal perpetradora del exterminio, lo que permite analizar la memoria de la nación perpetradora o al menos de parte de ella, por encontrarse dividida en dos Estados. A su vez, esto último permite comparar su cine con el de la República Federal Alemana y, de esta forma, observar ciertas diferencias originadas en la cultura nacional que el cine sobre el exterminio en el “bloque soviético” puede presentar frente a los países capitalistas y así aislar cuestiones que se originan en las políticas de los Estados. Por otro lado, la política de liberación cultural en la RDA durante el Deshielo fue una de las más limitadas en todo el “bloque”, tanto por su superficialidad como por su extensión temporal. En último lugar, su caso permite contraponer la memoria del vencido con la del vencedor, la Unión Soviética.

De todos los filmes sobre el exterminio rodados en la Unión Soviética los que muestran las reflexiones más profundas sobre la memoria del exterminio y que más se

alejan de la memoria política propagada por el Partido Comunista soviético, son los que fueron rodados durante el Deshielo, ocurriendo algo similar en la RDA y en otros países del “bloque soviético”. Aquél fue un período de liberalización parcial de la política cultural. Por este motivo, la Tesis se limita a los largometrajes rodados durante esos años, con el objetivo de rastrear en las películas huellas de la memoria social. Las fuentes soviéticas son: EL DESTINO DEL HOMBRE [Судьба человека] (URSS, 1959) de Serguei Bondarchuk, LA INFANCIA DE IVÁN [Иваново детство] (URSS, 1962) de Andrei Tarkovski, FASCISMO ORDINARIO [Обыкновенный фашизм] (URSS, 1965) de Mijaíl Romm y ¡ADIÓS, MUCHACHOS! [До свидания, мальчики!] (URSS, 1966) de Mijaíl Kalik. En cuanto al cine de la RDA, se seleccionaron las siguientes películas: LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT [Die Abenteuer des Werner Holt] (RDA, 1965) de Hans-Joachim Kunert, CRÓNICA DE UN HOMICIDIO [Chronik eines Mordes] (RDA, 1965) de Joachim Hasler, YO TENÍA DIECINUEVE [Ich war neunzehn] (RDA, 1968) de Konrad Wolf y VIENEN LOS RUSOS [Die Russen kommen] (RDA, 1968) de Heiner Carow. Las cuatro películas soviéticas fueron producidas por Mosfilm, el principal estudio de cine de aquel país, mientras que las cuatro de la RDA lo fueron por la DEFA (Deutsche Film AG), el estudio de cine monopolístico de ese Estado.

En términos generales, el Deshielo en la Unión Soviética tuvo lugar a fines de los años cincuenta y la primera mitad de los años sesenta. Si bien desde la muerte de Stalin en marzo de 1953 comienzan ciertos cambios en el sentido antes indicado, el inicio del Deshielo suele datarse recién con el XXº Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), en febrero de 1956. En cuanto a su fin, puede fijarse en el desplazamiento de Nikita Jrushchov, Primer Secretario del PCUS, en octubre de 1964. Sin embargo, cierta liberalización de la política cultural cinematográfica sobrevivió hasta 1967, cuando la censura estatal se intensificó de manera significativa, pero llegó a su fin con la intervención de las tropas del Pacto de Varsovia en Checoslovaquia, en agosto de 1968.

En la RDA, no puede hablarse estrictamente de un Deshielo como el soviético. Una tibia liberalización de la política cultural cinematográfica tuvo lugar a mediados de 1956 pero llegó rápidamente a su fin. El período de relativa libertad de ese arte tuvo lugar entre el VIº Congreso del Partido Socialista Unificado de Alemania (PSUA) en enero de 1963 y el XIº Plenario del Comité Central del PSUA en diciembre de 1965.

Dos de las películas de este país aquí analizadas fueron rodadas durante este período.¹⁴ Las otras dos películas seleccionadas fueron realizadas durante los últimos meses de 1967 y 1968. A pesar de no haber existido una liberalización de la política cultural, se percibe en las películas del período importantes similitudes con el cine soviético que surge con la desestalinización durante el Deshielo, en particular coincidencias en cuestiones estéticas e inquietudes temáticas.

El objetivo general de esta Tesis consiste en contribuir al estudio de las sociedades de Europa Oriental y al desarrollo de los estudios sobre las políticas de la memoria. Su objetivo específico es determinar, a través de la exégesis de documentos cinematográficos, los aspectos centrales de la conformación de la memoria sobre el exterminio nacionalsocialista en dos países socialistas de Europa Oriental durante el Deshielo soviético, la URSS y la RDA, con especial foco en sus fuertes implicancias políticas y en la interrelación entre sociedad y poder político para su conformación.

De las diversas fuentes primarias con las que los historiadores contamos para nuestro intento de comprender el pasado, aquí se ha optado por el cine. Este medio, con toda la complejidad que resulta en la más completa combinación de diversas artes, es insuperable como forma de acceso a aquellas imágenes colectivas sobre el pasado que son el objeto de nuestro estudio.

¹⁴ Partido Socialista Unificado de Alemania, en alemán *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED). Fue creado en abril de 1946 por la unificación del Partido Socialdemócrata de Alemania (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands* - SPD) y el Partido Comunista de Alemania (*Kommunistische Partei Deutschlands* - KPD) en la zona de ocupación soviética de Alemania. Se mantuvo en el poder en la RDA durante la entera existencia de ese Estado.

1.2. El cine como documento histórico

Las fuentes primarias que utiliza esta Tesis son películas, las cuales constituyen la puesta en relación en un filmico de señales visuales y sonoras, cuya combinación produce un sentido. La utilización del cine como documento histórico ha sido ampliamente fundamentada por historiadores de renombre internacional, entre los que se destacan los historiadores Marc Ferro, Robert Rosenstone y Pierre Sorlin. Estos autores realizaron un abordaje socio-histórico de las obras cinematográficas siguiendo el camino inaugurado por Siegfried Kracauer, pionero en el campo, pero a su vez lo han superado.¹⁵ Como todo producto cultural, el cine contiene elementos característicos de la sociedad que le dio forma, lo que permite abordar el estudio de la misma indagando en las particularidades de las representaciones cinematográficas. Desde la perspectiva de Ferro, el cine, como documento, nos permite construir un nuevo saber histórico. Es en ese sentido que será utilizado en este trabajo.¹⁶ No se sostiene aquí que refleje la sociedad, sino que muestra huellas de ésta, al tomar selectivamente de ella elementos que son redistribuidos e impuestos en otro medio, lo que implica su modificación.

Las películas analizadas se constituyeron también en agentes de la historia, al intervenir concretamente en la configuración de la memoria social. Estas imágenes en movimiento fueron el soporte material fundamental de la ideología, y con ella la memoria política, que el PCUS y el PSUA buscaron imponer en las sociedades. En palabras de Sorlin: “las imágenes pueden ser meros instrumentos para las ideologías, pero cuando se carece de ellas, las ideologías no avanzan hacia su pretensión de hegemónicas”.¹⁷ Sin embargo, algunas de estas películas fueron también la expresión de la memoria social que estas sociedades poseían sobre el exterminio, junto con la memoria individual de los autores. Incluso las películas analizadas pueden interpretarse como un híbrido en el que conviven la memoria política, con sus contenidos propagandísticos, y la memoria social, por momentos con contenidos subversivos.

Como instrumento de propaganda, estos largometrajes constituyen un excelente documento de la memoria política que la dirigencia del Partido intentó imponer al conjunto de la sociedad para legitimar su dominio. De esta forma, el cine sobre el exterminio es también, como el cine en general, parte de lo que una sociedad niega de sí

¹⁵ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán* (Barcelona: Paidós, 1995).

¹⁶ Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine* (Barcelona: Paidós, 1995), 17.

¹⁷ Pierre Sorlin, *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990* (Barcelona: Paidós, 1996), 22.

misma, más que de lo que ésta confiesa.¹⁸ Como productos culturales, estas películas fueron el medio a través del cual sus autores expresaron memorias individuales y sociales, más allá de los imperativos políticos del Partido, o incluso contra ellos. Por esta razón, estas obras son una expresión de aquellas memorias. Es a través de estas consideraciones que, desde la ciencia histórica, se abordará el complejo entramado cultural del período estudiado, caracterizado por tensiones entre los artistas y el poder político.

Debe aclararse que cuando hablamos de propaganda no siempre se trata de una pantalla conscientemente organizada para engañar a los espectadores deformando su percepción, sino que en ocasiones es vivida como la realidad misma por el grupo que la genera. Si los Estados del “bloque soviético” ejercieron un grado relativamente alto de coerción, esto solo no explica su continuidad, debido a que, como ha expuesto Antonio Gramsci, la supremacía de una clase no puede sostenerse a largo plazo de esta forma, por lo que se hace necesario construir un cierto grado de consenso.¹⁹ En el mantenimiento de dicho consenso, Louis Althusser ha puesto en evidencia la importancia de los aparatos ideológicos del Estado, es decir el conjunto de los instrumentos ideológicos controlados por el Estado.²⁰ De ellos aquí sólo nos concentraremos en la industria cinematográfica.

Como producto cultural, una película es el resultado de un trabajo en el que se combinaron diversos materiales y operaciones, un proceso que incluyó el conjunto de factores sociales que acompañaron su puesta en operación, su construcción y puesta en circulación. El cine es un arte que depende de una industria. Precisamente, hasta 1936 los estudios de cine eran designados por los soviéticos “fábrica de cine”. Diversos factores económicos lo limitan, lo obligan a acoplarse a las modas y a intereses económicos, y en los países socialistas a intereses políticos ante todo. Producir una obra literaria, musical o dramática, no implica, como sí lo hace el cine, la necesidad de utilizar una multiplicidad de maquinarias y materiales de alto costo. Esto determina su dependencia del capital que en los países del “bloque soviético” significó una dependencia directa del poder político dada la propiedad estatal de los medios de producción cinematográficos y el sistema de planificación central. La influencia del poder político, con su doble control político-económico sobre la producción, será

¹⁸ Pierre Sorlin, *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana* (México: FCE, 1983), 43.

¹⁹ Hugues Portelli, *Gramsci y el bloque histórico* (México: Siglo XXI, 1991).

²⁰ Louis Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos del Estado,” en *Ideología: Un mapa de la cuestión*, ed. Slavoj Zizek (Buenos Aires: FCE, 2005).

abordada desde una doble perspectiva, compuesta por los imperativos exteriores fácilmente perceptibles a través de presupuestos, censuras y otras políticas, y por otro lado desde los imperativos interiorizados por los cineastas, sean o no reconocibles por ellos mismos. La división del trabajo entre productores y financistas limita la capacidad de decisión de los primeros, excluidos generalmente del grupo que decide la política económica, e incluso la cinematográfica, que se mantienen en un círculo periférico de la clase dominante, como una fracción satélite de la misma.²¹ Aquí se analizarán las relaciones entre esos dos grupos, para revelar sus transformaciones con las respectivas repercusiones en el medio cinematográfico. El doble carácter de revelación de orientaciones e imposibilidad de superar ciertas barreras es lo que constituye a estas obras como expresiones ideológicas.

Debido a que la percepción es un acto social organizado en función de lo que es útil y lícito ver en el medio en que el sujeto se encuentra, se elimina lo que no está incluido en ese universo, teniendo lugar una “ceguera social” que incluye en el campo perceptivo del equipo de producción sólo lo “visible”.²² Por esto, un filme es una puesta en escena de lo social, al constituir una selección y redistribución, lo que justifica el análisis de la puesta en escena para discernir en ella una estrategia social, con modelos de clasificación y de reclasificación que nacen en el seno de la ideología hegemónica. En esta elección del universo sensible que rodea al equipo realizador, hay una doble mediación, que implica filtración y luego reorganización. El equipo selecciona y reordena en base a su propia ideología, pero también hay una selección y reordenamiento que son conscientes y destinados al público, siendo aquí donde radica el elemento consciente comercial y propagandístico. El análisis de las diversas películas también otorgará una visión de las zonas de silencio, entendidas como lo “no visible”, y de las de consenso, y con ellas de los límites impuestos por los cineastas y el Partido. Precisamente este espacio se encuentra íntimamente ligado con diversos tipos de olvidos y silencios de la memoria.

Por la estructura de la industria cinematográfica soviética y de la RDA, su lógica de funcionamiento y su subordinación al poder político en el período en cuestión, se concluye que al menos una parte del cine del período fue concebido como un instrumento de propaganda para imponer y reproducir la memoria política. Como propaganda se entiende aquí el intento de influenciar la opinión pública de una

²¹ Sorlin, *Sociología del cine*, 94.

²² *Ibid.*, 169.

audiencia a través de la transmisión de ideas y valores.²³ La principal finalidad de la mayoría de las producciones de propaganda sobre la Segunda Guerra Mundial no fue informar o entretener al público, como tampoco el desarrollo artístico, sino lograr la adopción por parte de la sociedad de la memoria política como propia, en particular en lo referente al mito de la “Gran Guerra Patriótica”, en el caso soviético, y al de la “liberación y victoria de la resistencia antifascista” en la RDA, para legitimar el gobierno del PCUS y el PSUA respectivamente. En manos de la elite, el discurso simbólico del espectáculo es empleado estratégicamente para mitificar las desigualdades sociales de cualquier orden social y ganar el consenso de las personas sobre las que se ejerce el poder. Así se hace innecesario el uso coercitivo directo de la fuerza, al transformar el simple poder en una autoridad “legítima”, en estos casos a través de la instrumentalización de la memoria.²⁴

Sin embargo, en la producción del documento intervienen otros factores que son responsables de su conformación. El grupo artístico que lo materializa, destacándose la figura del director, es el factor más importante en determinar la forma que adquiere el mensaje, que si bien es un elemento que se origina en la memoria política del Partido o en la memoria social, es altamente probable que sufra modificaciones con el objetivo de cumplir efectivamente su función de legitimación o elaboración. El mensaje es acompañado por el autor de elementos del sistema de ideas y valores del destinatario para que éste lo asimile y así eliminar la refracción. Es en este sentido que las obras analizadas no son sólo un documento de la memoria política del Partido o de la memoria individual de los cineastas, aun cuando busquen ser un instrumento de propaganda del Partido o de subversión por parte de los autores, sino también un documento de la sociedad soviética y germano-oriental o, más precisamente, de elementos culturales de la sociedad que los cineastas incorporaron en sus películas, mediatizados por su subjetividad.

Lo importante para definir a la propaganda es el propósito y no así el resultado.²⁵ La propaganda es exitosa cuando alcanza y atrae a la audiencia a la cual está destinada, además de ser entendida y aceptada por ésta induciendo a una formación de opinión conforme a los objetivos del cuerpo emisor. Al cumplir su objetivo, el mensaje es

²³ Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany* (London: I. B. Tauris, 1998), 15.

²⁴ Bruce Lincoln, *Discourse and the Construction of Society* (New York: Oxford University Press, 1989), 4-5.

²⁵ Taylor, *Film Propaganda*, 15.

incorporado por el sistema de valores de los espectadores.²⁶ Es decir que contenidos de la memoria política son asimilados por la sociedad y aceptados como propios. Esto se traduce en la configuración de la identidad, así como en prácticas cotidianas que refuerzan la hegemonía del grupo social emisor de la propaganda y contribuyen a la reproducción de las relaciones de producción. Como intento de controlar y guiar la conducta humana afectando la personalidad, la propaganda organiza los componentes de la última en un sistema propicio para un modelo preconcebido de conducta. Con este fin, ataca elementos específicos de la personalidad como la memoria y, a través de ella, la identidad. Es un proceso agresivo que puede encontrarse con resistencias ejercidas por el destinatario del mensaje. El resultado está parcialmente determinado por factores racionales constituidos por los hábitos intelectuales de la audiencia y su estructura de sentimientos. Sólo ocasionalmente se hará referencia en el presente trabajo a los efectos que estos mensajes produjeron en la sociedad soviética y germano-oriental. En primer lugar, por no disponer de las fuentes necesarias, pero también porque la problemática de la influencia de las imágenes cinematográficas es un debate aún irresuelto, al punto de que no se ha logrado esclarecer en forma terminante cuándo un mensaje determinado, por ejemplo una escena de violencia, provoca en el conjunto de los espectadores una reacción de mimesis o catarsis.²⁷

El rol fundamental de los cineastas en el proceso de propaganda se desprende de su habilidad para situar el mensaje en un complejo narrativo cinematográfico en el que se manipulan elementos de la estructura de sentimientos de la audiencia destinataria. Junto a los elementos racionales que se incluyen para que el mensaje sea incorporado, la narración configura un entramado emotivo en torno a sus personajes que es fundamental para el éxito del proceso propagandístico. Una de las características básicas de la propaganda es la preocupación por las emociones²⁸ y éstas se potencian cuando son compartidas simultáneamente por una masa humana en el marco de intimidad colectiva que ofrece la oscuridad de una sala de proyecciones. Un discurso es exitoso si logra movilizar los sentimientos de las personas a las que es dirigido, ya que el discurso es no sólo un instrumento de persuasión racional, sino también un instrumento de evocación sentimental.²⁹ Incluso los documentales hacían uso de la manipulación emotiva. En éstos se enunciaban victorias bélicas o crímenes del enemigo y se añadía una carga

²⁶ Barukh Hazan, *Soviet Impregnational Propaganda* (Daerborn: Ardis, 1982), 9.

²⁷ Martine Joly, *La imagen fija* (Buenos Aires: Rústica, 2003), 100.

²⁸ Hazan, *Soviet Impregnational Propaganda*, 65.

²⁹ Lincoln, *Discourse and the Construction of Society*, 8

emocional. De esta forma coexistía una “realidad histórica” con la realidad emocional.³⁰ El espectador es susceptible no sólo de sus emociones, sino también de aquellas de quienes lo rodean, con las que tiene lugar una interacción.³¹ El efecto anestésico del ritual cinematográfico, con la oscuridad y el silencio, canaliza al espectador hacia la pantalla, arrancándolo del presente y sumiéndolo en un estado semihipnótico, en el que si bien sabe que el filme es un juego de sombras, sin la ilusión onírica de estar presenciando la realidad, se alucina parcialmente las imágenes en un estado subnormal, con una menor resistencia a procesos generalmente obliterados por el pensamiento consciente.³² Efectivamente, las condiciones de proyección evocan las del sueño y virtualmente aseguran que el espectador abandone parcialmente sus facultades críticas, permaneciendo inmóvil en la oscuridad sin medios de orientarse físicamente y sin la posibilidad de comprobar la realidad de las imágenes proyectadas. Estas condiciones hacen retornar al espectador a un estado de narcisismo primitivo en el que pierde la distinción entre él y la narración, y entre la percepción y la representación.³³ Sin duda, estas características del cine contribuyeron a su influencia en las memorias sociales e individuales.

La universalidad del cine también se desprende de su apelación a lo emotivo por medio de las imágenes antes que a lo intelectual. El cine apela a un nivel inconsciente más primitivo comprensible por todos.³⁴ Si bien en los años sesenta la TV se estaba expandiendo considerablemente, aún no lograba superar al cine como medio de comunicación, y su visionado por parte del público no suele darse en las condiciones particulares antes indicadas para el cine. Por otro lado, como afirma Eric Hobsbawm, el cine, a diferencia de la prensa, fue desde el principio un medio internacional de masas.³⁵

Si bien la función de propaganda se constata en todas las películas sobre el exterminio rodadas en los dos casos analizados durante los tiempos de Stalin, en el Deshielo esta investigación distingue un conjunto de producciones que escapan parcialmente a esta función y que incluso actúan contra ella. Precisamente, algunas de las obras seleccionadas corresponden intencionalmente a aquellos casos. Son estas

³⁰ María A. Paz y Julio Montero, *Creando la realidad: El cine informativo 1895-1945* (Barcelona: Ariel, 1999), 126-7.

³¹ Taylor, *Film Propaganda*, 16.

³² Sorlin, *Sociología del cine*, 125.

³³ Estas ideas fueron desarrolladas por Jean Luis Baudry y son retomadas por Vance Kepley Jr., “Whose Apparatus? Problems of Film Exhibition and History,” en *Post-Theory: Reconstruction Film Studies*, ed. David Bordwell y Noël Carroll (Madison: University of Wisconsin Press, 1996), 534-5.

³⁴ *Ibid.*, 16.

³⁵ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX 1914-1991* (Barcelona: Crítica, 1995), 198.

películas las que a partir de supuestos teóricos y metodológicos nos permitirán abordar no sólo la memoria política del período, sino también la memoria social, que es el objeto final de esta Tesis. Es aquí donde radica, según una de las hipótesis de esta investigación, el potencial más valioso de estas películas como documento histórico, debido a que suponemos que la liberalización relativa de la política cultural permitió una expresión mayor de la memoria social, reprimida durante la posguerra bajo el gobierno de Stalin. El carácter parcial de la liberalización también permite identificar, a través de su análisis, el proceso de lucha entre el poder político, con su objetivo de imponer la memoria política, y la sociedad, con su trabajo de elaboración, ya que estas películas son el resultado de una confrontación entre ambos.

A partir de estos elementos, algunas de las películas seleccionadas fueron también productos culturales subversivos, en cuanto a la inversión de los principios y valores del sistema establecido que ellos significaron, pero ante todo por la impugnación a la memoria política sobre la Segunda Guerra Mundial que implicaron, mito fundacional de la RDA y en cierta forma también para la URSS, luego del mito revolucionario o a la par de él. En su destacada obra, *Film as a Subversive Art*, Amos Vogel reconoció el carácter subversivo de algunas de las películas checoslovacas rodadas durante el gobierno de Alexander Dubček que aquí son citadas, pero no advirtió la existencia de obras similares en la Unión Soviética, algo que consideró improbable debido al control sobre los medios de producción cinematográficos en ese país, y al abordar el cine de la RDA sólo interpretó su carácter subversivo en relación a los países de la OTAN.³⁶ A lo largo de esta Tesis, demostraremos la existencia de un cine de memoria soviético y germano-oriental subversivo, contra los fundamentos ideológicos que legitimaban a los Partidos en el poder.

Independientemente del efecto que estos largometrajes de ficción tenían en la población, los mismos fueron, mediante la utilización de la compleja representación cinematográfica, la expresión más acabada de la memoria, en cuanto bloque Estado-sociedad. Si la memoria es una selección y un reordenamiento de la visión del pasado, no hay nada mejor que la representación que una sociedad hace de esa visión para comprender su memoria. Y el cine constituye, al menos hasta hoy, el más completo método de representación.

³⁶ Amos Vogel, *Film as a Subversive Art* (New York: Random House, 1974), 180. Si bien incluye FASCISMO ORDINARIO y JATIN, КМ. 5 [Хатынь, 5км] (URSS, 1968) de Igor Kolovski, no las considera subversivas contra el Estado soviético sino contra el fascismo y el imperialismo capitalista.

1.3. Metodología

En el análisis histórico de las fuentes cinematográficas, no se ha impuesto una sistematización de un método que sirva de modelo paradigmático.³⁷ Sin embargo, los que parten de la tradición marxista han sido fructíferos con su heterogeneidad. Desde esa perspectiva se abordarán las fuerzas sociales que determinaron la configuración de estas obras y su estructura de producción.³⁸ Junto a un análisis explicativo se realizará otro sintomático para descubrir significados involuntarios que permanezcan ocultos por otros referenciales e implícitos y que pueden generarse en la ideología del grupo emisor o en el inconsciente de algún miembro del grupo realizador, generalmente de los directores. Esta lectura de síntomas busca descubrir la tendencia no confesada del texto oficial a través de sus rupturas, vacíos y deslices. Para iluminar estos significados reprimidos, así como para desenmascarar los mecanismos propagandísticos encubiertos, se pondrá en marcha una “hermenéutica de la sospecha” rastreando los elementos que los artistas y/o agentes propagandistas intentan ocultar para desviar nuestra mirada.³⁹ Pero aún más importante para la selección de películas de la Tesis, este método nos permitirá acceder a contenidos subversivos implícitos con un lenguaje críptico, generalmente con doble sentido y conocido como “esopiano”, que les permitió a los directores transmitir un mensaje a los espectadores y superar la censura, al menos en algunos casos. Precisamente, el término “lenguaje esopiano” (*ezopov iazyk*) nació del escritor ruso Mijaíl Saltykov-Schedrin en la segunda mitad del siglo XIX en alusión a Esopo, para referir a la técnica que utilizaba en sus últimas obras como *Historia de una ciudad (Istorya odnogo goroda)* de 1870.⁴⁰ En ellas realizaba una crítica social y política a través de alegorías satíricas cuyo mensaje, si bien era captado por los funcionarios, no podía ser censurado, ya que explícitamente no había fundamentos para hacerlo. Este lenguaje utiliza sugerencias alegóricas, indirectas y eufemismos para eludir la censura política. El término es utilizado por los escritores soviéticos para definir el lenguaje alegórico utilizado para ocultar ciertas ideas a los censores y confundir a las autoridades, pero transmitir la verdad para los lectores que comparten

³⁷ Mario Ranalletti, “El cine en la investigación y en la enseñanza de la historia contemporánea,” *Espacios de crítica y producción* 24 (Diciembre 1998) 61-75, 61.

³⁸ Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del Film* (Barcelona: Paidós, 1990), 269-70.

³⁹ David Bordwell, *El significado del filme: Inferencia en la interpretación cinematográfica* (Barcelona: Paidós, 1989), 89-90.

⁴⁰ Vladimir Prozorov, “M. E. Saltykov Shchedrin,” en *Russkie Pisateli: bibliograficheski slobar*, ed. P. A. Nikolaeva (Moskva: Prosveshchenie, 1990), 216-7.

ciertos códigos.⁴¹ Entre estos significados implícitos voluntarios y otros inconscientes, posiblemente inadvertidos para los directores inmersos en su sistema cultural, se encontrarán también mitos de la memoria política que en ocasiones representan la superación de una contradicción social, en este caso producida por la dominación del Partido, pero también son expresiones de la memoria social e individual que ponen al descubierto esta dominación.

Para realizar el análisis sintomático, es necesario utilizar algunas categorías del psicoanálisis freudiano como la de *lapsus*, que constituye una manifestación del inconsciente en forma de error, vacilación o repetición de ciertas expresiones. En ocasiones, estas manifestaciones inconscientes forman un conjunto coherente que posee la estructura del discurso consciente. De todas formas, el objetivo de indagar estos síntomas no es descubrir el “sentido verdadero” del mismo, sino el mecanismo que lo produce, ya que en éste radica la expresión ideológica.

Siguiendo el camino del filósofo Slavoj Žižek, esta utilización de categorías freudianas se intenta articular en la Tesis con categorías marxianas referidas a procesos ideológicos. No se trata aquí de descubrir el contenido latente detrás del texto manifiesto, lo que sí se realiza en un primer análisis de las fuentes cinematográficas, sino en analizar la forma que ese texto adquiere, para encontrar el porqué de la misma y llegar así al deseo inconsciente que la origina.⁴² El contenido detrás de la forma no es nuestro punto de llegada, sino el secreto que constituye ella misma. Se trata de un proceso hermenéutico aplicable no sólo a la psiquis individual, sino también a las relaciones sociales y la ideología que las articula, como lo vemos en Marx cuando analiza el fetichismo de la mercancía: no es el misterio de ese fetichismo lo que interesa a Marx, sino el misterio de su forma, el proceso mediante el cual el contenido encubierto asume esa forma.⁴³ Este mecanismo de “inversión fetichista” es una herramienta para comprender teóricamente fenómenos que parecen alejados de la economía política como la memoria sobre el exterminio. Con este fin, utilizaremos el procedimiento marxiano de crítica a la ideología para rastrear en las representaciones los síntomas, entendidos aquí como un elemento particular que subvierte su propio fundamento universal.

⁴¹ Maliheh Tyrrell, *Aesopian Literary Dimensions of Azerbaijani Literature of the Soviet Period, 1920-1990* (Lanham MD: Lexington Books, 2000), 3-4.

⁴² Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños, Obras completas IV-V* (Buenos Aires: Amorrortu, 1989), 757.

⁴³ Karl Marx, *El capital I* (México: Siglo XXI, 1975), 88.

De las diversas metodologías de análisis propuestas por los especialistas en el campo, la que guía en mayor medida este trabajo es la que ha delineado el historiador Pierre Sorlin en su obra *Sociología del cine*. Las películas son abordadas desde su carácter de expresiones ideológicas, a partir de la concepción marxiana-engelsiana, que entiende la ideología como las ideas que son representaciones que se hacen los individuos, ya sea en sus relaciones con la naturaleza como en sus relaciones entre ellos, o sobre su propia naturaleza.⁴⁴ Así, se considerará a la ideología como el conjunto de explicaciones, de creencias y valores aceptados y empleados en una formación social.⁴⁵ Esta Tesis se concentra en la memoria política, en forma de propaganda, y la memoria social, así como la individual, particularmente en sus elementos que entran en conflicto con la memoria política. Consideramos en esta investigación que la memoria es parte constitutiva de la ideología, tanto de la hegemónica como de las alternativas o contrahegemónicas.

Por representación cinematográfica se comprende la totalidad de datos actuales o virtuales que subtienden una noción de cine, la cual se apoya sobre la pareja semántica, es decir, entre la más pequeña unidad de significación y su representación. Las obras analizadas serán consideradas como conjuntos en los que la inserción de ciertos elementos reviste una significación y se intentará captar los esquemas que han determinado la puesta en relación y la organización de las distintas partes constitutivas de las películas, por lo que forzosamente se incursionará en la semántica, el estudio de los significados. Como signo se entiende la unidad utilizada en lugar de otra unidad, para designar a esta última y permitir trabar una comunicación a propósito de ella.⁴⁶ Sin embargo, no sólo se aborda el estudio del signo. Frente al signo lingüístico, de carácter arbitrario, se distinguen los signos icónicos, imagen-signo parcialmente motivada por cierta analogía con el objeto que representa. Por otro lado, los signos responden a convenciones, de las cuales la construcción cinematográfica tiene una enorme cantidad por base. Dentro de la categoría de los signos también se incluyen los sonidos utilizados en las películas sonoras, si bien la mayoría son ruidos funcionales. Incluso la música es en ocasiones empleada como un signo con el acompañamiento y la repetición, destacándose su uso como *leit motiv*, lo que implica la

⁴⁴ Karl Marx y Friedrich Engels, *La ideología alemana* (Buenos Aires: Pueblos Unidos, 1985), 676-7.

⁴⁵ Sorlin, *Sociología del cine*, 16.

⁴⁶ *Ibid.*, 44.

construcción de una convención sonora.⁴⁷ Debe distinguirse también entre dos códigos principales, uno indicativo que da informaciones, y otro funcional que es utilizado para orientar la recepción del mensaje.⁴⁸ Debido a que no todo lo que muestra un filme está orientado a la comunicación, también es necesario rastrear los indicios, las manifestaciones no intencionales que aclaran un fenómeno social de forma indirecta y que también poseen un significado. Las relaciones que significan sin constituir un significado serán llamadas síntoma. La condición semiótica de los elementos en un plano se definirá como índice, signo o sema, por su posición en la cadena que establece el filme, con su organización de códigos, por lo que la categoría de los elementos no está determinada *a priori*, a excepción de ciertas indicaciones que por su uso socializado funcionan como signos y su significado es percibido inmediatamente.⁴⁹ En este punto, podemos definir un filme como una sucesión de imágenes y sonidos, “un encadenamiento lineal, longitudinal, de elementos que son, ellos mismos, mensajes globales propuestos a una lectura transversal”.⁵⁰

El tiempo del relato es otro elemento a analizar, constituido por la temporalidad fílmica fundada sobre rupturas, que hacen que la continuidad entre planos pueda no ser evidente. En este campo pueden distinguirse la temporalidad social, la ficticia y la narrativa. Estas se articulan de diversas formas. Se intentará rastrear también los “puntos de fijación” constituidos por un fenómeno, visible o no, que se observa regularmente en forma repetitiva, por insistencia de una imagen o un efecto de la construcción. Para ponerlos en evidencia se apartarán las variantes y se buscarán las relaciones elementales subyacentes, revelando lo que es común a las diferentes películas y que a su vez contribuirá a delimitar su expresión ideológica.

En este trabajo se otorga prioridad a los directores, quizás un hábito de personalizar las obras culturales heredado de la historia literaria y del arte, pero que aquí se intenta fundamentar por ser ellos, en algunos de los casos analizados, también los guionistas, o bien quienes realizaron una adaptación libre de una obra literaria, que en

⁴⁷ Aquí debe distinguirse entre el sonido *in*, el *off* y la *voice-over*. Se llama *in* a los sonidos cuya fuente de emisión puede observarse en la pantalla, a diferencia de los sonidos *off*. La *voice-over* son sonidos que provienen de otro momento al que está siendo narrado en la secuencia que se está mostrando. En ocasiones se trata de una voz que no corresponde a ninguno de los personajes de la película, una voz extradiagética que puede ser la del director. Ciertos intertítulos se desempeñan en forma similar.

⁴⁸ *Ibid.*, 53.

⁴⁹ Un plano o toma es una determinada cantidad de fílmico que fue rodado sin interrupción. El montaje es la unión de diferentes tomas. Un plano secuencia es una secuencia que se desarrolla en el interior de un único plano.

⁵⁰ *Ibid.*, 61.

ocasiones sirvieron sólo de inspiración. Sería interesante ampliar la investigación al conjunto del equipo de producción pero no se dispone de la información necesaria. Las películas son el resultado de un trabajo de equipo, que está inserto en un “medio de cine”, un conjunto de cierta homogeneidad, cuyas tendencias y posición en el campo social serán abordadas, resaltando las transformaciones que surgieron en el período estudiado

El modelo de análisis propuesto por Sorlin es aquí complementado con aportes de tres sistematizaciones realizadas por Peter Neumann, Werner Faulstich y Knut Hickethier. De los diversos tipos de análisis de cine propuestos por Faulstich nos centramos en tres de ellos. En primer lugar, el análisis de medios, focalizado en la idea original, el guión y el trabajo de rodaje. También se toman elementos del análisis que interpreta al filme como “literatura”: se analizan códigos literarios en los que se inscribe la ficción, los cuales implican una codificación por parte del director y una decodificación por parte del espectador. Por último, se abordan las películas como un sueño colectivo, en el que son fundamentales los procesos de identificación y proyección, lo inconsciente y lo reprimido (miedos, recuerdos y deseos), que marcan el camino entre lo latente y lo manifiesto. Faulstich también retoma a Sigmund Freud en referencia al trabajo del sueño, que consiste de un proceso en el que lo reprimido emerge enmascarado, más rigurosamente lo latente se transforma en manifiesto a través de dos técnicas principales: la simbolización o condensación (*Verdichtung*) y el clivaje o desplazamiento (*Verschiebung*).⁵¹ Precisamente, esta Tesis indaga en el proceso de codificación, para encontrar no sólo lo reprimido, sino también las causas de esa transformación y así construir un nuevo saber histórico sobre la memoria social soviética y germano-oriental.

Retornando a Faulstich, este autor describe también cinco modelos de análisis de normas y valores de una película. De ellos, la “interpretación de la historia de la película” y la “interpretación biográfica” son utilizadas aquí principalmente para una mejor comprensión del contenido latente y manifiesto del filme.⁵² La “interpretación sociológica” (dentro de la historia de la cultura) es parte de esta Tesis y consiste en insertar a la película en un contexto social y analizar su función en él, con especial atención a su partidismo, cuestiones problemáticas y conflictos de intereses. Con respecto a la “interpretación del género específico”, se siguen aquí los interrogantes

⁵¹ Wener Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2002), 11-25.

⁵² *Ibid.*, 176-93.

planteados por Faulstisch sobre la confrontación de lo histórico con lo sistemático. En este punto se trata de discernir qué elementos son modificados y cuáles permanecen sin alteración en relación a las otras películas del género, así como determinar los motivos sociales y la significación de tales alteraciones.⁵³

En cuanto a la configuración formal, se analizan diversos elementos técnicos a partir de las propuestas de los autores nombrados. A grandes rasgos, estos elementos son: la configuración (exposición, iluminación, planos, perspectivas de cámara, movimientos de cámara, nitidez, contraste, coloración) y el modo de narración fílmico (montaje en edición e interior, afinidad hacia la realidad, composición de imagen y sonido, subjetividad, dramaturgia, estrategias de narración, actuación, actores y relación entre ellos).

Entre las formas de interpretación del cine como documento histórico propuestas por Peter Neumann, aquí se rechaza la que lo entiende como un espejo de la sociedad, pero se comparten aquellas que lo consideran como: 1) expresión de su tiempo: ilustra sobre la sociedad en la que fue producido y nos muestra cómo entiende su historia; 2) negativo de la sociedad: imagen de deseo de cómo a la sociedad le gustaría verse o visión onírica que trata conflictos, miedos y tensiones sociales; 3) caricatura de la sociedad: ilusiones escapistas como válvula de escape, pero que detrás de ello esconde la ideología hegemónica; 4) expresión de ideologías “dominantes”, y 5) mito: que despolitiza lo político y transforma la historia en naturaleza, y además puede crear oposiciones entre femenino y masculino, conflicto entre la individualidad y la colectividad, o lucha entre lo bueno y lo malo, pero también puede presentarse como la búsqueda de aventuras con un viaje que desarrolla el propio espíritu.⁵⁴

Con respecto a los elementos específicos del campo fílmico que son analizados, se sigue la línea metodológica de Neumann, que considera las características, relevancias y condicionantes de los siguientes actores: director, producción, público, sociedad. A éstos sumamos el Partido y las diversas instituciones estatales que influyen en la producción cinematográfica.

De esta forma, por medio de los diversos elementos que serán tenidos en cuenta en el análisis de las películas, para estudiar a través de ellas la memoria social y política, se cumple con las dos direcciones fundamentales de análisis de cine planteadas por

⁵³ Ibid., 194-207.

⁵⁴ Peter Neumann, *Der Spielfilm als historische Quelle: Mit einer Analyse von „Füsilier Wipf“* (Zürich: Universität Zürich, 1986), 12-35.

Hickethier: el de los métodos empíricos de las ciencias sociales y el del procedimiento de interpretación hermenéutica.⁵⁵

El análisis de fuentes primarias se limitará a siete largometrajes de ficción, que, a pesar de su grado de verosimilitud y realismo, no poseen una intención documental. La única de las fuentes primarias analizadas que no corresponde a una película de ficción es el “documental” de montaje FASCISMO ORDINARIO, que puede entenderse como un ensayo cinematográfico. En este tipo de “filme de ensayo”, que posee una estructura poética a través de una forma de vínculos asociativos y argumentaciones elípticas, se acentúan los momentos analíticos y reflexivos de la representación.⁵⁶ Todas las fuentes primarias que conforman el canon son sonoras y en blanco y negro, por lo que el análisis del color es abordado aquí sólo para otras fuentes citadas. Si bien en primer lugar se ilustra el contenido de los largometrajes con aportes de otras disciplinas, finalmente se los utiliza para indagar en la memoria política y en particular la memoria social durante el período. La exégesis de estas fuentes cinematográficas será también puesta en perspectiva con un estudio de fuentes literarias y las políticas de memoria de los dos casos abordados.

Debido a que las combinaciones de imágenes y las de éstas con el sonido producen impresiones intraducibles en un texto, se intentará al menos minimizar tal incapacidad del lenguaje escrito a través de la incorporación de una selección de fotogramas, con la limitación que esto implica, especialmente la no reproducción del movimiento, elemento fundamental del cine.⁵⁷ Se reproducirá parcialmente el sentido otorgado por el montaje, de gran importancia para el cine soviético, colocando juntos los fotogramas correspondientes a las tomas de un montaje.⁵⁸ Por otro lado, se recurrirá necesariamente a un conjunto de conceptos y técnicas de otras disciplinas que han abordado el análisis del filme antes que la Historia, por lo que es imposible ignorarlos.

Es necesario informar que esta investigación comenzó con un relevamiento de casi todas las películas sobre el exterminio rodadas en el “bloque soviético” desde la posguerra hasta la caída de los gobiernos socialistas europeos. Fue luego de ver aquellas

⁵⁵ Knut Hickethier, *Film und Fernsehanalyse* (Stuttgart: J. B. Metzler, 2007), 29-31.

⁵⁶ *Ibid.*, 187.

⁵⁷ El fotograma es una fotografía de las 24 que generalmente constituyen cada segundo de proyección de un filme. Esta velocidad de exposición es lo que garantiza la ilusión de movimiento del cine, sin percibirse la separación entre fotogramas porque supera la capacidad del cerebro de captarlas individualmente.

⁵⁸ En el caso de que los fotogramas (en realidad aquí son capturas de pantalla en soportes digitales) no estén colocados en forma contigua no corresponden a dos tomas seguidas unidas por montaje, si bien pueden corresponder a una misma escena.

obras que se decidió limitar el período de estudio al Deshielo soviético, debido a la riqueza que éste posee, al ser el momento en el que se realizó un abordaje cualitativo y cuantitativo mayor de la temática. En un primer lugar fueron seleccionados los casos de la RDA, la Unión Soviética y Checoslovaquia. Esa selección permitía contar con el primer caso como exponente de la nación “perpetradora” y derrotada, el segundo como “víctima” y vencedora y el tercero como Estado binacional que fue “ocupado” por los dos primeros, víctima y cómplice, luego derrotado y “liberado”. Por otro lado, el caso checoslovaco se presentaba como el más subversivo de todos los del “bloque soviético”, mientras el alemán era el que estaba más determinado por el imperativo de propaganda y el soviético se encontraba entre ambos. La falta de espacio, el tiempo necesario y el hecho de poseer sólo conocimientos básicos del idioma checo, determinó que ese caso fuera abandonado, si bien aquí se hace referencia ocasionalmente al mismo. Por otro lado, a lo largo de la Tesis se realizan comparaciones con la producción cinematográfica sobre el mismo tema pero en otras épocas para destacar así lo particular del período, como así también con los filmes de países capitalistas.

1.4. Marco teórico

El campo de estudios sobre memoria es verdaderamente amplio, con una expansión considerable en las últimas dos décadas. Enumerar todos ellos resulta una tarea que supera este capítulo, pero de aquellos títulos, los más relevantes para esta Tesis ya fueron abordados brevemente en el capítulo anterior. Entre ellos, sobresale la obra de Aleida Assmann y la de Dominick LaCapra. Assmann desarrolló un *corpus* de conceptos sobre la memoria que ha logrado amplia aceptación en el ámbito académico internacional, particularmente en el europeo. Entre sus obras, *Der lange Schatten der Vergangenheit, Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, publicada en 2007, se presenta como una exposición ordenada de su teoría de la memoria, con una clara definición y ejemplificación de los conceptos que la componen.⁵⁹ LaCapra, con su obra centrada en la memoria sobre el Holocausto, no desarrolla conceptos propios, pero logra una excelente articulación de teorías e interpretaciones ajenas para desarrollar una reflexión valiosa sobre el tema, en particular en torno al concepto de trauma. Entre sus obras sobre memoria del Holocausto se destacan *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, publicado en 1984, *History and Memory after Auschwitz*, de 1998 y centrado en la relación entre memoria e historia en torno al Holocausto y *Writing History, Writing Trauma*, de 2001, con especial hincapié en el trauma y la historia.⁶⁰

Siguiendo el planteo de Dominick LaCapra, esta Tesis intenta establecer una relación dialógica y mutuamente provocativa entre historia y teoría, en la que los términos estén interrelacionados y resulten parcialmente transformados por sus implicancias y su interacción.⁶¹ Se busca así evitar tanto un modelo de investigación puramente documental de tendencia positivista como un constructivismo radical, por lo que se centra la investigación en los factores performativos, figurativos, estéticos, retóricos, ideológicos y políticos que “construyen las estructuras de relatos, traumas, argumentaciones, interpretaciones y explicaciones en las cuales las aseveraciones están incluidas y de las cuales extraen su sentido e importancia”.⁶²

Algunos de los análisis realizados en esta Tesis retoman marcos interpretativos expuestos en el reciente libro de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, *Cómo*

⁵⁹ Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (München: C. H. Beck, 2006).

⁶⁰ Aquí utilizamos las ediciones en español de las tres obras. Dominick LaCapra, *Representar el Holocausto: Historia, teoría, trauma* (Buenos Aires: Prometeo, 2008). Dominick LaCapra, *Historia y memoria después de Auschwitz* (Buenos Aires: Prometeo, 2009). Dominick LaCapra, *Escribir la Historia, escribir el trauma* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2005).

⁶¹ LaCapra, *Representar el Holocausto*, 18.

⁶² LaCapra, *Escribir la Historia, escribir el trauma*, 27.

sucedieron estas cosas: representar masacres y genocidios, publicado en 2014. Allí, los dos historiadores argentinos rastrean en forma erudita cuatro formas de representación de masacres y genocidios: cinegética, del martirio, infernal y del *Doppelgänger*.⁶³

El marco teórico de este trabajo se compone en primer lugar de los estudios sobre teoría de la memoria. Aquí se siguen los lineamientos de Aleida Assmann, y su esposo Jan Assmann. La primera sostiene que los estudios de memoria presentan la ventaja de conectar diversos fenómenos que fueron percibidos como separados a través de la utilización del concepto de memoria. Assmann entiende la memoria como la conservación de eventos históricos particularmente traumáticos para determinar la identidad cultural y la formación social de grupos, frente a la Historia que se caracteriza por los hechos y la racionalidad.⁶⁴ Su producción teórica parte de los planteos del sociólogo francés Maurice Halbwachs, impulsor del concepto de memoria colectiva (*mémoire collective*) que podemos entender como una corriente de pensamiento continuo no artificial, compuesta por los recuerdos que un colectivo en su conjunto atesora y destaca, además de ser compartida y sostenida a través de la continua producción de formas representacionales.⁶⁵ Esta memoria colectiva se origina en la comunicación sobre el pasado y está relacionada con las vidas de los individuos que participan en la vida social del grupo.

Aleida Assmann desarrolla una teoría de la memoria en la que diferencia diversas “formaciones de memoria” (*Gedächtnisformationen*): memoria individual (*individuelles Gedächtnis*), memoria social (*soziales Gedächtnis*), memoria colectiva (*kollektives Gedächtnis*) y memoria cultural (*kulturelles Gedächtnis*).⁶⁶ En cuanto al concepto de “memoria colectiva” de Halbwachs, como memoria sostenida por un colectivo, debido a su imprecisión lo reemplaza por el de “memoria nacional”, “política” o “social”. Por otro lado, el carácter comunicacional de la “memoria colectiva”, Jan Assmann lo va a denominar “memoria comunicativa”.⁶⁷

El objeto de esta Tesis es la memoria cultural que en la teoría de Aleida Assmann se compone de medios simbólicos y representaciones, y comprende el cuerpo

⁶³ José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, “*Cómo sucedieron estas cosas*”, *Representar masacres y genocidios* (Buenos Aires: Katz, 2015).

⁶⁴ Aleida Assmann, “Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften,” en *Kulturwissenschaften: Forschung - Praxis - Positionen*, ed. Lutz Musner y Gotthard Wunberg (Wien: WUV, 2002), 40-1 (27-45).

⁶⁵ Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004).

⁶⁶ Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 23-36.

⁶⁷ Jan Assmann, “Collective Memory and Cultural Identity,” *New German Critique* 65 (1995): (125-33).

de textos e imágenes reutilizables específicos de cada sociedad en una época, cuyo “cultivo” sirve para estabilizar y transmitir la imagen que la sociedad posee de sí misma. Esta “formación de memoria” es objeto de luchas y juegos de poder, por lo cual suele ser menos “limpia” y fidedigna que la memoria comunicativa. Es precisamente en esas “impurezas” de la memoria cultural que nos centraremos en esta investigación para dar cuenta de la lucha entre el Partido gobernante y algunos de los cineastas, como parte de la sociedad civil. Esta tensión es aquí entendida como una competencia entre la memoria política y la memoria social que deja sus huellas en la memoria cultural, en este caso específico la cinematográfica, transformándose ésta en un excelente documento para abordar las tensiones entre el Partido y la sociedad.

En la teoría utilizada se remarca la importancia de los pasos y las fronteras de una dimensión de memoria a otra. En concordancia, esta investigación presta especial atención a la reconstrucción del paso de la memoria social y la memoria política a la memoria cultural, el cual es recorrido aquí en forma inversa. Dicho paso es entendido como el proceso de producción del largometraje, su contenido mismo, y su historia posterior. La teoría de los Assmann indica que el paso de la memoria social a la cultural no es fluido, sino que tiene lugar a través de rupturas y abismos debido a que a este nivel tienen lugar un desencapsulamiento y un reencapsulamiento de la memoria y la experiencia. Esto es posible gracias a los medios simbólicos, que dan un soporte duradero a la memoria. Los símbolos que los portadores de la memoria cultural representan son externalizados y objetivados y así representan una experiencia incorpórea que puede ser percibida y apropiada por otros que no tuvieron esa experiencia. Este reencapsulamiento en varios casos del cine de los países del “bloque soviético” durante el Deshielo posee un doble carácter, debido a que en ocasiones fue practicado para evadir la censura a través de un lenguaje críptico, conocido como “esopiano”. Consideramos al reencapsulamiento como uno de los elementos que al ser analizado mejor nos permite acceder a la memoria individual del director, y por este doble carácter en los países socialistas, a la acción de la memoria política sobre la memoria social.

La estructura de esta formación de la memoria cultural consiste de una relación de tensión entre la memoria de almacenamiento (*speicher Gedächtnis*), guardada en diversos soportes, aquí particularmente el filmico, y la memoria de función (*funktions Gedächtnis*), cuyos soportes son tradiciones, ritos, canonización de artefactos, etc., en

cuanto a lo recordado u olvidado, lo consciente o inconsciente y lo manifiesto o latente.⁶⁸ La memoria cultural cinematográfica es el objeto específico de esta investigación, compuesta por los largometrajes como soporte de la memoria de almacenamiento, pero también por la historia y utilización de los mismos, que constituyen su conformación a partir de las memorias social y política y su memoria de función.

La riqueza de la memoria cultural radica en que se constituye de la relación entre la memoria de almacenamiento y la memoria de función. Si las fronteras entre ambas se cierran herméticamente como, según los Assmann, sucedió durante los tiempos de Stalin, se solidifica la memoria de función y la sociedad pierde la capacidad del cambio. Sin embargo, aquí se sostiene que esta afirmación acerca del estalinismo es válida para soportes de la memoria de almacenamiento como libros, partituras, pintura, incluso escultura entre otras artes, pero no para el cine, debido a que por las características del medio, el poder político cierra el paso no sólo entre la memoria de almacenamiento de soporte cinematográfico y su memoria de función, sino incluso antes. Al no permitir el rodaje de películas con memoria social indeseada, no permite ni siquiera el paso de ésta a la memoria acumulativa. Por esto se puede afirmar que la casi totalidad de la memoria cultural cinematográfica (tanto de almacenamiento como de función) del período 1945-1953 se correspondió con la memoria política. Este trabajo parte del supuesto, que será demostrado, según el cual la liberalización parcial de la política cultural cinematográfica durante el Deshielo permitió una mayor expresión de la memoria social en la memoria de almacenamiento que logró en parte encontrar un lugar en la memoria de función. Este es uno de los atractivos, como objeto de estudio, que ofrece la memoria cultural cinematográfica durante el Deshielo, frente a la rodada en los tiempos de Stalin, ya que dejaría de ser en gran medida una expresión de la memoria política, con su alto grado de homogeneidad.

Un concepto central en esta Tesis es el de “trauma”, que puede ser entendido como una herida psicológica que da lugar a una sintomatología enigmática, ligada a una experiencia de violencia extrema, cuya fuerza rompe la barrera protectora de la percepción y no puede ser procesada debido a su carácter extraño y amenazador hacia la identidad.⁶⁹ La definición de trauma convoca y se refiere simultáneamente a tres

⁶⁸ Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 57.

⁶⁹ *Ibid.*, 93.

dimensiones diferentes: el acontecimiento violento, la herida o el daño sufrido, y las consecuencias a mediano y largo plazo que afectan el sistema.

En cuanto al trauma como fenómeno social, según el sociólogo Jeffrey Alexander:

“el trauma cultural ocurre cuando los miembros de una colectividad sienten que han sido sometidos a un acontecimiento espantoso que deja trazas indelebles en su conciencia colectiva, marcando sus recuerdos para siempre y cambiando su identidad cultural en formas fundamentales e irrevocables”.⁷⁰

Para Alexander, el trauma cultural no es el resultado de la experiencia de dolor colectivo, sino de un malestar agudo que penetra en el núcleo del sentido colectivo de la identidad propia.⁷¹ Para LaCapra, un trauma fundacional es un sustento de la identidadpreciado o intensamente catectizado para un grupo o un individuo, en lugar de ser meros sucesos que plantean la problemática de la cuestión de la identidad.⁷² Según Eric Santner, un trauma masivo debe ser analizado “en su capacidad de poner en peligro y abrumar la composición y coherencia de identidades individuales y colectivas”.⁷³ Observamos en todas estas definiciones que el trauma, en particular aquel de carácter social, está íntimamente ligado a la identidad. La exégesis de los documentos que se realiza más adelante confirma estos postulados teóricos, al menos para los casos estudiados.

En cuanto a lo que se conoce como “proceso del trauma” es la brecha entre el evento y su representación, espacio que depende de una “espiral de significación”.⁷⁴ Su representación obedece a la construcción de un marco de clasificación cultural. Si bien se trata de contar una historia, es un proceso complejo y simbólico multivalente que es contingente, muy controvertido, y en ocasiones altamente polarizado, que implica un trabajo exitoso de significación por parte del grupo portador para persuadir a una audiencia amplia de que ellos también fueron traumatizados por el evento.⁷⁵

⁷⁰ Jeffrey C. Alexander, “Toward a Theory of Cultural Trauma,” en *Cultural Trauma and Collective Identity*, ed. Jeffrey C. Alexander et al. (Los Angeles: University of California Press, 2004), 1.

⁷¹ *Ibid.*, 10.

⁷² LaCapra, *Escribir la Historia, escribir el trauma*, 47.

⁷³ Eric L. Santner, “History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma,” en *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"* ed. Saul Friedländer (Cambridge: Harvard University Press, 1992), 147.

⁷⁴ Kenneth Thompson, *Moral Panics* (London: Routledge, 1998), 20-3

⁷⁵ Jeffrey C. Alexander, “Toward a Theory of Cultural Trauma” en *Cultural Trauma and Collective Identity*, 11.

Según Neil Smelser, la característica definitoria más importante de un trauma social es que afecta la estructura social.⁷⁶ Smelser define el trauma cultural como una memoria aceptada y con crédito otorgado públicamente por un grupo de miembros relevantes, que evoca un acontecimiento o situación que está cargado de afecto negativo, representado como imborrable y considerado como amenazante para la existencia de la sociedad o que viola algunos de sus presupuestos culturales fundamentales.⁷⁷

Para poder sobrevivir al evento traumático, se activa un mecanismo de defensa psicológico llamado disociación y que consiste en una estrategia inconsciente que separa la experiencia traumática de la conciencia y se la encapsula en un estado de latencia por largo tiempo hasta que se hace nuevamente visible a través de síntomas.⁷⁸ Es por esto que al analizar las memorias traumáticas de estas sociedades, nos proponemos hacerlo a través de los síntomas contenidos en sus representaciones. El desafío de desentrañar en un texto la configuración específica de las fuerzas sintomáticas, críticas y potencialmente transformadoras o reforzadoras de la ideología, es un objetivo que no puede estar desligado de la investigación formal, ya que esto es crucial para determinar la forma en que ese texto se relaciona con su contexto y reformula sus contenidos.⁷⁹ Por este motivo, uno de los ejes de análisis centrales de la Tesis se concentra en la forma contenida en los documentos filmicos.

En ocasiones, lo reprimido retorna bajo una forma disimulada y distorsionada, lo que puede relacionarse con diferentes visiones de la temporalidad o del movimiento de la historia, en particular con la temporalidad repetitiva de la historia.⁸⁰ El trauma se expresa a través de la repetición, tras una brecha temporal en la que es reprimido, desplazado o negado, y luego retorna compulsivamente como lo reprimido. Académicos contemporáneos afirman que un período de habla sobre lo inexpresable es una condición necesaria para superar pasados traumáticos.⁸¹ En este sentido, el cine del Deshielo puede ser considerado como uno de los mayores pasos dados por la memoria

⁷⁶ Neil J. Smelser, "Psychological Trauma and Cultural Trauma," en *Cultural Trauma and Collective Identity*, ed. Jeffrey C. Alexander et al. (Los Angeles: University of California Press, 2004), 37.

⁷⁷ *Ibid.*, 44.

⁷⁸ Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 94.

⁷⁹ LaCapra, *Representar el Holocausto*, 41.

⁸⁰ *Ibid.*, 39.

⁸¹ Marcelo M. Suarez-Orozco, "Speaking of the Unspeakable: Toward a Psychosocial Understanding of Responses to Terror," *Ethos* 18, no. 3 (Septiembre 1990), 370 y 375.

cultural cinematográfica de los países del bloque soviético para superar el trauma del exterminio, luego de un período de fuerte canonización bajo Stalin.

La canonización debe ser entendida como un proceso histórico que arma los textos para servir a intereses hegemónicos a los que apoyan o resisten, y que requiere que se repriman o eliminen las dimensiones críticas o incluso potencialmente transformadoras de los textos canónicos.⁸² En el caso de los acontecimientos traumáticos, la canonización implica mitigar u ocultar las heridas y crear la impresión de que no ha ocurrido nada disruptivo, lo que cierra la posibilidad del duelo y una relación crítica con el pasado además de imposibilitar el reconocimiento de los problemas, entre los que se encuentra el retorno de lo reprimido.⁸³

La utilización de la categoría de trauma fundamenta la utilización de la teoría psicoanalítica freudiana para complementar los estudios de memoria. En primer lugar, el concepto de trauma, central en los estudios de memoria sobre genocidios, es una categoría psicoanalítica. Uno de los primeros intentos en teorizar la dimensión propiamente colectiva del trauma es *Moisés y la religión monoteísta*, una investigación sobre los orígenes del monoteísmo y del judaísmo publicado por Freud en 1939. En segundo lugar, se constata un vacío teórico del marxismo que le impide dar cuenta de estos procesos, así como del culto a la personalidad y que históricamente también puede haber permitido el surgimiento del estalinismo. Se trata de un vacío, que como ha señalado Slavoj Žižek, puede ser parcialmente llenado con el psicoanálisis.⁸⁴

Según LaCapra, el psicoanálisis también puede ser entendido como un modo inherentemente historiado de pensamiento íntimamente ligado a cuestiones sociales, políticas y éticas.⁸⁵ El psicoanálisis no está instrumentado como una psicología de lo individual, sino que sus conceptos básicos son una ruptura binaria entre lo individual y la sociedad porque se aplica a individuos sociales cuya individuación relativa o estatus colectivo son un problema para el análisis. A través de él podemos abordar la relación entre presente y pasado, así como la relación transferencial entre los autores de las obras cinematográficas analizadas y el objeto de análisis, en particular a través de la categoría de “elaboración” (*working through* como se ha extendido en inglés o *Durcharveitung* en el original alemán), negación, resistencia, represión y *acting-out*.⁸⁶ En cuanto al

⁸² LaCapra, *Representar el Holocausto*, 22.

⁸³ *Ibid.*, 183.

⁸⁴ Slavoj Žižek, ed., *Ideología: Un mapa de la cuestión* (Buenos Aires: FCE, 2005), 344-5.

⁸⁵ LaCapra, *Representar el Holocausto*, 13.

⁸⁶ *Ibid.*, 25.

concepto freudiano de elaboración, puede ser entendido como el proceso de trabajo psíquico por medio del cual el análisis implanta una interpretación y supera las resistencias a las que dio lugar, lo que permite al sujeto aceptar ciertos elementos reprimidos y liberarse de la presión de los mecanismos de repetición.⁸⁷ El *acting out* puede entenderse como la acción en la cual el sujeto atrapado por sus deseos y fantasías inconscientes, las revive en el presente con una sensación de inmediatez aumentada por su rechazo a reconocer su origen y su carácter repetitivo.⁸⁸ El trauma causa una disociación de los afectos y las representaciones: el que lo padece siente, desconcertado, lo que no puede representar o representa anestesiado lo que no puede sentir. Elaborar el trauma implica un esfuerzo por articular o volver a articular los afectos y las representaciones de un modo que no se pueda trascender el *acting out* de la disociación.⁸⁹ El concepto de retroactividad (*Nachträglichkeit*) es también de suma importancia para esta Tesis, no sólo por su aplicación a experiencias traumáticas, sino también por la relación entre pasado y presente. Las categorías freudianas de duelo y melancolía son también de centrales para los análisis de memoria y trauma que se abordan aquí.

Una de las principales cuestiones semánticas que puede llamar la atención en esta Tesis es la utilización del término “exterminio”, en lugar de “genocidio”, “Holocausto” o “Shoá”. Esto significa una ruptura con una tradición que refiere al exterminio nacionalsocialista como Holocausto o Shoá, además de una influencia de la propia historiografía alemana. El uso del término Holocausto para referirse al genocidio de judíos perpetrado por el Tercer Reich se remonta a los historiadores del Instituto de Investigación Yad Vashem de Israel en la década de 1950.⁹⁰ En la década siguiente, escritores estadounidenses como Bruno Bettelheim y Elie Wiesel contribuyeron a su aceptación, pero el juicio a Adolf Eichmann en 1961 y los procesos de Auschwitz en Frankfurt del Meno entre 1963 y 1965 desempeñaron un rol fundamental en los cambios que se produjeron en la memoria, con las víctimas judías en primer plano y su representación en los medios, lo que afianzó el término Holocausto. Fue la exitosa miniserie HOLOCAUSTO estrenada en 1978 en los Estados Unidos por la NBC la que

⁸⁷ Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis* (New York: Norton, 1973), 488.

⁸⁸ *Ibid.*, 4.

⁸⁹ LaCapra, *Escribir la Historia, escribir el trauma*, 64.

⁹⁰ Gary Weissman, *Fantasies of Witnessing: Postwar Efforts to Experience the Holocaust* (London: Cornell University Press, 2004), 24.

impulsó la utilización del término a escala planetaria.⁹¹ Las producciones cinematográficas estadounidenses propagaron a nivel mundial la memoria estadounidense sobre el Holocausto y con ella su interpretación particular. Por otro lado, según el controvertido politólogo estadounidense Norman Finkelstein, tuvo lugar una “americanización” del Holocausto, debido a que se transformó en una experiencia clave de la memoria social de los Estados Unidos al nivel de la Guerra Civil, Pearl Harbour o los ataques nucleares a Japón.⁹² El cine fue fundamental para transformar a ese genocidio en un símbolo central de la imaginación estadounidense, cuando en realidad jugó un pequeño rol en la vida de aquellos ciudadanos.⁹³ En el último medio siglo, el Holocausto fue objeto de estudio y fuente de temas para películas y documentales con un protagonismo que creció progresivamente en las últimas décadas, a través de varios miles de obras en diferentes artes y áreas de estudio en todo el mundo. En cambio, por fuera del bloque soviético, sólo un reducido número de obras abordaron el exterminio de las víctimas no judías perpetrado por el nacionalsocialismo. Un caso paradigmático es el del Porraimos, como se conoce al genocidio de los gitanos.⁹⁴ Tan sólo algunas pocas películas y documentales lo abordan, mientras que sus víctimas representan entre un décimo a un sexto frente a las del Holocausto. En ese caso, puede afirmarse que los nazis fueron más exitosos que en el último, debido a que el objetivo de los perpetradores no era sólo la eliminación física de las víctimas, sino también su desaparición de la memoria misma, al menos bajo la forma de autorrepresentación. Por otro lado, en la Unión Soviética el término “Holocausto” fue adoptado tardíamente y el genocidio judío era conocido como “exterminio” (*unichtozhenie*).⁹⁵

⁹¹ Annette Insdorf, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust* (New York: Cambridge University Press, 2002), 245.

⁹² Norman Finkelstein, *The Holocaust Industry: Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering* (New York: Verso, 2001), 11. En la entrada del Museo del Memorial del Holocausto en Estados Unidos se exponen las banderas de las unidades que liberaron los campos de concentración, pero no las de las unidades del Ejército Rojo que liberaron los campos de exterminio.

⁹³ Judith Doneson, *Holocaust in American Film* (Syracuse: Syracuse University Press, 2002), 4.

⁹⁴ De entre las películas que se ocuparon del genocidio de los gitanos (sinti y romani) perpetrado por el Tercer Reich, KORKORO [Korkoro] (Francia, 2009) de Tony Gatlif, es la más destacada. En algunas producciones de los países del bloque soviético, en su mayoría polacos, fue representado al menos en forma secundaria. También en un segundo plano se lo incluye al final de la excelente comedia dramática EL TREN DE LA VIDA [Train de vie] (Francia, Bélgica, Holanda, Israel y Rumania, 1998) de Radu Mihaileanu. Entre los documentales, es válido mencionar a FUE DÍA Y NOCHE, QUERIDO NIÑO: GITANOS (SINTI) EN AUSCHWITZ [Es ging Tag und Nacht liebes Kind: Zigeuner (Sinti) in Auschwitz] (RFA, 1982) de Katrin Seybold y la sinti Melanie Spitta. Otro documental que aborda el tema es EL HOLOCAUSTO OLVIDADO [The forgotten Holocaust] (Reino Unido, 1989) de George Case.

⁹⁵ Zvi Gitelman, “Soviet Reactions to the Holocaust, 1945 - 1991,” en *The Holocaust in the Soviet Union: Studies and Sources on the Destruction of the Jews in the Nazi-Occupied Territories of the USSR, 1941-1945*, ed. Lucjan Dobroszycki y Jeffrey S. Gurock (Armonk: M. E. Sharpe, 1993), 7 y 8.

Esta Tesis aborda la representación del exterminio perpetrado por el nacionalsocialismo en su totalidad, por lo que aplicar el término “Holocausto”, habitualmente utilizado para indicar el genocidio de judíos, provoca una confusión en cuanto a la identidad de las otras víctimas exterminadas. Por estos motivos, y por ser su uso más extendido que el de Shoá, el término “Holocausto” será utilizado aquí para hacer referencia al genocidio de judíos. En cuanto al término “genocidio”, en 1948 la Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio de las Naciones Unidas, lo define como:

...cualquiera de los actos mencionados a continuación, perpetrados con la intención de destruir, total o parcialmente, a un grupo nacional, étnico, racial o religioso, como tal: a) Matanza de miembros del grupo; b) Lesión grave a la integridad física o mental de los miembros del grupo; c) Sometimiento intencional del grupo a condiciones de existencia que hayan de acarrear su destrucción física, total o parcial; d) Medidas destinadas a impedir los nacimientos en el seno del grupo; e) Traslado por fuerza de niños del grupo a otro grupo.

El mismo sería aplicable a las víctimas judías y gitanas, posiblemente también a los testigos de Jehová. Pero el resto de las víctimas del exterminio escapan a este término. La inclusión de grupos políticos entre las víctimas fue debatida pero su rechazo se debió a cuestiones de coyuntura política, específicamente a países que no querían ser acusados de genocidas.

El Artículo 7 del *Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional* define como “exterminio” a la “imposición intencional de condiciones de vida, la privación del acceso a alimentos o medicinas entre otras, encaminadas a causar la destrucción de parte de una población”.⁹⁶ El genocidio es entendido como una de las formas de exterminio que está encaminado a la destrucción de un grupo nacional, étnico, religioso o racial. Con “exterminio nacionalsocialista” en esta Tesis se hace referencia al exterminio llevado a cabo por el Estado alemán durante el gobierno nacionalsocialista (1933-1945), generalmente denominado III Imperio o Tercer Reich (*Drittes Reich*) y

⁹⁶ *Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional*, 5. Distribuido como documento A/CONF.183/9, del 17 de julio de 1998, enmendado por los *procès-verbaux* del 10 de noviembre de 1998, 12 de julio de 1999, 30 de noviembre de 1999, 8 de mayo de 2000, 17 de enero de 2001 y 16 de enero de 2002.

que estuvo concentrado durante la Segunda Guerra Mundial. Entre las víctimas se pueden diferenciar dos conjuntos. El primero compuesto por aquellos grupos que eran exterminados sin excepción, salvo casos en los que se aplazaba su eliminación por cumplir las víctimas alguna función específica para el esfuerzo de guerra alemán. En este grupo se incluyen judíos, gitanos, comisarios políticos del Ejército Rojo, prisioneros de guerra soviéticos en la primera mitad de la “Gran Guerra Patriótica”, homosexuales, y discapacitados físicos y mentales. En un segundo grupo se encuentran aquellas categorías de víctimas que no eran necesariamente exterminadas en forma sistemática y que contaban con la posibilidad de evadir su eliminación, el confinamiento o la persecución a través de la colaboración con el régimen. En este grupo se encuentran los comunistas, socialistas y otros opositores alemanes y los testigos de Jehová. Esta Tesis aborda la representación de ambos grupos, pero se centra en el primero de ellos.

Es debido a esta diversidad de identidades de distinto tipo entre las víctimas que se opta aquí por utilizar el término exterminio en lugar de genocidio y en identificar históricamente al mismo no por las víctimas, sino por los perpetradores.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.2. Antecedentes en estudios de memoria sobre el exterminio la URSS y la RDA

La memoria sobre el exterminio, en particular el Holocausto, en la Unión Soviética presenta un incremento en el número de publicaciones que la han estudiado en los últimos años, pero continúa siendo extremadamente dispar en comparación con los trabajos que abordaron la memoria en Occidente. Una de las obras centrales sobre esta problemática es la compilación *The Holocaust in the Soviet Union*, editada por Lucjan Dobroszycki y Jeffrey Gurock.⁹⁷ Si bien fue publicada poco después de la disolución de la URSS, sin gozar del acceso a la apertura de archivos posterior, dos de sus artículos se transformaron en bibliografía de referencia citada en varias ocasiones por los autores que profundizaron en la temática.⁹⁸ Se trata de los trabajos de Lukasz Hirszowics, “The Holocaust in the Soviet Mirror” y Zvi Gitelman, “Soviet Reactions of the Holocaust, 1945-1991”, contenidos en la primera parte de la obra que está dedicada a la memoria sobre el Holocausto. Las otras tres partes del libro abordan las políticas soviéticas durante el mismo, los estudios regionales sobre él y las fuentes para su estudio. Gitelman es uno de los autores que más se ha dedicado al tema. En 1997, editó el libro *Bitter Legacy: Confronting the Holocaust in the USSR*, en el que entre los trabajos recopilados se destaca su capítulo “Politics and the Historiography of the Holocaust in the Soviet Union”.⁹⁹

Una obra reciente y de gran importancia para esta Tesis es *The Holocaust in the East: Local Perpetrators and Soviet Responses*, editada en 2014 por Michael David Fox, Peter Holquist y Alexander Martin.¹⁰⁰ La obra compila algunos de los artículos publicados en *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, como el trabajo de Berkhoff mencionado más adelante, además de otros trabajos de autores como Gitelman e inéditos como los capítulos de Diana Dumitru y Tarik Cyril Amar. Un aporte importante en la compilación es el ensayo de Ilia Altmann y Claudio Ingerflom en donde muestran de qué forma la política del gobierno soviético frente al

⁹⁷ Lucjan Dobroszycki y Jeffrey S. Gurock, eds., *The Holocaust in the Soviet Union: Studies and Sources on the Destruction of the Jews in the Nazi-Occupied Territories of the USSR, 1941-1945* (Armonk: M. E. Sharpe, 1993).

⁹⁸ Denise Youngblood, *Russian War Films. On the Cinema Front 1914-2005*.

⁹⁹ Zvi Gitelman, *Bitter Legacy: Confronting the Holocaust in the USSR* (Bloomington: Indiana university Press, 1993).

¹⁰⁰ Michael D. Fox, Peter Holquist y Alexander Martin, eds., *The Holocaust in the East: Local Perpetrators and Soviet Responses* (Pittsburgh: university of Pittsburgh Press, 2014)

antisemitismo del nacionalsocialismo no era monolítica sino que era guiada unas veces por la ideología y otras por la contingencia, o por ambas, antes que por antisemitismo.

En un marco de escasa bibliografía sobre la memoria del exterminio de prisioneros de guerra soviéticos, se destaca el artículo “The Mass Murder of Soviet Prisoners of War and the Holocaust: How Were They Related” de Karel Berkhoff.¹⁰¹ Un interesante debate tuvo lugar en la última década entre Berkhoff y Pavel Polian. Este último, en su artículo “First Victims of the Holocaust: Soviet-Jewish Prisoners of War in German Captivity” sostiene que el Holocausto comenzó conceptual y cronológicamente con el asesinato sistemático de los prisioneros de guerra judíos del Ejército Rojo.¹⁰² En contraposición, Berkhoff asegura que el Holocausto comenzó antes de la invasión y en forma gradual. Otro importante artículo de Berkhoff para esta Tesis es “Total Annihilation of the Jewish Population”: The Holocaust in the Soviet Media 1941-1945, donde analiza particularmente las causas que produjeron el silenciamiento de la identidad judía de las víctimas del Holocausto, particularmente en los últimos años de la guerra.¹⁰³ Un libro que trata también esta problemática es *Soviet Jewish Stepchild: The Holocaust in the Soviet Mindset, 1941-1964*, de Kiril Feferman.¹⁰⁴ El autor se centra en el mecanismo de “supresión del Holocausto”, explicando las diversas causas que la produjeron y también expone una progresiva aceptación de su especificidad.

Un trabajo que analiza la representación del Holocausto, pero exclusivamente en la fotografía periodística soviética de fotógrafos judíos durante la guerra, es *Through Soviet Jewish Eyes: Photography, War, and the Holocaust*, de David Shneer.¹⁰⁵ También centrado en la fotografía pero orientado hacia la producción occidental es el libro de Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*.¹⁰⁶

¹⁰¹ Karel Berkhoff, “The Mass Murder of Soviet Prisoners of War and the Holocaust: How Were They Related,” *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 6, no. 4 (Otoño 2005): 789-96.

¹⁰² Pavel Polian, “First Victims of the Holocaust: Soviet-Jewish Prisoners of War in German Captivity,” *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 6, no. 4 (Otoño 2005): 1-25.

¹⁰³ Karel Berkhoff, “Total Annihilation of the Jewish Population: The Holocaust in the Soviet Media 1941-1945,” *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 10, no. 1 (Invierno 2009): 61-105.

¹⁰⁴ Kiril Feferman, *Soviet Jewish Stepchild: The Holocaust in the Soviet Mindset, 1941-1964* (Saarbrücken: VDM Verlag, 2009).

¹⁰⁵ David Shneer, *Through Soviet Jewish Eyes: Photography, War, and the Holocaust* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2010).

¹⁰⁶ Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye* (Chicago: Chicago University Press, 1998).

Sobre la memoria del exterminio en la RDA una de las obras centrales es el libro de Thomas Fox *Stated Memory: East Germany and the Holocaust*.¹⁰⁷ La obra de Fox describe un poderoso control estatal sobre la memoria y la instrumentalización de la misma sobre el Holocausto para legitimar al Partido gobernante a través del mito fundacional de la lucha antifascista. Su libro puede interpretarse como una respuesta al libro *Divided Memory: The Nazi Past in the Two Germanys*, publicado por Jeffrey Herf en 1997, en el que muestra de qué forma las experiencias personales de los líderes de la posguerra condujeron a la construcción de dos memorias, la del oeste centrada en la destrucción de la democracia de Weimar y la del este con foco en la lucha antifascista de los comunistas, ocultando en cierto grado las víctimas del Holocausto.¹⁰⁸

Hanno Loewy ha sido uno de los autores que más ha trabajado la memoria sobre el Holocausto en Europa Oriental. Entre sus obras se destaca su compilación *Holocaust: Die Grenzen des Verstehens: Eine Debate über die Besetzung der Geschichte*.¹⁰⁹ En ella se incluye un excelente trabajo sobre las políticas de memoria sobre el Holocausto en la RDA: “Erblasten: Der Umgang mit dem Holocaust in der DDR” de Olaf Groehler, quien se centra en la instrumentalización de la memoria que fue operada desde el Partido con fines legitimadores y el silenciamiento de la identidad judía de las víctimas, distinguiendo diversos períodos en donde estos mecanismos se dieron en mayor o menor grado.

¹⁰⁷ Thomas Fox, *East Germany and the Holocaust* (New York: Camden House, 1999).

¹⁰⁸ Jeffrey Herf, *Divided Memory: The Nazi Past in the Two Germanys* (Cambridge: Harvard University Press, 1992).

¹⁰⁹ Hanno Loewy, ed., *Holocaust: Die Grenzen des Verstehens: Eine Debate über die Besetzung der Geschichte* (Hamburg: Reinbeck, 1992).

2.2. Antecedentes en cine y memoria sobre el exterminio en la URSS y la RDA

De los trabajos que abordan la temática del cine y la memoria sobre el exterminio nazi, se dispone de una importante producción que se concentra en la representación cinematográfica del Holocausto, pero generalmente no incluye las películas de los países socialistas y cuando lo hace es sólo como nota al pie. Un claro ejemplo es el libro de Annette Insdorf, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, que de las 267 películas que cita sólo cuatro son soviéticas y tratan el Holocausto.¹¹⁰ En el libro *Projecting the Holocaust into the Present: the Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*, de Lawrence Baron, se observa el mismo número.¹¹¹ Michel Frodon nombra sólo un filme ruso postsoviético entre 139 películas en su libro *Cinema and the Shoah*.¹¹² Joshua Hirsch en *Afterimage: Film, trauma, and the Holocaust*, no analiza ninguna película soviética, si bien incluye algunas de las producciones más importantes de la RDA, además de Polonia, Checoslovaquia y Hungría.¹¹³ En los trabajos compilados en “Les Écrans de la Shoah: La Shoah au regard du cinéma”, de Europa Oriental sólo se incluyen algunos filmes polacos.¹¹⁴ Por otro lado, en contadas ocasiones se utilizan las películas como fuentes para estudiar a las sociedades que les dieron forma.

Un conjunto de obras recientes sobre Holocausto y cine son retomadas en esta Tesis debido a sus aportes teóricos, si bien no analizan el cine de la RDA ni el soviético. Una de ellas es *Zeugenschaft im Film: Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust* de Michael Elm. Aquí se rescata su aplicación de la teoría de la memoria de Assmann para el análisis cinematográfico, pero su objetivo se centra en las posibilidades pedagógicas del cine sobre el Holocausto.¹¹⁵ La compilación *Trauma im Film: Psychoanalytische Erkundungen* de Sabine Wollnik y Brigitte Ziob realiza importantes aportes sobre la utilización de las teorías psicoanalíticas para

¹¹⁰ Insdorf, *Indelible Shadows*.

¹¹¹ Lawrence Baron, *Projecting the Holocaust into the Present: The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2005).

¹¹² Michel Frodon, *Cinema and the Shoah: An Art Confronts the Tragedy of the Twentieth Century* (Albany: State University of New York Press, 2010).

¹¹³ Joshua Hirsch, *Afterimage: Film, Trauma and the Holocaust* (Philadelphia: Temple University Press, 2004).

¹¹⁴ “Les Écrans de la Shoah: La Shoah au regard du cinéma,” *Revue d’Histoire de la Shoah* 195 (Julio-diciembre 2011), Georges Bensoussan (ed.), *ibid*.

¹¹⁵ Michael Elm, *Zeugenschaft im Film: Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust* (Berlin: Metropole, 2008).

analizar el cine sobre experiencias traumáticas en diversos contextos históricos y culturales.¹¹⁶

En el ámbito germanoparlante, la obra colectiva *Der Holocaust im Film: Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*, editado por Waltraud Wende en 2007, comprende una diversidad de trabajos, algunos de los cuales se concentran en un filme determinado, pero sólo en un caso se trata de una película de la RDA y uno de los artículos analiza las representaciones polacas.

En el universo académico hispanoparlante, se destaca el libro del español Vicente Sánchez-Biosca *Cine de historia, cine de memoria*, publicado en 2006.¹¹⁷ En su segunda parte, la más útil para esta Tesis, aborda cuestiones claves de las representaciones cinematográficas de la memoria sobre el Holocausto, tales como la tesis de su irrepresentabilidad, la cual es traducida como una insuficiencia del lenguaje para dar cuenta de la experiencia en los campos de exterminio. En el ámbito nacional se destacan el libro de Alejandro Baer, *Holocausto: recuerdo y representación*, pero ninguna de las películas analizadas en él pertenecen al bloque soviético.¹¹⁸

El cine soviéticos goza de una amplia bibliografía, destacándose sobre el cine del Deshielo el libro *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw* de Josephine Woll, publicado en el año 2000. Sin abordar en profundidad los filmes, Woll realiza un excelente recorrido por las principales películas del período, agrupándolas en diversas problemáticas. Sobre los filmes soviéticos que toman a la “Gran Guerra Patriótica” como tema, entre otros conflictos armados, se destaca la obra de Denise Youngblood *Russian War Films: On the Cinema Front* y de forma más específica el artículo “A War Remembered: Soviet Films of the Great Patriotic War”.¹¹⁹ La misma autora publicó el artículo “Post-Stalinist cinema and the myth of World War II: Tarkovskii's ‘Ivan's childhood’ (1962) and Klimov's ‘Come and see’ (1985)”, en el que analiza ambas películas remarcando algunas similitudes.¹²⁰

¹¹⁶ Sabine Wollnik and Brigitte Ziob, eds., *Trauma im Film: Psychoanalytische Erkundungen* (Berlin: Psychosozial-Verlag, 2010).

¹¹⁷ Vicente Sánchez-Biosca, *Cine de historia, cine de memoria: La representación y sus límites* (Madrid: Cátedra, 2006).

¹¹⁸ Alejandro Baer, *Holocausto, recuerdo y representación* (Madrid: Losada, 2006).

¹¹⁹ Denise Youngblood, *Russian War Films: On the Cinema Front 1914-2005* (Kansas: University Press of Kansas, 2006). Denise Youngblood, “A War Remembered: Soviet Films of the Great Patriotic War,” *The American Historical Review* 106, no. 3 (Junio, 2001), 839-56.

¹²⁰ Denise Youngblood, “Post-Stalinist cinema and the myth of World War II: Tarkovskii's ‘Ivan's childhood’ (1962) and Klimov's ‘come and see’ (1985),” *Historical Journal of Film, Radio and Television* 14, no. 4 (1994), 413-9.

En cuanto a la representación del exterminio en el cine soviético, uno de los primeros trabajos que lo abordó, al menos descriptivamente y en forma breve y parcial centrándose en el Holocausto, es el libro de Valérie Pozner *Kinojudaica*, que en realidad recorre la imagen de los judíos en el cine ruso y soviético desde 1910 a 1960.¹²¹ Un trabajo central sobre cine y memoria del Holocausto en la Unión Soviética es el libro de Jeremy Hicks *First Films of the Holocaust: Soviet Cinema and the Genocide of the Jews*, publicado en 2012. El autor aborda la cinematografía específica desde 1938 hasta los documentales sobre el Juicio de Núremberg de 1946 antes de las “campañas anticosmopolitas”. Hicks remarca el carácter pionero del cine soviético sobre la temática y la “sovietización” que se ejerció sobre la identidad de las víctimas judías, con algunas excepciones durante un breve período de “desestalinización espontánea” durante la guerra. En contraposición con lo que luego afirmará Olga Gershenson, Hicks sostiene que los filmes que analizó evitaron un error común en las producciones occidentales al no representar los campos de concentración como epicentro del exterminio. Por otro lado, frente a aquellas producciones, los documentalistas soviéticos en su trabajo profesional no evitaron su identificación con las víctimas, en el que la función como propagandista era fundamental, en especial durante la guerra.

El libro publicado en 2015 *Filmer la guerre: les Soviétiques face à la Shoah* de Pozner aborda el mismo objeto que Hicks.¹²² En esta ocasión, la autora francesa se centra en las tensiones entre el realismo y la representación del Holocausto principalmente en los documentales y noticiarios soviéticos rodados durante la guerra y el juicio de Núremberg, indagando en las recreaciones que van desde lo grotesco y censurado, como la falsificación del momento exacto de la liberación de Auschwitz, hasta lo permitido, como las prisioneras del campo de exterminio descansando.

Una obra fundamental para la Tesis es el libro de Olga Gershenson *The Phantom Holocaust: Soviet Cinema and Jewish Catastrophe* del año 2013.¹²³ Se trata de la primera obra que aborda la totalidad de las películas soviéticas sobre el Holocausto. A través de un excelente trabajo documental e incluso entrevistas con algunos de los cineastas que se encuentran aún con vida, la autora logra desentrañar en profundidad las dificultades políticas en el rodaje de las películas analizadas. Su estilo, que incluye

¹²¹ Valéry Pozner, *Kinojudaica: L'image des Juifs dans le cinéma de Russie et d'Union Soviétique des années 1910 aux années 1960* (Toulouse: Cinémathèque de Toulouse, 2009).

¹²² Valéry Pozner, *Filmer la guerre: les Soviétiques face à la Shoah, 1941-1946* (Paris: Memorial de la Shoah, 2015).

¹²³ Olga Gershenson, *The Phantom Holocaust: Soviet Cinema and Jewish Catastrophe* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2013)

reflexiones explícitas en primera persona, confirma una preocupación que impulsa y guía su trabajo, pero que a su vez le impone límites en sus interpretaciones. Siguiendo a otros autores, Gershenson sostiene que en la Unión Soviética el Holocausto fue “universalizado”, en el sentido de que la identidad de las víctimas judías fue descrita con el eufemismo de “pacíficos ciudadanos soviéticos”, junto a una “externalización”, que significó representar el Holocausto como si hubiese tenido lugar fuera de las fronteras soviéticas. El énfasis en estos dos mecanismos impuestos desde el poder político y su foco exclusivo en la representación del Holocausto, no le permiten observar algunas expresiones de la memoria social que tuvieron resultados similares, pero que se desprenden de la experiencia misma de la guerra y del exterminio en su conjunto, lo que la lleva a describir literalmente las películas de guerra que no tratan el Holocausto, como una negación de la existencia de los judíos soviéticos.

Una obra importante para esta Tesis en cuanto a la memoria cinematográfica sobre el exterminio en el cine de la RDA es el artículo “Holocaust Film before the Holocaust: DEFA, Antifascism and the Camps” de David Bathrick, que aborda algunas de las producciones anteriores a las que se analizan en esta Tesis. También se destacan dos artículos de Günther Jordan “Davidstern und roter Wankel: Das jüdische Thema in DEFA-Wochenschau und -Dokumentarfilm 1946-1948” y “DEFA und Holocaust: Drei Dokumente und ein P.S.”¹²⁴

Un libro que tuvo una fuerte influencia en la construcción de este trabajo es *Film and Memory in East Germany*, de Anke Pinkert.¹²⁵ La autora alemana analiza el desarrollo de la memoria cinematográfica de la DEFA en sus primeros veinte años a partir de diez filmes que son abordados a través de las categorías freudianas de luto y melancolía, centrales para la presente Tesis, en especial en su análisis de la película YO ENÍA DIECINUEVE. Al igual que Hicks, Pinkert remarca y discute la estigmatización que las películas de los países socialistas sufrieron en los capitalistas como mera propaganda y además rescata su importancia para una nueva política de luto.

Otro libro central para la presente investigación es *Die Antifaschismus-Thematik der DEFA: Eine kultur- und filmhistorische Analyse*, en donde Anne Barnert analiza en profundidad las principales películas del realismo antifascista desde el marco teórico de

¹²⁴ David Bathrick, “Holocaust Film before the Holocaust: DEFA, Antifascism and the Camps,” *Cinémas: Journal of Film Studies* 18, no. 1 (2007): 109-134. Günther Jordan, “Davidstern und roer Wankel: Das jüdische Thema in DEFA-Wochenschau und -Dokumentarfilm 1946-1948,” *Apropos: Film. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung* 3 (2002): 24-43. Günther Jordan, “DEFA und Holocaust: Drei Dokumente und ein P.S.,” *Apropos: Film. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung* 3 (2002): 44-9.

¹²⁵ Anke Pinkert, *Film and Memory in East Germany* (Bloomington: Indiana university Press, 2008).

Jan y Aleida Assmann, remarcando la centralidad que el género tuvo para la legitimación del PSUA en la RDA.¹²⁶ El mismo objeto pero limitado al período anterior al Deshielo es abordado por Detlef Kannapin en *Antifaschismus und Film in der DDR*.¹²⁷ Otro importante libro que analiza, al menos brevemente, varias de las películas de la DEFA sobre el exterminio es *Szenen eines Landes: Die DDR und ihre Filme*, de Wolfgang Gersch.¹²⁸

La compilación “*Welchen der Steine du hebst*”: *Filmische Erinnerung an den Holocaust* incluye trabajos que analizan casos específicos de filmografía de Europa Oriental sobre la temática, entre los que se incluyen algunas películas de la RDA.¹²⁹ Aquí nuevamente nos encontramos con un valioso aporte de Hanno Loewy en su artículo “Schwarze Ironie der Frühe: Osteuropäische Holocaust-Satiren und Anti-Tragödien der 1960er Jahre”, en donde se abordan brevemente algunas de las obras de Europa oriental de mayor carácter subversivo.

En la publicación colectiva sobre cine de la RDA *Film im Sozialismus - Die DEFA*, se incluye el trabajo de Frank Stern “Projektionen durch den ‘Eisernen Vorhang’: Faschismus, Krieg und Humanismus”, el cual analiza uno de los filmes centrales de la Tesis (YO TENÍA DIECINUEVE), y el artículo de Klaus Davidowics “Frank Beyers Nackt unter Wölfen (DDR 1962) und die Darstellung der Shoah im deutschen Spielfilm”, que, focalizado en la famosa obra antifascista de Beyer, realiza algunas apreciaciones generales sobre la memoria cinematográfica de la RDA en los años sesenta.¹³⁰ Otro artículo cuyos aportes se rescatan en la Tesis, si bien no se concentra en el cine sobre el exterminio, es “Ein Kino subversiver Widersprüche: Juden im Spielfilm der DDR” de Frank Stern.¹³¹

Otros trabajos generales sobre el cine de la DEFA incluyen algunos análisis superficiales de películas sobre la temática. Estas publicaciones son: la compilación *DEFA: East German Cinema. 1946-1992*, de Sean Allan y John Sandford, *Hollywood Behind the Wall: The Cinema of East Germany*, de Daniela Berghahn que contiene un

¹²⁶ Anne Barnert, *Die Antifaschismus-Thematik der DEFA: Eine kultur- und filmhistorische Analyse* (Marburg: Schüren Verlag, 2008).

¹²⁷ Detlef Kannapin, *Antifaschismus und Film in der DDR: Die DEFA-Spielfilme 1945-1955/1956* (Köln: Papyrossa, 1997).

¹²⁸ Wolfgang Gersch, *Szenen eines Landes: Die DDR und ihre Filme* (Berlin: Aufbau, 2006).

¹²⁹ Claudia Bruns, Saal Daran y Anette Dietrich, eds., “*Welchen der Steine du hebst*”: *Filmische Erinnerung an den Holocaust* (Berlin: Bertz + Fischer, 2012).

¹³⁰ Barbara Eichinger y Frank Stern, eds., *Film im Sozialismus - Die DEFA* (Wien: Mandelbaum Verlag, 2009).

¹³¹ Frank Stern, “Ein Kino subversiver Widersprüche: Juden im Spielfilm der DDR,” *Apropos: Film. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung* 3 (2002): 8-23.

capítulo específico sobre el cine antifascista, y *East German Cinema: DEFA and Film History* de Sebastian Heiduschke.¹³²

Sobre el carácter subversivo del cine se destaca el clásico de Amos Vogel *Film as a Subversive Art* publicado en 1974. Aquí se rescatan sus reflexiones sobre el lenguaje esopiano en filmes subversivos del Este de Europa, en particular Checoslovaquia durante la Primavera de Praga. Sobre este tema se toman también los aportes de diversos artículos compilados en los libros de Hans-Joachim Schlegel *Die subversive Kamera: Zur anderen Realität in mittel- und osteuropäischen Dokumentarfilmen* y *Go East: Subversionen des Surrealen im mittel- und osteuropäischen Film*.¹³³

Una obra determinante para esta investigación la constituye la tesis doctoral de mi codirector de Tesis, Lars Karl: “*Von Helden und Menschen...*”, *Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm und dessen Rezeption in der DDR, 1945-1965*, la cual se centra en seis filmes soviéticos del Deshielo sobre la guerra y la recepción de los mismos en la RDA.¹³⁴

¹³² Sean Allan y John Sandford, eds., *DEFA: East German Cinema 1946-1992* (New York: Berghahn, 1999). Daniela Berghahn, *Hollywood behind the Wall: The Cinema of East Germany* (Manchester: Manchester University Press, 2005). Sebastian Heiduschke, *East German Cinema: DEFA and Film History* (New York: Palgrave Macmillan, 2013).

¹³³ Hans-Joachim Schlegel, *Die subversive Kamera: Zur anderen Realität in mittel- und osteuropäischen Dokumentarfilmen* (Konstanz: UVK Mediem, 1999). Hans-Joachim Schlegel, ed., *Go East: Subversionen des Surrealen im mittel- und osteuropäischen Film* (Frankfurt am Main: Deutsches Filminstitut, 2002).

¹³⁴ Lars Karl, ““Von Helden und Menschen...”: Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm und dessen Rezeption in der DDR, 1945-1965”, (Tesis Doctoral, Tübingen Universität, 2002).

3.3. Aportes de la Tesis

La presente Tesis retoma los valiosos aportes de los trabajos citados y se propone profundizar en el conocimiento de la memoria sobre el exterminio en las sociedades soviética y germano-oriental durante el Deshielo a través de a exégesis de documentos cinematográficos del período. La inclusión de ambos casos, uno considerado como perpetrador derrotado y el otro como víctima victoriosa, permiten dilucidar la especificidad de cada uno, frente a un sistema político similar. A diferencia de varios de los trabajos mencionados, las obras cinematográficas no son aquí el objeto último de la investigación, sino que constituyen un medio, un documento histórico, en la que se rastrean huellas de la memoria social. En ese sentido, el análisis de los documentos cinematográficos no apuntará a explicar sus contenidos, sino a, a través de ellos, entender fenómenos culturales de esas sociedades. En este punto es central la comprensión de la forma cinematográfica que adquirieron las expresiones de esas memorias, ya que ello nos permite acceder a aspectos inconscientes o negados, en particular en lo que se refiere a la noción de trauma social, aspecto clave que se abre paso a lo largo de esta investigación, en particular de su amplio desarrollo empírico. Por otro lado, a diferencia de otros estudios, que en su mayoría se centran exclusivamente en el Holocausto, es decir el genocidio judío, se aborda aquí el exterminio nacionalsocialista en su globalidad, lo que permita descubrir particularidades respecto de la memoria sobre los diferentes grupos exterminados.

3. CINE Y MEMORIA DURANTE LOS TIEMPOS DE STALIN

3.1. El caso soviético

3.1.1. *El cine soviético durante los tiempos de Stalin*

El cine nació en Rusia sólo cinco meses después de su primera función mundial. Esto tuvo lugar el 4 de mayo de 1896 con la primera demostración pública del nuevo cinematógrafo realizada por los hermanos Lumière en San Petersburgo. Ese mismo mes, fue rodado el primer cortometraje en Rusia, que consistía en la filmación de la coronación de Nicolás II. Los dos grandes productores franceses, Gaumont y Pathé, abrieron sus oficinas en Moscú y comenzaron a inundar el mercado ruso con sus películas y en 1903 se inauguró la primera sala de proyecciones de Moscú. Pero el cine propiamente ruso nació en 1907 cuando Aleksander Drankov fundó el primer estudio ruso y al año siguiente Pathé filmó la primera película de ficción en Rusia, LOS COSACOS DEL DON [Донские казаки] (Rusia, 1907). Drankov respondió produciendo la primera película enteramente rusa, STENKA RAZIN [Стенька Разин] (Rusia, 1908) dirigida por Vladimir Romashkov, y rápidamente la industria rusa del cine comenzó a crecer. Al estallar la Primera Guerra Mundial tendría lugar el primer intento del gobierno ruso de utilizar el cine con fines propagandísticos a través del Comité Skobelev, pero el Zar lo consideraba sólo una forma de entretenimiento.¹³⁵ Luego de la Revolución de Febrero el Gobierno Provisional abolió la censura y suministró fondos al Comité Skobelev que rodó noticiarios y películas de propaganda.

Serían los bolcheviques quienes lograrían utilizar el cine como instrumento de propaganda estableciendo un control efectivo sobre él. El cliché más recurrente en las publicaciones sobre cine soviético es la afirmación de Lenin de que para los bolcheviques el cine “era la más importante de todas las artes”, definiéndolo como “el más poderoso recurso para educar a las masas”.¹³⁶ Ya en 1907 afirmaba que “cuando el cine perteneciera a las masas y esté en manos de los verdaderos promotores de cultura socialista, se transformará en el más poderoso medio masivo de educación”.¹³⁷ Según él,

¹³⁵ El Comité Skobelev fue institución de caridad para ayudar a los veteranos de la Guerra Ruso Japonesa y luego estableció una Sección de Film Militar.

¹³⁶ Anatoly Lunacharsky, “Conversation with Lenin. I. Of All the Arts...,” en *Lenin i kino*, ed. G. Boltiansky (Moskva, 1925), 16-9, citado en Richard Taylor y Ian Christie, eds., *The Film Factory* (London: 1998, Routledge), 56-7.

¹³⁷ Nikolai Lebedev, *Lenin, Stalin, partiya o kino* (Moskva: Iskusstvo, 1938), 7 y 8.

en el socialismo su potencialidad como medio de propaganda pasaría a primer lugar.¹³⁸ Esta valoración del cine como instrumento de propaganda era compartida por otros líderes bolcheviques, como Trotski, que en 1923 afirmaba que “el hecho de que en seis años no hayamos tomado posesión del cine muestra qué lentos e ineducados somos, por no decir francamente estúpidos. Esta arma, que clama por ser usada, es el mejor instrumento de propaganda”.¹³⁹

Las prioridades cinematográficas del Partido eran reconstruir aquella industria golpeada por la guerra civil y lograr un cine de propaganda. El punto de partida del cine soviético lo constituyó el decreto de marzo de 1918, en el que se establecía el control estatal sobre la producción, y luego el decreto de nacionalización de la industria cinematográfica el 27 de agosto de 1919, que subordinaba su actividad al Comisariado de Educación, *Narkompros*, dirigido por Anatoli Lunacharski.¹⁴⁰ Dentro de este comisariado se organizó el Departamento de Fotografía y Películas de Toda Rusia, VKFO, responsable por la producción y distribución de filmes. Los líderes bolcheviques entendían la propaganda como una tarea educativa, debido a que consideraban a la ideología marxista propagada como la objetiva interpretación de la realidad.¹⁴¹ Así, en la Unión Soviética las tareas de propaganda se encomendaban al Comité Superior de Educación Política, *Glavpolitprosvet*,¹⁴² subordinado al *Narkompros*, y eran designadas como “trabajo de educación política”, *politprosvetrabota*.

En septiembre de 1919, se creó en Moscú la Escuela Cinematográfica del Estado, que poco después se transformó en el Instituto Estatal Cinematográfico de Toda Rusia, VGIK (*Vserossiski Gosudarstveni Institut Kinematografi*). En 1920, el gobierno creó el Departamento de Propaganda y Agitación, *Agitprop*, del Comité Central del Partido, que se ocupó de dar una valoración política a cada libreto y película. Sin embargo, durante la Guerra Civil casi no se realizaron largometrajes de ficción, ni se importaron, por lo que las salas proyectaron películas prerrevolucionarias que buena

¹³⁸ John D. Rimberg, *The motion picture in the Soviet Union, 1918-1952* (New York: Arno Press, 1973), 33.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Jay Leyda, *Kino: Historia del cine ruso y soviético* (Buenos Aires: EUDEBA, 1965), 167-8. *Narkompros* es la abreviación para Comisariado Popular de Educación (*Narodny Komisariat Prosveshchenia*). En él, Lunacharski explicaba que la nacionalización se llevaba adelante para que el cine cumpliera con su tarea “en los campos de educación científica, desarrollo cultural y agitación-propaganda...”, Rimberg, *Motion Picture in the Soviet Union*, 35.

¹⁴¹ Peter Kenez, *The birth of the propaganda state: Soviet methods of mass mobilization, 1917-1929* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 256.

¹⁴² *Glavpolitprosvet* era la abreviación de dicha institución (*Glavny Politiko-prochetitelny Komitet*).

parte del público ya había visto. En muchas de ellas, como se haría luego con filmes importados o para exportación, se practicaba el remontaje con el fin de suprimir escenas de sexo y violencia o de hacerlos ideológicamente más aceptables. Se cambiaron los nombres de algunos filmes, su argumento e incluso también su signo político. La propaganda cinematográfica bolchevique tuvo lugar bajo la forma de noticiarios y *agitki*, que eran cortos de agitación política con actores generalmente no profesionales. Al terminar la Guerra Civil, tuvo lugar un nuevo intento de instrumentalización en diciembre de 1922 con la disolución del VKFO y la creación de *Goskino*, el Comité Estatal para Cinematografía.¹⁴³ Después de febrero de 1923, no sería posible estrenar filmes sin un certificado de autorización expedido por el Comité Superior de Repertorios, *Glavrepertkom*, subordinado al *Glavpolitprosvet*.¹⁴⁴

En los primeros años, el Estado rodó películas comerciales, llamadas *kassovye* (de dinero), para financiar otras de propaganda, llamadas *klassovye* (de clase).¹⁴⁵ Se calcula que en 1925 un 42% del público no pagaba para presenciar las proyecciones, ya que se trataba de trabajadores, soldados o campesinos.¹⁴⁶ Otra importante fuente de ingresos eran las películas extranjeras, que eran las preferidas por el público, predominando las alemanas. En 1927, el ingreso proveniente de las películas soviéticas logró superar al de las películas importadas y en 1928 las superaron en número.

Durante la NEP la industria cinematográfica estaba compuesta de un conjunto heterogéneo de empresas y diversas organizaciones nacionales y regionales.¹⁴⁷ Las agencias estatales competían con las privadas bajo los términos del sistema de autofinanciamiento conocido como *Jozraschet*, pero sólo las más grandes lo lograron, mientras que las menores continuaron con subvenciones. La mayor empresa era *Sovkino*, que disfrutaba del monopolio de la distribución de películas en la República Rusa y había sido creada en 1925 por el *Narkompros* con el fin de controlar y centralizar la producción.¹⁴⁸ El competidor directo era *Mezhrabpomfilm*, creado en 1923 con capital mixto germano-soviético y orientado a filmes exportables y rentables,

¹⁴³ *Goskino* es la abreviación para Comité Estatal para Cinematografía de la URSS (*Gosudarstvenny komitet Kinematografi SSSR*). El comité se ocupaba tanto de tareas administrativas generales como de aplicar censura.

¹⁴⁴ *Glavrepertkom* es la forma abreviada (*Glavny Repertuarny Komitet*).

¹⁴⁵ *Ibid.*, 255.

¹⁴⁶ Richard Taylor, "A Cinema for the Millions," *Journal of Contemporary History* 18, no. 3 (Julio 1983), 449.

¹⁴⁷ Para 1927 incluía trece productoras, las cuales respondían generalmente a intereses nacionales. Estas mantenían sus propias organizaciones independientes instaladas a mediados o fines de los años veinte con apoyo financiero de sus respectivos gobiernos nacionales.

¹⁴⁸ *Sovkino* es la abreviación de Cine Soviético (*Sovetskoe Kino*).

especialmente al cine de entretenimiento con contenido político. Era el estudio más moderno de la URSS, con inversión de la rama alemana de la Asociación de Ayuda Internacional a los Obreros con sede en Berlín y liderada por Willi Münzenberg.¹⁴⁹

Entre 1924 y 1928, tuvo lugar una “época de oro” del cine soviético con jóvenes directores de vanguardia que lograron fama internacional. Entre ellos, se destacó Serguei Eisenstein, cuyo filme *EL ACORAZADO PÓTEMKIN* [Броненосец Потёмкин] (URSS, 1925) al ser estrenado en Berlín dio comienzo a este período triunfal. El cine soviético de la NEP fue rico en experimentación tanto técnica como en relación al lenguaje cinematográfico, en particular a través del montaje. Al ir finalizando la década, el arte de vanguardia fue perdiendo su estatus de agente de cambio y el Partido reclamaba un arte que cambiara la conciencia de las personas para poder cambiar la sociedad. Si desde la Revolución de Octubre hasta el ascenso de Stalin la mayoría de los cineastas aceptaba la ideología oficial como la suya propia y le servían sinceramente y con entusiasmo, durante el estalinismo debieron obedecer a la misma sacrificando en ocasiones sus convicciones y preferencias artísticas.¹⁵⁰

Frente a la tendencia comercial del cine soviético en sus primeros años se alzaron diversas críticas de miembros del Partido, especialmente en la Primera Conferencia del Partido de toda la Unión para la Cinematografía de marzo de 1928 en Moscú, la cual se propuso eliminar “los restos de influencia burguesa” y las tendencias al “formalismo” y al “naturalismo”.¹⁵¹ Los directores de las vanguardias fueron acusados de realizar cine formalista y se exigió una forma cinematográfica que fuera “inteligible para millones”, frase que se convertiría en la máxima del cine estalinista.¹⁵² Por otro lado, las grandes productoras, *Sovkino* y *Mezhrabpomfilm*, fueron acusadas de “comercialismo” y se indicó que “en el período de la construcción socialista el cine debe, primero y ante todo, ser el más poderoso instrumento de profundización de la

¹⁴⁹ Antes del 17 de agosto de 1924 tal estudio se llamaba Atelier de Cine Rus (*Kinoatelie Rus*). *Mezhrabpom* era la forma abreviada de Ayuda Internacional a los Trabajadores (*Mezhdunarodnaia Rabochaia Pomoschd*). A partir del 7 de septiembre de 1928 pasó a llamarse *Mezhrabpomfilm*.

¹⁵⁰ Dmitri Shlapentokh y Vladimir Shlapentokh, *Soviet cinematography, 1918-1991: Ideological Conflict and Social Reality* (New York: Aldine De Gruyter, 1993), 16.

¹⁵¹ Alex Inkeles, *Public opinion in Soviet Russia: A study in mass persuasion* (Cambridge: Harvard University Press, 1958), 299-303. La conferencia estaba compuesta por 38 delegados de las productoras, 68 representantes del Partido y 8 representantes del *Komsomol*. Eberhard Nembach, *Stalins Filmpolitik: der Umbau der sowjetischen Filmindustrie, 1929 bis 1938* (St. Augustin: Gardez, 2001), 25.

¹⁵² Ian Christie and Richard Taylor, *Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s* Soviet cinema (London, New York: Routledge, 1991), 196.

conciencia de clase”.¹⁵³ Esto señaló el fin del cine soviético como una entidad comercial y orientada desde abajo, para estar subordinado completamente a las autoridades del Partido.¹⁵⁴ Paralelamente a la consolidación del estalinismo, los cineastas que no se ajustaran a dicha tendencia serían atacados con acusaciones de formalismo y esteticismo. En realidad, las películas experimentales eran de difícil comprensión por parte de la mayoría del público y la ambigüedad de las técnicas vanguardistas posibilitaba interpretaciones no deseadas.

En 1929, con el fin de lograr un mayor control, se dividió el *Agitprop* en el Departamento de Agitación y Campañas de Masas y el de Cultura y Propaganda, mientras que se incrementaron los controles sobre el cine.¹⁵⁵ Los representantes del Partido eran responsables por la pureza ideológica de los filmes, pero en los hechos eran también coguionistas y codirectores, que participaban activamente en la producción. A partir de la conferencia de cine de 1928, la producción comenzó a decaer a raíz de la censura y de los fuertes ataques a los directores de vanguardia.¹⁵⁶ El problema se agravó con la discusión teórica sobre la primacía de los guionistas frente a los directores. El Partido buscaba dar mayor poder a los primeros, en parte porque el realismo socialista requería una trama precisa que debía ser provista por los guionistas, pero también porque al definir previamente el guión se dificultaba la experimentación por parte del director. Sin embargo, a principios de los años treinta la mayoría de los guiones eran escritos por los mismos directores, ante lo cual el Partido intentó sin mucho éxito atraer famosos escritores al cine.¹⁵⁷ Con el tiempo fue extraño que un director escribiese también el guión y se consideró aprobar una regulación para prohibirlo.

Las películas sufrían numerosas modificaciones en su proceso de producción e incluso se sacaban las copias de los filmes ya estrenados que estaban en circulación para hacerle modificaciones acordes con los cambios en la política del Partido. Desde 1929 se había establecido un sistema por el cual el proceso de producción comenzaba cuando el guionista presentaba una sinopsis al estudio. Si ésta era aprobada en una reunión con

¹⁵³ Richard Taylor y Ian Christie, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (London: Routledge, 1994), 208.

¹⁵⁴ Denise Youngblood, “The Fate of Soviet Cinema during the Stalin Revolution,” *The Russian Review* 50 (1991), 162.

¹⁵⁵ Paz y Montero, *Creando la realidad*, 110.

¹⁵⁶ El formalismo era un movimiento de crítica literaria que defendía la autonomía de la literatura y creía que toda información para evaluar un texto estaba contenida en el texto mismo. Sin embargo, como crítica negativa en el cine fue utilizado para designar a aspectos especialmente estéticos del rodaje, como cualquier desviación de la línea narrativa para innovar artísticamente.

¹⁵⁷ Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society* (London: I. B. Tauris, 2001), 141-2.

personal del estudio, del ODSK y de la ARRK, del *Komsomol* y del comité de distrito del Partido (ambos debían conformar al menos un tercio del comité), se le daba un adelanto al guionista para que comenzara a escribir. Terminado el guión se realizaba una conferencia en el estudio para discutirlo y luego el guionista debía realizar una segunda versión que asimilaba las propuestas de la conferencia. El siguiente paso consistía en la confección de una planificación de tomas que debía ser seguida por el director y que era nuevamente discutida por el estudio. A esta planificación se le agregaban las modificaciones propuestas y se presentaba en el *Glavrepertkom* para su aprobación. En este punto, numerosos proyectos eran desaprobados. En caso de pasar esta instancia, se comenzaban a rodar las primeras tomas que debían ser aprobadas por un grupo de agentes del estudio. A partir de 1933, los controles aumentaron y los proyectos debían ser aprobados por el GUKF. Luego de 1938, el Departamento de guiones del Comité de Cine debía autorizar los proyectos y el director no podía modificar una sola palabra sin su autorización. Más comisiones de control fueron agregadas, incluyendo obreros, sindicatos y otras organizaciones. El resultado fue un tercio de los filmes censurados, lo que implicaba la pérdida de millones de rublos.

En cuanto a las publicaciones cinematográficas en 1928 *Cine Soviético* (*Sovetskoe Kino*) y *Frente del Cine* (*Kinofront*) fueron liquidadas. La primera era la revista del *Narkompros*, en la cual podían encontrarse críticas de especialistas. *Frente del Cine* era la revista del ARK e intelectualmente era la más interesante. El popular periódico *Cine* (*Kino*) fue colocado indirectamente bajo la supervisión de la NKVD. *Pantalla Soviética* (*Sovetski Ekran*) la más “occidental” de las revistas, sería purgada y transformada en *Cine y Vida* (*Kino i Zhizn*), luego del suicidio de su director por las presiones sufridas. Las publicaciones sobre cine pasaron a discutir su carácter artístico lo menos posible, se centraban en campañas y purgas “antiformalistas” y debatían sólo cuestiones técnicas relacionadas a la sonorización. Los críticos especialistas en cine fueron reemplazados por cuadros del Partido que conocían poco sobre el mismo y atacaban a los directores más independientes.¹⁵⁸ En cuanto a las filmotecas, en mayo de 1928 fueron vaciadas de películas extranjeras y soviéticas con contenido “criminal”.

El 7 de diciembre de 1929, el Consejo de Comisarios del Pueblo, conocido como *Sovnarkom*, emitió el decreto para “fortalecer la producción y exhibición de películas de política educacional”, lo que produjo una reducción del 30% en la producción por la

¹⁵⁸ Youngblood, “The Fate of Soviet Cinema during the Stalin Revolution”, 156.

implementación de mayores demandas para los proyectos. Posteriormente en enero de 1930, con el pretexto de remover elementos extraños, comenzó una purga en todas las organizaciones cinematográficas con el supuesto fin de producir un “espejo ideológico”.¹⁵⁹ En los meses siguientes, el *Glavrepertkom* sacó de cartel numerosos títulos y Lunacharski, de “línea blanda”, renunció al *Narkompros*. Por otro lado, Stalin terminó con la autonomía cultural de las repúblicas cuyos estudios de cine durante la NEP respondían a sus propios Comisariados de Educación y purgó su personal. Los cineastas más creativos fueron alentados para que se afiliaran al Partido.¹⁶⁰

A las células del Partido dentro de los estudios, que representaban entre un 10 y un 12% del personal, se les concedió mayor poder y se formaron los nuevos cuadros para la industria cinematográfica, que en 1930 sumaban 35.000 empleados.¹⁶¹ A esto se sumó una burocratización de los estudios con economistas, contadores y planificadores. El Primer Plan Quinquenal buscó aumentar el número de proyectores y la producción de filmes, para lo cual se planificó disminuir la cantidad de días invertidos en la producción de una película, pero no se importaba suficiente filmico, su calidad era mala y no había variedad, por lo que las películas de la época muestran problemas de nitidez e iluminación. Un objetivo primordial de la época que requirió una inversión millonaria fue la sonorización del cine, lo que permitió un mayor desarrollo de caracteres individuales y la transmisión de mensajes más complejos.¹⁶² Directores como Serguei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Grigori Aleksandrov propusieron hacer un uso contrapuntual del sonido para que éste no terminase con el montaje, que ellos consideraban como elemento central del cine, pero su propuesta fue atacada como formalista.¹⁶³

El rumbo a seguir en la reorientación cinematográfica durante el estalinismo estaría en parte guiado por la conclusión de Lunacharski de que “debía despertar el apetito del público, que si el público no está interesado en lo que producimos, esto será agitación aburrida... [y] es bien conocido que agitación aburrida es contra agitación”.¹⁶⁴

¹⁵⁹ Ekaterina Khokhlova, “Forbidden Films of the 1930s,” en *Stalinism and Soviet Cinema*, ed. Derek Spring y Richard Taylor (London: Routledge, 2013), 93.

¹⁶⁰ Pudovkin, Iutkevich y Trauberg obtuvieron sus credenciales del Partido en 1931. Vance Kepley Jr., “The first Perestroika: Cinema under the First Five-Year Plan,” *Cinema Journal* 35, no. 4 (1996), 41.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Taylor, “A Cinema for the Millions”, 451. Se debió también sonorizar las salas y doblar las películas para algunas repúblicas soviéticas.

¹⁶³ Serguei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Grigori Alexandrov, “Statement on Sound,” en *The Film Factory*, ed. Richard Taylor y Ian Christie (London: 1998, Routledge), 234. Publicado originalmente el 5 de agosto de 1928 en la revista *Zhizn Iskusstva*.

¹⁶⁴ Kenez, *The birth of the propaganda state*, 251.

Esta máxima provocaría una profunda influencia en Boris Zajarovich Shumiatski, director de *Soiuzkino* (creada en 1930 para reemplazar *Sovkino*) entre 1930 y 1937. La nueva organización pasó a ejercer un control supremo sobre la industria cinematográfica. Con Shumiatski la edad de oro del cine soviético llegaría a su fin, cesando la gloriosa etapa experimental con su variedad de estilos y la amplia producción, para dar lugar al “cine para millones”, pero con una producción muy limitada.¹⁶⁵ Esta expresión se convirtió en un eufemismo para significar “de acuerdo con la línea del Partido”, además de una estructura de lectura continua en prejuicio del montaje dialéctico.¹⁶⁶ El gobierno soviético tenía una gran necesidad de filmes que fuesen populares e ideológicamente correctos, lo que no solía ser tenido en cuenta por los directores vanguardistas.¹⁶⁷

Para lograr un control aún mayor sobre la producción cinematográfica, en 1933 *Soiuzkino* fue transformado en el Directorio Principal para el Cine y la Industria Fotográfica, GUKF, también dirigido por Shumiatski y directamente subordinado al *Sovnarkom*.¹⁶⁸ Para Shumiatski el problema principal del cine soviético no se encontraba en la falta de proletarización, sino en la primacía del montaje, que colocaba a la forma por sobre el contenido aislando a éste de la política y otorgando demasiada autonomía al director frente al guionista y los actores.¹⁶⁹ Un rol más importante les fue concedido a los guionistas para lograr un mayor control sobre la producción cinematográfica.¹⁷⁰ El sistema colectivo de producción filmica que se impulsó implicaba también un mayor control mutuo por parte de los colegas frente al temor de cometer errores políticos o “artísticos”. Sin embargo, los constantes ataques sufridos por los directores durante el estalinismo sólo lograron cambiar su producción gradualmente, ya que habían desarrollado estilos propios.¹⁷¹

De la misma forma que el resto del sistema productivo, la industria cinematográfica adoptó el sistema de planificación central con el Primer Plan

¹⁶⁵ Este sería el título de una obra que escribió en 1935 en la que presentaba su punto de vista sobre la producción cinematográfica y que reflejaba la mentalidad de la elite burocrática.

¹⁶⁶ Taylor, *Film Propaganda*, 43.

¹⁶⁷ Richard Taylor, “Singing on the Steppes for Stalin: Ivan Pyr’ev and the Kolkhoz Musical in Soviet Cinema,” *Slavic Review* 58, no. 1 (1999), 144.

¹⁶⁸ En ruso *Gosudarstvennoe Upravlenie Kinematografii i Fotografii*, de ahí la sigla GUKF. El 5 de enero de 1937 pasó a llamarse GUK.

¹⁶⁹ Los ataques oficiales hacia el estilo soviético de montaje provocaron su fin como movimiento en 1933. David Bordwell y Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 1990).

¹⁷⁰ Boris Kagarlitsky, *Los intelectuales y el estado soviético: de 1917 al presente* (Buenos Aires: Prometeo, 2005), 142-4.

¹⁷¹ Kenez, *Cinema and Soviet Society*, 424.

Quinquenal, lo que aumentó la centralización y el control. Esto produjo la caída de la producción a un sexto y redujo considerablemente su calidad artística. Las películas sobre problemas de la vida privada fueron abandonadas por “burguesas” y el nuevo melodrama era enfocado en la vida pública con héroes socialistas que exponían a antihéroes saboteadores.¹⁷² El nuevo héroe del cine estalinista ya no era el revolucionario que transformaba la realidad, sino los estajanovitas que hacían records de producción. Esto expresa cómo el gobierno ya no deseaba impulsar cambios sociales sino acomodar la sociedad al *statu quo*, además de aumentar la productividad, una preocupación omnipresente hasta la disolución de la URSS.

Una de las medidas destinadas a aumentar la centralización fue la realización de “planes temáticos” anuales que desde 1931 eran fijados por representantes del Partido. Hacia el final de la década, la propaganda destinada al público rural era la prioridad pero en segundo lugar se encontraba la propaganda defensiva ante el peligro de una agresión exterior, principalmente por temor a un ataque alemán y en menor medida japonés. El cine fue así determinado más por las políticas del Partido y menos por el gusto de la audiencia. Antes del Primer Plan Quinquenal, las entradas de cine eran relativamente caras, principalmente según la locación, y en los cines de los clubes obreros los estrenos llegaban tardíamente, lo que provocaba resentimiento hacia los privilegiados.¹⁷³ Los éxitos comerciales continuaron filmándose pero sus directores debieron incluir elementos propagandísticos de las campañas ideológicas de turno.¹⁷⁴ Las importaciones de películas extranjeras fueron detenidas, lográndose así una audiencia cautiva, pero la caída drástica de la producción local provocó un “hambre de películas”, agravada por la escasez general de facilidades de entretenimiento.¹⁷⁵ Esto provocó que el mismo filme fuese visto hasta tres o cuatro veces, especialmente por los jóvenes.¹⁷⁶

La prioridad que el gobierno otorgó al cine durante el Primer Plan Quinquenal queda reflejada en la acelerada multiplicación de salas de proyección que pasaron de

¹⁷² Youngblood, “The Fate of Soviet Cinema during the Stalin Revolution”, 157.

¹⁷³ Principalmente hacia los *nepmen*, que eran comerciantes, y los *apparatchiki*, integrantes del Partido fuera de la primera línea que junto a sus familias y su entorno obtenían los mejores lugares, mientras que los obreros debían contentarse con los balcones. Ibid., 150.

¹⁷⁴ Los géneros comercialmente exitosos combinaban elementos de amor, violencia, humor, acción y finales felices, lo que se encontraba generalmente ausente en las películas de vanguardia. Ibid., 152.

¹⁷⁵ Maya Turovskaya, “The 1930s and 1940s: Cinema in Context,” en *Stalinism and Soviet Cinema*, ed. Richard Taylor y Derek Spring (London: Routledge, 1993), 42.

¹⁷⁶ Vance Kepley Jr., “Whose Apparatus?” en *Post-Theory*, 541-4.

sólo 9.800 salas en 1928 a 29.900 en 1932.¹⁷⁷ A lo que deben sumarse los miles de proyectores rurales puestos en servicio en aquella década como parte de la “cineficación” (кинофикация) del campo, un objetivo fundamental que contribuyó a integrar, al menos parcialmente, a la población campesina.¹⁷⁸ A partir de mediados de los años treinta, la arquitectura de los cines adoptó un estilo neoclásico, característico del estalinismo, para que estuvieran a la altura de los héroes que eran proyectados en sus pantallas, con un retrato o busto de Stalin en su interior.¹⁷⁹ Paralelamente, se logró el disciplinamiento de la conducta de los espectadores dentro del cine. La importancia que Stalin otorgaba al cine se manifiesta en el hecho de que diariamente se realizaban para él proyecciones privadas de los filmes a estrenar.¹⁸⁰ En una sala del Kremlin reservada para tales proyecciones, Stalin discutía con su círculo más allegado si debían realizarse modificaciones a las películas o censurarlas.¹⁸¹ Diariamente sugería modificaciones, títulos, guiones y hasta letras de canciones. Ya en 1924 dijo: “el cine es el más grande medio de agitación de masas. La tarea es tomarlo en nuestras manos”.¹⁸²

El canon estético hegemónico, el realismo socialista, fue adoptado en el cine bajo Stalin, precisamente en enero de 1935 durante la Conferencia Creativa de Asuntos Cinematográficos de Toda la Unión, que adoptó las directivas enunciadas en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos el año anterior. Para el realismo socialista en el cine se tomó como modelo el filme ЧАПАЕВ [Чапаев] (URSS, 1934) de Gueorgui Vasiliev y Serguei Vasiliev, siguiendo la declaración de Stalin en la conferencia: “el poder soviético espera de ustedes nuevos éxitos, nuevas películas que, como ЧАПАЕВ, glorifiquen la grandeza de los logros históricos de obreros y campesinos...”¹⁸³ Por otro lado, en enero de 1936 los estudios de cine soviéticos comenzaron a ser llamados oficialmente *kinostudii*, es decir estudios de cine, cuando previamente, desde tiempos prerrevolucionarios, se los denominaba *kinofabrika*, fábrica de cine, un término que fue

¹⁷⁷ Ángel L. Hueso, *El cine y la historia del siglo XX* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1983), 107. Otras fuentes hablan de 7.331 cines en 1928 y 29.274 en 1940, con las ventas de entradas de cine triplicadas en 1929 y 1940, año en que se vendieron 900 millones. Kenez, *Cinema and Soviet Society*, 132.

¹⁷⁸ Nembach, *Stalins Filmpolitik*, 188. También a la población analfabeta mediante una persona que leía los intertítulos y en ocasiones explicaba las películas. Kenez, *The birth of the propaganda state*, 220-1. Taylor, “A Cinema for the Millions”, 449-50.

¹⁷⁹ Nembach, *Stalins Filmpolitik*, 182.

¹⁸⁰ Andréi Konchalovski ficcionó tales funciones en EL CÍRCULO INTERIOR [Ближний круг] (Italia / EE.UU. / URSS, 1991). Stalin poseía también proyectores en las casas y dachas en donde residía.

¹⁸¹ Este círculo estaba compuesto por Beria, Mólotov y Zhdanov.

¹⁸² Taylor, *Film Propaganda*, 97.

¹⁸³ David Bordwell, *El cine de Eisenstein: teoría y práctica*, Paidós Comunicación Cine/Communication Cinema (Barcelona: Paidós, 1999), 239. Con esta conferencia también se disolvió definitivamente la RossARK, mientras que la ODSK ya había sido suprimida en 1934.

explotado por los constructivistas y cineastas de izquierda por su potencial metafórico en su lucha contra el cine-drama, que consideraban el “opio” de los pueblos. En 1936 Mezhrabpomfilm, responsable por el 40% de la producción, fue renombrada *Soiuzdetfilm*, y dedicada a las producciones para público infantil.¹⁸⁴ Su liquidación también estuvo relacionada con sentimientos xenófobos, especialmente antialemanes, despertados luego del asesinato de Kírov y durante los juicios de Moscú.¹⁸⁵ Estos determinaron el cierre de la productora, que contaba con numerosos exiliados alemanes.

Paralelamente al estajanovismo y a la introducción de antiguas jerarquías en el ejército, en el ámbito artístico se crearon las categorías de “Artista Honorable” y “Artista del Pueblo”, además de la instauración de los Premios Stalin en 1941. A mediados de los años treinta, se le comenzó a entregar bonos a los directores en base a la audiencia que sus filmes lograban convocar, pero algunos directores comenzaron a pasearse con ropa de alta costura y autos nuevos, por lo que se decidió suspender la medida. En esta época se instala también desde la dirigencia un sistema de actores estrella, los cuales realizaban giras por fábricas y granjas colectivas en apoyo del gobierno.¹⁸⁶ En ese momento, segunda mitad de los años treinta, la comedia musical emergió, impulsada por Shumiatski y con el beneplácito de Stalin, como el género dominante bajo la función propagandística.¹⁸⁷

A pesar de sus amplios poderes en el campo cinematográfico, Shumiatski no tenía la última palabra y en enero de 1938 fue arrestado durante las purgas estalinistas.¹⁸⁸ En su caída fue decisiva el “hambre de películas” ya que en 1937 se llegó a una desastrosa situación cuando se produjeron sólo 24 estrenos, debido a los innumerables controles e intervenciones, sin mencionar la instancia final, decisiva y

¹⁸⁴ *Soiuzdetfilm* es la abreviación de Estudio de Cine para Películas de Niños y Jóvenes (Киностудия детского и юношеского фильма).

¹⁸⁵ Leyda, *Kino*, 425.

¹⁸⁶ Richard Taylor, “Red Stars, Positive Heroes and Personality Cults,” en *Stalinism and Soviet Cinema*, ed. Richard Taylor y Derek Spring (London: Routledge, 1993), 76.

¹⁸⁷ Paralelamente, el género florecía en los EE.UU. y distraía a la población de la crisis económica. En ese país, estos filmes mostraban trabajadores rebelándose en contra de sus explotadores para finalizar con una escena de reconciliación y compromiso. Birgit Beumers, “Soviet and Russian Blockbusters: A Question of Genre?,” *Slavic Review* 62 (2003): 441-54, 443.

¹⁸⁸ Fue fusilado al ser encontrado culpable de traición por pertenecer a un supuesto grupo trotskista-bujarinista y fascista. Julian Graffy, “Cinema,” en *Russian Cultural Studies, An Introduction*, ed. Catriona Kelly y David Shepherd (Oxford: Oxford University Press, 1988), 179. En su destino fue determinante el fracaso de su proyecto conocido como *Sovietskii Gollivud*, Hollywood soviético, una “Ciudad del Cine”, *Kinogorad*, en Crimea, donde debían rodarse doscientas películas anuales. Youngblood, “The Fate of Soviet Cinema during the Stalin Revolution”, 151. El rodaje de las películas norteamericanas demoraba alrededor de tres meses.

quizás más compleja: conformar el gusto de Stalin.¹⁸⁹ Uno de los problemas para superar la censura era que sus criterios no se encontraban escritos y eran en cierta forma espontáneos, cambiantes y subjetivos.¹⁹⁰

En lugar de Shumiatski fue designado Semyón Dukelski, un agente de la NKVD totalmente inexperto en el arte cinematográfico.¹⁹¹ El nuevo director terminó con la independencia de la que gozaban ciertos directores, suprimió sus privilegios y suspendió los proyectos que no trataran del presente; así, el “hambre de películas” continuó y en junio de 1939 fue reemplazado por Iván Bolshakov, que, a pesar de su desconocimiento total de la industria cinematográfica, logró sobrevivir en el cargo hasta la posguerra.

Ante el peligro de una invasión alemana, se rodaron películas como ALEKSANDER NEVSKI [Александр Невский] (URSS, 1938) de Serguei Eisenstein, que forma parte de un conjunto de películas soviéticas de la segunda mitad de los años treinta en las que pueden observarse representaciones míticas de batallas en forma patriótica y tradicional que nada tienen de marxista y que constituyen un antecedente para la representación que en la posguerra, al menos hasta la muerte de Stalin, se realizará de la “Gran Guerra Patriótica”. Con el Pacto Mólotov-Ribbentrop ALEKSANDER NEVSKI, al igual que otras películas antifascistas, fue archivada y se rodaron películas de propaganda antipolaca como SUEÑO [Мечта] (URSS, 1941) de Mijaíl Romm, y antibritánica como LA DERROTA DE IUDENICH [Разгром Юденича] (URSS, 1941), de Pavel Petrov Bytov.

Con la invasión alemana en junio de 1941, estas películas serían archivadas y volvería a proyectarse ALEKSANDER NEVSKI, pero varias de las películas antifascistas que transcurrían en Alemania continuaron archivadas debido a que mostraba a la clase trabajadora alemana como antifascista y oprimida por una minoría de nazis en el poder, lo cual no era considerado conveniente para el esfuerzo de propaganda en el marco de la guerra, cuando la imagen negativa fue proyectada sobre el conjunto de la nación

¹⁸⁹ Ian Christie, “The director in Soviet cinema,” en *Stalinism and Soviet Cinema*, ed. Richard Taylor y Derek Spring (London: Routledge, 1993), 159.

¹⁹⁰ Un tercio de los filmes terminados nunca fueron exhibidos por “defectuosa ideología” (*ideologicheskii brak*). Peter Kenez, “Soviet Cinema in the Age of Stalin,” en *Stalinism and Soviet Cinema*, ed. Richard Taylor y Derek Spring (London: Routledge, 1993), 62.

¹⁹¹ Leyda dice haber escuchado rumores de que todos los cineastas festejaron la noche de su arresto. Leyda, *Kino*, 428. Dukelski ni siquiera lograba entender por qué un director necesitaba más de 3.000 metros de filmico para rodar una película cuyo metraje final era de 3.000 metros. Taylor, “Singing on the Steppes for Stalin”, 151.

alemana.¹⁹² El comienzo de la Gran Guerra Patriótica significó la concentración de toda la industria cinematográfica en el esfuerzo de propaganda bélica en contra del invasor, en un nivel como no ocurrió en ningún otro país beligerante y en términos de una guerra de vida o muerte. Con el avance alemán, el estudio de Kiev, uno de los más grandes, cayó en manos enemigas, mientras que los de Leningrado y Moscú debieron ser evacuados a Asia Central, donde la electricidad y el filmico fueron racionados al extremo, lo que influyó claramente en la calidad de las películas. El único punto positivo fue que a los cineastas se les otorgó mayor libertad para aumentar la producción y ganar apoyo.

Al igual que en la mayoría de los países en guerra, los noticiarios fueron el arma de propaganda predilecta, pero en el caso soviético nunca hubo un límite tajante entre éstos y el cine de ficción. Miles de camarógrafos fueron enviados al frente, de los cuales murió un cuarto por la guerra, pero lograron rodar tres millones y medio de metros de filmico. A tres días de la invasión, ya se estrenaba el primer noticiario y meses después se estrenó el primer documental, NUESTRO MOSCÚ [Наша Москва] (URSS, 1941) dirigido por el prestigioso documentalista Roman Karmen.¹⁹³ Le siguió LA DERROTA DE LOS EJÉRCITOS ALEMANES AFUERA DE MOSCÚ [Разгром немецких войск под Москвой] (URSS, 1941), de Iliá Kopalin, que sería el documental más efectivo de propaganda durante la guerra, debido a que le mostró a la audiencia lo que quería ver: soldados alemanes humillados y su maquinaria de guerra destruida.¹⁹⁴ Se rodó una serie numerosa de COLECCIONES DE CINE DE LUCHA [Боевые киносборники], compuestas por varios cortometrajes, de estilo similar a los *agitki*. También lograron un gran éxito los documentales CONCIERTO DEL FRENTE, DÍA DE GUERRA [Концерт фронту; День войны] (URSS, 1943) de Mijaíl Slutski, rodado con 160 camarógrafos el día 12 de junio de 1942 pero en diferentes lugares de la Unión Soviética, y BATALLA POR NUESTRA UCRANIA SOVIÉTICA [Битва за нашу Советскую Украину] (URSS, 1941) dirigido por Aleksander Dovchenko, quien lo dotó de su estética particular. En todos los documentales soviéticos sobre la guerra, la voz del comentador era solemne y grandilocuente, con referencias al genio del liderazgo de Stalin, distinguidos también por su intención de mostrar el sufrimiento y la devastación.

¹⁹² Oksana Bulgakova, Dieter Hochmuth (ed), *Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen: Eine Dokumentation* (Berlin: Freunde der Deutsche Kinemathek, 1993), 11-2.

¹⁹³ Kenez, *Cinema and Soviet Society*, 188.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 190.

En cuanto a los largometrajes de ficción, entre 1942 y 1945 se produjeron setenta, de los cuales cuarenta y ocho eran sobre la guerra.¹⁹⁵ Entre ellos, las películas sobre partisanos, con mujeres protagonistas, venganzas y autosacrificios, eran más numerosas y efectivas que las de batallas entre ejércitos regulares. Se destacan ELLA DEFIENDE LA PATRIA [Она защищает Родину] (URSS, 1943) de Friedrich Ermler, EL ARCO IRIS [Радуга] (URSS, 1944) de Mark Donskoi y ZOIA [Зоя] (URSS, 1944) de Lev Arnstham. La representación de los alemanes los mostraba como criminales cobardes que atacaban bajo los efectos del alcohol, o que incluso asesinaban a sus heridos, y que continuaban siendo asesinos sin piedad a pesar de que se les salvara la vida. Un retrato humano de los alemanes como oprimidos por el nazismo no estaba permitido, como muestra la censura de la película de Yuri Tarich y Pudovkin LOS ASESINOS ESTÁN EN EL CAMINO [Убийцы выходят на дорогу] (URSS, 1942).

En las películas se exaltó el nacionalismo soviético, que en realidad era un nacionalismo ruso con cierto carácter paneslavista, a través de la representación de la colaboración entre naciones soviéticas como necesaria para la victoria. El carácter comunista de la URSS, el internacionalismo proletario y el rol del Partido fueron colocados en un plano secundario, mientras que el nacionalismo y Stalin ocuparon el lugar central. Se rodaron películas históricas que exaltaban la nación y el líder, como IVÁN EL TERRIBLE, de Eisenstein, que ensalzaba al Zar, con el que Stalin se identificaba.

Al terminar la guerra, la industria cinematográfica se encontraba en una situación crítica: sólo la mitad de los proyectores rurales, cinco mil, estaban operativos y no se contaba con camiones suficientes, uno de los grandes estudios había sido destruido, al igual que una fábrica de negativo. Esto, junto a la evacuación de buena parte de la industria cinematográfica a Asia Central, y su regreso, significó una caída drástica de la producción y una generación de cineastas perdida, que prácticamente no rodó películas.

El comienzo de la Guerra Fría, datable quizás con el discurso de Winston Churchill del 5 de marzo de 1946, sobre la cortina de hierro que cae sobre Europa, volcó parte de la producción cinematográfica hacia la propaganda por este conflicto, influyendo fuertemente también sobre producciones que retrataban la "Gran Guerra Patriótica". Ese mismo verano, desapareció rápidamente la relativa libertad de la que habían gozado los directores soviéticos durante la guerra, al comenzar los ataques

¹⁹⁵ Ibid., 195.

contra intelectuales y artistas judíos, entre ellos Eisenstein, en los periódicos *Zvezda* y *Leningrad*. Esta persecución fue liderada por Andrei Zhdanov y sobreviría a su muerte en agosto de 1948.¹⁹⁶ En febrero de 1948, Zhdanov emitió desde el Politburó una resolución del PCUS sobre la ópera *La gran amistad*, la cual sería considerada la declaración de guerra del Partido en contra del arte catalogado como “formalista” o con influencias “foráneas”. Zhdanov, miembro del Politburó y consuegro de Stalin, impuso un patriotismo chauvinista, xenófobo y antisemita, con un culto a la personalidad de proporciones casi religiosas. El antiintelectualismo de la burocracia estalinista poseía cierto carácter antisemita ya que el judío simbolizaba para ella al intelectual en general, incluso antes de la guerra. La vieja intelligentsia aplastada durante la década del treinta fue reemplazada por otra con un alto porcentaje de judíos que se habían asimilado plenamente a la cultura soviética y generalmente representaban su ala más progresista al retomar el estandarte de los occidentalistas rusos del siglo XIX.¹⁹⁷

El Informe Zhdanov, publicado en septiembre de 1947, tuvo una fuerte repercusión en las artes soviéticas, al ser adoptado como política cultural oficial. Zhdanov describe el mundo de forma maniqueísta dividido entre las fuerzas imperialistas organizadas por EEUU, de carácter totalmente negativo, y las antiimperialistas, lideradas por la Unión Soviética, que poseen todo lo positivo. El zhdanovismo presentaba un chauvinismo explícito, según el cual los rusos habían sido responsables de los grandes adelantos técnicos de la humanidad. Incluso se defendió el imperialismo zarista como un mal menor que había salvado a los pueblos dominados de caer en el imperialismo capitalista y los había conducido al socialismo.¹⁹⁸ El nacionalismo ruso, que ya había comenzado a perfilarse en la segunda mitad de los años treinta, pasó entonces de ser un nacionalismo defensivo a uno ofensivo, donde todo elemento cultural proveniente del exterior era condenado. Según el historiador Amir Weiner, la "Gran Guerra Patriótica" significó para los soviéticos una transición gradual de definir a sus enemigos en términos de clase a definirlos por cuestiones étnicas, por un proceso de etnización que comienza incluso antes del conflicto y se extiende más allá de él.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Kagarlitsky, *Los intelectuales y el estado soviético*, 166-7.

¹⁹⁷ *Ibid.*, 161.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 165.

¹⁹⁹ Amir Weiner, *Making sense of war: The Second World War and the fate of the Bolshevik Revolution* (Princeton: Princeton University Press, 2001), 365.

Esta xenofobia latente fue acompañada de un antisemitismo solapado bajo la consigna de “anticosmopolitismo”. En enero de 1949, el *Pravda* dedicó una página entera a atacar a los “cosmopolitas”, casi todos ellos judíos. Varios directores y actores fueron perseguidos, entre los que se destacan Trauberg, Vertov y Iutkevich. Incluso el actor Solomón Mijoels, miembro del Comité Judío Antifascista durante la guerra, fue asesinado por la NKVD simulando un accidente de tránsito en enero de 1948.²⁰⁰ En la primavera de 1949, se convocaron reuniones de cineastas en las que se llamó a denunciar a los “enemigos del pueblo”, muchos de ellos judíos. La propaganda nazi en los territorios ocupados puede haber desempeñado algún rol en el desarrollo de este antisemitismo, así como el retorno de judíos con el avance del Ejército Rojo, lo que parecía confirmar ciertos postulados nazis. Tampoco debe haber sido menor el regreso de no pocos judíos entre los intelectuales, artistas y funcionarios evacuados a Asia Central. Según el politólogo ruso Boris Kagarlitsky, las campañas “anticosmopolitas”, con el descontento y dudas que generaron, prepararon en la nueva intelligentsia las condiciones para un futuro choque con el poder político, llevándola a posiciones definitivamente antiestalinistas.²⁰¹

El retorno de la represión a los artistas, ahora con una doctrina aún más extrema, no sólo destruyó la calidad artística de las películas, sino que diezmó su cantidad provocando una agudización del “hambre de películas”: en 1951 hubo sólo nueve estrenos y entre 1946 y 1953 los estudios soviéticos estrenaron sólo 165 filmes, de los cuales 124 eran largometrajes de ficción, mientras que el resto eran obras de teatro filmadas, películas para niños, experimentos de estereoscopia y cortometrajes.²⁰² La vida cotidiana de los proletarios, así como los dramas revolucionarios fueron dejados de lado y la mayoría de esas películas eran “documentales artísticos” que trataban sobre la vida de Stalin para alimentar el culto a la personalidad a través de la “Gran Guerra Patriótica” como nuevo mito fundacional soviético. Entre ellos, se destacan EL JURAMENTO [Клятва] (URSS, 1946), donde el director Mijeíl Chiaureli prácticamente deifica a Stalin, LA BATALLA DE STALINGRADO [Сталинградская битва] (URSS, 1949) y LA CAÍDA DE BERLÍN [Падение Берлина] (1949), considerada el paroxismo del culto a la personalidad. Todas estas películas representaban la guerra desde el cuartel general, donde Stalin tomaba todas las decisiones acertadas. También en la pintura sobre la

²⁰⁰ Robert Conquest, *Reflections on a Ravaged Century* (New York: Norton, 2000), 101.

²⁰¹ Kagarlitsky, *Los intelectuales y el estado soviético*, 161 y 169.

²⁰² Kenez, *Cinema and Soviet Society*, 210 y 227.

guerra, la figura de Stalin tuvo un rol destacado, como puede apreciarse en las obras pictóricas que lo muestran junto a generales en las líneas defensivas, como la obra *Stalin, Voroshilov y Rokossovski en las líneas de defensa de Moscú* de Konstantin Finoguenov, *Stalin cerca del frente de Moscú*, de Pavel Sokolov-Skalia, en las trincheras con los soldados, como *Stalin en el refugio subterráneo*, también de Finoguenov y en los cruceros de guerra, como *Stalin en el crucero Mólotov*, de Victor Pouzykov.²⁰³

Las biografías de compositores, científicos, almirantes y escritores, todos rusos, también fueron numerosas, e intentaban contribuir al chauvinismo xenófobo del zhdanovismo, pero también al culto a la personalidad, al remarcar el carácter individual del genio y su representación casi como santo. Otro género que predominó es el de las películas conspirativas en contra de los nuevos enemigos de la Guerra Fría, con su máximo exponente en ENCUENTRO EN EL ELBA [Встреча на Эльбе] (URSS, 1949) de Grigori Aleksandrov, en la que varias de las acusaciones que caían sobre el Ejército Rojo sobre el fin de la guerra le son atribuidas al ejército estadounidense: violaciones de mujeres, saqueo de la industria y los recursos alemanes, espionaje tecnológico sobre el antiguo aliado y prisión a los soldados que toman contacto con el otro ejército. Quizás el único avance de aquellos años fue la llegada del cine a color.

Para contrarrestar el “hambre de películas”, se recurrió a una solución que generó una paradoja insólita: se proyectaron películas capturadas en la guerra, entre ellas películas rodadas en el Tercer Reich, conocidas con el nombre de “películas trofeo” (Trofeinye filmy), algunas de ellas editadas.²⁰⁴ Esto mientras los estrechos controles ideológicos hacían casi imposible la tarea de los cineastas soviéticos. Si bien buena parte de las películas italianas y alemanas eran óperas filmadas, también se proyectaron películas como TÍO KRÜGER [Ohm Krüger] (Alemania, 1941), sobre el genocidio Boer, y TITANIC [Titanik] (Alemania, 1943), propaganda antibritánica rodada por encargo de Joseph Goebbels, ahora funcional a los imperativos propagandísticos de la Guerra Fría. Casi todas las películas fueron reeditadas para eliminar partes ideológicamente inconvenientes.²⁰⁵ Incluso algunas poseían contenido potencialmente

²⁰³ Igor Golomstock, *L'art Totalitaire: Union Soviétique, III Reich, Italie fasciste, Chine* (Paris: Éditions Carré, 1991), 185.

²⁰⁴ Kenez, *Cinema and Soviet Society*, 213.

²⁰⁵ Taylor, *Film Propaganda*, 212-214. Maya Turovskaya, “The 1930s and 1940s” en *Stalinism and Soviet Cinema*, 51. El poder propagandístico de TÍO KRÜGER puede haberse visto incrementado por el conocimiento y rechazo general sobre los campos de concentración, ya que en el filme se muestra a los británicos construyendo campos de concentración para internar a los Boers.

subversivo y llegaron a representar más del doble de los estrenos, siendo la mayoría estadounidenses, y en segundo lugar alemanes. Esta fue también la época en que el realismo socialista alcanzó su punto más potemkionista con películas como *LOS COSACOS DEL KUBÁN* [Кубанские казаки] (URSS, 1950) de Iván Piriev, cuyas montañas de trigo contrastaban hipócritamente con la escasez de alimentos.

3.1.2. Memoria en el cine soviético durante los tiempos de Stalin

El exterminio nacionalsocialista fue representado en algunos noticiarios, películas y documentales durante los tiempos de Stalin. A pesar de sus omisiones, parcialidades y manipulaciones. Estas obras constituyen las primeras representaciones cinematográficas sobre el exterminio. Ya antes de comenzar la guerra, el cine soviético había abordado los temas de la persecución de comunistas y judíos en el Tercer Reich y el fenómeno concentracionario.

Una de las primeras películas soviéticas en lidiar con el antisemitismo del nacionalsocialismo fue *LA CARRERA DE RUDDY* [Карьера Рудди] (URSS, 1934), la cual cuenta la historia de Ruddy, un graduado alemán que no consigue trabajo y se suma a un equipo de fútbol liderado por los nazis, mientras que su amigo judío, Iosif, es golpeado en su graduación, para luego transformarse en un líder comunista que termina alertando a Ruddy sobre el fascismo y juntos se unen a la lucha antifascista de la clase obrera. Dos años después del estreno, tendría lugar una de las primeras declaraciones soviéticas sobre el antisemitismo del nacionalsocialismo, a través de un discurso de Viacheslav Mólotov el 25 de noviembre de 1936 en el que citaba un comentario de Stalin en el cual afirmaba que el “antisemitismo, así como cualquier otra forma de chauvinismo racial, es el vestigio más peligroso de canibalismo” y que “los sentimientos de hermandad con el pueblo judío” debían “definir nuestra actitud hacia el antisemitismo y las atrocidades antisemitas donde sea que ocurran”.²⁰⁶

El año de 1938, con la anexión de los Sudetes y los últimos intentos para formar un frente antifascista, presencié, además del reestreno de *LA CARRERA DE RUDDY*, el estreno de tres películas soviéticas que abordaban la persecución de los judíos en el Tercer Reich, al tiempo que la prensa soviética cubría el pogromo de la “Noche de los Cristales” y numerosas protestas, apoyadas o manejadas por el Partido, rechazaban el hecho. La primer película fue la exitosa producción de *Lenfilm* *PROFESOR MAMLOCK*

²⁰⁶ El discurso fue publicado en el periódico *Pravda* cinco días después. Citado en Berkhoff, “Total Annihilation of the Jewish Population”, 61.

[ПРОФЕССОР МАМЛОК] (URSS, 1938) dirigida por el director austriaco Herbert Rappoport, con asistencia del director soviético Adolf Minkin, sobre una obra del exiliado alemán Friedrich Wolf, todos ellos de ascendencia judía.²⁰⁷ La película trata de un médico judío en Alemania que, a diferencia de su hijo comunista, intenta mantenerse apolítico, pero ante la violencia antisemita que sufre a manos de las SA decide enfrentarse al régimen. La película presenta algunos cambios por cuestiones ideológicas soviéticas: en lugar de utilizar “nazi” dicen “fascista” y se lo denomina como un fenómeno capitalista, Mamlock en lugar de suicidarse se transforma en comunista y muere desafiando a los nazis, su hijo posee un rol de mayor protagonismo y el contenido sionista es desplazado.

El segundo largometraje de 1938 que abordó el tema del antisemitismo nazi fue comisionado por el Partido: LA FAMILIA OPPENHEIM [Семья Оппенгейм] (URSS, 1938) dirigido por Grigori Roshal y adaptado de la novela *Los hermanos Oppermann* de Lion Feuchtwanger. En la película, centrada en los hermanos de una familia judía bajo el nazismo, predomina la oscuridad, hasta que algunos de los protagonistas logran escapar cruzando los Alpes. Se destaca la actuación de Solomón Mijoels en el papel del inconfundiblemente judío Dr. Jacobi, primera y crucial víctima de los nazis.

La tercera película sobre esta temática fue LOS SOLDADOS DEL PANTANO [БОЛОТНЫЕ СОЛДАТЫ] (URSS, 1938), dirigida por el judío soviético Aleksander Macheret en base a las memorias de Wolfgang Langhoff. En realidad, fue la primera de las tres películas comentadas en comenzar a ser rodada, pero fue retrasada por modificaciones que sufrió a causa de la censura. La película mostraba al joven alemán Walter que apolíticamente intentaba frenar la destrucción de una farmacia durante un pogromo, por lo que junto al farmacéutico judío Franz es encarcelado en un campo de concentración donde conoce al comunista Paul, quien se suicida para evitar colaborar con los nazis. Franz moría como un héroe y Walter se hacía comunista, además de quedarse con la joven, también pretendida por Paul, pero la censura obligó a hacer morir a Walter y que Paul, el comunista, fuera el héroe que consigue a la joven. Un punto en común en estas películas es que el Partido nacionalsocialista parece no tener ningún apoyo de la clase obrera, la cual se muestra como opositora.

El Pacto de no agresión germano-soviético firmado en agosto de 1938 implicó una pausa en la propaganda soviética antinazi, como puede observarse en el hecho de

²⁰⁷ *Lenfilm* era el segundo estudio soviético más grande, luego de Mosfilm, y se encontraba en Leningrado, hoy San Petersburgo.

que las tres películas sobre el antisemitismo nombradas, al igual que ALEKSANDER NEVSKI, la película antialemana de Eisenstein, fueran sacadas de cartel. Eisenstein presentó un proyecto para dirigir una película sobre un caso de antisemitismo en la Ucrania prerrevolucionaria, pero fue rechazado y debió dirigir *Las Walkirias* de Richard Wagner en el teatro Bolshoi.²⁰⁸ Esto implicó también un silencio en la denuncia de los crímenes nazis, entre ellos la persecución a judíos y gitanos, mientras que se estrenó el filme de Dovchenko BUKOVINA, TIERRA UCRANIANA [Буковина, земля украинская] (URSS, 1939) con cierto contenido antisemita y a favor de la anexión de esa región. Al año siguiente, el mismo director estrenó LIBERACIÓN [Освобождение] (URSS, 1940), en la que celebraba la anexión de territorios polacos a la URSS, y se culpaba a los polacos de perseguir a ucranianos y judíos.

La concentración de la industria cinematográfica en el esfuerzo de guerra luego de la invasión alemana el 22 de junio de 1941 dio sus primeros frutos en forma de noticiarios. Fue precisamente el noticiario CINE-REVISTA DE LA UNIÓN 84 [Союзкиножурнал 84] (URSS, 1941) del 30 de agosto la primera referencia filmica al genocidio de los judíos, con un llamado del actor Mijoels a todos los judíos de los países para contribuir en la guerra contra el Tercer Reich que busca la “destrucción de los judíos de todo el mundo”, además de informar sobre la resistencia que estaban presentando los judíos soviéticos influidos por la cultura soviética, mientras que el discurso de Ilya Ehrenburg contenido en el mismo noticiario fue editado para enfatizar el destino común que les esperaba a judíos y rusos.²⁰⁹ Ese mismo mes, prominentes judíos soviéticos se reunieron en Moscú para obtener apoyo internacional al esfuerzo de guerra. Posteriormente, en abril de 1942, crearon el Comité Judío Antifascista [Еврейский антифашистский комитет], conocido como EAK, entre los que se encontraban Mijoels, el poeta Peter Markish, el editor Shakne Epstein y los escritores Ilya Ehrenburg y Vasili Grossman. En 1943, Mijoels y el poeta Itzik Feffer realizaron una gira por América del Norte para obtener apoyo al esfuerzo de guerra, reuniendo más de cincuenta mil oyentes en Nueva York. Grossman y Ehrenburg se desempeñaron como corresponsales de guerra y presenciaron las huellas del Holocausto y los campos de exterminio liberados, sobre lo que escribieron artículos e informes. En 1944, editaron

²⁰⁸ Bordwell, *El cine de Eisenstein*, 262.

²⁰⁹ Jeremy Hicks, *First films of the Holocaust: Soviet cinema and the genocide of the Jews, 1938-1946* (Pittsburgh. Pa: university of Pittsburgh Press, 2012), 45-6.

el *Libro negro* que contenía documentación sobre el genocidio judío y que fue publicado en 1946, pero rápidamente censurado.

El primer noticiario que muestra explícitamente el genocidio judío y el exterminio de soviéticos no judíos se estrenó en noviembre de 1941 con el nombre de CINE-REVISTA DE LA UNIÓN 114 (URSS, 1941) sobre la liberación de Rostov en el Don, sin ser casual que la primera vez que se mostraban estas atrocidades, era en el contexto de una victoria. Este noticiario estableció algunas líneas que fueron posteriormente seguidas por los noticiarios y documentales durante la guerra: imágenes de atrocidades precedidas y seguidas de imágenes triunfales del Ejército Rojo, propaganda mezclada con imágenes de las víctimas de los crímenes, utilización de expresiones como “violadas y asesinadas”, “pacíficos ciudadanos”, “incendiado y saqueado”, paralelos entre los crímenes sobre las personas y los daños al patrimonio cultural generalmente a través de iglesias en ruinas, pero nunca sinagogas, evitaban hacer foco en la etnicidad de la mayoría de las víctimas sin nombrar los motivos raciales bajo el motivo de la “naturaleza violenta” de los fascistas sin un plan genocida metódico, utilización plena de imágenes de niños asesinados, no utilización de testigos (generalmente por falta de cámaras con grabadores de audio), exposición de los rostros de los muertos, personas sufriendo que lloran y gritan junto a los cuerpos y llamados a no olvidar y a vengarse (“No olvidar, no perdonar”).²¹⁰

En muy pocos noticiarios se hace referencia a la identidad judía de las víctimas o de parte de ellas, como el CINE-REVISTA DE LA UNIÓN 9 (URSS, 1942), del 30 de enero de 1942, sobre la liberación de Livny, se ve a judíos mostrándoles los brazaletes con la estrella de David a los soldados soviéticos, incluso con planos detalles de los mismos, o en el CINE-REVISTA DE LA UNIÓN 27, del 30 de marzo de 1942.²¹¹

Las COLECCIONES DE CINE DE LUCHA fueron las responsables de la primera representación de ficción del genocidio judío, específicamente en el número diez llamado CABEZA SIN PRECIO [Бесценная голова] y dirigido en 1942 por Boris Barnet en Alma Ata. Si bien la película trata sobre partisanos en Polonia, uno de los personajes es un judío con un brazalete con la estrella de David, y se muestra la persecución a los judíos, pero precisamente son judíos no soviéticos. Aquí el judío, que no tiene un nombre específico, ayuda a escapar a una mujer con un niño y luego son ayudados por los partisanos. El historiador Karel Berkhoff registra que a partir de la victoria de

²¹⁰ Ibid., 49-53.

²¹¹ Ibid., 58-62.

Stalingrado, a principios de 1943, comienza una tendencia a explicitar la identidad judía de las víctimas del Holocausto no soviéticas, en especial las polacas para desprestigiar en el extranjero al gobierno polaco de exilio al que mostraban como antisemita, mientras que se hace referencia a las víctimas judías soviéticas como “ciudadanos” (*grazhdane*).²¹² La película de Barnet muestra que en lo que refiere a judíos no soviéticos esto fue anterior. Ilya Altman y Claudio Ingerflom coinciden en que desde la victoria de Stalingrado es perceptible una omisión de la identidad judía de las víctimas o bien su denominación como civiles.²¹³ Por otro lado, esto no significó su negación o total ocultamiento y ocasionalmente se mencionaba su identidad.

Uno de los primeros proyectos de ficción que pensaba abordar el genocidio judío fue el guión *Yo voy a vivir* [*Jvel Lebn* en Yddish y *Budu Zhit* en ruso], de David Bergelson a raíz de un encargo del gobierno al Comité Antifascista Judío para que realizara películas sobre las acciones fascistas en contra de los judíos y la lucha de éstos. La historia mostraba un pueblo de judíos, ucranianos y rusos que era ocupado por los nazis que masacraban judíos, pero lo hacían en represalia por las acciones de los partisanos, lo que según Olga Gershenson significa que los mismos judíos universalizaban el Holocausto.²¹⁴ De todas formas, el proyecto fue cancelado.

Una de las primeras películas de ficción en mostrar asesinatos en masa fue SECRETARIO DEL COMITÉ REGIONAL [Секретарь райкома] (URSS, 1942) Iván Piriev, estrenada en octubre de 1942, y que trata sobre la resistencia y los partisanos. La escena de la masacre, cuyas víctimas en el libro original del judío soviético Iosif Prut son judíos, ahora no aclara su identidad y son asesinados en represalia por un ataque a un soldado alemán.²¹⁵ Esta omisión o remoción de la identidad judía de las víctimas que figura en los guiones puede apreciarse también en la película PARTISANOS DE LA ESTEPA UCRANIANA [Партизаны в степях Украины] (URSS, 1943), estrenada en marzo de 1943. Dos meses después, fue estrenada ELLA DEFIENDE LA PATRIA [Она защищает Родину] (URSS, 1943) de Friedrich Ermler, con guión del escritor judío Aleksei Kapler y que también trata de partisanos. El filme muestra a un koljoziano traidor que intenta convencer a sus compañeros de colaborar con los nazis, ya que “ellos sólo asesinan comunistas y judíos”, pero no se muestra el asesinato de judíos, sí en cambio el de

²¹² Berkhoff, “Total Annihilation of the Jewish Population”, 83, 86 y 91.

²¹³ Altman e Ingerflom, “Le Kremlin et l’Holocauste (1993-2001)” en Fox, Holquist y Martin, eds., *The Holocaust in the East*, 250 y 259-60.

²¹⁴ Gershenson, *The Phantom Holocaust*, 30-1.

²¹⁵ Hicks, *First films of the Holocaust*, 93-4.

soldados soviéticos heridos.²¹⁶ En 1944, Boris Barnet rodaría LA NOCHE ES OSCURA [Однажды ночью] (URSS, 1945) que muestra la ejecución de aquellos que se resisten a colaborar.

La representación más cruda del exterminio en el cine de ficción durante la guerra fue la película ARCO IRIS [Радуга] (URSS, 1944) de Mark Donskoi, estrenada en 1944 y galardonada con un Premio Stalin. Además de las tomas de rehenes, torturas y asesinatos de niños por represalias, Donskoi muestra a los prisioneros de guerra soviéticos descalzos y muriendo de hambre, mientras que el criminal nazi es interpretado como un funcionario, en lugar de una bestia irracional. Jeremy Hicks recalca que en la masacre que sirve de base a la representada en la película fueron asesinadas cuarenta personas de las cuales trece eran judías pero su identidad no es mencionada.²¹⁷

Donskoi, judío de Odessa y miembro del Partido, lograría también la representación más explícita del “Holocausto por balas” en el cine de ficción con su siguiente película: LOS INCONQUISTABLES [Непокорённые] (URSS, 1945), una adaptación de la novela homónima de Boris Gorbátov, que ganó un Premio Stalin. Estrenada en octubre de 1945, la película comenzó a ser rodada poco después de la liberación de Maidanek en el verano de 1944, luego de que Donskoi visitara Babi Yar y se transformara en corresponsal de guerra, por lo que no es de extrañar que ahora, en lugar de disminuir la presencia del Holocausto respecto del guión, le otorgó aún más importancia en la película a través del personaje del doctor Fishman y una masacre de judíos rodada en Babi Yar, sin hacer referencia explícitamente al acontecimiento histórico concreto. Si bien los protagonistas de la película son los miembros de una familia ucraniana envueltos en la resistencia, la escena de la masacre es central, ya que son asesinados sólo por ser judíos y sin ser transformados en víctimas martiroológicas. Se trata de una escena que intentó ser eliminada por la censura, pero logró permanecer gracias a la defensa que Eisenstein y Romm hicieron de ella.²¹⁸ El hecho de que la escena de la masacre haya sido rodada en Babi Yar y no se mencionen los miles de gitanos y prisioneros de guerra que fueron asesinados allí, muestra de qué forma el Porraimos fue aún más silenciado que el Holocausto y eclipsado por éste, ocurriendo

²¹⁶ Ibid., 97.

²¹⁷ Se trata de la novela homónima de Wanda Wasilewka, que se inspiró en un artículo de Oskar Kurganov. Ibid., 101.

²¹⁸ Por otro lado, los distribuidores en el Reino Unido y los EE.UU. rechazaron el filme, cansados de películas sobre las atrocidades nazis. Ibid., 136-7, 147, 151, 153.

algo similar con el exterminio de los prisioneros de guerra soviéticos.²¹⁹ Donskoi también introduce la figura del niño judío que es salvado, aquí una niña salvada por la familia ucraniana que resiste, un motivo que va a ser luego utilizado en numerosas películas, entre ellas la paradigmática DESNUDO ENTRE LOBOS [Nackt unter Wölfen] (RDA, 1961), donde la resistencia comunista en Buchenwald, salva a un niño judío que llega en una valija desde Auschwitz.

Es posible que el parecido entre la representación de la represión nazi y la soviética, antes que la representación del antisemitismo, haya sido responsable de la censura de la película LOS ASESINOS ESTÁN EN EL CAMINO de Pudovkin y Yuri Tarich basado en la obra *Terror y miseria del Tercer Reich* de Bertolt Brecht, y de la desopilante sátira JOVEN FRITZ [Юный Фриц] (URSS, 1943), medimetro de Grigori Kozintzev e Ilya Trauberg.²²⁰

En febrero de 1942, fue estrenado el primer largometraje documental y el más influyente en la Unión Soviética sobre la representación del exterminio: LA DERROTA DE LOS EJÉRCITOS ALEMANES AFUERA DE MOSCÚ [Разгром немецких войск под Москвой] (URSS, 1942) que, premiado con un Oscar, cubría la derrota de los alemanes en las cercanías de Moscú y los crímenes que éstos habían cometido, ahora explicados por un “odio hacia la población soviética”, para lo cual se valió también de las ruinas del patrimonio cultural descrito como ruso, si bien parte de las víctimas eran judías.²²¹ Ya en el noticiario ¡POR LA DEFENSA DEL AMADO MOSCÚ! [На защиту родной Москвы!] (URSS, 1942), estrenado un mes antes, también se afirmaba que las víctimas habían sido asesinadas porque eran soviéticas. En los documentales soviéticos se puede apreciar una tensión entre el imperativo de propaganda y el de documentar el exterminio y otros crímenes de los nazis, lo cual es apreciable nítidamente en el documental SERÁ VENGADO! DOCUMENTOS FÍLMICOS DE LAS ACCIONES MONSTRUOSAMENTE MALVADAS, HECHOS DE LA GESTAPO, ATROCIDADES Y VIOLENCIA DE LAS FUERZAS ARMADAS DE ALEMANIA SOBRE CIVILES Y SOLDADOS DEL EJÉRCITO ROJO [Отомстим! кинодокументы о пострадавших, погибших в результате карательных акций,

²¹⁹ Las cifras más usuales hablan de más de cien mil personas asesinadas en distintas masacres en aquel lugar. De ellas, 34.000 corresponden a la masacre de judíos del 29 de septiembre de 1941, a la que posiblemente hace alusión la película.

²²⁰ Ibid., 101.

²²¹ Ibid., 64, 67.

действий гестапо, вооруженных сил Германии мирных жителей и солдат Красной Армии] (URSS, 1942) de Nikolai Karmazinski.²²²

En octubre de 1943, fue estrenado el poderoso documental de Dovchenko BATALLA POR NUESTRA UCRANIA SOVIÉTICA [Битва за нашу Советскую Украину] (URSS, 1941) en donde los límites de lo que se podía mostrar fueron corridos con imágenes de fosas comunes y miles de cuerpos, entre ellos de prisioneros de guerra soviéticos, aunque la identidad étnica de las víctimas judías no se hacía explícita, mientras que se hacía hincapié en el carácter de víctimas de los ucranianos. Una de las fosas comunes, la de Brobitskii Iar, cerca de Jarkov, fue parte de una matanza de 14.000 personas según la *voice-over*, pero no se menciona que más de diez mil eran judíos.²²³ Lo mismo ocurre con las víctimas de Bavenkovo mostradas al final del documental. En la línea del frente, Dovchenko, al disponer de equipo de sonido, pudo grabar testimonios de las personas recién liberadas, entre ellos el relato de un médico sobre cómo los alemanes incendiaron un hospital con más de cuatrocientos soldados soviéticos heridos, y el de un prisionero herido que fue salvado por una mujer.²²⁴ Mientras escuchamos su relato, Dovchenko nos muestra los restos de cuerpos incinerados aún sobre las camas entre las ruinas. Si la representación del exterminio de prisioneros de guerra soviéticos presentaba sus dificultades, debido al carácter negativo que el Partido imponía sobre los prisioneros, al tratarse de heridos en un hospital capturado, esto permitía su representación. Hicks remarca aquí cómo los testimonios orales escapan a la martirización soviética, cuando los familiares preguntan “¿Por qué moriste? ¿Por qué sufriste?”.²²⁵

Posteriormente, Dovchenko quiso rodar un documental en donde se mostraba más específicamente el exterminio, incluso el Holocausto, además de hacer alusión a las penurias que los ucranianos sufrieron durante la colectivización. El proyecto fue defendido por Jrushchov, pero fue censurado por Stalin a causa de su nacionalismo ucraniano, por lo que el primero retiró rápidamente su apoyo y el director abandonó el proyecto, para luego estrenar en 1945 el documental con imágenes no tan duras titulado

²²² Ibid., 73.

²²³ Ibid., 118-9.

²²⁴ Entre febrero y octubre de 1942, Dovchenko trabajó como periodista e instructor político en el frente, y en abril de 1943 fue incluido en la Comisión Ucraniana para Investigar Crímenes de Guerra, por lo que inspeccionó los lugares en los que los crímenes fueron perpetrados.

²²⁵ Por otro lado, el audio muestra la identidad ucraniana de los testigos a través de su acento y evita su soviétización. Ibid., 115, 117.

VICTORIA EN EL BANCO DERECHO DE UCRANIA [Победа на Правобережной Украине] (URSS, 1945).²²⁶

Uno de las causas más citadas, y posiblemente la principal, en la omisión de la identidad judía de las víctimas del Holocausto, consiste en que la propaganda nazi que asociaba el comunismo con los judíos en el binomio “judeobolchevismo” y los culpaba por la guerra, estaba siendo efectiva no sólo en los territorios ocupados sino también en la retaguardia, por lo que en 1942 el gobierno soviético decidió no hacer énfasis en la identidad de las víctimas judías, a través de la soviétización de su identidad.²²⁷

A diferencia de los documentales occidentales, los camarógrafos soviéticos acentuaban su identificación con los muertos como parte de su función profesional y también los transformaban en mártires cuyos sacrificios eran recuperados por el socialismo victorioso, otorgándoles así un sentido sacrificial, reforzado con funerales comunistas y llamadas a venganza.²²⁸ Su labor también buscaba transformarse en una prueba de dichos crímenes y en parte lo sería, ya que durante el Juicio de Núremberg, por primera vez se presentaría material filmico de archivo como prueba en contra de los criminales nazis. En estos noticiarios y documentales rodados durante la guerra se destaca la falta de testimonios orales grabados sobre las masacres, lo cual permitía una manipulación mayor de la identidad de las víctimas, algo que se practicó incluso sobre la imagen, relizando planos más cerrados que dejaban fuera las estrellas de David que los cuerpos presentaban en el material de archivo original.²²⁹

La liberación de los campos de exterminio por parte del Ejército Rojo produjo un extenso material filmico de archivo que da cuenta de la industrialización del exterminio y que fue utilizado en primer lugar por los documentalistas soviéticos y luego por los de todo el mundo hasta la actualidad. El primero de ellos fue el campo de Maidanek, donde los camarógrafos soviéticos llegaron junto con el ejército, mientras que en Auschwitz llegarían días después de la liberación. Del material obtenido en el primer campo surgió el documental MAIDANEK CAMPO DE LA MUERTE – CEMENTERIO DE EUROPA [Majdanek: cmentarzysko Europy] (Polonia, 1945) de Aleksander Ford y estrenado el 18 de diciembre de 1944. Este documental muestra por primera vez el carácter de “fábrica de la muerte”, en particular las cámaras de gas en forma de duchas, a través de la investigación de la comisión de crímenes, lo que se incluye ya plenamente

²²⁶ Ibid., 124-5.

²²⁷ Berkhoff, “Total Annihilation of the Jewish Population”, 103.

²²⁸ Hicks, *First films of the Holocaust*, 14.

²²⁹ Ibid., 17, 63.

en el documental como forma de prueba legal del exterminio, ahora a través de la metonimia de las montañas de restos materiales de las pertenencias de las víctimas, ante la imposibilidad de mostrar sus restos que fueron eliminados. Si bien se enumeran las nacionalidades de las víctimas, no se menciona a los judíos, que constituían la mayoría, y cuando uno de los guardias dice que los gaseados eran judíos, la *voice-over* dice: “no sólo judíos”. En cambio, el documental “KLOOGA” CAMPO DE LA MUERTE [“Клоога” - лагерь смерти] (URSS, 1944) de Serguei Iakushev, muestra las prendas de los muertos con el número de prisionero y la estrella de David. Esto confirma que no había una línea política determinada sobre la omisión de la identidad judía de las víctimas del Holocausto.²³⁰ El término “campos de la muerte” (*lager smerti*) era utilizado en los medios soviéticos tanto para los campos de exterminio, como para los de prisioneros de guerra y los de concentración, más allá de la etnicidad de las víctimas.²³¹

MAIDANEK fue recibido con desconfianza entre los aliados occidentales que lo interpretaron como propaganda soviética, lo que no era de extrañar, entre otras cuestiones, debido a que su editora era también la responsable del documental TRAGEDIA EN EL BOSQUE DE KATYN [Трагедия в Катынском лесу] (URSS, 1944) de Arkadi Levitan, que les endilga a los nazis esa masacre perpetrada por los soviéticos.²³² Setkina fue también precursora en los documentales sobre los juicios a los criminales de guerra con EL VEREDICTO DEL PUEBLO [Приговор народа] (URSS, 1943) también de Levitan, sobre el primer juicio a colaboradores criminales, pero tampoco contribuyó a generar confianza, debido a que las raíces formales de este trabajo pueden rastrearse en los noticiarios sobre los juicios montados del terror estalinista. Con un estilo similar, pero en formato de largometraje se estrenó en enero de 1944 el documental LA JUSTICIA ESTÁ LLEGANDO [Суд идёт] (URSS, 1943) de Ilia Kopalin, director que durante la colectivización forzosa había rodado tres documentales donde se mostraba a campesinos expropiados pasando hambre, pero justificaba la situación al afirmar que se debía a que eran *kulaki* (burguesía rural) por lo que utilizan métodos anticuados de cultivo.

En los últimos meses de la guerra, luego de la liberación del campo de exterminio de Auschwitz, la situación cambió y hubo un mayor esfuerzo en evitar mencionar la identidad judía de las víctimas del Holocausto, al tiempo que se intentaba

²³⁰ Berkhoff, “Total Annihilation of the Jewish Population”, 94.

²³¹ Ibid., 99.

²³² Hicks, *First films of the Holocaust*, 9, 14, 15, y 172-3.

disminuir la demonización de los alemanes, posiblemente porque estaba comenzando la ocupación de su país.²³³ En mayo de 1945, se estrenó el documental AUSCHWITZ [Освенцим] (URSS, 1945) donde los judíos son mencionados entre varias nacionalidades de las víctimas. Una de las principales tomas es la de los niños liberados entre los ciento ochenta gemelos, que muestran los tatuajes con números en sus brazos. Aquí, como remarca Hicks, el carácter de documental como prueba judicial es aún más fuerte que en MAIDANEK, posiblemente porque la guerra en Europa ya había terminado y se estaba preparando el Juicio de Núremberg.²³⁴

En este juicio, los estadounidenses presentaron un documental llamado EL PLAN NAZI [The Nazi Plan] (EE.UU., 1945) y otro llamado CAMPOS DE CONCENTRACIÓN NAZIS [Nazi Concentration Camps] (EE.UU., 1945) que mostraba los crímenes nazis en los campos de concentración, con el material de archivo rodado por sus camarógrafos al liberar los campos. Los soviéticos presentaron los documentales DOCUMENTOS FÍLMICOS DE LAS ATROCIDADES COMETIDAS POR LOS INVASORES FASCISTAS ALEMANES [Кинодокументы о зверства немецко-фашистских захватчиков] (URSS, 1945) y DESTRUCCIÓN DE OBRAS DE ARTE Y MONUMENTOS DE LA CULTURA NACIONAL, REALIZADO POR LOS NAZIS EN EL TERRITORIO DE LA URSS [Разрушение производства произведений и памятников национальной культуры, поэзивных памятников на территории СССР] (URSS, 1945), ambos reediciones del material de archivo rodado durante la guerra, pero ahora con una *voice-over* más descriptiva. Ninguno de los cuatro documentales logró dimensionar el carácter específico del Holocausto, pero frente a los estadounidenses el primer documental soviético presentó varias ventajas: diferencia entre campos de concentración y de exterminio, no margina el exterminio fuera de los campos frente al que se realizó dentro de ellos y logra individualizar y dramatizar a las víctimas, además de incitar a una mayor identificación con ellas.²³⁵ Por otro lado, incluye extenso material de archivo en el que explícitamente se muestra el exterminio de los prisioneros de guerra soviéticos, incluyendo un campo en Landsdorf donde se los exterminó mediante hambre. Sin embargo, algunas de estas imágenes son alternadas con las de MAIDANEK, lo que induce al público a pensar que aquellas víctimas eran también prisioneros de guerra soviéticos.²³⁶ Ambos documentales, CAMPOS DE CONCENTRACIÓN NAZIS y ATROCIDADES COMETIDAS POR LOS INVASORES son fuentes

²³³ Berkhoff, "Total Annihilation of the Jewish Population", 96.

²³⁴ Hicks, *First films of the Holocaust*, 172-3.

²³⁵ *Ibid.*, 189

²³⁶ *Ibid.*, 193.

extraordinarias para comprender la visión que las dos potencias tuvieron del exterminio a partir del contacto tan disímil que experimentaron con el mismo, y explican buena parte del desarrollo cinematográfico posterior sobre el hecho en los dos países.

A su vez, el Juicio de Núremberg fue objeto de un documental realizado por Roman Karmen. Pero los cambios en la política internacional, con el comienzo de la Guerra Fría, disminuyeron el interés en el mismo, y el zhdanovismo estaba comenzando con su política represiva sobre los cineastas, en especial aquellos que eran judíos y habían tenido fuertes contactos con los aliados occidentales, como Karmen. El noticiario EN EL PROCESO PRINCIPAL A LOS CRIMINALES DE GUERRA NAZIS EN NÚREMBERG [На процесс главного военного предварения в Ниуреберге] no fue bien recibido y en noviembre de 1946 se estrenó el documental de Karmen EL JUICIO DE LOS PUEBLOS [Суд народов], centrado en los acusados, con planos de sus reacciones nerviosas al ver las proyecciones con imágenes de las víctimas del exterminio. Si bien el original contaba con más alusiones al Holocausto, algunas de éstas fueron eliminadas en el proceso de edición final, se acentuó profundamente el carácter de víctima principal del pueblo soviético, y le dio una mayor importancia a su rol en el juicio frente al resto de los aliados.²³⁷

En 1947, Stalin abolió las celebraciones por el Día de la Victoria, posiblemente en un intento por reprimir la expresión de la memoria social y en especial el dolor y las grandes pérdidas de vidas, en un momento donde el número de víctimas soviéticas aceptado oficialmente era de tan sólo siete millones.²³⁸ Según Nina Tumarkin, luego de la guerra en la Unión Soviética las tragedias que la población soportó durante ella y las grandes derrotas iniciales fueron borradas de la memoria oficial, por lo que las historias traumáticas individuales no se incluyeron en los medios de comunicación, la educación y los espacios públicos, el arte oficial, y otros espacios controlados por el Estado.²³⁹

La "Gran Guerra Patriótica", con su carácter de guerra de exterminio, tuvo un impacto cualitativo y cuantitativo en la memoria social soviética que sobrevive en el tiempo y actúa fuertemente sobre la construcción de la identidad. El exterminio fue interpretado como una consecuencia del racismo fascista, que a su vez era entendido como una forma degenerada del capitalismo. Como afirma Lars Karl, los mitos son

²³⁷ Ibid., 209.

²³⁸ Josephine Woll, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw* (London, New York: I.B. Tauris, 2000), 63.

²³⁹ Nina Tumarkin, *The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia* (New York: Basic Books, 1994), 50.

polisémicos y por eso son utilizables políticamente ya que legitiman allí donde falta legalidad, como ocurrió con los mitos de la “Gran Guerra Patriótica” que fueron escenificados para la sociedad soviética.²⁴⁰ El recuerdo de la victoria en la guerra ofrecía a la dirigencia del Partido un motivo propagandístico para subrayar la superioridad del socialismo con el fin de legitimar su dominio. Para esto se dejó fuera de la selección los elementos que podían generar una valoración negativa del Partido: el Pacto de no agresión germano-soviético, los errores de Stalin durante la guerra, la enorme cantidad de pérdidas, la falta de militares de alto rango experimentados debido a las purgas en la preguerra, los colaboradores y los reclutados en el ejército alemán, el envío a GULag de parte de los prisioneros de guerra liberados y la ayuda recibida de los aliados occidentales, entre otras cuestiones.

En la posguerra, la representación cinematográfica sobre la “Gran Guerra Patriótica” fue parte del culto a la personalidad en el que ahora se le agregó a Stalin su papel en la guerra como “generalísimo”, atribuyéndole a él la victoria al tiempo que se le eximía de responsabilidad de cualquier tipo de error.²⁴¹ En el culto a la personalidad de Stalin se distinguen cinco aspectos recurrentes: su relación con Lenin de forma idealizada, su liderazgo compartido en la revolución totalmente exagerado, su rol en la construcción del “socialismo” con el Primer Plan Quinquenal, sus escritos políticos sobrevalorados y su relación con el pueblo, representada en términos paternalistas.²⁴²

De las películas sobre la “Gran Guerra Patriótica” que poseen estas características se encuentra LA BATALLA DE STALINGRADO [Сталинградская битва] (URSS, 1949) dirigida por Vladimir Petrov, bajo consejo de Stalin. En ella la figura del líder es central, como responsable de las órdenes que llevaron a la victoria, junto a algunos elementos propagandísticos típicos de la Guerra Fría en contra de los antiguos aliados occidentales. Es un claro exponente del cine soviético de la época sobre la guerra: órdenes que bajan desde Stalin a las distintas jerarquías, escenas de combate monumentales sin caracteres individuales reconocibles y escasas escenas de combate

²⁴⁰ Lars Karl, “Für die Heimat! Für Stalin!”: Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm der Nachkriegszeit, 1945-1950,” en *“Zerstörer des Schweigens”: Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa*, ed. Frank Grüner, Urs Heftrich y Heinz-Dietrich Löwe (Köln: Böhlau, 2006), 303.

²⁴¹ Tumarkin, *The Living and the Dead*, 77-8.

²⁴² S. Davies, *Popular opinion in Stalin’s Russia: Terror, propaganda and Dissent 1934-1941* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 148.

desde una perspectiva baja.²⁴³ Un minuto veinte segundos de la película serían eliminados en 1953 porque en ellos aparecía Beria.

Entre estas películas, LA CAÍDA DE BERLÍN es el máximo exponente del cine sobre la “Gran Guerra Patriótica” instrumentalizado para el culto a la personalidad. Se trata de una obra monumental para la que se consumieron un millón y medio de litros de combustible y se utilizaron casi doscientos aviones, sin mencionar los numerosos cañones y tanques. En esta ocasión, la intervención de Stalin en la producción de la película llegaría a límites impensados.²⁴⁴ Es interesante para nuestro tema una representación de un campo de concentración al que es enviada la protagonista, Natasha, y que su pareja, el heroico Aliosha, libera, pero, a pesar de buscarla gritando su nombre, no logra encontrarla. Recién con la “parusía” ahistórica de Stalin en Berlín el día de la victoria ambos se reencuentran.

En cuanto a la representación del Holocausto, si bien al final de la guerra no era tan problemática su representación, esto se complicó en los años siguientes. En 1947, se publicó el libro de Ehrenburg *La tormenta*, donde representaba la masacre de Babi Yar y explicitaba la identidad judía de las víctimas. El libro, que recibió un premio Stalin, originalmente abordaba exclusivamente el Holocausto, pero el autor se vio obligado a mitigarlo.²⁴⁵

Un fuerte cambio en relación a los judíos y al Holocausto se dio a través de las “campañas anticósmopolitas” que implicaron arrestos masivos en 1948. En enero de ese año, Mijoels fue asesinado por la NKVD y en noviembre el EAK fue disuelto por el gobierno. A partir de la creación del Estado de Israel en mayo de 1948, el trato oficial sobre el Holocausto cambió perceptiblemente, evitándose toda alusión a las víctimas judías, al menos hasta la muerte de Stalin. Un claro ejemplo son reportes del caso Kravchenko (febrero 1949), el Juicio Mannstein (septiembre de 1949) o el arresto de Koch, donde se eliminaron las referencias a judíos y gitanos.²⁴⁶ En 1948, por orden de Zhdanov se recuperaron casi todos los ejemplares del *Libro negro* y fueron destruidos, menos uno que sobrevivió y clandestinamente fue enviado al exterior. Una de las pocas

²⁴³ Lars Karl, “Für die Heimat! Für Stalin!” en *Zerstörer des Schweigens*, 309.

²⁴⁴ Stalin reemplazó el grito “¡Adelante!” por “¡Por la Patria, por Stalin!” en el momento del ataque en una escena, y también eliminó una escena en la que los civiles alemanes se asustan de los soviéticos. *Ibid.*, 313.

²⁴⁵ Ewa Berard-Zarzycka, “Ilya Ehrenburg in Stalin’s Post-war Russia,” *Soviet Jewish Affairs* 17 (1987), 32.

²⁴⁶ *Pravda e Izvestiia* del 11 de septiembre de 1949 y *Pravda* del 14 de septiembre de 1949. Citados en Lukasz Hirszwicz, “The Holocaust in the Soviet Mirror,” *East European Jewish Affairs* 22, no. 1 (1992), 32.

excepciones fue el libro *Por una causa justa* de Vasili Grossman publicado en 1952, pero duramente criticado. El zhdanovismo junto con el rumbo de la política internacional, harían imposibles las alusiones al genocidio judío hasta el Deshielo, al igual que ocurrió con el exterminio de los prisioneros de guerra soviéticos, no representable en una retórica triunfalista donde el Ejército Rojo se mostraba como invencible.

En julio de 1952, varios ex-miembros del EAK serían juzgados y condenados, siendo ejecutados al mes siguiente en lo que se conoció como la “Noche de los poetas asesinados”. El punto culminante de la represión antisemita lo constituyó en enero de 1953 el “complot de los doctores”, que al parecer estaba pensado como el punto de partida para la deportación de buena parte de los judíos soviéticos a campos de trabajo en Siberia, detenida por la muerte de Stalin en marzo de ese año. En el contexto de su enfermedad, se difundió la noticia de que médicos del Kremlin complotados con el sionismo estadounidense conspiraban para eliminar a toda la dirigencia soviética.²⁴⁷

Como puede observarse a partir de las descripciones anteriores, la representación del Holocausto implicó una universalización y una soviétización de la identidad de las víctimas, que en ocasiones no sólo colocó en segundo lugar su identidad judía, incluso cuando fueron asesinadas a causa de ésta, sino que directamente la silenció, en especial cuando se trataba de héroes. Un ejemplo paradigmático es el de la joven judía bielorrusa Masha Bruskina que fue colgada por los nazis por ser partisana y cuya imagen se transformó en un ícono de la resistencia del pueblo bielorruso, pero se la mostraba como una “partisana desconocida”.²⁴⁸

En cuanto a las razones de este abordaje sobre el Holocausto, se han planteado diversas hipótesis, comenzando por la más simplista que menciona al antisemitismo en Rusia y luego en la Unión Soviética, que no estaba ausente en el Comité Central del PCUS.²⁴⁹ También se suele mencionar el antisemitismo de las “campañas anticosmopolitas”. Una tercera explicación alude a la base de legitimación del poder soviético, en cuanto a que el mito legitimador se desplazó de la Revolución a la victoria en la “Gran Guerra Patriótica”, más reciente, de mayor aceptación. Enfatizar el rol judío en la misma hubiese significado disminuir el esfuerzo y la experiencia de toda la

²⁴⁷ Vladislav M. Zubok, *Un imperio fallido: La Unión Soviética durante la Guerra Fría* (Barcelona: Crítica, 2008), 250.

²⁴⁸ Ekaterina Keding, “Schlüssbilder des belarussischen Widerstands - Der Streitfall Masha Bruskina,” en *Medien zwischen Fiction-Makin und Realitätsanspruch: Konstruktionen historischer Erinnerungen*, ed. Monika Heinemann et al., 25–44 (München: Oldenbourg, 2011), 42 y 44.

²⁴⁹ Berkhoff, “Total Annihilation of the Jewish Population”, 100.

Unión.²⁵⁰ Por otro lado, las autoridades soviéticas deseaban una plena asimilación de los ciudadanos judíos y la enseñanza del Holocausto podía ir en contra de tal objetivo.²⁵¹ Esto podría explicar el silencio en los medios sobre la identidad de las víctimas judías, y, más aún, en el caso de los gitanos.²⁵² También debe tenerse en cuenta que el Holocausto expone la cuestión de la colaboración y la traición en los territorios soviéticos, una temática problemática y que el gobierno buscaba evitar.²⁵³ La amnistía a los colaboradores en 1955 disminuyó la cantidad de juicios a perpetradores así como de alusiones al Holocausto.²⁵⁴

El impacto del Holocausto dentro de la minoría judía soviética no fue menor: de los tres millones de judíos que vivían dentro de las fronteras soviéticas anteriores a 1939, un millón y medio fueron asesinados en el Holocausto y 200.000 murieron en combate.²⁵⁵ Si sumamos los territorios anexados por la URSS entre 1939 y 1940 (Este de Polonia, parte de Rumania, Letonia, Estonia y Lituania), el resultado es un tercio de las víctimas del Holocausto. De los judíos que vivían allí, un cuarto logró escapar ante el avance alemán hacia territorios del interior de la Unión Soviética y muchos de ellos vieron la anexión con alivio, dado el antisemitismo imperante en aquellos territorios.²⁵⁶ Esto produjo un resentimiento antisemita de la población local no judía que los identificaba con la ocupación soviética. La mayoría de los judíos fue asesinada por las masacres detrás de las líneas enemigas. Por otro lado, muchos soviéticos de ascendencia judía, pero que no se consideraban judíos, se confrontaron con esa identidad otorgada por los nazis durante la ocupación.

El Holocausto no fue negado en los medios soviéticos como afirmaron algunos historiadores de los países capitalistas.²⁵⁷ Sino que, al igual que el Porraimos, las víctimas judías y gitanas fueron usualmente incluidas entre las víctimas de las distintas

²⁵⁰ Zvi Gitelman, "Soviet Reactions to the Holocaust, 1945 - 1991" en *The Holocaust in the Soviet Union*, 18.

²⁵¹ Ibid., 18.

²⁵² Berkhoff, "Total Annihilation of the Jewish Population", 100.

²⁵³ Zvi Gitelman, "Soviet Reactions to the Holocaust, 1945 - 1991" en *The Holocaust in the Soviet Union*, 19.

²⁵⁴ Hirszowicz, "The Holocaust in the Soviet Mirror", 40. Excluía a aquellos que habían sido culpables de homicidio o tortura.

²⁵⁵ Mordechai Altshuler, *Soviet Jewry since the Second World War* (New York: Greenwood Press, 1987), 4.

²⁵⁶ Zusman Segalowicz, *Gebrenti trit* (Buenos Aires: Farband, 1947), 96.

²⁵⁷ Por ejemplo: Arno Lustiger, *Rotbuch: Stalin und die Juden: Die tragische Geschichte des Jüdischen Antifaschistischen Komitees und der sowjetischen Juden* (Berlin: Aufbau, 1998), 120. Solomon Schwarz, *The Jews in the Soviet Union* (Syracuse: Syracuse University Press, 1951), 334-42. Gennadii Kostyrenko, *Tainaia politika Stalina: Vlasti antisemitizm* (Moskva: Mezhdunarodnye otnosheniia, 2003), 226-30.

nacionalidades soviéticas sin explicar que se las exterminaba precisamente por su identidad étnica. Esto fue conocido como la universalización soviética del Holocausto, en el sentido de que no se lo trató como un fenómeno separado y único.²⁵⁸ De todas formas, la prensa británica y estadounidense del momento también realizó cierta universalización de las víctimas. En comparación con la centralidad que el Holocausto adquirió en los países capitalistas de Europa occidental, ninguno de esos países perdió tantos ciudadanos no-judíos como la URSS. Dentro de la Unión Soviética también hubo variaciones en cuanto al abordaje del Holocausto en las distintas repúblicas, siendo así que en Estonia, sin una fuerte tradición antisemita, se lo abordó más abiertamente, no así en Ucrania, donde hubo un antisemitismo más animoso.²⁵⁹

Por otro lado, Lukasz Hirszwicz reconoce distintos niveles que presentan diferentes “reflejos” del Holocausto que no incluyen su silenciamiento completo, pero sí implican una variedad de técnicas empleadas para distorsionar la visión sobre él.²⁶⁰ Entre los métodos de distorsión empleados, este autor cita en primer lugar el silencio, en cuanto a la no mención de la identidad nacional de las víctimas, en especial cuando la mayoría o la totalidad eran judíos. En segundo lugar, el método “últimos en la ley del más fuerte”, por el cual la nacionalidad de las víctimas se define en base al lugar donde ocurrieron los crímenes (generalmente bielorrusos o ucranianos), se utiliza “rusos” como un genérico y “judíos” recién es nombrado antes de “otros”, agregándose algún detalle o crimen especificando que fue en contra de judíos, lo que crea la sensación de que los otros crímenes fueron en contra de no judíos o bien se cita la identidad judía del testigo pero no la de las víctimas.²⁶¹ En tercer lugar, tenemos los “casos judíos especiales”, lo que consiste en hablar de Treblinka, Sobibor y Belzec como campos de exterminio de judíos, limitando el Holocausto a esos espacios, mientras que el Holocausto mismo, así como la Conferencia de Wannsee, son planteados como el comienzo y parte de algo mucho mayor: el *Generalplan-Ost*, que significaría el exterminio de todos los eslavos.²⁶²

²⁵⁸ Berkhoff, “Total Annihilation of the Jewish Population”, 99.

²⁵⁹ Zvi Gitelman, “Soviet Reactions to the Holocaust, 1945 - 1991” en *The Holocaust in the Soviet Union*, 13.

²⁶⁰ Hirszwicz, “The Holocaust in the Soviet Mirror”, 30 y 33.

²⁶¹ *Ibid.*, 34-5.

²⁶² El autor también distingue un cuarto método utilizado en los años setenta y en los primeros años de los ochenta durante las campañas antisionistas que presentan a los sionistas como cómplices del nazismo, paralelamente al quinto método que define como la “politización extrema” y que consiste en definir a Israel, la OTAN y la RFA como continuidad del nazismo. *Ibid.*, 35-8.

3.2. El caso de la DEFA

3.2.1. El cine de la DEFA durante los tiempos de Stalin

Más allá del dominio militar que las tropas soviéticas hayan constituido en la Alemania ocupada de posguerra, su sostenimiento y la fundación de la RDA con el PSUA en el poder y la estructura político-económica de tipo soviética, implicó necesariamente la construcción de un consenso entre la población alemana. Esta tarea se muestra aún más compleja si tenemos en cuenta que durante los doce años de régimen nacionalsocialista la población alemana recibió importantes dosis de propaganda anticomunista, antisoviética y antirrusa. Por eso es posible que un número considerable de alemanes percibiera a los soviéticos y a la ideología que su Estado encarnaba como su peor enemigo o incluso como bárbaros infrahumanos, contra los que se debía luchar hasta el final una guerra total de exterminio. El gigantesco éxodo de los alemanes hacia los territorios más occidentales e incluso hacia las tropas de los aliados en el frente occidental, en su huida del avance del Ejército Rojo, más el alto número de suicidios, en especial de mujeres, para no caer bajo la ocupación soviética, es una clara expresión de la imagen extremadamente negativa que los alemanes poseían de los soviéticos, además del temor por represalias ante el accionar alemán sobre la población de la URSS. La construcción de la nueva legitimidad soviética y del PSUA se vio aún más dificultada por violaciones de los derechos humanos perpetradas por el Ejército Rojo en su avance sobre territorio alemán.²⁶³

Uno de los instrumentos para lograr ese consenso, y quizás el más importante en el ámbito cultural, fue el cine. La velocidad con la que los soviéticos reabrieron las salas de cine en Alemania expresa la importancia que las autoridades otorgaban al séptimo arte. El 28 de abril de 1945, cuando se instaló la comandancia soviética de la ciudad de Berlín bajo el mando del Coronel Nikolai Bersarin, se autorizó inmediatamente la reapertura de teatros y cines, incluso antes de terminar la guerra. Desde mayo de 1945, la distribución de películas estuvo a cargo de la empresa soviética Soiuzintorkino. Se trataba al principio de películas soviéticas subtituladas al alemán hasta que el 20 de julio de 1945 se estrenó el documental BERLÍN [Берлин] (URSS, 1945) de Yuli Raizman y

²⁶³ Sobre las violaciones masivas llevadas a cabo por el Ejército Rojo ver Anthony Beevor, *Berlín: La caída 1945* (Barcelona: Crítica, 2005), 437, 469, 477, 493-7, 515-7, 542, 641-9 y 655. También Hans P. Duerr, *Obszönität und Gewalt, Der Mythos vom Zivilisationsprozess 3* (Frankfurt del Meno: Surhkamp, 1993), 418-22. El primer filme de ficción alemán donde se aborda exclusivamente las violaciones es ANÓNIMA: UNA MUJER EN BERLÍN [Anonima - eine Frau in Berlin] (Alemania, 2008) de Max Färberböck.

Nikolai Shpikovcky con doblaje sincronizado y Roman Karmen como camarógrafo. En una actitud muy diferente los aliados occidentales priorizaron el uso de los medios gráficos como periódicos y libros para la tarea de “reeducación”, pero además fue determinante su visión de Alemania como un mercado para su propia industria cinematográfica.²⁶⁴ De esta forma, la primera película alemana de posguerra, LOS ASESINOS ESTÁN ENTRE NOSOTROS [Die Mörder unter uns] (Alemania - DEFA, 1946) no sería rodada en el sector occidental porque los aliados occidentales rechazarían la propuesta de su director, Wolfgang Staudte, mientras que los soviéticos financiaron su rodaje a través del flamante estudio Deutsche Film AG o DEFA, siendo estrenado el filme el 15 de octubre de 1946.

Para una mayor efectividad en el cine de propaganda se hacía necesario contratar directores alemanes como Staudte, en vez de utilizar películas soviéticas. Los intelectuales alemanes comprendían mejor la cultura nacional y se corría un riesgo menor de que su producción cinematográfica fuera percibida como propaganda de la potencia ocupante. Esta tarea se vio facilitada por los intelectuales alemanes exiliados en la URSS que en su mayoría eran militantes del Partido Comunista Alemán, PCA (*Kommunistische Partei Deutschlands*: KPD). Ya en noviembre de 1944 en el hotel moscovita Lupus, un grupo de artistas y políticos exiliados alemanes se reunió para planear tareas de agitación en territorio alemán que fuera ocupado por la URSS. Una de las premisas a las que concluyeron fue que la confrontación histórica con el nazismo debía retroceder en el tiempo, abarcando a buena parte de la historia alemana, lo que influyó en numerosos filmes del realismo antifascista. Ese mismo año, Hans Rodenberg, luego director de la DEFA, afirmó en Moscú que “muchos hombres nunca leerán los periódicos, nunca pensarán en libros, pero seguramente irán al cine”. Esta era la diversión preferida en una Alemania en ruinas, donde doscientas entradas al cine costaban lo mismo que un paquete de manteca en el mercado negro.

El reclutamiento de cineastas también incluyó algunos directores que habían vivido en Alemania durante el nazismo. La política oficial consistía en no contratar a ningún director o autor que hubiera producido filmes de propaganda.²⁶⁵ Sin embargo, se

²⁶⁴ Esto se debía no sólo a cuestiones comerciales, sino también a políticas, ya que los estadounidenses querían desnazificar, además de reclutar para la guerra fría a través de sus películas transmitiendo la idea a los alemanes de que ellos también podían ser como los estadounidenses. A diferencia de los soviéticos, se intenta aquí instalar una ideología política acompañada de todo un universo cultural.

²⁶⁵ Hans-Michael Bock, “Die DEFA-Story,” en *Geschichte des internationalen Films*, ed. Geoffrey Nowell-Smith (Stuttgart: J. B. Metzler, 1998), 582-91.

hicieron algunas excepciones con personal que se había desempeñado como técnico.²⁶⁶ En general, los cineastas de la DEFA gozaban de un pasado relativamente opositor al nazismo.²⁶⁷ El hecho de que algunos directores hubieran sufrido las políticas del nazismo daba más credibilidad a sus relatos, percibidos como honestos, en lugar de un mero oportunismo. Por otro lado, la rápida reactivación cinematográfica soviética hizo que se decidieran por la DEFA incluso directores que residían en las zonas ocupadas por los aliados occidentales.²⁶⁸

El 25 de agosto de 1945, los soviéticos crearon la Administración Central para la Educación del Pueblo (*Zentralverwaltung für Volksbildung*) y reunieron a un grupo de trabajadores cinematográficos que al mes siguiente fundó el colectivo *Filmaktiv*, con el propósito de revivir el cine alemán. El 22 de noviembre, se reunieron los principales cineastas con este fin, apelando el dramaturgo Friedrich Wolf a crear un cine crítico que trate los problemas del período de transición que ayude a traer una nueva y mejor Alemania. Así, el 1º de enero de 1946 directores alemanes con apoyo soviético comenzaron el rodaje en las calles de Berlín y el 13 de mayo la autoridad de ocupación otorgó la licencia a la DEFA para realizar los primeros filmes.²⁶⁹

El director Kurt Maetzig afirma que en los años de ocupación soviética se gozó de una amplia libertad de dirección sin censura, gracias a que los funcionarios soviéticos eran académicos que no deseaban imponer las normas soviéticas y creían en la posibilidad de un camino alemán al socialismo.²⁷⁰ La cabeza del Departamento de

²⁶⁶ Broni Mondy, el camarógrafo de *EL JUDÍO SUSS* [Jüd Suss] (Alemania, 1940) uno de los máximos exponentes de filme antisemita durante el nazismo, era ampliamente demandado en la posguerra, mientras que Wolfgang Zeller, que había realizado la música de la misma película, también la compuso para *PAREJA EN LAS SOMBRAS* [Ehe im Schatten] (Alemania - DEFA, 1947) de Kurt Maetzig, sobre la persecución a los judíos. Wolfgang Staudte mismo había desempeñado un rol secundario en el filme. Si bien los nazis le ocasionaron problemas por su relación con grupos artísticos progresistas, luego de 1941 Staudte pudo filmar, entre otras obras, la comedia *ACRÓBATA HERMO-O-SO* [Akrobat schön-ö-ön] (Alemania, 1942). Esto permite entender su declaración de que debió filmar *LOS ASESINOS ESTÁN ENTRE NOSOTROS* porque significaba una “liberación interior” al exponer los crímenes del nazismo. Ellen Blauert, ed., *Die Mörder unter uns, Ehe im Schatten, Die Buntkarierten, Rotation: Vier Filmerzählungen nach den bekannten DEFA-Filmen* (Berlín: Henschelverlag, 1969), 74.

²⁶⁷ Si bien Gerhard Lamprecht rodó durante el período, intentó escapar a los filmes de propaganda. Kurt Maetzig había sido acosado por ser “medio judío” y en 1944 se unió clandestinamente al Partido Comunista Alemán. Slatan Dudow, de origen búlgaro, ya desde 1920 había mostrado simpatías por el marxismo, y poco después un fuerte compromiso con la causa soviética, además de ser uno de los pocos directores de la DEFA que había formado parte del cine proletario de la República de Weimar. Falk Harnack, perteneció al grupo de resistencia alemán “La Rosa Blanca” (*Die weisse Rose*), y en 1943 desertó y se unió a los partisanos griegos.

²⁶⁸ Wolfgang Staudte residía en la zona de ocupación británica de Berlín.

²⁶⁹ Staudte comenzaba a filmar escenas de un proyecto cinematográfico y Kurt Maetzig rodaba las primeras tomas del noticiario *EL TESTIGO OCULAR* [Der Augenzeuge].

²⁷⁰ Martin Brady, “Discussion with Kurt Maetzig,” en *DEFA: East German Cinema 1946-1992*, ed. Sean Allan y John Sandford (New York: Berghahn, 1999), 83.

Propaganda e Información, el Coronel Serguei Tulpanov, había sido profesor en la Universidad de Leningrado, y el oficial responsable por los asuntos relativos a la producción cinematográfica, el Mayor Aleksander Dymshitz, se encontraba familiarizado con la filmografía alemana. Ambos habían trabajado en el frente con los emigrados alemanes y eran intelectuales experimentados en el tema. En los primeros años de la posguerra, entre los directores de la DEFA y las autoridades soviéticas se vivió una alianza que compartía objetivos y necesidades, casi sin censura.²⁷¹ Debe tenerse en cuenta que durante la guerra los intelectuales y artistas soviéticos habían vivenciado un relajamiento de la represión estalinista, lo que produjo un verdadero entusiasmo al finalizar el conflicto, pero las esperanzas se diluyeron tiempo después, especialmente en 1948, con las tensiones de la Guerra Fría. Por otro lado, hasta la construcción del Muro de Berlín en 1961, los directores de la DEFA tenían la posibilidad de emigrar y trabajar en países capitalistas, por lo que los soviéticos, para lograr cooptarlos, debían darles un trato especial.

Sólo tres días después del estreno de *LOS ASESINOS ESTÁN ENTRE NOSOTROS*, le llegó el momento a la segunda producción de la DEFA, *TIERRA LIBRE* [Freies Land] (Alemania - DEFA, 1946) dirigida por Milo Harbich. El éxito del primero, frente al estrepitoso fracaso de este último filme, marcaría el rumbo a seguir durante los próximos años: se descartó la propaganda comunista directa y explícita, copiada del cine soviético, por otra más sutil en la que el contenido antifascista prevalece y legitima la presencia de elementos secundarios procomunistas.²⁷² Uno de los puntos problemáticos de *TIERRA LIBRE* fue la escena en la que un oficial soviético en un caballo se acerca a una mujer alemana que está arando y le ofrece su caballo para hacerlo.²⁷³ Según el crítico Wolfgang Gersch, el público aún no estaba preparado para tales escenas y según afirma Brecht en 1948, las mujeres alemanas entraban en pánico al recordar la acción del Ejército Rojo sobre ellas.²⁷⁴ La escenificación de la ocupación

²⁷¹ Christiane Mückenberger, "The Anti-Fascist Past in DEFA Films," en *DEFA: East German Cinema 1946-1992*, ed. Sean Allan y John Sandford (New York: Berghahn, 1999), 60.

²⁷² Dado que el contenido propagandístico socialista de *TIERRA LIBRE* era demasiado directo, los soviéticos sólo autorizaron la proyección del film en su zona de ocupación. Quizás como parte del fracaso, el director volvería al año siguiente a su Brasil natal, mientras que el guionista y director de producción, Kurt Hahne, trabajaría a partir de 1951 sólo con estudios capitalistas, luego de un nuevo fracaso con *EL HACHA DE WANDSBECK* [Das Beil von Wandsbeck] (RDA, 1951) de Falk Harnack.

²⁷³ Una escena similar puede apreciarse en *LO VIEJO Y LO NUEVO* [Старое и новое] (URSS, 1929), de Serguei Eisenstein y en *FELICIDAD* [Счастье] (URSS, 1935) de Aleksander Mevdevkin. El objetivo de ambas películas fue incentivar la colectivización agraria soviética.

²⁷⁴ Gersch, *Szenen eines Landes*, 14.

soviética en el cine de ficción de posguerra de la DEFA no volvería a repetirse.²⁷⁵ TIERRA LIBRE puede ser considerada una película de propaganda a favor de la colectivización de la tierra, como la película MINA DE CARBÓN AL AMANECER [Grube Morgenrot] (Alemania - DEFA, 1948) de Erich Freund lo era para la nacionalización de la industria y QUÍMICA Y AMOR [Chemie und Liebe] (Alemania - DEFA, 1948) de Arthur Maria Rabenalt, asociaba producción capitalista con producción de armamento, siendo estas tres películas las de propaganda abierta en clara línea socialista, mientras que las otras quince películas rodadas durante la ocupación soviética se referían casi exclusivamente al nacionalsocialismo y la reconstrucción.²⁷⁶

En ocasión de la creación de la DEFA, el 16 de mayo de 1946, el coronel Tulpanov afirmó que ésta...

...tiene importantes tareas que cumplir. La mayor de ellas es la lucha por la construcción democrática de Alemania, peleando por la educación del pueblo alemán, especialmente de los jóvenes, en el sentido de una democracia y humanidad auténticas... El filme como arte de masas debe ser un arma afilada y fuerte contra la reacción y a favor de la profunda y floreciente democracia, contra la guerra y el militarismo, y por la paz y amistad de todos los pueblos del mundo.²⁷⁷

Cuando Tulpanov habla de “educación”, en realidad se refiere a lo que en occidente suele ser conocido como propaganda, lo que se correspondía con la interpretación soviética que fue explicada anteriormente. La rápida puesta en marcha del cine alemán fue mucho más rápida en la zona de ocupación soviética, en parte por su política cinematográfica y por la prioridad con la que se la utilizó para estos fines de “educación”, pero también se vio facilitada porque el 70% de la industria cinematográfica del Tercer Reich cayó en manos de los soviéticos. La centralización y monopolización de la misma no fue dificultosa ya que durante el nazismo Joseph

²⁷⁵ A la misma debe sumarse un cartel de una escuela, el cual aparece en ruso y alemán, algo extraño en el cine de ficción, pero que constituía un elemento cotidiano.

²⁷⁶ David Bathrick, “From Soviet Zone to Volksdemokratie: The Politics of the Film Culture in the GDR, 1945-1960,” in *Cinema in Service of the State: Perspectives on Film in the GDR and Czechoslovakia, 1945-1960*, ed. Lars Karl y Pavel Skopal (New York: Berghahn, 2015), 20.

²⁷⁷ Heinz Kersten, *Film in der DDR* (München: Manser, 1977), 9.

Goebbels, ministro de propaganda, la había concentrado.²⁷⁸

La desnazificación en la zona de ocupación soviética estaba guiada por la interpretación marxista del fascismo, que lo consideraba una consecuencia de la naturaleza contradictoria del moderno capitalismo industrial. Así, se sostenía que la transformación económica del capitalismo en un estado socialista desnazificaría al país. Parte de las medidas anticapitalistas fueron la reforma agraria de 1945 y las expropiaciones al capital industrial y financiero de 1946, con la correspondiente transformación de la industria cinematográfica. Si bien el 13 de agosto la DEFA fue registrada oficialmente como una empresa privada, lo fue con un capital inicial procedente de *Zentrag*,²⁷⁹ una organización subsidiaria del PSUA, que respondía directamente al Comité Central del Partido. El 14 de julio de 1947, la oficina central de la DEFA fue trasladada a Potsdam, se la transformó en una Sociedad Anónima soviética, y se aumentó su capital, otra vez otorgado por *Zentrag*.²⁸⁰ Se realizaron cambios en la organización para que el 45% fuera manejado por soviéticos, destacándose la figura del director Ilya Trauberg. Pero en realidad el control soviético era mayor, ya que gran parte del capital era de este origen. Los derechos de distribución de los filmes de la DEFA pertenecían a la compañía soviética *Soiussintorgkino*, luego *Sovexport*.

El 10 de noviembre, se instaló un comité conocido como *Filmkommission* que funcionaba de nexo con el Comité Central del PSUA en asuntos relativos a cambios de personal. Los dirigentes partidarios expresaron su voluntad de transformarlo en un partido de “nuevo tipo”, y en 1948 lo transformaron en uno estalinista de cuadros.²⁸¹ La adopción de este rumbo estuvo en parte relacionada con la disputa con el titoísmo, lo que significó el fin de la aceptación por parte de los soviéticos de la idea de un camino alemán especial al socialismo.²⁸² Estos acontecimientos provocaron el reemplazo de Lindemann como director de la DEFA por Walter Janka, luego jefe de la principal

²⁷⁸ Luego de la guerra fue descentralizada sólo en las zonas de ocupación occidental, mientras que en la zona soviética continuó centralizada en la DEFA, la cual heredó de los estudios Ufa la típica estructura de un estudio hollywoodense de los '30.

²⁷⁹ *Zentrag* era la abreviación de *Zentrale Druckerei-, Einkaufs- und Revisionsgesellschaft mbH*. Su máxima era la frase de Lenin “organización partidaria y literatura partidaria”.

²⁸⁰ Del 6 al 9 de junio de 1947 se había realizado en Potsdam-Babelsberg el primer Congreso de Autores de Cine, al que concurren cineastas de toda Alemania, predominando oficialmente aún en este momento para los soviéticos la idea de un solo Estado alemán.

²⁸¹ Joaquín Abellan, *Nación y nacionalismo en Alemania: La “cuestión alemana, 1815-1990* (Madrid: Tecnos, 1997), 188.

²⁸² Wolfgang Leonhard, *Das Kurze Leben der DDR: Berichte und Kommentare aus vier Jahrzehnten* (Stuttgart: DVA, 1990), 55.

editorial de la RDA. Pero en octubre de 1948 Janka fue desplazado, junto a Maetzig y Volkmann, por los miembros del PSUA Wilhelm Meissner, Alexander Lösche y Grete Keilson. Al morir Trauberg en diciembre de 1948 y renunciar Wolkenstein, se los reemplazó por los soviéticos Leonid Antonov y Aleksander Andriievski. Aún más decisiva para la estalinización fue la incorporación a la dirección del comunista de línea dura Sepp Schwabb. Estos cambios, junto con la creación de la RDA el 7 de octubre de 1949, definieron un rumbo claramente soviético para el contenido de las producciones de la DEFA, orientándose hacia las premisas del realismo socialista.

El gobierno militar soviético utilizó al realismo antifascista, el género más importante de la DEFA, para deslegitimar al régimen vencido.²⁸³ Debido principalmente a la concepción marxista del fascismo reinante en la administración soviética, que controlaba la DEFA, el “nunca más” del realismo antifascista se conducía hacia un sentido anticapitalista, a pesar de que los elementos prosoviéticos van más allá de esta concepción.²⁸⁴ El realismo antifascista poseía también el objetivo implícito de legitimar la ocupación soviética y construir una hegemonía del PSUA, además de inculcar valores anticapitalistas para reclutar a la población en la Guerra Fría. En este caso, la coordinación central del proceso propagandístico fue ejecutada por el Departamento de Propaganda e Información y el principal medio de comunicación utilizado fue el cine, con el cual se manipularon técnicas, sentidos y representaciones para lograr integridad y uniformidad en la acción de la población.²⁸⁵ El proceso de propaganda incluye diferentes agentes entre los que se encuentra el “cuerpo hacedor de política” constituido en este caso por la cúpula del PSUA, partido que estaba subordinado indirectamente a las autoridades soviéticas. Al igual que la política oficial, la propaganda se originará en la ideología específica de este cuerpo.

Varias de las películas del realismo antifascista transcurren durante la República de Weimar y en mayor medida durante el Tercer Reich. Algunas finalizan en la posguerra, y también hay otras contemporáneas a su rodaje durante la posguerra, género conocido como “película de ruinas” (*Trümmerfilme*). Estas presentaban la ventaja de necesitar poco capital para ser rodadas, dada la escenografía natural que brindaba Berlín

²⁸³ Hans G. Pflaum y Hans H. Prinzler, *Film in der Bundesrepublik Deutschland* (Bonn: InterNationes, 1992), 152.

²⁸⁴ Un ejemplo son las rejas utilizadas en un *raccord* de ROTACIÓN. Marc Silberman las interpreta erróneamente como la opresión del nazismo. En realidad, son la opresión de la lucha de clases, que aparecen ya durante la República de Weimar y desaparecen sólo con la llegada del Ejército Rojo. Marc Silberman, *German Cinema: Texts in Context* (Detroit: Wayne State University Press, 1995), 99 y 110.

²⁸⁵ Barukh Hazan, *Soviet Impregnational Propaganda* (London: Ardish Publishers, 1982), 9.

en ese momento, pero duraban poco tiempo en cartel ya que el principal objetivo de los espectadores era entretenerse y distraerse de su realidad, a pesar de lo cual estas películas fueron vistas por millones de alemanes.²⁸⁶

No se realizaban comedias escapistas ya que se intentaba legitimar la ocupación, transformar el modo de producción y alistar la sociedad para la Guerra Fría, por lo cual se ponía el acento sobre la visión del pasado reciente y trágico del nacionalsocialismo y la guerra, representando a las tropas soviéticas como las que terminaron con dicho sacrificio y a los militantes del Partido Comunista Alemán como quienes resistieron el desastre fascista.

De todas formas, no era un resurgir fascista lo que hacía peligrar la hegemonía soviética en construcción, sino la resistencia al estalinismo, como quedaría claro con el levantamiento del 17 de junio de 1953. La rebelión, denominada falazmente como “putsch fascista” por el gobierno de la RDA y sofocada por los tanques soviéticos, no expresó ninguna nostalgia por el nazismo, sino descontento frente a la división del país y la ausencia de democracia, la cual estaba presente sólo en el discurso oficial. A su vez, la autoproclamada “dictadura del proletariado” exigía cuotas cada vez mayores de producción que extenuaban a los obreros, como la titánica construcción de la Avenida Stalin (*Stalinallee*) a contrarreloj, al tiempo que se seguían enviando reparaciones de guerra a la Unión Soviética, que continuaba reteniendo a prisioneros de guerra alemanes.

Si bien en el otoño de 1947 todavía se veía como posible una Alemania unificada y, al menos oficialmente, ese era el deseo de Stalin, el fracaso de la Conferencia de Londres en diciembre de ese mismo año con el comienzo de la Guerra Fría, seguido del “bloqueo de Berlín” en enero de 1948 y la intensificación del Plan Marshall, claramente cerraron el camino de la unidad para los alemanes, al menos por las próximas décadas. Esto confrontó a los líderes del PSUA con su política cinematográfica, debido a que se hizo evidente que ya no bastaba con el realismo antifascista orientado a la desnazificación, por lo que se lanzó una campaña hacia la “democracia popular” con el pleno desarrollo de una “política cultural socialista”, que rápidamente se encaminó hacia una estalinización zhdanovista, con críticas al

²⁸⁶ En 1946, *LOS ASESINOS ESTÁN ENTRE NOSOTROS* fue vista por más de cinco millones de espectadores, *UN LUGAR EN BERLÍN* [Irgendwo in Berlin] (Alemania-DEFA, 1946), de Gerhard Lamprecht, por casi cuatro millones, mientras que *PAREJA EN LAS SOMBRAS* fue la más exitosa, con diez millones de espectadores. Käthe R. Weiler, ed., *Film und Fernsehuns der DDR: Traditionen Beispiele Tendenzen* (Berlin: Henschel, 1979), 90.

formalismo por parte de Dymshitz y la I Conferencia del PSUA en enero de 1949.²⁸⁷

La creación de la RDA provocó importantes cambios en el contenido del cine de la DEFA. ROTACIÓN [Rotation] (RDA, 1949), otra notable película del realismo antifascista dirigida también por Staudte, sufrió censura parcial de los soviéticos por cuestiones ideológicas debido a que su contenido antimilitarista iba en contra de la creación de la Policía Popular (*Volkspolizei*).²⁸⁸ Christiane Mückenberger se equivoca al afirmar que luego de la creación de los dos Estados alemanes el mensaje pacifista ya no era oficialmente deseable. Esta retórica continuó en el cine de la DEFA a lo largo de la Guerra Fría, pero lo que desapareció fue el antimilitarismo, ya que se mostraba al rearme como necesario para defenderse de la agresión imperialista materializada en el nuevo Estado alemán occidental, siempre con una retórica pacifista, como puede observarse en la película PASO A PASO [Schritt für Schritt] (DEFA, 1960) de János Veiczi. A su vez, el pacifismo se redireccionó, mostrándose como opositor al belicismo de los aliados occidentales.²⁸⁹ Otra escena de ROTACIÓN que fue removida corresponde a las olimpiadas de Berlín en 1936, cuando el protagonista se afilia al Partido nazi (NSDAP en alemán) y puede verse el reconocimiento del régimen por parte de las demás naciones, lo que el censor soviético veía como una legitimación del régimen.²⁹⁰ También significaba una referencia al Pacto Mólotov-Ribbentrop, y la imagen positiva de la Unión Soviética era más importante que una profunda revisión del nazismo.

La figura de los miembros del Partido Comunista Alemán fueron adquiriendo una importancia progresiva en los filmes posteriores, pero la mayoría de los protagonistas se presentan sin filiación política, con una leve simpatía por los comunistas o cercanos al nazismo, sin convicción pero obligados por las circunstancias, mientras que los personajes fuertemente antifascistas, ligados al socialismo o al Partido Comunista, difícilmente son protagonistas, una estrategia que evitaba un rechazo por parte de la mayoría del público alemán, lograba una identificación mayor del público con los protagonistas y posibilitaba una redención y cambio político. La gran cantidad

²⁸⁷ David Bathrick, "From Soviet Zone to Volksdemokratie" en *Cinema in Service of the State*, 23-4.

²⁸⁸ El padre quemaba el uniforme de la Juventud Hitleriana de su hijo y le decía que "ése era tu último uniforme", palabras que fueron cambiadas por la censura. Posteriormente, cuando el funcionario estalinista Sepp Schwabb fue designado director de la DEFA, se removió la escena. A causa de esta censura, Staudte optó por trabajar con los estudios capitalistas, si bien en 1952 retornaría a la DEFA para rodar EL SÚBDITO [Der Untertan] (RDA, 1952), pero luego de una nueva censura en los '50 abandonaría definitivamente la DEFA. Frank B. Habel, *Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme* (Berlín: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), 494.

²⁸⁹ Christiane Mückenberger, "The Anti-Fascist Past in DEFA Films" en *DEFA: East German Cinema 1946-1992*, 64.

²⁹⁰ Silberman, *German Cinema*, 99.

de niños presentes en los filmes del período se explica en que constituían un elemento real entre las ruinas de Berlín.²⁹¹ Sin embargo, los niños han sido utilizados como un elemento que simboliza el porvenir, particularmente en el cine socialista y más aún en el realismo socialista, en el que un futuro glorioso, o bien el futuro en el presente, es el elemento central de legitimación. Si quiere mostrarse cómo será el futuro, o más precisamente cómo el gobierno desea que sea, se lo corporiza en los niños. Esta utilización suele ser más común en momentos de fuerte cambio histórico o momentos transicionales donde lo posible parece ilimitado. También suelen ser utilizados en los *Trummerfilme* para simbolizar la inocencia y la esperanza sobre el futuro además de la superación del trauma.²⁹²

En cuanto a la familia como marco de reconciliación, se relaciona con la falta de sensibilidad de los espectadores a las apelaciones de solidaridad con grupos políticos y sociales, luego de años de propaganda y de una guerra perdida.²⁹³ Ese futuro, la RDA naciente, al igual que los jóvenes estandartes del PSUA, no pueden cargar con la culpa de los crímenes del pasado, dado el carácter de “hora cero”, de nuevo comienzo con una ruptura total con el pasado nacionalsocialista, con que el nuevo Estado fue imaginado.²⁹⁴ En *ROTACIÓN* el hijo le pide perdón al padre por haberlo denunciado y el padre le dice que es a él a quien tiene que perdonar por no haber luchado en contra del nacionalsocialismo.²⁹⁵ Luego de la fundación de la RDA y la creación del *Volksarmee*, el Ejército Popular de la RDA, se abandonará esta premisa del realismo antifascista y se mostrarán a los jóvenes pioneros en uniforme jugando a ser soldados, en una militarización que se justifica en la defensa de la paz frente a la “agresión imperialista”.

La creación de los dos Estados alemanes, estando la RDA gobernada por el PSUA, permitió el traslado de la propaganda socialista autolegitimadora a un primer nivel en las películas, siendo expresada en forma más directa y con ataques constantes a

²⁹¹ También es el caso de ALEMANIA, AÑO CERO [Germania, anno zero] (Italia, 1948), de Roberto Rossellini. Quizás éste sea el film que mejor retrate la situación del Berlín de posguerra, virtud del director y del neorealismo italiano, además de no encontrarse encuadrada en ninguno de los bandos de la Guerra Fría, por lo que la película no se ve obligada a tener un final esperanzador y termina en el suicidio del niño.

²⁹² Berghahn, *Hollywood behind the Wall*, 65.

²⁹³ Silberman, *German Cinema*, 85.

²⁹⁴ Los dos jóvenes hermanos de FAMILIA BENTHIN se muestran también como un ejemplo del futuro, en el cual uno muere por elegir el camino capitalista y el otro tiene un feliz destino por unirse a las filas de los jóvenes socialistas.

²⁹⁵ El joven de *ROTACIÓN* parece ser una respuesta al de JOVEN HITLERIANO QUEX [Hitlerjunge Quex] (Alemania, 1933), un filme de propaganda nazi dirigido por Hans Steinhoff, en el que un joven de las juventudes hitlerianas es asesinado por los camaradas comunistas que militan junto a su padre. Un espejo de este filme, pero dentro de la ideología comunista es la película EL PRADO DE BEZHIN [Бежин луг] (URSS, 1936) de Serguei Eisenstein, e inspirada en la historia oficial de Pavlik Morozov.

la RFA y las potencias capitalistas, representadas como una continuación del fascismo.²⁹⁶ Es en este orden que Heinz Kersten afirma que la creación de los dos Estados alemanes dio libertad a la DEFA para expresarse ideológicamente, teniendo los elementos políticos un rol secundario hasta ese momento, pero la propaganda expresamente anticapitalista en contra de los países de Europa occidental comenzó antes de la creación de los dos Estados.²⁹⁷ Este cambio más precisamente puede situarse en el otoño de 1948 cuando Walter Ulbricht, desde la junta directiva del PSUA, anunció la tarea de la construcción socialismo, con la liquidación de los elementos capitalistas.²⁹⁸ Se destaca también la propaganda en contra del Plan Marshall, mientras que se ensalzaba al COMECON.²⁹⁹

Si las primeras producciones de la DEFA no tenían una ubicación precisa en una zona de ocupación, con la creación de los dos Estados alemanes adquieren una locación definida en cada escena transformándose en una comparación constante en términos maniqueístas, que reserva las características positivas para el Este, mientras que traslada todo lo negativo al Oeste capitalista, el cual atenta en contra de los alemanes orientales.³⁰⁰ Uno de los máximos exponentes de esta nueva estrategia propagandística es la película de Slatan Dudow y Kurt Maetzig, *FAMILIA BENTHIN* [*Familie Benthin*] (RDA, 1950), que busca subordinar la lealtad de parentesco a la lealtad política.³⁰¹ Esto en un contexto en el que la creación de los dos Estados significó una mayor separación entre las familias, que adquirirá su grado máximo con la construcción del Muro en

²⁹⁶ La RFA fue fundada el 23 de mayo de 1949, mientras que la RDA lo fue el 7 de octubre del mismo año.

²⁹⁷ Kersten, *Film in der DDR*, 21. A partir del otoño de 1949, el semanario *EL TESTIGO OCULAR* [*Der Augenzeuge*] fue más duramente influido por la dirigencia del PSUA siendo un pleno instrumento de propaganda oficialista y prosoviética. Luego de la rebelión de junio de 1953 se redujo el control sobre la redacción y se informó más sobre países fuera del bloque soviético al tiempo que comenzó un intercambio con semanarios cinematográficos de la RFA.

²⁹⁸ Ver *EL TESTIGO OCULAR* N°137 [*Der Augenzeuge* N°137], 31 de diciembre de 1948. Antes de embriagarse festejando el año nuevo, el equipo técnico de *Der Augenzeuge* mira fragmentos de filmico que muestran la represión de la clase obrera en los países capitalistas.

²⁹⁹ También se filmaban ataques frontales al plan Marshall como una agresión imperialista. Un buen ejemplo es *PELIGRO SOBRE ALEMANIA* [*Gefahr über Deutschland*] (RDA, 1952). El Plan Marshall también emitía propaganda para un bloque económico del tipo del COMECON. Ver la animación *EL ZAPATERO Y EL SOMBRERERO* [*The Shoemaker and the Hatter*] (Reino Unido, 1950) de John Halas y Joy Batchelor.

³⁰⁰ Los estadounidenses también utilizaron exhaustivamente el mecanismo de las comparaciones sucesivas entre los dos Estados. Ver *DOS CIUDADES* [*Zwei Städte*] (RFA, 1949) de Stuart Schulberg y *EL FERIADO DE PENTECOSTÉS* [*Whitsun Holiday*] (Reino Unido, 1953) dirigida por Peter Bayliss.

³⁰¹ Los dos directores trabajaron juntos ese mismo año en el documental sobre la JLA SIEMPRE LISTO [*FDJ Immer Bereit*] (RDA, 1950). La secuencia final de *FAMILIA BENTHIN* es claramente una influencia de este trabajo.

1961.³⁰² Los elementos culturales del “occidente decadente” (los países capitalistas) fueron dennostados, al igual que ocurrió en la Unión Soviética durante el zhdanovismo. En el caso del Jazz, su demonización no era tan problemática ya que también lo había hecho la propaganda nazi durante la guerra.³⁰³ En estas películas, los que emigran a la RFA son estafados o mueren, como los saboteadores vendidos a ese país en los *Sabotagenfilme*.³⁰⁴

En febrero de 1950, la Comisión de Cine del PSUA fue transformada en la Comisión de la DEFA, dependiente del Politburó y con funcionarios del Partido, mientras que en julio el tercer congreso del PSUA formuló oficialmente la función política del cine como propaganda para las actividades políticas del momento, por lo que el cine pasó a ser oficialmente un instrumento de propaganda. El Partido celebró que habían pasado de la “educación popular” (*Volkserziehung*) a la “democracia popular” (*Volksdemokratie*) y del realismo crítico al realismo socialista.³⁰⁵ Dos años después, tuvo lugar la segunda conferencia del PSUA donde el Politburó emitió una resolución “para el impulso del arte fílmico progresista alemán”, que se orientaría a la “construcción de los fundamentos del socialismo”. En el documento se dejaba entrever también una insatisfacción con la producción cinematográfica afirmando que “la mayoría de los filmes se agotaban en la crítica de la sociedad, pero no cumplían, o sólo lo hacían en forma incorrecta, con las tareas de los ideales fijados, la educación de las masas trabajadoras en el espíritu del socialismo”.³⁰⁶ También se hacía referencia a que los representantes de la clase obrera no eran mostrados en un rol protagónico, en un momento en el que los hechos se encaminaban hacia el realismo socialista.

En agosto de 1952, por propuesta del Politburó del PSUA se instaló un nuevo Comité Estatal de Cinematografía (*Staatlichen Komitee für Filmwesen*) para inspeccionar el contenido de los filmes, su rodaje y la producción. El control aumentó cuando este comité delegó sus funciones en el Departamento Central del Cine dentro del Ministerio de la Cultura en enero de 1954. En la producción se intentaba dar un

³⁰² El detonante internacional y excusa para la construcción del Muro fue la decisión del gobierno de la RFA de reinstalar el servicio militar obligatorio. Sin embargo, la gran cantidad de emigrantes constituyó la motivación primordial.

³⁰³ El jazz se encontraba oficialmente demonizado también durante el Tercer Reich.

³⁰⁴ Un buen ejemplo es TRÁFICO FERROVIARIO IRREGULAR [*Zugverkehr unregelmäßig*] (RDA, 1951) de Erich Freund, rodada con el fin de dar una imagen positiva a la nueva *Volkspolizei*. El caso más ejemplar es el del personaje interpretado por Armin Müller Stahl en LA HUIDA [*Die Flucht*] (RDA, 1977) dirigida por Roland Gräf.

³⁰⁵ David Bathrick, “From Soviet Zone to Volksdemokratie” en *Cinema in Service of the State*, 27.

³⁰⁶ Dagmar Schittly, *Zwischen Regie und Regime: Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen* (Berlín: Links, 2002), 46-8.

parecido al realismo socialista para direccionar a los espectadores hacia la “construcción del socialismo”, pero también con hincapié en saboteadores, espías y el odio a los “provocadores imperialistas”, dado el contexto de la Guerra Fría. Hermann Axen, uno de los miembros del ministerio, decía que “el realismo socialista... debe ser optimista y estar contento con el futuro”.³⁰⁷ Estas premisas eran muy similares a las del primer comisario de educación de la Unión Soviética durante los años veinte, Anatoli Lunacharski, y eran precisamente las que habían transformado al realismo socialista soviético en una especie de seudorealismo potemkionista en el que la clase obrera vivía en condiciones idílicas que poco tenían que ver con la realidad cotidiana, con personajes unidimensionales y estereotipados, clichés, esterilidad formal y ausencia de simbolismo. Estas medidas provocaron rechazo entre los artistas y la DEFA perdió algunos de sus mejores trabajadores.³⁰⁸ La adopción de otro elemento característico del cine soviético bajo Stalin, como el culto a los trabajadores estajanovistas, se relaciona también con el comienzo de una nueva etapa política, además de un intento por aumentar la producción, como puede observarse en el cortometraje BRIGADA ANTON TRINKS [Brigade Anton Trinks] (RDA, 1952), de Günther Mülpforte.³⁰⁹ En ese momento, el PSUA había logrado alcanzar una situación política que la dirigencia del partido gobernante buscaba consolidar además de aumentar la producción.

³⁰⁷ Pflaum y Prinzler, *Film in der Bundesrepublik Deutschland*, 155.

³⁰⁸ En 1955, Staudte abandonaría la DEFA y emigraría a la RFA por tener desacuerdos con la política artística. Lo seguirían Paul Esser, protagonista de ROTACIÓN, y Hildegard Knef, la actriz de LOS ASESINOS ESTÁN ENTRE NOSOTROS.

³⁰⁹ La versión germano-oriental del estajanovismo recibiría el nombre de “obreros Honnecke”, por Adolf Honnecke, un minero alemán que cuadruplicó su cuota de producción.

3.2.2. Memoria en el cine de la DEFA durante los tiempos de Stalin

Inicialmente, los aliados occidentales en sus tres zonas de ocupación intentaron confrontar a la población alemana con lo que denominaban “atrocidades de guerra”. Los documentales soviéticos MAIDANEK y AUSCHWITZ fueron proyectados con nuevas ediciones a la población alemana en la zona de ocupación soviética. Pero los métodos aplicados fueron ineficaces, logrando generalmente el rechazo de la población y pronto debieron desistir debido a los imperativos de la Guerra Fría. Oficialmente, la derrota del Tercer Reich fue representada en el cine de la DEFA como la victoria de los luchadores en contra del fascismo y la liberación de los inocentes y oprimidos trabajadores alemanes, mientras que el antifascismo fue definido como la resistencia comunista organizada, lo que, junto a la demonización del nacionalsocialismo, legitimaba a la ocupación soviética y luego al gobierno del PSUA, ya que algunos de sus líderes habían tomado parte en ella. A través de estos mecanismos, la población en general no sólo era exonerada sino que también se la transformaba en la victoriosa de la historia.³¹⁰ El primer largometraje de la DEFA, LOS ASESINOS ESTÁN ENTRE NOSOTROS intentaba precisamente transmitir ese mensaje.

Esta película, estrenada el día en que se ejecutó la sentencia de muerte del Juicio de Núremberg, se desempeñó como un elemento legitimador de los juicios y también en contra de la justicia por mano propia. En el final original del guión, el protagonista asesinaba al criminal de guerra, pero el mayor soviético Dymshitz ordenó cambiarlo, además del nombre de la película, originalmente *El hombre al que asesiné*, porque esto les dificultaría aplicar justicia en forma ordenada.³¹¹ También se temían atentados y sabotajes de grupos de resistencia nazis como los *Werwolf*.³¹²

Ciudades en ruinas, millones de muertos, que sólo unos meses atrás la propaganda oficial cargaba sobre los hombros soviéticos: debía ahora quedar en claro que todo era responsabilidad del régimen vencido, pero más sutilmente también de los jefes nazis que indirectamente eran ligados a la alta burguesía alemana. En algunos casos, esta focalización de la culpa fue explícita. Así, en un documental de posguerra se muestran ruinas y destrucción mientras la *voice-over* del relator dice que “esto es lo que

³¹⁰ Berghahn, *Hollywood behind the Wall*, 57.

³¹¹ Blauert, *Die Mörder unter uns, Ehe im Schatten, Die Buntkarierten, Rotation*, 74. En la DEFA se había dispuesto que la representación de toda situación extrema debía ser aprobada por un curador.

³¹² Beavor, *Berlin*, 415, 646 y 652. Se desconoce si algún grupo *Werwolf* efectuó operaciones, salvo algunas pintadas callejeras y la liberación de 466 alemanes cautivos por los soviéticos el 20 de mayo de 1945. Lars von Trier ficcionó su accionar en EUROPA [Europa] (Dinamarca, 1991).

quedó de nuestros hogares, esto es lo que los nazis han hecho con ellos”.³¹³ En el mismo orden el primer informativo de EL TESTIGO OCULAR N°1 [Der Augenzeuge] (Alemania - DEFA, 1946) el 19 de febrero de 1946, se concentró en las sentencias del juicio de Núremberg, y comenzaba con la frase “Nunca olvidar – ellos son culpables”, lo cual exoneraba al pueblo alemán en general.

Si en un primer momento de la posguerra se responsabilizó por el desastre de la guerra y el exterminio a los líderes del régimen vencido y a los criminales de guerra, luego, con el agudizamiento de la Guerra Fría, se buscó un compromiso político definido, al afirmar cierto grado de responsabilidad por la tragedia desde la inactividad política, precisamente por la no oposición al régimen.³¹⁴ Debido a que los únicos grupos de resistencia representados eran los comunistas, el mensaje podría extremarse al punto de afirmar que la culpabilidad se debía a no haber apoyado a los comunistas frente al ascenso del nacionalsocialismo.³¹⁵ Un claro ejemplo de esta motivación de compromiso político puede verse en PAREJA EN LAS SOMBRAS [Ehe im Schatten] (Alemania - DEFA, 1947), de Kurt Maetzig, cuando el funcionario, amigo de la protagonista, dice “nosotros mismos somos culpables de que esto nos pase. Nunca nos preocupamos por la política, siempre pensamos que nunca sería tan grave y que como artistas podríamos escapar individualmente a la responsabilidad”. En ROTACIÓN Charlotte, la madre del joven, permanece sin definirse por una posición política y termina muriendo trágicamente.³¹⁶

Frente a la producción cinematográfica alemana de la zona de ocupación de los aliados capitalistas, la DEFA demostró una responsabilidad histórica mayor al encarar la temática del exterminio, si bien la misma fue utilizada funcionalmente por las autoridades soviéticas, lo que le imprimió características singulares a su escenificación. Si para la cinematografía del mundo capitalista el exterminio fue representado a través de una estrella de David amarilla, en el bloque soviético junto a este símbolo, o incluso por sobre él, fue simbolizado por un triángulo rojo, señal que en los campos de concentración y de exterminio debían llevar los prisioneros políticos, en gran parte comunistas y socialistas. Esto otorgó la primacía como víctima del exterminio al militante político, que se buscaba identificar con los dirigentes del PSUA. Las

³¹³ Primer documental de la recopilación NIÑOS, CUADROS, COMANDANTES [Kinder, Kader, Kommandeure] (RFA, 1991) dirigida por Wolfgang Kissel.

³¹⁴ En el lado occidental se realizaron obras con la misma finalidad. Una de ellas fue el cortometraje LA SILLA VACÍA [Der leere Stuhl] (RFA, 1951) de Johannes Lüdke.

³¹⁵ Wolfgang Gersch afirma que es la experiencia directa y no consideraciones ideológicas la razón del antifascismo, que buscará conclusiones políticas. Gersch, *Szenen eines Landes*, 24.

³¹⁶ Algo similar ocurre en EL TAMBOR DE HOJALATA [Das Blechtrommel] (RFA, 1979) dirigida por Volker Schlöndorff.

comunidades religiosas o nacionales fueron mostradas como víctimas pasivas, a diferencia de sus defensores y en ocasiones salvadores: partisanos, militantes comunistas, soldados soviéticos o prisioneros políticos, reivindicándolos como héroes en su resistencia frente al nazismo. De esta forma, el exterminio fue instrumentalizado por las autoridades soviéticas a través de una representación funcional que legitimó su política.

LOS ASESINOS ESTÁN ENTRE NOSOTROS muestra la masacre de civiles polacos a manos de la *Wehrmacht* como represalia y se menciona explícitamente el exterminio en las cámaras de gas a través del titular de un periódico, citado de la misma forma en ROTACIÓN, ambas películas dirigidas por Wolfgang Staudte. En este último filme, la secuencia en la que el protagonista es rescatado por los soviéticos cuando los alemanes estaban por fusilarlo junto a otros prisioneros de una cárcel de Berlín, todos con los trajes rayados de los campos, simboliza el fin del exterminio gracias al triunfo de las tropas soviéticas.³¹⁷ El director Kurt Maetzig en su obra prima, PAREJA EN LAS SOMBRAS recrea el trágico destino de la pareja del actor alemán Joachim Gottschalk, quien en 1944 decidió asesinar indoloramente a su esposa para evitar que sea enviada a un campo de exterminio por ser judía. AFFAIRE BLUM [Affaire Blum] (Alemania-DEFA, 1948) de Erich Engel, indaga en el origen del nazismo a través del antisemitismo de la justicia en la República de Weimar al retomar un caso de 1926, en el que un empresario judío es incriminado injustamente por un asesino del Partido nacionalsocialista, veterano de los *Freikorps*, que conspira con los jueces antisemitas y anticomunistas. En el filme LAS TELAS ESCOCESAS [Die Buntkarierten] (RDA, 1949) de Kurt Maetzig también se hace alusión al Holocausto, pero sólo como una familia judía de vecinos que es deportada por los nazis, dándose a entender su destino, como ocurre también en una escena de ROTACIÓN.

La instrumentalización del exterminio en el cine de la DEFA en contra de la RFA comienza en 1949, pero ya en LOS ASESINOS ESTÁN ENTRE NOSOTROS se encontraba implícita la propaganda anticapitalista, ya que el criminal es el dueño de una fábrica y lleva una vida acorde con todos los estereotipos burgueses.³¹⁸ Un buen ejemplo de instrumentalización temprana del exterminio es la película EL CONSEJO DE

³¹⁷ La referencia al exterminio en las cámaras de gas se da a través de una pintura que alerta sobre el peligro de “gaseamiento” (*Vergassung*) por escapes en la pared junto a la cual están por ejecutar a los prisioneros.

³¹⁸ En UN LUGAR EN BERLÍN el único burgués del filme es retratado como un acaparador, mal padre, golpeador, mentiroso y corrupto.

LOS DIOS [Der Rat der Götter] (RDA, 1949) de Kurt Maetzig, en la que se aborda la cuestión del exterminio industrial, en especial el gaseado como método de asesinato masivo, ya que el protagonista es un químico que desarrolla el Ziklon B, sin conocer su aplicación en humanos. La película denuncia los supuestos negocios estadounidenses con los nazis durante la guerra y la rápida reutilización de la industria de su zona de ocupación para fabricar nuevas armas químicas a lo que el protagonista se resiste heroicamente. En cuanto a las víctimas, tanto esta película, como las dos de Staudte mencionadas anteriormente, al hablar del exterminio industrial no hacían referencia a la identidad de las víctimas, si bien poseen alguna referencia a la detención de judíos.

La orientación abiertamente soviética del PSUA adoptada en el congreso de 1948 y acompañada de la purga que se desató luego de la creación de la RDA, eliminó del Partido no sólo a aquellos comunistas que habrían emigrado a occidente durante la guerra, sino también a militantes judíos que ocupaban puestos de relativa importancia debido a la influencia del antisemitismo de las campañas “anticosmopolitas” soviéticas y luego a los procesos de Slansky en Checoslovaquia.³¹⁹ La producción de PAREJA EN LAS SOMBRAS y AFFAIRE BLUM son anteriores a esta campaña, la cual provocó un vacío en la representación del Holocausto hasta el Deshielo soviético. Si bien las primeras películas de la DEFA que tratan el exterminio no mostraban imágenes explícitas, eso era una tendencia mundial, revertida recién en los años sesenta.³²⁰ De hecho, al antisemitismo de las “campañas anticosmopolitas” pareció tener al menos un “contagio” en la DEFA con la película LOS MARES LLAMAN [Die Meeren rufen] (RDA, 1951) de Eduard Kubat, en la que un personaje con varios de los estereotipos fenotípicos de los judíos predominantes durante el nacionalsocialismo, es ligado a los servicios de inteligencia de los países capitalistas.

En el realismo antifascista de la posguerra, la figura de los miembros del Partido Comunista Alemán fue adquiriendo una importancia progresiva en los filmes posteriores. Estos personajes generalmente funcionaban como un elemento catalizador que le permite superar su trauma al personaje afectado por la guerra. Tal característica puede ya observarse claramente en estado embrionario en la película LOS ASESINOS ESTÁN ENTRE NOSOTROS, en la que la protagonista, Susanne, una prisionera política de

³¹⁹ Siegfried Meuschel, *Legitimation und Parteiherrschaft in der DDR: Zum Paradoxon von Stabilität und Revolution in der DDR, 1945-1989* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992), 48-56.

³²⁰ En el caso de los documentales es anterior, como NOCHE Y NIEBLA [Nuit et brouillard] (Francia, 1955) de Alain Resnais. ESTRELLAS [Sterne] (RDA/Bulgaria, 1959) de Konrad Wolf, se adelanta a la tendencia pero lamentablemente fue ignorada por algunas de las investigaciones occidentales sobre el tema.

un campo de concentración que fue recién liberada pero se encuentra en perfecto estado físico y psicológico, ayuda al Dr. Mertens, un médico veterano del ejército alemán, a superar el trauma que vive como testigo de las masacres cometidas por sus compañeros. El carácter legitimador aquí opera por asociación de estos personajes con la URSS, o más aún con los comunistas exiliados que regresan a Berlín luego de su exilio soviético, siendo quienes liderarán el PSUA y tendrán los máximos puestos de gobierno en la RDA, con sus nombres y rostros como identidad del nuevo Estado. Son ellos los que permitirían, según el realismo antifascista, que el pueblo alemán supere el trauma del nazismo. En otros filmes, generalmente los que transcurren durante el Tercer Reich, el rol catalizador, principalmente por su carácter ideológico de izquierda, logra una toma de conciencia política en el protagonista, transformándolo en opositor al nacionalsocialismo. Esta es también una característica del realismo socialista que remarca Katerina Clark, ya que se trata de *Bildungsromane*, novelas de formación, ahora sobre la adquisición de conciencia, en las que los protagonistas comprenden el mundo gracias a la acción del Partido.³²¹

Una película que también representa el exterminio de los prisioneros políticos comunistas pero que finalmente fue censurada es EL HACHA DE WANDSBECK [Das Beil von Wandsbeck] (RDA, 1951) de Falk Harnack. El filme, basado en la novela homónima de Arnold Zweig publicada en hebreo en 1943, provocaba una identificación políticamente indeseada, debido a que provocaba un sentimiento de compasión por el protagonista, un carnicero que se alcoholizaba para ser verdugo de presos comunistas antifascistas a cambio del dinero necesario para mantener su carnicería.³²² El largometraje fue incluso discutido hasta en el Comité Central del PCUS y luego de estar un mes en cartel, con una excelente recepción por parte del público, fue finalmente archivado, transformándose en el primer caso de censura total de la DEFA. Su director, que había pertenecido a la resistencia, desertado y luchado junto a partisanos durante la guerra, emigró a la RFA.

El realismo antifascista durante los tiempos de Stalin en la posguerra contribuyó a través de estas películas a la construcción de la hegemonía soviética no sólo deslegitimizando al nacionalsocialismo, sino también brindando una imagen positiva de la victoria soviética y una imagen heroica de la resistencia antifascista de los militantes comunistas, la única representada. Esto, además de legitimar a los líderes del PSUA, se

³²¹ Richard Taylor y Derek Spring, eds., *Stalinism and Soviet Cinema* (London: Routledge, 1993), 56.

³²² *Neues Deutschland*, (RDA) 27 de julio de 1952.

desempeñaría como mito fundacional de la RDA, permitiendo la construcción de una nueva identidad como ciudadanos del nuevo Estado, cuyo estandarte fue el antifascismo junto al socialismo

Por otro lado, estas películas son los primeros antecedentes cinematográficos de la externalización de la culpa en los jerarcas nazis, la burguesía y luego la OTAN y la RFA. Un mecanismo que será parte de la memoria política de la RDA durante toda su existencia.

4. EL CINE DURANTE EL DESHIELO SOVIÉTICO

4.1. El cine soviético del Deshielo

Los orígenes del Deshielo pueden rastrearse luego de la muerte de Stalin el 5 de marzo de 1953. Esta fue seguida de una lucha en la cúpula del PCUS para definir a su sucesor. Nikita Jrushchov y el mariscal Gueorgui Zhukov, famoso por su actuación en la guerra, encabezaron el grupo antiestalinista que logró desplazar a Lavrenty Beria, encargado de la policía política y responsable de numerosas deportaciones y muertes, quien sería ejecutado a fines de ese año.³²³ En septiembre de 1953, Jrushchov se impuso como Primer Secretario del PCUS, puesto que ocupó durante los siguientes once años. En un año y medio, este líder logró consolidar su poder lo suficiente como para subordinar o desplazar a sus adversarios y acomodar a sus seguidores en un tercio del Comité Central. En los meses posteriores a la muerte de Stalin, comenzó una lenta y relativa liberalización que implicó la liberación de prisioneros políticos internados en GULag. Si bien el terror político había desaparecido, la represión política continuó, ya no contra el pueblo en general sino más orientada a los disidentes y la oposición.

La muerte de Stalin también fue seguida de rápidos cambios en la política cultural, en primer lugar en el campo de la literatura. Ya en otoño de 1953 la revista *Novi Mir* publicó diversos ensayos de Vladimir Pomerantsev que alentaban a los escritores a expresar lo que pensaban, en una apelación a la subjetividad que significaba un sutil e indirecto, pero pionero, ataque al realismo socialista, en especial al hablar en contra del embellecimiento de la realidad, por el carácter potemkionista de ese canon estético. En 1954, fue publicada la novela *Deshielo* de Ilya Ehrenburg, cuya aparición fue considerada como un signo de cambios desde el poder político y la primera confrontación con el estalinismo. Es esta novela la que aportaría el nombre al período de liberalización parcial en el que nos centramos. La verdad y el individuo fueron los dos puntos claves en este renacimiento cultural en contra de los clichés y estereotipos del realismo socialista. En el teatro, el Deshielo significó un rescate de Stanislavski y Brecht, un realismo más genuino y la “autoexpresión” del artista. En cuanto al cine del Deshielo, su mayor característica será su marcada dimensión privada y subjetiva, con una prioridad de los sentimientos y las relaciones personales junto a la psicología individual.³²⁴ Varias de sus principales características pueden definirse en oposición al

³²³ Robert Service, *Historia de Rusia en el siglo XX* (Barcelona: Crítica, 2000), 312-5.

³²⁴ Giovanni Buttafava, *Il cinema russo e sovietico* (Roma: Biblioteca di Bianco & Nero, 2000), 99 y 101.

cine de los tiempos de Stalin: una vida sin embellecimiento con un estilo por momentos documental que pretendía mostrar la vida tal cual la experimentaba la gente en general, según la visión de los artistas, y con valores simples.³²⁵ Según Birgit Beumers, el Deshielo en el cine transformó nuevamente al héroe en un ser humano, con valores humanistas antes que cuestiones ideológicas.³²⁶

Sin embargo, la desaparición de Stalin no significó un cambio inmediato en el cine soviético. Las personas que estaban a cargo de la industria cinematográfica en ese momento continuaron dirigiéndola al menos durante los siguientes dos años. Los primeros años estuvieron marcados por dudas, compromisos y retrocesos. A diferencia de la literatura, el cine requiere de tiempos más extensos de producción y estaba subordinado a diversos controles desde el momento mismo en que se planteaba la idea del guión. Además, estos controles eran insorteables debido al monopolio que el Estado mantenía sobre los medios de producción cinematográficos.

El hecho fundamental del Deshielo y que puede ser considerado como su comienzo indiscutido, tuvo lugar el 25 de febrero de 1956, cuando Nikita Jrushchov dio su famoso “discurso secreto” en el cierre del XXº Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética. En este informe, llamado “Sobre el culto de la personalidad y sus consecuencias”, Jrushchov denunciaba el culto a la personalidad y algunos de los crímenes cometidos durante los tiempos de Stalin, pero la responsabilidad de éstos la endilgaba al líder difunto, exculpando totalmente al Partido, una explicación poco marxista que no logró convencer a muchos intelectuales. Incluso se reconocían ciertos aspectos de Stalin como positivos.

El 5 de marzo de 1956, durante el tercer aniversario del fallecimiento de Stalin, se distribuyó una copia parcial del informe a los miembros del Partido. Un mes después, una copia del discurso fue llevada clandestinamente a EE.UU., vía Israel y desde allí se le dio difusión mundial. El discurso fue considerado como el comienzo de una época de liberalización cultural y cambio. Fue seguido de una serie de rehabilitaciones de las víctimas de la represión durante los tiempos de Stalin, en especial durante las grandes purgas y numerosos prisioneros políticos fueron liberados de los GULag. No es casual que poco después se comenzara a rodar RESURRECCIÓN [Воскресение] (URSS, 1961)

³²⁵ Vladimir Semerchuk, “Slova velikie i prostye: Kinematograf ottepli v zerkale kinokritiki,” en *Kinematograf ottepli: Kniga vtoraja*, ed. Vitalli Troianovskii (Moskva: Materik, 2002), 71

³²⁶ Birgit Beumers, “Introduction,” en *The Cinema of Russia and the Former Soviet Union*, ed. Birgit Beumers (London: Walflower Press, 2007), 8.

de Mijaíl Schweitzer, adaptada de la novela de Tolstoi.³²⁷ El Informe encontró apoyo en las bases como lo fue el “Movimiento de solidaridad”. La *intelligentsia* lo recibió como una señal de que podía construirse un socialismo sin los “excesos” o “distorsiones” del estalinismo, pero también continuó más allá de lo que deseaban los dirigentes, para quienes era más un punto de llegada que el de partida para una revisión y reflexión que incluso podían salirse de control, como lo hicieron algunos movimientos estudiantiles que surgieron en 1956/7.³²⁸ Se crearon varios *samizdat* (autopublicaciones clandestinas), algunos semioficiales, y surgieron movimientos religiosos e incluso liberales prooccidentales, pero en general no se intentaba terminar con el socialismo, sino reformarlo hacia una mayor democratización política y económica. De todas formas, algunos de ellos fueron reprimidos en 1957. Los jóvenes constituían la mayoría de la audiencia de los escritores críticos, pero su protesta era más cultural y moral que política.

El Informe de Jrushchov causó euforia entre los jóvenes cineastas y el cambio en el cine a raíz de la liberalización de la política cultural fue plenamente visible, con una industria cinematográfica que gozaba del pleno apoyo del gobierno, por lo que floreció en términos cuantitativos y cualitativos, de la mano de un contacto fluido con el cine de los países capitalistas. En el Informe, Jrushchov habló incluso sobre cine, al aludir negativamente a la realidad *potemkionista* que durante los tiempos de Stalin se mostraba en las pantallas.³²⁹ También culpó al cine de haber sido cómplice del culto a la personalidad.³³⁰ Esos años significaron una profunda revisión del estalinismo y el cine recuperó su carácter de medio dominante de entretenimiento e información popular, con dos visitas mensuales a las salas por cada ciudadano, por lo menos hasta que fue reemplazado por la televisión a fines de los años sesenta. Los contenidos de este nuevo cine se volcaron hacia la vida cotidiana y las emociones de la gente común, con personajes ambivalentes, ausencia de maniqueísmos, críticas a burócratas, revisiones radicales de temas o valores y desafíos a las estructuras oficiales.³³¹

Al igual que las autoridades, los cineastas concebían al contenido unido a la forma, por lo que su planteo implicaba también novedades formales en general

³²⁷ Miera Liehm y Antonin J. Liehm, *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film After 1945* (Berkeley: University of California Press, 1977), 209.

³²⁸ Kagarlitsky, *Los intelectuales y el estado soviético*, 178.

³²⁹ Nikita Jrushchov, *The “Secret Speech”: Delivered to the Closed Session of the Twentieth Congress of the Communist Party* (Nottingham: Spokesman Books, 1976), 70-2.

³³⁰ Woll, *Real Images*, 9.

³³¹ *Ibid.*, xiii.

características del lenguaje del cine moderno, como la acentuación de la intertextualidad, múltiples posibilidades de interpretación, uso del plano-secuencia y un montaje innovador, entre otros elementos, todos condenados durante los tiempos de Stalin como desviaciones formalistas, pero que ahora eran “rehabilitados” por el gobierno. Esta oposición al realismo socialista en su versión estalinista es el punto en común de los nuevos cines del Este, el que se expresará en una diversidad de lenguajes particulares que lo desafían.³³² Fue precisamente mediante los juegos formales que se emitieron incluso mensajes subversivos, resignificando símbolos, estereotipos y otros elementos de la ideología del Partido y del realismo socialista. La intensa actividad intelectual disidente, característica del período, tuvo una expresión mayor en la filosofía y la literatura que el cine, dada la imposibilidad de realizar *samizdat* en ese medio, al menos hasta la llegada de las cámaras y reproductores de VHS. Una imposibilidad que probablemente influyó en la adopción de una no menos arriesgada disidencia esopiana en lugar de una con carácter explícito, para lograr vencer a la censura a través de una ambigüedad solapada. Al igual que la *intelligentsia* decimonónica, los cineastas del Deshielo asumieron un rol de artistas moralmente responsables frente a la opresión de su pueblo. Ellos intentaron entablar un diálogo de cara a cara con el espectador a través de un lenguaje común, que en el caso checoslovaco intentó dar cuerpo al desvalimiento moral y la profunda consternación de su sociedad.³³³ Según Vladimir Shlapentoj, la década de los sesenta fue la edad heroica de los intelectuales soviéticos.³³⁴

Entre las autoridades responsables de este renacimiento del cine soviético se destacaron Iván Piriev, desde su puesto como Primer Secretario de la Unión de Cineastas y director de Mosfilm, y Mijaíl Romm, en su actividad docente en el VGIK, mientras que algunas viejas figuras como Grigori Aleksandrov y Lev Kuleshov serían desplazadas en 1955 por su manejo autocrático de esta institución. Una de las características del cine del Deshielo fue el trabajo conjunto de diferentes generaciones de cineastas lo que significó una renovación multigeneracional. Entre los directores de la vieja generación del cine mudo, más propensos a representaciones realistas, se

³³² Sasa Markus, “Por qué en el Este fue distinto: rasgos comunes, hechos diferenciales,” en *Vientos del Este: Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975*, ed. Carlos Losilla y José E. Monteverde (Valencia: Institut Valencia de Cinematografía, 2006), 29-30.

³³³ Juan J. Caballero Molina, “Diálogos y ecos de revoluciones imposibles,” en *Vientos del Este: Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975*, ed. Carlos Losilla y José E. Monteverde (Valencia: Institut Valencia de Cinematografía, 2006), 54.

³³⁴ Vladimir Shlapentokh, *Soviet Intellectuals and Political Power: The Post-Stalin Era* (Princeton: Princeton University Press, 1990), 105.

destacaron también durante el Deshielo Romm, Mijaíl Kalatozov y Friedrich Ermler. Pero serían las dos nuevas generaciones las que aportarían al Deshielo algunas de las películas más innovadoras. La primera se había formado a principios de los años cincuenta y lograría sus primeras obras a mediados de esa década, destacándose entre ellos directores como Grigori Chujrai, Vladimir Vengerov, Eldar Riazanov y Marlen Jutsiev. La segunda generación se graduaría del VGIK a principios de los años sesenta, destacándose las figuras de Andrei Tarkovski, Larisa Shepitko, su esposo Elem Klimov, Andrei Konchalovski y su hermano Nikita Mijalkov. Sus películas, tendían a la abstracción otorgando una mayor importancia a la forma y carecían del entusiasmo de los primeros años del Deshielo por lo que jugaron en los límites de lo permitido y sufrieron distintos niveles de censura a finales de los años sesenta. Los grandes estudios, entre ellos Mosfilm, bajo la tutela de Romm, establecieron “talleres creativos” para alentar a las nuevas generaciones y de esa forma lograron también aumentar la producción.

Algunos rasgos de la fuerza creativa que explota en el Deshielo pueden encontrarse ya en 1953 con la película *EL RETORNO DE VASILI BORTNIKOV* [Возвращение Василия Бортникова] (URSS, 1953), dirigida por Pudovkin, pero difícilmente se hubiesen desarrollado sin los importantes cambios políticos.³³⁵ Gracias a ellos, y a la mayor apertura con el cine mundial que permitieron, los cineastas pudieron explorar un amplio espectro de abordajes artísticos, variedades de formas, perspectivas múltiples, nuevos tipos físicos y mayores acercamientos al ser humano en su cotidianidad, todos aspectos que lograron llegar a la pantalla plenamente en 1956. Entre 1956 y 1958, Moscú vivió “semanas de cine” italiano, coreano, chino y francés. Entre las influencias del nuevo cine se destacaba el neorrealismo italiano, en especial la obra del director italiano Roberto Rossellini, caracterizada por un realismo interior despojado y sincero, pero también se encontraban Igmarr Bergman y Akira Kurosawa. Frente a los colores saturados de *LA CAÍDA DE BERLÍN*, los directores del Deshielo prefirieron una

³³⁵ Con un fuerte lirismo, una fotografía creativa y credibilidad psicológica, la película trata sobre el retorno de un soldado que debe lidiar con la infidelidad de su mujer y con la difícil reinserción en la sociedad. Una temática tan controvertida no pudo realizarse sin concesiones y el retorno del soldado, que en la idea original era en 1945, tuvo que posponerse hasta principios de los años cincuenta, para aligerar la “traición” de su mujer. Neia Zorkaia, *The Illustrated History of Soviet Cinema* (New York: Hippocrene Books, 1991), 199.

gama de grises, y en oposición a los días soleados de las comedias koljozianas estalinistas, predominaron los días de lluvia.³³⁶

Algunos primeros cambios se observan en 1954 y 1955, cuando el Ministerio de Cultura se volcó con gran interés al cine y los estudios intentaron racionalizar el proceso de producción para reducir los costos y tiempos de producción, y también buscaron guiones que fueran un éxito comercial sin perder su calidad ideológica. Así, llegaría en 1955 SOLDADO IVÁN BRODKIN [Солдат Иван Бровкин] (URSS, 1955) de Iván Lukinski, una comedia crítica con un protagonista excéntrico e individualista que no lograba ajustarse a las autoridades ni a la vida en el *koljoz*, claramente una renovación. Ese mismo año, se estrenaría un retrato más realista de los *koljozi* con TIERRA Y GENTE [Земля и люди] (URSS, 1955) de Stanislav Rostovski, en la que se mostraban condiciones de vida más precarias y protagonistas que escapaban a los heroicos clichés del estalinismo.

La liberalización parcial del Deshielo produjo un crecimiento acelerado de la industria cinematográfica que terminó con el “hambre de películas” de la posguerra, incluso se superó cuantitativamente a los mejores momentos de la NEP. La industria cinematográfica soviética había llegado a su mínimo de producción en 1952 con sólo cuatro largometrajes, mientras que en 1954 esa cifra se multiplicó por diez y a principios de los años sesenta ya se producían entre 120 y 140 por año, además de 20 documentales y 300 cortometrajes. Junto al aumento de la producción y salas, aumentó también la cantidad de veces que cada ciudadano iba al cine: de doce veces en 1955 pasó a diecinueve en 1967.³³⁷ También tuvo lugar una descentralización de la producción que implicó la reforma y creación de estudios, generalmente correspondientes a minorías nacionales, en particular Ucrania, Armenia, Georgia y las repúblicas de Asia Central, además del apoyo a los jóvenes directores nacidos en los años treinta y que luego impulsarán los nuevos cines. Entre 1955 y 1965, se rodaron en Armenia más de cuarenta largometrajes, más de treinta en Azerbaiyán, veintiséis en Uzbekistán y doce en Turkmenistán. El cine lituano, georgiano y armenio fueron los más reconocidos. Entre los artistas soviéticos de esta última minoría se destaca Serguei Paradzhanov, que lograría una ruptura total con el realismo socialista a través de su

³³⁶ Oksana Bulgakova, “Cine-Weathers: Soviet Thaw Cinema in the International Context,” en *The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s*, ed. Denis Kozlov y Eleonory Gilburd, 438-9.

³³⁷ Vitalli Troianovskii, ed., *Kinematograf ottepeli: Kniga vtoraia* (Moskva: Materik, 2002), 90.

película CORCELES DE FUEGO [Тени забытых предков] (URSS, 1964), que le valió varios premios internacionales, así como los ataques del Partido.³³⁸

En este contexto, comenzaron a surgir rupturas frente al modelo cinematográfico oficial que fueron las precursoras del cine del Deshielo. Este cambio cualitativo fue el aporte más importante del cine durante el período, lo que le otorgó renombre internacional y numerosos premios en festivales internacionales. Películas de fama mundial como EL CUARENTA Y UNO [Сорок первый] (URSS, 1956) de Grigori Chujrai, LA CARTA JAMÁS SERÁ ENVIADA [Неотправленное письмо] (URSS, 1959) de Mijaíl Kalatozov y NUEVE DÍAS DE UN AÑO [Девять дней одного года] (URSS, 1961) de Romm, mostraban a unos protagonistas que sacrificaban todo por la causa, incluso el amor y sus propias vidas, pero, a diferencia de los tiempos de Stalin con el culto a la figura de Pavel Korchaguin, personaje central del libro autobiográfico de Nikolai Ostrovski *Así se templó el acero*, los finales dejaban implícitamente abierto el interrogante de si semejantes sacrificios valían la pena. En ese sentido, Aleksander Alov y Vladimir Naumov rodarían una versión de aquella obra, esta vez con el nombre de su figura central como título, PAVEL KORCHAGUIN [Павел Корчагин] (URSS, 1957), pero ahora en línea con el Deshielo, ya que poseía una estructura de *racconto* y la historia de amor sacrificada ocupaba un rol más importante.³³⁹

Sin duda, la película que internacionalmente fue asociada al Deshielo es la clásica VUELAN LAS GRULLAS [Летят журавли] (URSS, 1957) de Mijaíl Kalatozov, con la virtuosa cámara de Serguei Urusevski, discípulo del constructivista Aleksander Rodchenko. Estrenada en 1957 y premiada con la Palma de oro en el Festival de Cannes, esta película posee pocas imágenes del frente, los alemanes nunca son mostrados, los soldados soviéticos son sitiados y el protagonista, el obrero calificado Boris, es asesinado por la espalda por un francotirador, mientras ayuda a un compañero herido en una misión de reconocimiento en la que no es voluntario. La película, nombrada y analizada en innumerables publicaciones, rompe con varios estereotipos

³³⁸ Liehm y Liehm, *The Most Important Art*, 209.

³³⁹ Las otras dos adaptaciones cinematográficas de la novela parecen responder a necesidades propagandísticas. La que fue rodada durante la “Gran Guerra Patriótica” por Mark Donskoi, ASÍ SE TEMPLÓ EL ACERO [Как закалялась сталь] (URSS, 1942), se centra sólo en el período de la guerra civil y las acciones en contra de los ocupantes alemanes, y la tercera, también llamada ASÍ SE TEMPLÓ EL ACERO [Как закалялась сталь] (URSS, 1973) fue rodada por Nikolai Mashchenko para la TV en forma de miniserie de seis capítulos y estrenada en el cine en 1975, pero se centra en el trabajo del tendido de rieles, coincidió con el lanzamiento del gigantesco proyecto ferroviario BAM (Baikal - Amur) para el cual se incentivó el entusiasmo de los jóvenes con el fin de reclutarlos para el duro trabajo en aquellas tierras inhóspitas.

estalinistas en escenas que luego son citadas a lo largo de este trabajo. En el discurso pacifista final que cierra el filme no escuchamos ni una sola palabra sobre el socialismo ni Stalin. Se trata de una obra con cámara subjetiva, en varios momentos con cámara en mano y una individualización de la perspectiva y destinos individuales, además de algunas críticas al burocratismo y el discurso oficial que silenciaba el dolor.

A pesar de que la liberalización estaba impulsada desde arriba, ya antes de finalizar el año del XXº Congreso, voces conservadoras se levantaron en contra de lo que entendían como una libertad excesiva que estaba provocando caos y hacía peligrar su gobierno, al generar actos como las huelgas en Poznan o el levantamiento en Hungría en octubre de 1956, que fue aplastado por el Ejército Rojo con el resultado de miles de muertos y una emigración masiva. En Polonia, un movimiento también democrático conocido como el “Octubre Polaco”, comenzó en octubre de 1956 pero se desarrolló dentro de los límites aceptados por el PCUS y no fue reprimido. La represión en Hungría provocaría una primera desilusión del Deshielo; algunos estudiantes universitarios soviéticos de Moscú y Leningrado se organizaron para condenar la intervención.³⁴⁰ Por otro lado, las denuncias de Jrushchov también generaron malestar en los miembros más conservadores del Partido y se produjeron algunas reacciones estalinistas, destacándose los incidentes en la República Socialista Soviética de Georgia, de donde era oriundo Stalin, que fueron reprimidas por el Ejército Rojo.

En 1957, Jrushchov comenzó sin éxito una descentralización de la administración y de la economía a través de la creación de *sovnarjozy* (consejos económicos).³⁴¹ Al campesinado se le otorgó libertad de movimiento, lo que ocasionó un éxodo hacia las ciudades, que, debido al déficit de viviendas presente desde la guerra, fue acompañado de su construcción, de tipo prefabricadas conocidas como *jrushchovkas*. En la cúpula del PCUS un grupo estalinista liderado por Mólotov, Malenkov y Kaganovich intentaron destituirlo en marzo de 1957, pero Jrushchov logró dismantelar el intento de golpe, en gran medida gracias al apoyo del mariscal Zhukov, y finalmente expulsó a los tres destituyentes. En el ámbito científico, ahora liberados de varios corsés estalinistas, se realizaron importantes avances, especialmente en la cosmonáutica, destacándose la puesta en órbita del primer satélite artificial, el *Sputnik*

³⁴⁰ Incluso un estudiante de Arcángel distribuyó un panfleto en el que comparaba al poder soviético con el nacionalsocialismo. Zubok, *Un imperio fallido*, 253-4.

³⁴¹ Moshe Lewin, *El siglo soviético ¿Qué sucedió realmente en la Unión Soviética?* (Barcelona: Crítica, 2006), 279-81.

en octubre de 1957, pero continuó la influencia del lisenkoísmo. Como parte de la política de liberalización cultural se realizaron varios festivales de música popular, *espartakiadas* (competencias internacionales de deporte) y en 1957 se realizó el VI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes con representantes de más de cien países. Frente a la estatua de Maiakovski en Moscú los jóvenes se reunían para leer poesía y en ocasiones se discutían cuestiones políticas. El cuadragésimo aniversario de la Revolución fue conmemorado en el cine sin la figura de Stalin y con una renovación de la de Lenin, que fue el protagonista de varias de ellas: HISTORIAS SOBRE LENIN [Рассказы о Ленине] (URSS, 1957) de Serguei Yutkevich y LA FAMILIA ULIANOV [Семья Ульяновых] (URSS, 1957) de Valentín Nevzorov.³⁴²

La pelea entre liberales y conservadores tuvo su contraparte en las artes, con pedidos de innovación, eliminación de la censura, audacia y antiburocratismo, que coexistían con la retórica de la Guerra Fría y sus críticas al arte abstracto foráneo. Jrushchov mismo apuntó a que los artistas se subordinaran a la línea del Partido dentro del realismo socialista y promovieran su ortodoxia ideológica. En este marco, igualó a los artistas opositores soviéticos con los que habían impulsado la rebelión húngara y denunció al escritor Vladimir Dubintsev, autor de la controvertida novela *No sólo de pan* publicada a fines de 1956, una de las nuevas obras literarias sobre la burocratización de la ciencia o, más precisamente, sobre la oposición entre burocracia y pensamiento, además del “hombre nuevo” creado por el régimen. El Partido intentó así frenar el impulso que el Informe Secreto le había dado a los artistas, pero éstos resistieron, ya sea abiertamente, algunos reconociéndose como leninistas, o bien en forma indirecta, a través de críticas esopianas, tal como puede observarse en la película DON QUIJOTE [Дон Кихот] (URSS, 1957) en donde el director Grigori Konzintzev hace que el hidalgo interpretado por Nikolai Cherkasov, con toda su fe e ilusión, se confronte con los poderosos gobernantes que lo maltratan.³⁴³ Según el poeta soviético emigrado a los Estados Unidos en los años setenta, Lev Loseff, el lenguaje esopiano fue la técnica preferida de los escritores soviéticos.³⁴⁴ Otros clásicos literarios, rusos y extranjeros, ante todo Shakespeare, fueron también llevados al cine durante el Deshielo, sin contenidos subversivos, pero con una estética y tratamientos renovados. Entre aquellas

³⁴² Liehm y Liehm, *The Most Important Art*, 204.

³⁴³ Woll, *Real Images*, 61.

³⁴⁴ Lev Loseff, *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature* (München: Verlag Otto Sagner, 1984), 10.

adaptaciones se destacó EL SOBRETUDO [Шинель] (URSS, 1959) dirigida por el talentoso actor Aleksei Batalov, sobre la obra de Gogol.³⁴⁵

En el Partido mismo no reinaba una línea determinada: en mayo de 1958 se revocó la denuncia en contra del formalismo en la música realizada en 1948 por el zhdanovismo y fue estrenada IVÁN EL TERRIBLE II: LA CONJURA DE LOS BOYARDOS [Иван Грозный II: Боярский заговор] (URSS, 1946/58) de Serguei Eisenstein, que había sido censurada en 1946, debido al retrato paranoico y sangriento que hacía del Zar, asociado a la figura de Stalin, así como de la *oprichnina*, un claro paralelismo a la NKVD y las purgas. Pero la censura y los ataques públicos no se detuvieron por completo, en especial en torno a Boris Pasternak. Por otro lado, la crítica al dogmatismo del realismo socialista fue acompañada de cierta reivindicación del arte moderno.³⁴⁶ En palabras de Josephine Woll, los años 1958 y 1959, con su cacofonía de “deshielos” y “congelamientos”, contribuyeron a la desorientación de los artistas.³⁴⁷ Este complejo ambiente se expresó en dos producciones de la época: la dramática y conflictiva OCURRIÓ EN PENKOVO [Дело было в Пенькове] (URSS, 1958) de Stanislav Rostotski y la convencional ALTURAS [Высота] (URSS, 1958) de Aleksander Zarji. En Mosfilm, Piriev fue reemplazado por Leonid Antonov, que había ocupado el puesto de director en los años zhdanovistas.

Las circunstancias políticas presentaban algunas continuidades fundamentales, como el carácter estatal de la industria específica (producción, distribución y proyección), que la subordinaba al poder político. A pesar de la liberalización parcial, la censura continuó principalmente en dos momentos de la producción: en la aprobación del guión, lo que dio lugar a proyectos que no fueron rodados, y al finalizar el rodaje, censura que provocó una cantidad de películas archivadas que serían estrenadas luego de cambiar la política cultural.³⁴⁸ El comité de evaluación de Goskino calificaba las películas para su distribución en tres categorías: A: (Interés prioritario) se imprimían más de 1.000 copias y se otorgaba al estudio una bonificación del 15% del total de la recaudación calculada, con un plus correspondiente para el director, B: (Interés especial) se imprimían menos de 500 copias, con una bonificación del 10% para el

³⁴⁵ Liehm y Liehm, *The Most Important Art*, 205.

³⁴⁶ Una de las críticas más duras al realismo socialista fue publicada en 1959 en Francia por el escritor soviético Andréi Siniavski bajo el pseudónimo Abraham Tertz.

³⁴⁷ Woll, *Real Images*, 64.

³⁴⁸ Se denominaba bunker al lugar donde se las guardaba y en la RDA se referían a aquellos filmes como “películas de estantes” (*Regalfilme*).

estudio y el director, C: (Interés medio) menos de 50 copias y bonificación de 5% al estudio y al director.³⁴⁹ En cuanto al gusto del público, si bien los filmes más profundos y característicos del Deshielo, como VUELAN LAS GRULLAS, CIELO DESPEJADO o NUEVE DÍAS DE UN AÑO, gozaron de una amplia convocatoria, fueron superados por comedias como NOCHE DE CARNAVAL [Карнавальная ночь] (URSS, 1956) de Eldar Riazanov, que también poseía elementos antiburocráticos así como de tensión intergeneracional, y la película de aventuras fantástica HOMBRE ANFIBIO [Человек-Амфибия] (URSS, 1961) de Guenadi Kazanski y Vladimir Chebotariov, la película más exitosa de todo el período.³⁵⁰ Esta última, que supuestamente transcurre en las inexistentes costas marítimas de Buenos Aires (filmada en el Mar Caspio frente a Bakú), sería un clásico para el público soviético de la época y no se vería libre de problemas con el Partido por supuestas críticas esopianas.

El cambio propuesto por los funcionarios era de carácter ambiguo, ya que promovía una mayor libertad de la iniciativa individual siempre que no se expresara un desacuerdo con la ideología del Partido. En esa línea, no se buscaba el fin del realismo socialista, sino sólo evitar los extremos del zhdanovismo además de aceptar formas alternativas, siempre que contuvieran un contenido acorde con la ideología del Partido.³⁵¹ Pero los cineastas tampoco rechazaban totalmente al realismo socialista, sino su versión estalinista, la que parodiaban y consideraban un referente negativo. De hecho, afirmaban perseguir la sinceridad, verdad y realismo en la representación de héroes humildes y cotidianos, lo que si bien *a priori* no contradice los preceptos del realismo socialista, presenta dos connotaciones dobles que fueron explotadas y que efectivamente iban en contra del realismo socialista tal como fue practicado en los tiempos de Stalin: los héroes humildes ya no serán personajes épicos sino simples obreros cuya objetividad será abordada, y la verdad perseguida, en forma de un realismo social, opuesto al carácter idílico del realismo socialista. Esto implicó el abandono de comedias y melodramas musicales con final feliz para abordar los problemas sociales que habían desaparecido de las pantallas soviéticas junto con la NEP. En cuanto a la concepción de la historia en las tramas, ésta ya no sería un desarrollo progresivo liberador, sino un poder ciego frente al individuo, lo que fue expresado a través de una

³⁴⁹ Joseph Torrel, "Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas," en *Vientos del Este: Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975*, ed. Carlos Losilla y José E. Monteverde (Valencia: Institut Valencià de Cinematografia, 2006), 268-9.

³⁵⁰ Oksana Bulgakova, "Cine-Weathers" en *The Thaw*, 449.

³⁵¹ M. Martin, "La nouvelle génération dans la République fédérée de Russie (1956-1964)," en *Le cinéma russe et soviétique*, ed. Jean L. Passek (Paris: Centre G. Pompidou /L'Equerre, 1981), 85.

expresividad emocional en los medios cinematográficos.³⁵² Un claro ejemplo es la figura central en EL DON APACIBLE [Тихий Дон] (URSS, 1957-8) de Serguei Guerasimov.

A comienzos de la década del '60, la población soviética estaba viviendo sustanciales mejoras en su calidad de vida, en particular en materia laboral, de consumo y de vivienda. En la carrera aeroespacial, la cosmonáutica soviética continuaba aventajando a la estadounidense al lograr llevar el primer hombre en el espacio, con Yuri Gagarin en abril de 1961 y la primera mujer, Valentina Tereshkova, en junio de 1963, ambos con naves *Vostok*. El contacto con el exterior, tanto con las potencias capitalistas como con el resto del mundo, produjo un rico intercambio de ideas y obras, además de personas, como la visita de Jrushchov a los Estados Unidos, seguida por su expresión de deseo de un acercamiento con ese país, junto con una política de desarme, conocida como “coexistencia pacífica”. Esta implicó un acercamiento a las potencias capitalistas y a la Yugoslavia de Tito, además de un incremento notable en el comercio internacional y una apertura a productos culturales de países capitalistas. Esta “coexistencia pacífica” tuvo su expresión en películas como MUNDO ENTRANTE [Мир входящему] (URSS, 1961) de Aleksander Alov y Vladimir Naumov, sobre tres soldados que llegan a Alemania los últimos días de la guerra y ayudan a dar a luz a una mujer alemana. Pero el acercamiento también sufriría sus impasses ¿itálica? con el derribamiento de un avión espía estadounidense en territorio soviético precisamente el primero de mayo de 1962, junto con la emigración del bailarín Rudolf Nureyev a Francia y el incidente del zapato de Jrushchov en las Naciones Unidas. Estos hechos llevaron nuevamente a un alejamiento, con momentos de extrema tensión, como la construcción del Muro de Berlín y la “crisis de los misiles” o “crisis del Caribe”, como fue conocida en los países socialistas. Si bien la comunicación directa de Jrushchov con Kennedy logró evitar un conflicto termonuclear a escala planetaria, el líder soviético no salió indemne de la crisis. Paralelamente, el alejamiento de la línea dura estalinista, significó también un alejamiento de Albania y de China, que en el mediano plazo desembocaría en un enfrentamiento con esta última, incluso con incidentes armados en la frontera. Por otro lado, el apoyo a la Cuba revolucionaria se tradujo en el cine en una serie de coproducciones como la hipnótica pero carente de éxito SOY CUBA [Я Куба] (URSS/Cuba, 1964) de Kalatozov, con la fotografía de Urusevski llevada a su máxima

³⁵² Oksana Bulgakova, “Der Film der Tauwetterperiode,” en *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, ed. Christiane Engel (Weimar: J.B. Metzler, 1999), 116.

experimentación y guión de Yevtushenko. Sin embargo, el contacto con aquella cultura y los “resabios” inmorales capitalistas, expresados en el contenido del filme de forma seductora, llevaron a su rápida salida de cartel.

Al igual que en la política internacional y local, una línea esquizofrénica se vivía en la cultura con la confiscación del manuscrito de *Vida y destino* (*Zhizn i sudba*) de Vasili Grossman en 1960 y el arresto de la amante de Pasternak y su hija, mientras que a fines de ese año se permitía la publicación del libro de Konstantin Simonov, *Los vivos y los muertos*, en el que se rompía más de un tabú sobre la guerra, como las grandes pérdidas a causa de las purgas de oficiales en la preguerra. El cine soviético que comienza con esta nueva década empujará las fronteras formales para profundizar en su análisis de lo real a través de nuevas propuestas experimentales.³⁵³ Al igual que en otras partes del mundo, surge un cine de autor, con imágenes renovadas y puntos en común con las “nuevas olas”.

El XXIIº Congreso del PCUS en octubre de 1961 fue precedido por victorias y fracasos de conservadores y liberales y significó una denuncia más profunda de los crímenes estalinistas, con referencias más amplias a las purgas, la propuesta para construir un monumento a las víctimas y la demanda por la remoción del cuerpo de Stalin del mausoleo de Lenin. De todas formas, continuó sin plantearse una crítica, o al menos reflexión, sobre el rol del Partido en tales crímenes. Ese mismo mes se retiró el cuerpo de Stalin del Mausoleo de Lenin, Stalingrado volvió a llamarse Volgogrado y se eliminaron los monumentos restantes que lo homenajaban. Las películas con la figura de Stalin fueron sacadas de cartel o bien fueron reeditadas para eliminarla, lo que obligó a rodar incluso nuevas escenas para películas como LENIN EN EL AÑO 1918 [ЛЕНИН В 1918 ГОДУ] (URSS, 1939) luego de dos décadas de su rodaje.³⁵⁴ Sin embargo, esta película, como su precuela, y otras similares continuaron exhibiéndose junto a su interpretación personalista, oficialista y dogmática de la Revolución, que, a pesar de la desaparición, borrado o tapado de la figura de Stalin, permaneció inmutable.

Un clima de tolerancia relativa se vivió hasta noviembre de 1962. Se publicaron obras antiestalinistas como los poemas de Boris Slutski y el de Yevtushenko, “Los herederos de Stalin” publicado en el *Pravda*, además del relato sobre el GULag de Solzhenitsyn *Un día en la vida de Iván Denisovich*, en la revista *Nuevo Mundo* (*Novy*

³⁵³ Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, 101.

³⁵⁴ Oksana Bulgakova, “Der Film der Tauwetterperiode” en *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, 116.

Mir), el cual impulsó un importante número de *samizdat* sobre la temática. Una apertura similar se vivió en la música. Incluso *Izvestia* defendió el arte abstracto y se realizaron exposiciones de antiguas obras modernistas. Sin embargo, cuando el Deshielo parecía entrar en una fase superior, en realidad estaba comenzando a encontrar sus límites. En noviembre de 1962, una conferencia sobre realismo socialista sirvió de campo de batalla entre liberales y conservadores, inclinándose la balanza del poder hacia estos últimos, luego de que Jrushchov visitara la exposición moscovita de “La nueva realidad” en diciembre y expresara su desprecio hacia tales “extravagancias formalistas y abstracciones” gritándole a los artistas que sus obras eran inentendibles para el pueblo que había pagado su educación, por lo que ordenó el cierre de la misma.³⁵⁵ En la conferencia, varias películas fueron atacadas por pesimistas y por no poseer héroes lo “suficientemente positivos”, sino con “deficiencia moral”.³⁵⁶ Paralelamente, el Comité Central del PCUS emitió el decreto “Sobre las medidas para el mejoramiento en la dirección del desarrollo de la cinematografía del sujeto”, en el que critica las películas “débiles” y “sin valor ideológico”.³⁵⁷ En aquellos meses hubo una serie de huelgas, en especial por las malas condiciones del sector alimenticio, y algunas fueron reprimidas en forma sangrienta, como lo había sido en junio la huelga en Novocherkask, que terminó en una masacre.

En los meses siguientes, se realizaron tres reuniones entre altos funcionarios del Partido y diversos artistas en las que se insistió en el control sobre las artes, se rechazaron las influencias occidentales y se negó cualquier grieta generacional en la sociedad soviética. Para la última reunión en marzo de 1963, los conservadores dominaron y desplazaron a los liberales, incluso burlándose de ellos y luego afirmarían que la visión de Romm sobre el cine era incorrecta.³⁵⁸ El séptimo arte, que había permanecido inmune a esta pelea, fue golpeado ese mismo mes cuando Jrushchov criticó ferozmente la película LA PUERTA DE ILICH [Застава Ильича] de Marlen Jutsiev, la que fue censurada y, luego de una mutilación, estrenada dos años después bajo el título TENGO VEINTE AÑOS [Мне двадцать лет] (URSS, 1965), siendo estrenada en su versión completa restaurada recién en 1989. El guionista, Guennadi Shpalikov, deprimido por la censura, se suicidaría en 1974. La película, que fue la máxima

³⁵⁵ Priscilla Johnson, “The Politics of Soviet Culture,” en *Krushchev and the Art: The Politics of Soviet Culture, 1962-1964*, ed. Priscilla Johnson y Leopold Labedz (Cambridge: The MIT Press, 1965), 3

³⁵⁶ Liehm y Liehm, *The Most Important Art*, 214.

³⁵⁷ Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, 102.

³⁵⁸ Woll, *Real Images*, 110-1.

expresión de la grieta generacional de la época, mostraba a tres jóvenes soviéticos ex guardias del Mausoleo de Lenin, que faltos de ideales y lejos de preocupaciones políticas, escuchaban música moderna occidental, se divertían y se preocupaban por ganar dinero, ante lo cual Jrushchov expresó que estaban equivocados al creer que los jóvenes podían vivir como quisieran sin pedirle consejo a los mayores. Esto surgía de una escena en la que uno de los jóvenes le pedía permiso a su padre que había muerto en la guerra, y aquella figura fantasmal le respondía que cómo podía darle permiso, si había muerto incluso más joven que él.

Una discusión que se estaba sosteniendo en esos meses sobre la brecha entre la cultura de elite y la de masas, fue cerrada definitivamente desde el Partido en noviembre de 1963, a través de la negación de su existencia y la afirmación de que el cine soviético era un cine de masas. Esto presentaba importantes consecuencias para el cine del Deshielo, debido a que algunos cineastas del período, criticados por el Partido, profundizaban en la realidad y optaban por sacrificar la posibilidad de una interpretación masiva de su obra al encerrarse en formas accesibles sólo para aquellos familiarizados con lenguajes cinematográficos complejos. Mediante un estilo simbólico rico en alegorías, fábulas e incluso referencias bíblicas, se daba forma a un universo desestructurado y fragmentado de personas marginales e inadaptadas, lo que expresaba una crítica subversiva en forma críptica hacia la estructura burocrática del Estado.³⁵⁹ Entre 1962 y 1965, diversas películas con un renovado espíritu revolucionario expresaron este ambiente cambiante entre tolerancia y coacción, siendo precisamente uno de los temas principales la grieta generacional que el Partido intentaba negar, además de cuestiones de género y tensiones de estatus, que quebraron el retrato estalinista de una sociedad sin conflictos de estos tipos. Una de las películas que expresó el conflicto generacional y enarboló los sentimientos sobre las convenciones sociales y la hipocresía fue *¿Y SI ESTO ES AMOR?* [А если это любовь?] (URSS, 1961) de Yuli Raizman.

Hasta mediados de 1964, hubo una tensión permanente entre los artistas por lo que se mantuvieron expectantes con un bajo perfil frente a las críticas de Jrushchov contra las películas “que evocan apatía y pesimismo, películas bajo la influencia de un escepticismo foráneo y películas que imitan las búsquedas formalistas del Occidente

³⁵⁹ Juan J. Caballero Molina, “Diálogos y ecos de revoluciones imposibles” en *Vientos del Este*, 54.

burgués”.³⁶⁰ Si bien Solzhenitsyn estaba siendo favorecido por el ala liberal y parecía que iba a ser galardonado con un premio Stalin, sus últimos escritos enfurecieron a los conservadores y en abril de 1964 el premio fue entregado a un escritor conforme al gusto del Partido. Ya dos meses antes habían arrestado al escritor Joseph Brodski por “parasitismo”. Para el cine, la situación era igual de desconcertante, ya que, mientras el Comité Central advertía a Mosfilm que debía aumentar la disciplina fiscal, evitar las apropiaciones críticas de Occidente y desenmascarar la forma de vida burguesa, simultáneamente se estrenaban películas innovadoras y críticas como BIENVENIDO O PROHIBIDO EL PASO [Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён] (URSS, 1964) de Elem Klimov, una comedia sobre las excesivas restricciones a los que son sometidos unos jóvenes pioneros por parte de los mayores en un campamento, frente a los que terminaban rebelándose, y PRESIDENTE [Председатель] (URSS, 1964) de Aleksei Saltykov, con el apoyo de Jrushchov y un abordaje crítico al culto a la personalidad, sobre un veterano discapacitado que retornaba a un *koljoz* ruinoso para reconstruir la agricultura. En TRABAJADOR DEL PUEBLO [Рабочий посёлок] (URSS, 1965) Vladimir Vengerov también retrató las duras condiciones de vida de la posguerra bajo Stalin a través de un discapacitado de guerra, en este caso un ciego, y las dificultades que encuentra para retomar su vida.

En abril de 1964, las fallas económicas estaban siendo evidentes y comenzó a tomar forma una silenciosa oposición conservadora en la cumbre del poder que el 16 de octubre de ese año desplazó palaciegamente a Jrushchov de su cargo y lo reemplazó por Leonid Brézhnev. Algunas medidas económicas liberales y descentralizadoras del nuevo gobierno, junto a los cambios en Checoslovaquia y una mayor libertad en la literatura, alimentaron ciertas expectativas y en el cine se vivió un nuevo vigor creativo que dio sus frutos en 1965. Piriev logró la creación de una Unión de Cineastas con varios jóvenes artistas en el Presídium, entre ellos Tarkovski, lo que les significaba diversos beneficios tanto a nivel personal como profesional.³⁶¹ Pero en los últimos meses del año el rumbo elegido por el nuevo gobierno comenzó a hacerse evidente, en particular con la persecución a militantes ucranianos y los arrestos de los escritores Yuli Daniel y Andréi Sinyavski por sus publicaciones “subversivas”, así como el aumento de la represión contra Solzhenitsyn. Definitivamente, el período de liberalización había llegado a su máximo posible y comenzaba a retroceder a través de persecuciones más

³⁶⁰ Woll, *Real Images*, 164.

³⁶¹ La Unión les otorgaba acceso a una mejor atención médica, mejores vacaciones, sueldos y viviendas.

frecuentes, con arrestos incluso en instituciones psiquiátricas. Kosintzev volvería a los clásicos, posiblemente para hablar del presente y con *HAMLET [ГАМЛЕТ]* (URSS, 1964) mostraría el destino de un pensador en una sociedad corrupta por el crimen.³⁶² Ese año, alrededor de una docena de guiones que abordaban críticamente el culto a la personalidad fueron rechazados en su totalidad bajo distintos motivos, mientras que la película sobre la represión estalinista *LA LEY [ЗАКОН]* (URSS, 1965/1989) de Alov y Naumov, fue censurada en diciembre, lo que demostró que el momento de revisión ya había terminado y así sería al menos durante las próximas dos décadas.³⁶³ Igual destino tuvo un guión de Paradzhanov. Entre la *intelligentsia*, la explicación personalista del estalinismo estaba perdiendo efecto y surgió la necesidad de profundizar en el mecanismo interno del régimen, en especial su naturaleza de clase, al tiempo que se continuaba con la creencia en un “comunismo verdadero”.³⁶⁴

Los años de 1966 y 1967, más allá de los estrenos de algunas buenas películas y la titánica obra en cuatro partes *GUERRA Y PAZ [Война и мир]* (URSS, 1966-67) dirigida por Serguei Bondarchuk, experimentaron un medio cultural de progresiva hostilidad hacia la inventiva, la originalidad y la subjetividad, por lo que significaron varias mutilaciones y censuras para el cine, con exigencias del Partido que dieron como resultado películas aburridas y mediocres, como las encargadas para conmemorar el cincuentenario de la Revolución de Octubre. Varios proyectos interesantes quedaron archivados luego de estrenos extremadamente limitados, como el primer largometraje de Kira Muratova *BREVES ENCUENTROS [Короткие встречи]* (URSS, 1967) sobre un triángulo amoroso con el famoso cantante Vladimir Vysotski como actor principal, el retrato koljoziano casi documental *HISTORIA DE ASIA KLIACHINA, QUIEN AMÓ, PERO NO SE CASÓ [История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж]* (URSS, 1966) de Andrei Konchalovski y la majestuosa *ANDREI RUBLIOV [Андрей Рублёв]* (URSS, 1966) de Tarkovski, que trataba la problemática relación entre el poder político y el artista. El estudio experimental que Romm había formado en Mosfilm fue cerrado y Alexei Romanov, director de Goskino, le dijo a los cineastas que había que abocarse de lleno al propósito principal del cine soviético que consistía, según él, en la ilustración política y la educación estética del pueblo, de acuerdo a los intereses de la construcción comunista y de la nación soviética. Más aún, un año después afirmaba que la calidad de

³⁶² Liehm y Liehm, *The Most Important Art*, 216.

³⁶³ Woll, *Real Images*, 203.

³⁶⁴ Kagarlitsky, *Los intelectuales y el estado soviético*, 202.

una película dependía de cuánto los cuerpos supervisores implementaban sus responsabilidades en la industria del cine. Con la nueva política cultural conservadora se eliminó la experimentación cinematográfica y se frenó el avance progresivo artístico de una película a la siguiente. Para fines de 1966, los cineastas se percataron de que la “persecución administrativa del cine” había comenzado.³⁶⁵

La intervención de las tropas del Pacto de Varsovia en Checoslovaquia en agosto de 1968 significó el límite del Kremlin en cuanto a tolerancia de liberalización externa, mientras que al interior también se intensificó el control y la represión. Los intelectuales pasaron a ser considerados una amenaza potencial al dominio del liderazgo político y sus privilegios, incluso los materiales, fueron erosionados.³⁶⁶ Esta sería la confirmación para la *intelligentsia* de que el problema no eran los excesos de Stalin, sino el sistema mismo.³⁶⁷

³⁶⁵ Woll, *Real Images*, 208.

³⁶⁶ Shlapentokh, *Soviet Intellectuals and Political Power*, 12.

³⁶⁷ Kagarlitsky, *Los intelectuales y el estado soviético*, 240.

4.2. El cine de la DEFA durante el Deshielo soviético

En mayo de 1953, a dos meses de la muerte de Stalin, el PCUS criticó la forzada construcción del socialismo en la RDA que, por las medidas económicas y políticas de la dirección del Partido y el Estado, generaba un fuerte descontento en la población. En especial se referían al desabastecimiento de bienes de consumo y al excesivo aumento en las cuotas de producción. Por estos motivos, varios ciudadanos de la RDA emigraron a la RFA. A principios de junio, el PSUA reaccionó y anunció su “nuevo curso” (*Neuer Kurs*) que al menos mejoró algunas cuestiones del consumo de la población pero no redujo las normas, que sí fueron relajadas luego del levantamiento del 17 de junio de 1953, sofocado con el apoyo de tropas soviéticas.

Días después del levantamiento, los artistas reunidos en la Academia de Arte reclamaron una mayor libertad en cuestiones de producción artística y de estilo, ante lo cual el PSUA prometió eliminar el burocratismo y el dogmatismo.³⁶⁸ Si bien la represión fue seguida por una pequeña purga en algunos puestos elevados del Partido, los cineastas, entre otros intelectuales y artistas, recibieron más libertad en su trabajo y surgieron esperanzas de una mayor liberalización de la política cultural. El efecto en la industria cinematográfica fue el aumento en la producción de películas con 14 estrenos en 1955. En diciembre de 1953, se fundó el Club de Cineastas, que supuestamente cubría toda el área germanoparlante y garantizaba el contacto con los colegas de la RFA, lo que también contribuyó al aumento de la producción.

Pero el realismo socialista no fue puesto en duda y la cúpula del Partido, específicamente Ulbricht, insistió, en septiembre de 1953, en que los artistas profundizaran sus esfuerzos para la construcción del socialismo.³⁶⁹ De esta forma, el contenido de las películas se volvió más abiertamente socialista, su calidad descendió y no fueron muy bien recibidas por los espectadores. Algunas películas lograron ser un éxito de taquilla y cumplir con las expectativas del Partido, como la biografía biográfica de Maetzig sobre el líder del Partido Comunista Alemán: ERNST THÄLMANN: HIJO DE SU CLASE [Ernst Thälmann: Sohn seiner Klasse] (RDA, 1954) y ERNST THÄLMANN: LÍDER DE SU CLASE [Ernst Thälmann: Führer seiner Klasse] (RDA, 1955). La historia de la

³⁶⁸ Ingrid Poss y Peter Warnecke, *Spur der Filme: Zeitzeugen über die DEFA*, 2. Aufl., DEFA-Schriftenreihe (Berlin: Links, 2006), 68.

³⁶⁹ Walter Ulbricht, “Der große Aufschwung der Volkswirtschaft im Fünfjahrplan” en el 16 Encuentro del Comité Central del PSUA el 17 de septiembre de 1953. Citado en Poss y Warnecke, *Spur der Filme*; Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, 79.

vida del líder comunista fue explotada por el PSUA para dotar al nuevo Estado de una génesis histórica previa que se extendía hasta la República de Weimar y más allá.³⁷⁰

Los cambios tuvieron lugar también en la organización de la industria cinematográfica y en 1954 fue disuelto el Comité Estatal de Cinematografía, cuyas funciones fueron asumidas por la flamante Administración Central de Cine del Ministerio de Cultura, a la que también estaba subordinada la nueva Escuela Alemana de Cine y posteriormente también el Archivo Cinematográfico. Nuevamente en 1954, durante el IVº Congreso del PSUA Ulbricht instó a los cineastas a representar la historia de la lucha de clases del proletariado alemán, pero ahora también la “justa guerra patriótica de liberación”.³⁷¹ Como en toda la historia de la DEFA, en este período la cuestión del nacionalsocialismo, generalmente a través de realismo antifascista, constituyó buena parte de la producción. En total, un 13% de los filmes de la DEFA pertenecen a esa temática.³⁷²

Por otro lado, se fueron alejando las posibilidades de reunificación alemana y en 1955 la RDA pasó a formar parte del Pacto de Varsovia, mientras que al año siguiente creó su ejército regular, el Ejército Popular Nacional (*NVA: National Volksarmee*). En cierta forma, se trataba de reacciones al accionar de las potencias capitalistas y la RFA, que en mayo de 1955 había creado su Ejército Federal (*Bundeswehr*) y se había unido a la OTAN.

El Informe de Jruschshov en el XXº Congreso del PCUS en febrero de 1956 causó confusión en el PSUA. El Partido era temeroso de una mayor apertura en la RDA debido al contacto que se tenía con la vecina RFA y la presencia de sus medios de comunicación, por lo que en un primer momento se optó por retener la información sobre los cambios, difundiéndolos sólo hasta los cuadros medios del Partido sin permitir una discusión abierta del Informe. El primero en romper el silencio fue el escritor y miembro del Comité Central Willi Bredel, que llamó a una crítica de Stalin dentro del Partido, y luego se le sumaron varios intelectuales. Entre ellos, los directores de cine Martin Hellberg y Konrad Wolf, que en junio de 1956, en el Club de Cineastas, se expresaron en ese sentido además de criticar la censura sobre el cine, la fuerte injerencia

³⁷⁰ Sean Allan, “DEFA's antifascist myths and the construction of national identity in East German cinema,” en *Rereading East Germany: The Literature and Film of the GDR*, ed. Karen Leeder (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 58.

³⁷¹ Anton Ackermann, “Neue höhere Aufgaben unseres Filmwesens,” *Deutsche Filmkunst* 3 (1954), 1.

³⁷² Berghahn, *Hollywood behind the Wall*, 59.

del Partido y los obstáculos para acceder a producciones extranjeras.³⁷³ Si bien el “Deshielo” soviético causó un alivio de las condiciones de trabajo en la DEFA, no produjo cambios sustanciales en la política cinematográfica del PSUA. En la dirección de la DEFA fueron reemplazados dos funcionarios de suma importancia, lo que significó más pragmatismo y menos “ideología”: Hans Rosenberg, director de la DEFA, fue reemplazado por Albert Wilkening, un funcionario técnico hábil en cuestiones prácticas y organizativas, pero políticamente “débil”, en el sentido de que las cuestiones ideológicas no eran su prioridad, y el jefe de dramaturgia Karl Georg Egel fue reemplazado por Rudolf Böhms, quien también ocupó el cargo de director artístico de la DEFA, y que deseaba un mayor trabajo en conjunto con los directores de la RFA, además de impulsar tendencias propias entre los cineastas.³⁷⁴

La desestalinización produjo algunos filmes que guardaban fuertes similitudes con sus pares soviéticos del Deshielo, en particular a través de la primacía de lo “humano” frente a los objetivos políticos. Uno de ellos fue RECUPERACIÓN [Genesung] (RDA, 1956) de Konrad Wolf. El filme es protagonizado por Walter, un veterano de guerra que no pudo concluir sus estudios de medicina a causa de la guerra, pero al terminar ésta trabajó como médico bajo el nombre del Dr. Muller, un compañero caído. Su identidad sale a la luz, pero a raíz de su labor y la ayuda a prisioneros de un campo de concentración durante la guerra se le otorga una condena simbólica y luego termina sus estudios de medicina. Así, la película contribuía al acercamiento del gobierno con aquellos alemanes que poseían un pasado oculto en la guerra.³⁷⁵ Incluso en los musicales fue percibido el efecto de la desestalinización, como puede observarse en MI MUJER HACE MÚSICA [Meine Frau macht Musik] (RDA, 1956) de Hans Heinrich.

La desestalinización produjo algunos subgéneros como los llamados “filmes berlineses”, que mostraban la experiencia cotidiana de la joven clase trabajadora en un Berlín dividido, de forma auténtica con influencias del neorrealismo italiano y cierta crítica, no hacia el socialismo, pero sí hacia el realismo socialista, a través de jóvenes rebeldes que escapan a un esquema maniqueísta de héroes y villanos, siendo una clara muestra de este nuevo cine el filme BERLÍN – ESQUINA SCHÖNHAUSER [Berlin – Ecke

³⁷³ Heinz Ersten, *Das Filmwesen in der SBZ*, 26.

³⁷⁴ Heinmann, *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik*, 267-8.

³⁷⁵ Liehm y Liehm, *The Most Important Art*, 260.

Schönhauser] (RDA, 1957) de Wolfgang Kohlhaase.³⁷⁶ La crítica del Partido no tardó en llegar y en una reunión entre los miembros del Departamento de Cultura del Comité Central y miembros de la DEFA en mayo de 1957 se atacó a estas películas por fallar en representar “el importante proceso del desarrollo de la realidad socialista”, ya que en lugar de mostrar a los jóvenes en el Ejército Popular Nacional, las fábricas, la Juventud Libre Alemana o las escuelas, los mostraba en la calle y en reformatorios.³⁷⁷ La censura continuó, pero a diferencia de otros países de Europa oriental no se persiguió a los directores, posiblemente porque en el contexto de emigración no podían permitirse perder a los artistas ya formados.³⁷⁸

A principios de 1957, el Partido comenzó una “nueva fase” en la política cultural con el fin de realinear a artistas e intelectuales con su política, para lo que se organizaron conferencias que criticaban el “revisionismo ideológico” y las demandas de “autogobierno”.³⁷⁹ Durante el XXXII° Plenario del Comité Central del PSUA, el escritor Kurt Barthel llamó a los artistas marxistas a defender a Ulbricht y al realismo socialista. Como ejemplo aleccionador, a fines de 1956 fueron arrestados el filósofo Wolfgang Harich y el editor Walter Janka, para ser condenados meses después por sus críticas.

Ante la pregunta de por qué en la RDA no tuvo lugar un Deshielo de la magnitud del caso soviético o la Primavera de Praga, el director de la DEFA Frank Beyer afirma que quienes habían introducido el estalinismo en la RDA se encontraban tan asociados al antifascismo y se les tenía tanta estima, que nadie quería enfrentarse a ellos.³⁸⁰

En octubre de 1957, el breve Deshielo de la DEFA parecía haber llegado a su fin con la conferencia del PSUA en la que se afirmaba que las películas que se rodaran debían en primer lugar estar basadas en consideraciones político-culturales en las que las cuestiones de éxito financiero también desempeñarían algún rol.³⁸¹ En marzo de 1958, el director de la Oficina de Cine del Ministerio de Cultura, Anton Ackerman,

³⁷⁶ Reinhard Wagner, *Vom Ringen um sozialistische Positionen. Über den Beitrag des DEFA Spielfilms mit ernstlicher problemorientierter Gegenwartsthematik zur Schaffung von zeitigen Grundlagen des Sozialismus (1950 bis 1962)* (Berlín: Dietz, 1985), 179

³⁷⁷ Thomas Heimann, *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik: Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959*, Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft 46 (Berlín: Vistas, 1994), 302.

³⁷⁸ Liehm y Liehm, *The Most Important Art*, 260.

³⁷⁹ Heimann, *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik*, 260.

³⁸⁰ Frank Beyer, *Wenn der Wind sich dreht: Meine Filme, mein Leben* (München: List Taschenbuch, 2002), 421-2.

³⁸¹ Heimann, *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik*, 306.

atacó las tendencias occidentalistas y “revisionistas” en la DEFA, con condenas a la película BUSCADORES DE SOLES y los “filmes berlineses”. En la Conferencia de Cine del Ministerio de Cultura en julio de 1958, Aleksander Abusch, Secretario de Estado y Primer Representante del Ministerio de Cultura, dio un discurso repitiendo las condenas de Ackermann, y afirmó que una estética apropiada para analizar la alienación capitalista no debía utilizarse en una sociedad no-capitalista, en clara referencia al neorrealismo italiano. La película de Wolf fue censurada totalmente y también fueron atacadas BERLÍN-ESQUINA SCHÖNHAUSER y MI TRAUDEL NO ME OLVIDES [Vergeßt mir meine Traudel nicht] (RDA, 1957) de Kurt Maetzig. Según Abusch, los errores de los cineastas se debían a que habían malinterpretado y vulgarizado las críticas principales del PCUS sobre los perjuicios del culto a la personalidad de Stalin.³⁸² En esa misma conferencia fue disuelta la Administración Central del Cine y, dentro del Ministerio de Cultura, fue creado el Departamento de Aprobación de Películas, lo que significó un aumento del control estatal. Con una injerencia más estrecha, las películas de la DEFA generaron menos interés en el público y en el exterior, incluso en festivales de cine socialistas como los de Moscú y Karlovy Vary.

En abril de 1959, tuvo lugar la primera Conferencia de Bitterfeld en la que funcionarios del PSUA expusieron el concepto de un desarrollo político-cultural en el que el mundo del trabajo y el de la cultura debían acercarse para impulsar juntos la construcción del socialismo, lo que marcó el rumbo que se seguiría en la próxima década.³⁸³ Ese mismo año, junto con una serie de pequeñas reformas económicas, se organizó el trabajo de los cineastas en “grupos de trabajo artístico” (KAG: *künstlerische Arbeitsgruppe*), con el objetivo de que contribuyeran a alinear la producción aún más cerca del Partido ya que debían cumplir los objetivos de los planes temáticos impuestos. De esta reorganización colectiva surgieron siete grupos artísticos de trabajo: Círculo Rojo (Roter Kreis), Heinrich Greif, Solidaridad (Solidarität), Grupo Berlín (Gruppe Berlin), Grupo 60 (Gruppe 60), Concreto (Konkret) y Puercoespín (Stacheltier). Los grupos permitían una mayor descentralización y estaban menos controlados, pero es posible que produjeran un mayor autocontrol, ya que a la autocensura que cada director practicaba individualmente, conocida como “tijera en la cabeza” (*Schere im Kopf*), ahora se sumaba la de otros miembros del grupo. La autocensura era la forma más efectiva de censura porque creaba la impresión externa de un consenso entre los artistas

³⁸² Poss y Warnecke, *Spur der Filme*, 71.

³⁸³ Ibid.

y el poder político.³⁸⁴ Por otro lado, el gobierno prestó especial atención a la proporción de miembros del Partido que había dentro de cada grupo y accionaba para que los guionistas en general lo fueran.³⁸⁵

En octubre de 1959, a pocos días de su anunciado estreno, luego de dos años de retraso y modificaciones, era censurada BUSCADORES DE SOLES [Sonnensucher] (RDA, 1959) de Konrad Wolf. La película había logrado pasar varias instancias de censura a pesar de algunos elementos problemáticos que la hacen parte del cine del Deshielo: la opresiva atmósfera en una mina de uranio bajo supervisión soviética, la representación neorrealista de sus trabajadores y la joven protagonista que es enviada como castigo a trabajar a la mina y contrae matrimonio con un ex-SS (*Schutzstaffel*). Pero lo que no pudo eludir fue la política internacional soviética, que en ese momento estaba llamando a un desarme nuclear, lo que muestra de qué forma el cine de la DEFA estaba subordinado a la política exterior de su “hermana mayor”.³⁸⁶

A fines de los años cincuenta y principios de los años sesenta, la RDA estaba envuelta en una profunda crisis política y económica que causaba una emigración masiva de sus ciudadanos, alrededor de doscientos mil sólo en 1960, en su mayoría jóvenes, y principalmente hacia la RFA.³⁸⁷ La solución definitiva para la oleada emigratoria que Ulbricht (ahora también presidente del Consejo de Estado) y sus camaradas encontraron fue la construcción del Muro de Berlín o “muro de protección antifascista” (*antifaschistischer Schutzwall*), como era denominado en la RDA. Esto comenzó con el sorpresivo cierre de fronteras del 13 de agosto de 1961. Esto produjo una “normalización” de las relaciones con los países capitalistas y se adoptó la política de “coexistencia pacífica”. Aunque hoy parezca inverosímil, en ese momento varios artistas apoyaron la medida. Konrad Wolf fue uno de ellos y lo hizo abiertamente creyendo que traería paz y tranquilidad, mientras que otros como Frank Beyer, apoyaron en silencio, y Joachim Hasler culpaba a ambos Estados por lo que estaba ocurriendo.³⁸⁸

Ese mismo año, el director de la DEFA desde 1956, Alfred Wilkening, fue reemplazado por el joven y menos dogmático Jochen Mückenberger, que permanecería

³⁸⁴ Berghahn, *Hollywood behind the Wall*, 136.

³⁸⁵ Barnert, *Die Antifaschismus-Thematik der DEFA*, 13.

³⁸⁶ Liehm y Liehm, *The Most Important Art*, 259.

³⁸⁷ Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, 101.

³⁸⁸ Sean Allan, “Projections of History: East German Film-Makers and the Berlin Wall,” en *Divided, But Not Disconnected: German Experiences of the Cold*, ed. Tobias Hochscherf, Christoph Laucht y Andrew Plowman (New York: Berghahn Books, 2010), 121.

en ese cargo hasta 1966. Varios artistas creyeron que el cierre parcial de la frontera con la RFA les otorgaría mayor libertad en su producción y comenzaron a representar críticamente el presente en el que vivían, con protagonistas que escapaban a los caminos idealizados anteriormente.³⁸⁹ Esto también se debía al clima más liberal permitido por Mückenberger y a la nueva generación de cineastas entre los que sobresalieron Hermann Zschoche, Egon Günther, Roland Gräf y Ulrich Plenzdorf. Dentro del género del realismo antifascista, fueron rodadas películas que realizaban importantes innovaciones estéticas para el cine de la DEFA, entre las que se destacan PROFESOR MAMLOCK [Professor Mamlock] (RDA, 1961) de Konrad Wolf y EL CASO GLEIWITZ [Der Fall Gleiwitz] de Gerhard Klein, que fue criticada por su fotografía expresionista, obra del fotógrafo checoslovaco Jan Curik, combinada con un estilo fríamente documental. Otras películas del género fueron rodadas en los años siguientes pero sin grandes innovaciones estéticas, como LOS NIÑOS DEL REY [Königskinder] de Frank Beyer en 1962, la película paradigmática de la memoria política antifascista en la RDA, la exitosa DESNUDO ENTRE LOBOS [Nackt unte Wölfen] del mismo director pero estrenada en 1963, y LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT, de Hans-Joachim Kunert, estrenada en 1965 y que analizamos en profundidad más adelante.

Según el historiador Hermann Weber, el año de 1961, con la construcción del Muro, marcaría un punto de inflexión en la historia de la RDA que separa dos fases bien diferenciadas. La primera, desde su creación hasta ese momento, estuvo dominada por políticas determinadas por normas ideológicas y objetivos programáticos prioritarios entre los que primaba la transformación de las estructuras, sociales, políticas y productivas de acuerdo al modelo soviético, mientras que la segunda fase, desde ese momento hasta la disolución de la RDA, fue marcada por cambios sociopolíticos originados en las contradicciones entre una sociedad industrial moderna y métodos anticuados de producción.³⁹⁰ Más allá de estas afirmaciones, es indudable que ese momento significó un punto crucial en la historia de la RDA y en particular en el desarrollo de sus intelectuales y artistas.

Poco después de la construcción del Muro, Ulbricht tuvo que realizar algunos reconocimientos sobre los crímenes estalinistas, luego de que fueran denunciados con mayor profundidad en el XXII° Congreso del PCUS en octubre de 1961. En ese orden,

³⁸⁹ Sean Allan, "DEFA: An Historical Overview," en *DEFA: East German Cinema 1946-1992*, ed. Sean Allan y John Sandford (New York: Berghahn, 1999), 11.

³⁹⁰ Hermann Weber, *Geschichte der DDR* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986), 10.

fueron removidas las escenas en las que aparecía Stalin de las dos películas de Maetzig sobre Ernst Thälmann. En ausencia de varios cineastas, el Politburó del PSUA disolvió la Comisión Estatal para Aprobación de Películas y la reemplazó por una comisión calificadora que mediante un sistema de puntuación que iba desde “especialmente valioso” hasta “suficiente” evaluaría oficialmente cuestiones económicas y la calidad de las películas, si bien estaba determinada por cuestiones político-ideológicas. Paralelamente, el PSUA comenzó una campaña para legitimar su gobierno en una forma más autónoma de la URSS y el PCUS. Sin embargo, la dirigencia del Partido aclaró que nada cambiaría en lo ideológico. Durante el Congreso, Ulbricht atacó duramente el arte moderno de la exposición “Jóvenes artistas” en Berlín, adelantándose un año a la reacción escandalizada de Jrushchov en la exposición de arte de Moscú.

Si en lo político se tomaba un rumbo conservador, en el ámbito económico se realizarían algunas reformas alentadas por la publicación de las ideas económicas de Libermann en la Unión Soviética. Así, en enero de 1963, durante el VI° Congreso del PSUA, Ulbricht presentó la propuesta de una reforma económica con el “Nuevo Sistema Económico de la Planificación y Dirección de la Economía Popular” (*NÖSPL: Neuen Ökonomischen Systems der Planung und Zeitung der Volkswirtschafts*), que sería aceptado por el Comité Central del PSUA en junio de 1963. En este Congreso también se aprobó, por primera vez, un programa del Partido, que incluía su rol de guía en diversos campos, entre ellos el ideológico y el cultural, y se aclaró que la desestalinización no significaba un compromiso en el campo de la cultura, sino que se debía controlar aún más estrechamente al arte. Dos meses después, en una sesión entre el Politburó del Comité Central del PSUA, el Presídium del Consejo de Ministros de la RDA y varios artistas, Ulbricht y otros altos funcionarios del Partido atacaron diversas obras que no encajaban con su modelo del realismo socialista, como el programa de Televisión MONÓLOGO DE UN TAXISTA [Monolog für einen Taxifahrer] (RDA, 1962) de Günter Stahnke, al que acusaban de “apología de la filosofía existencial burguesa” y “subjetivismo desenfrenado”.³⁹¹ Las críticas eran un claro eco de los vituperios vociferados por Jrushchov a los artistas modernistas en la exposición de Moscú. Estas actitudes de los funcionarios del Partido dejaron claro a los artistas que el Muro, en lugar de permitir una mayor libertad artística, en realidad posibilitaba al Partido presionarlos aún más y alejarlos de las influencias externas al bloque soviético. De esta

³⁹¹ Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, 107.

manera, Ulbricht utilizó la II° Conferencia de Bitterfeld para insistir en la utilización del realismo socialista para acercar aún más a los artistas y la clase obrera en la construcción del socialismo.

Numerosos artistas e incluso funcionarios del ámbito cultural criticaron el dogmatismo de la línea oficial y pidieron mayor libertad en la producción artística. Sin embargo, el desplazamiento de Jrushchov contribuyó a imposibilitarlo. Para aumentar el control sobre la producción artística, en 1964 fue creado el Departamento XX en el Ministerio de Seguridad Estatal, con la tarea de descubrir “bases de apoyo ideológicas enemigas” (*feindlich-ideologisch Stützpunkte*) entre artistas e intelectuales.³⁹² Así, el Politburó propuso a los artistas inspirarse en las “obras maestras” soviéticas del realismo socialista en lugar de las obras de los países capitalistas.

A pesar de los controles y presiones, el período comprendido entre 1961 y 1965, más precisamente luego del VI° Congreso del PSUA en 1963, fue experimentado por algunos cineastas como un momento de energía y autoconfianza, con deseos de tomar riesgos.³⁹³ En ese período, algunos cineastas de la DEFA detectaron una ventana de posibilidad crítica y la aprovecharon.³⁹⁴ Ese ambiente fue el responsable de que en 1963 comenzaran a aparecer algunas de las películas antes mencionadas, que abordaban críticamente la cotidianidad de los ciudadanos de la RDA, conocidas como “filmes del presente” (*Gegenwartsfilme*), varios de ellos adaptaciones de novelas exitosas. Entre aquellas películas se destacaron DESCRIPCIÓN DE UN VERANO [Beschreibung eines Sommers] (RDA, 1963) de Ralf Kirsten y EL CIELO DIVIDIDO [Der geteilte Himmel] (RDA, 1964) de Konrad Wolf, en la que despliega plenamente la subjetividad típica del Deshielo soviético. En estas y otras películas se muestran contradicciones entre el individuo y la sociedad en el socialismo, el descuido de la propia salud y vida social por determinados objetivos y decisiones individuales sobre la realidad individual mientras que también se lograban innovaciones en las formas artísticas. Estas características demuestran que si bien en la RDA no se vivió un Deshielo como en la Unión Soviética, sus cineastas estaban recorriendo voluntariamente caminos no muy distantes de los de sus colegas soviéticos, a pesar de no contar con una liberalización de la política cultural cinematográfica. Se trata de películas dirigidas por una generación dinámica y que

³⁹² Joachim Walther, “Mielke und die Musen: DDR-Literatur und Staatssicherheit,” en *Kunst und Kultur in der DDR*, ed. Deutscher Bundestag, 38-40.

³⁹³ Sean Allan, “DEFA” in *DEFA: East German Cinema 1946-1992*, 12.

³⁹⁴ Karen R. Kramer, “Representations of Work in the Forbidden DEFA Films,” en *DEFA: East German Cinema 1946-1992*, ed. Sean Allan y John Sandford (New York: Berghahn, 1999), 132.

trataban temas contemporáneos de la generación criada en la posguerra que buscaba un rol en la nueva sociedad socialista.³⁹⁵ Al igual que la primera generación de cineastas del Deshielo soviético, estos directores creían en el socialismo y querían mejorarlo a través de una crítica sincera. Los dilemas de los jóvenes de la RDA protagonistas de varias de aquellas películas ya no consistían en la elección o no del socialismo, sino en las decisiones que debían tomar dentro de él. La desmotivación de esta generación también estuvo en el foco del Partido, que, a través de la Cámara Popular, aprobó en mayo de 1964 una nueva legislación juvenil más tolerante.

Una docena de estas películas, quizás la mejor producción de la DEFA, o al menos la más sincera, no llegaría a estrenarse en las próximas dos décadas, ya que fueron prohibidas en lo que pasaría a la historia como la “tala rasa” (*Kahlschlag*), un duro golpe de censura cinematográfica durante el XI° Plenario del Comité Central del PSUA en diciembre de 1965. Si bien se suponía que este Plenario discutiría cuestiones económicas, en particular las fallas de las reformas introducidas y la posibilidad de aumentar la liberalización y el acercamiento a la RFA, Brézhnev, durante su visita a la RDA, presionó por una mayor centralización de la economía y por su reorientación hacia el Este (URSS), en particular a través de la producción de tecnología aeroespacial, en otras palabras tecnología militar, debido a la desconfianza con que se observaba el rápido desarrollo que había alcanzado el comercio con la RFA en los últimos dos años. Esto provocó que Ulbricht diera nuevamente la espalda al Oeste, y con ello se endureció aún más la política cultural. Los artistas fueron duramente criticados, acusados de trabajar para el enemigo de clase, y también se vieron acusados los funcionarios que permitieron sus obras. Algunas interpretaciones sostienen que la fuerza de los ataques fue un intento de la dirigencia del Partido de desviar la atención de los problemas económicos.³⁹⁶ Daniela Berghahn afirma que además de esta razón, el ataque se debió al carácter de “función de reemplazo” (*Stellvertreter Funktion*) que las artes, en particular el cine, poseía en la RDA, en el sentido de que era utilizado para articular en la sociedad temas que no se podían discutir abiertamente.³⁹⁷ Más allá de la validez de esta afirmación, es indudable que una censura de esa magnitud en el medio cinematográfico expresa claramente la estima que la dirigencia del Partido le otorgaba al cine como un poderoso instrumento de movilización.

³⁹⁵ Pinkert, *Film and Memory in East Germany*, 145.

³⁹⁶ Sean Allan, “DEFA” in *DEFA: East German Cinema 1946-1992*, 12.

³⁹⁷ Berghahn, *Hollywood behind the Wall*, 145.

El plenario resultó en la censura de diversas obras literarias, musicales, líricas, televisivas y cinematográficas, que fueron principalmente atacadas por Erich Honecker, encargado de cuestiones de seguridad en el Comité Central y que desde 1971 sería el sucesor de Ulbricht.³⁹⁸ Honecker demandó “pantallas limpias” para un “Estado limpio” lejos del “Occidente decadente”, acusó a las películas de escepticismo burgués, nihilismo y amoralidad a causa del juicio equivocado de las resoluciones del XXº Congreso del PCUS.³⁹⁹ Kurt Hager, funcionario del PSUA y que puede ser considerado su jefe ideológico, lo atribuyó a una exagerada crítica al culto a la personalidad de Stalin, como, según él, fue particularmente expresada por Jrushchov.⁴⁰⁰

Las doce películas condenadas eran *Gegenwartsfilme*, que de una u otra forma abordaban las reformas introducidas en 1963.⁴⁰¹ El centro del ataque estuvo concentrado en EL CONEJO SOY YO [Das Kaninchen bin ich] (RDA, 1965), de Kurt Maetzig, que con algunas alusiones a la reforma legal de 1963 mostraba una relación amorosa entre una joven mujer y un juez que había enviado a su hermano a prisión, un filme que soportó un arduo trabajo de reescritura por presión de la censura.⁴⁰² El malestar producido por esta película en la elite del Partido fue tan profundo que incluso el periódico oficialista *Neues Deutschland* publicó una carta abierta que Ulbricht le envió a Maetzig en la que atacaba la película y decía: “libertad para todo lo que beneficia a nuestro Estado, pero no libertad para la conspiración ideológica con los enemigos del socialismo”.⁴⁰³ El otro centro de los ataques fue SÓLO NO PIENSES QUE ESTOY LLORANDO [Denk bloß nicht, ich heule] (RDA, 1965) de Frank Vogel, en la que se muestra a un estudiante que es expulsado de la escuela y es obligado a trabajar en una granja cooperativa. Si bien entre las películas atacadas se encontraba la que actualmente se ha transformado en la más emblemática de la DEFA, HUELLA DE LAS PIEDRAS [Spur der Steine] (RDA, 1966) de Frank Beyer, su estreno sería aprobado al año siguiente, pero sólo permanecería en cartel unos pocos días, hasta que protestas organizadas clandestinamente por el PSUA sirvieron de excusa para archivarla. Otras películas

³⁹⁸ Poss y Warnecke, *Spur der Filme*, 146.

³⁹⁹ Erich Honecker, *Berichte des Politbüros an die 11. Tagung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands*, 15-18 Dezember 1965 (Berlín, 1965), 56.

⁴⁰⁰ Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, 132.

⁴⁰¹ Berghahn, *Hollywood behind the Wall*, 145.

⁴⁰² Stefan Soldovieri, “Censorship and the Law: The Case of Das kaninschen bin ich (I am the Rabbit)” en *DEFA: East German Cinema 1946-1992*, ed. Sean Allan y John Sandford (New York: Berghahn, 1999), 153-7.

⁴⁰³ Walter Ulbricht, "Brief des Genossen Walter Ulbricht an Genossen Prof. Dr. Kurt Maetzig" *Neues Deutschland* (23 de enero de 1966).

prohibidas fueron LA PRIMAVERA NECESITA TIEMPO [Der Frühling braucht Zeit] (RDA, 1965), un filme de Stahnke que tocaba el tema de las dificultades en la implementación de la NÖSPL, y NACIDO EN EL 45 [Jahrgang 45] (RDA, 1966), de Jürgen Böttcher, una obra bella y sincera con una simple fotografía documental de potencial estéticamente revolucionario que abordaba dilemas cotidianos de la juventud, con un final que simbólicamente reivindicaba el supuesto futuro prometedor al que se encaminaba la RDA.⁴⁰⁴ BERLÍN EN LA ESQUINA [Berlin um die Ecke] (RDA, 1965/1990), de Gerhard Klein, abordaba el tema del conflicto generacional en la RDA, otra cuestión problemática para el Partido, por lo que sería estrenado recién en 1990 junto con el filme de Böttcher.

En 1966 Mückenberger, director de la DEFA, fue reemplazado en su puesto por Franz Bruck, que en los últimos ocho años se había desempeñado como secretario de agitación y propaganda de la dirección del distrito de Halle y jefe de la comisión ideológica de esta última. En los años siguientes, los directores de las películas prohibidas serían rigurosamente vigilados y algunos de ellos fueron alejados del cine, por lo que se refugiaron en el teatro. Como resultado de este shock sufrido por una censura cinematográfica devastadora, se generó una fuerte inseguridad entre los cineastas, en cuanto a lo que estaba permitido rodar, y descendió el número de estrenos nacionales, con sólo nueve en 1966, de los cuales tres eran películas infantiles. También tendieron a predominar comedias livianas, películas históricas de bajo contenido político, y las exitosas películas de aventuras con indios del Oeste estadounidense como protagonistas, conocidas como *Indianerfilme*, las cuales brindaban una visión en algunos sentidos opuesta a la de los *western* de Hollywood. Entre ellos, se destacaron HIJO DE LA GRAN OSA [Die Sohne der grossen Bärin] (RDA, 1965), del checo Josef Mach, LA HUELLA DEL HALCÓN [Spur des Falken] (RDA, 1968) y LOBOS BLANCOS [Weisse Wölfe] (RDA, 1969).

El VII° Congreso del PSUA en abril de 1967 no hizo más que confirmar el rumbo tomado en el Plenario de 1965, tanto en cuestiones ideológicas como en el rol dirigente del Partido.⁴⁰⁵ Las producciones más sinceras de la DEFA se orientaron hacia los tiempos del nacionalsocialismo, quizás porque la temática les garantizaba cierta

⁴⁰⁴ De haberse estrenado NACIDO EN EL 45, posiblemente hubiese inaugurado un camino estético propio dentro de la DEFA. Böttcher era un marxista convencido y entre sus influencias cinematográficas se reconocen a Dovchenko y Eisenstein. Richard Kilborn, "Jürgen Böttcher: A Retrospective," en *DEFA: East German Cinema 1946-1992*, ed. Sean Allan y John Sandford (New York: Berghahn, 1999), 269-70.

⁴⁰⁵ Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, 155.

inmunidad. Algunas de estas películas son LA BANDERA DE KRIVOY ROG [Die Fahne von Kriwoj Rog] (RDA, 1967) de Kurt Maetzig y Yo TENÍA DIECINUEVE, de Konrad Wolf. Sin embargo, la temática no brindaba una seguridad plena, como quedó demostrado con VIENEN LOS RUSOS, de Heiner Carow, cuando fue censurada en 1968.

La Primavera de Praga, en lugar de impulsar reformas similares en el Partido, generó temor entre sus miembros de que se produjera un relajamiento del sistema político, por lo que el ámbito cultural fue aún más controlado. La intervención del Pacto de Varsovia en Checoslovaquia en agosto de 1968, bienvenida por el PSUA como “ayuda internacionalista”, junto con la “doctrina Brézhnev”, profundizó aún más estas medidas. La censura de VIENEN LOS RUSOS, a fines de 1968 y principios de 1969, fue una clara expresión de ello.

5. MEMORIA Y CINE EN EL BLOQUE SOVIÉTICO DURANTE EL DESHIELO SOVIÉTICO

5.1. Unión Soviética

Una década después del fin de la “Gran Guerra Patriótica”, el cine soviético, con los cambios impulsados por el XXº Congreso, volvió su mirada nuevamente sobre ella, ahora desde un lugar íntimo, abrazando el dolor que la guerra significó. El Deshielo permitió por primera vez una discusión abierta sobre ella, al menos en términos relativos.⁴⁰⁶ Jrushchov mismo reconoció en su Informe Secreto las miles de vidas que costaron los errores de Stalin, especialmente en los primeros días de la guerra, y sus palabras liberaron la memoria de quienes habían participado en ella y querían expresar su dolor. En su Informe Secreto declaró:

Cuando vemos muchas de nuestras películas, leemos muchas de nuestras novelas y estudios históricos y científicos, la labor de Stalin en la guerra patriótica aparece como algo enteramente inverosímil. Stalin lo había previsto todo. El ejército soviético, basándose en planes estratégicos preparados mucho antes por Stalin, y utilizando tácticas denominadas de “defensa activa“, es decir, tácticas que permitieron a los alemanes llegar hasta Moscú y Stalingrado, gracias al genio de Stalin, quebró la ofensiva y subyugó al enemigo. La victoria épica lograda por el poderío armado de la tierra soviética, por el heroísmo de su pueblo, se atribuye enteramente en estas novelas, películas y estudios científicos al genio estratégico de Stalin. [...] Con este mismo espíritu consideramos por un instante nuestras películas históricas y militares y algunas de nuestras creaciones literarias. Ellas nos causan náuseas. Su verdadero objeto es alabar el genio militar de Stalin. Recordemos la película ‘La caída de Berlín’. En ella, Stalin actúa, da órdenes en un salón, en el cual hay muchas sillas vacías y sólo se le acerca un hombre, y éste para informarle algo – se trata de Poskrebyshev, su leal escudero – (risa en la sala). ¿Y qué hay del mando militar? ¿Del Politburó? ¿Del gobierno? ¿Qué hacen ellos y de qué se ocupan? En la película sencillamente, no aparecen. Stalin obra por todos, no cuenta con nadie, no se hace asesorar. Al menos, todo se le muestra al país bajo esta luz falsa. ¿Por qué? Con el objeto de rodear a Stalin de un gloria que contradice los hechos y que no corresponde con la verdad histórica. En vano nos preguntamos: ¿Dónde están los militares que soportaron el peso de la guerra? La película no los muestra. Estando Stalin allí, no hay cabida para nadie. Pero no

⁴⁰⁶ Tumarkin, *The Living and the Dead*, 110.

fue Stalin, sino el Partido como un todo, el gobierno soviético, nuestro heroico ejército, sus inteligentes jefes y sus valientes soldados, toda el pueblo soviético, los que aseguraron la victoria en la guerra patriótica. (Tempestuosos aplausos)
El papel principal y el mérito principal por la duradera victoria conseguida en la guerra pertenecen a nuestro Partido Comunista, a nuestras fuerzas armadas y a las decenas de millones de personas que forman el pueblo soviético y que el Partido alentó. (Aplausos atronadores y prolongados)⁴⁰⁷

Las críticas de Jrushchov impactaron profundamente en la versión oficial del mito de la “Gran Guerra Patriótica”.⁴⁰⁸ Según Josephine Woll, el discurso liberó una ola de memorias de soldados, partisanos y ex prisioneros de campos de concentración, así como la ficción autobiográfica de los escritores que habían peleado en el frente, lo que produjo el surgimiento del cine que, frente al cine estalinista de la posguerra, fue conocido como la “verdad de la trinchera” (*okopnaia pravda*), la cual fue relatada sin formas heroicas y desde la gente común.⁴⁰⁹ El “generalísimo” Stalin desapareció de las pantallas y la victoria se transformó en obra del pueblo que la pagó con su sangre, tal como muestra la película LA CASA EN LA QUE VIVO [Дом, в котором я живу] (URSS, 1957) de Lev Kulidhanov y Yakov Segel. Los protagonistas de estas películas, en comparación con aquellas de los tiempos de Stalin, mostraban contradicciones y debilidades, mientras que la realidad diegética era construida desde una perspectiva subjetiva. En cuanto a la violencia, los nuevos directores seleccionaron representaciones que fueran lo suficientemente gráficas para indignar, pero no tanto como para aterrorizar.⁴¹⁰

Según Lars Karl, las películas del Deshielo liberaron al mito de la "Gran Guerra Patriótica" del lastre ideológico de la época de Stalin, pero estuvieron inmersas en la ideología postestalinista.⁴¹¹ Las estereotipadas figuras de los héroes sacrosantos, las narraciones esquemáticas y las formas estalinistas fueron reemplazadas por una

⁴⁰⁷ “O kulte lichnosti i ego posledstviaj. Doklad Pervago Sekretaria TsK KPSS N. S. Jrushcheva XX siezu KPSS 25 febralia 1956g”, *Izvestia, TsK KPSS* 3 (1989), N°3,153-4.

⁴⁰⁸ Donald Flitzer, *Die Chruschtschow-Ära: Entstalinisieren und die Grenzen der Reform in der UdSSR 1953-1964* (Mainz: Decaton, 1995), 18.

⁴⁰⁹ Woll, *Real Images*, 63.

⁴¹⁰ Youngblood, *Russian War Films*, 57.

⁴¹¹ Lars Karl, Karl, “Kampf um Frieden: der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm des ‘Tauwetters’ (1956-1962),” en; Karl, “Kampf um Frieden: der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm des ‘Tauwetters’ (1956-1962),” en; Christer Petersen y Stephan Jaeger, eds., *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien*, 2 vols. Ideologisierung und Entdeologisierung (Kiel: Ludwig, 2006), 164.

representación psicologizada de individuos en la situación extrema de la guerra, con personajes que eran “hombres comunes” pero con un destino difícil. Mientras los soldados de Stalin con uniformes de fajina de camuflaje blanco, en un paisaje invernal puramente blanco, vencían a los alemanes, los soldados del Deshielo luchaban en el barro, entre pantanos y paisajes incendiados en una guerra sin características heroicas.⁴¹² Para Oksana Bulgakova, en las encarnaciones filmicas, la “memoria” fue transformada dentro de sueños sobre el pasado por personajes jóvenes despojados de la “memoria histórica” y será precisamente esta cuestión una de las que defina la figura del niño como central en el cine del Deshielo, ya que permite una apropiación subjetiva de la “historia colectiva” sin estar cargado por la “memoria histórica opresiva”.⁴¹³

Una de las primeras películas que rompió con ciertos tabúes de la memoria estalinista sobre la guerra y el cautiverio fue LA GUARNICIÓN INMORTAL [Бессмертный гарнизон] (URSS, 1956) de Zajar Agranenko y Eduard Tisse, el reconocido fotógrafo de las primeras obras de Eisenstein.⁴¹⁴ La película, con algunos elementos narrativos típicos del Deshielo como el *racconto*, pero con un *pathos* típicamente estalinista, narra la heroica defensa de la fortaleza soviética de Brest durante los primeros días de la invasión alemana, un tema que había sido silenciado durante los tiempos de Stalin. La historia es recordada por un prisionero de guerra soviético que se encuentra con un viejo compañero de la fortaleza al ser liberado por el Ejército Rojo. La representación de los prisioneros de guerra era también un tabú bajo Stalin. Muchos de los que sobrevivieron al sitio y al cautiverio alemán, luego de ser liberados por el Ejército Rojo fueron enviados directamente a los GULag y los sobrevivientes de éstos serían liberados luego de la muerte de Stalin, cuando se levantó el silencio sobre la resistencia. Durante el Deshielo, la fortaleza se convirtió en un museo del asedio y el 8 de mayo de 1965 recibió el título de “Fortaleza Heroica”.

Ya decididamente dentro de la estética que caracterizará al cine del Deshielo, se destaca VUELAN LAS GRULLAS de Mijaíl Kalatozov, mencionada anteriormente. Con características formales similares, en particular el carácter individual del destino del protagonista, le siguió EL DESTINO DEL HOMBRE, de Sergei Bondarchuk, que fue estrenada en 1959 y es analizada más adelante en profundidad. Esta película, con estructura de *racconto*, representa explícitamente el exterminio “a balas” de comisarios

⁴¹² Ibid., 144.

⁴¹³ Oksana Bulgakova, “Cine-Weathers” en *The Thaw*, 436-62.

⁴¹⁴ Del estudio Mosfilm y estrenada el 21 de junio de 1956, para el 15º aniversario de la invasión alemana.

políticos, comunistas y judíos, así como el de los prisioneros de guerra soviéticos y el Holocausto industrial. Estos elementos no fueron un fenómeno aislado, sino que a fines de los años cincuenta y en los sesenta fueron publicados los materiales de los Juicios de Núremberg junto a otras compilaciones de documentos. Precisamente en 1959, Viktor Nekrasov protestó en contra de los planes de construir un parque y un estadio en el lugar de la masacre de Babi Yar, donde habían sido asesinados más de 35.000 judíos y entonces se comenzó a construir un monumento, que al ser terminado presentó una placa en memoria de los “ciudadanos soviéticos” asesinados.

Ese mismo año, se estrenó otra película en la misma línea formal: *BALADA DEL SOLDADO* [Баллада о солдате] (URSS, 1959) dirigida por Grigori Chujrai. Esta narra la historia de Aliosha, un joven soldado que para sobrevivir en la tierra de nadie destruye un tanque alemán y es premiado por sus superiores, pero decide utilizar los pocos días de franco para ayudar a su madre, lo que transforma el viaje en una *road movie*, donde con su bondad el joven soldado se gana el corazón de los espectadores, que desde el comienzo saben que murió en combate, antes de comenzar el *racconto*. Desde la escena inicial, con una agitada cámara en mano y un paisaje de guerra fuera de los cánones realistas, cuando el joven soldado huye de un tanque alemán, se construye un héroe distinto, cuyo deseo no es ganar medallas por la Patria y por Stalin, sino sobrevivir y ayudar a los otros.

Dos años después, Chujrai estrenaría una de las películas más características del Deshielo, *CIELO DESPEJADO* [Чистое небо] (URSS, 1961), en la que se aborda el trauma de un piloto prisionero de guerra soviético que al retornar luego de la guerra es rechazado por la sociedad y el Partido debido a su cautiverio. A través de las palabras del protagonista hace referencia al exterminio al que fueron sometidos los prisioneros de guerra soviéticos, también con una alusión a los crematorios, pero sin especificar la identidad étnica o religiosa de las víctimas. Con una escena literal de más de un minuto de deshielo luego de la muerte de Stalin, y la rehabilitación del personaje masculino, más la felicidad del femenino, la película constituye una expresión de esperanza sobre los cambios que se estaban viviendo.

Un tema relativamente silenciado en la memoria cinematográfica había sido el largo sitio de Leningrado, de casi 900 días, con el sufrimiento por el hambre y el frío que provocaron más de un millón de víctimas. Pero con el Deshielo la memoria sobre el asedio llegaría también al cine con el filme *HUMANOS Y ANIMALES* [Люди и

звери/Menschen und Tiere] de Sergei Guerassimov y Lutz Köhlert, coproducción entre la URSS y la RDA estrenada en 1961. En ella se muestra el sitio y la experiencia de los prisioneros de guerra en un campo de concentración a través de *flashbacks* impactantes recordados por las dos figuras centrales. El actor principal, Nikolai Ieriomenko, había sido realmente tomado prisionero en 1942 y había estado en un campo de concentración, como ocurre en la película con la figura que interpreta. Aquí la memoria es instrumentalizada en contra de los países de la OTAN e incluso Argentina, ya que en un largo periplo de posguerra, el protagonista masculino sufre la explotación y “decadencia capitalista” de esos países, además de presenciar los resabios fascistas que dominan en ellas. En estos elementos puede rastrearse una influencia del caso Eichmann, al que la prensa soviética dio amplia cobertura en 1960, seguramente por tratarse de un criminal nazi emigrado a un país capitalista, Argentina. El juicio implicó también una difusión mayor del Holocausto y facilitó su instrumentalización en contra de la OTAN o el “occidente capitalista”.

En 1961, se publicó en la Unión Soviética la traducción al ruso de *El diario de Anne Frank* con una introducción de Ehrenburg, y también fueron publicadas otras obras sobre el Holocausto de Polonia, Checoslovaquia y la RDA. Ese mismo año, se comenzó a publicar el mensuario en yiddish *Sovietish Haimland* (Patria soviética) que incluía información sobre el Holocausto en casi todos los números. Posiblemente impulsado por la publicación soviética de *El diario de Anne Frank*, se publicó en lituano el libro *Yo debo relatar: mi diario de 1941 a 1945*, de Masha Rolnikaite, una niña judía lituana que sobrevivió al Holocausto, y en 1965 fue publicado en ruso. En 1963, Itsjokas Meras publicó el libro infantil *La estrella amarilla*, sobre un niño judío que sobrevive a la ocupación nazi.

Pero sin lugar a dudas, el acontecimiento fundamental sobre la memoria del Holocausto en la Unión Soviética durante el Deshielo tuvo lugar el 19 de septiembre de 1961 cuando la *Revista literaria (Literaturnaya Gazeta)* publicó el poema *Babi Yar* de Yevgueny Yevtushenko, en el que hacía referencia al carácter antisemita genocida de tal masacre y al antisemitismo presente históricamente en la sociedad rusa.⁴¹⁵ El escrito le mereció miles de cartas de lectores, la mayoría positivas, pero también la crítica de los sectores más conservadores.⁴¹⁶ El poema, que comienza diciendo que no hay monumentos sobre la masacre, fue criticado, entre otros por Dmitri Starikov, quien

⁴¹⁵ Evgueni Evtushenko, “Babi Yar,” *Literaturnaia gazeta* (19 de septiembre de 1961).

⁴¹⁶ Feferman, *Soviet Jewish Stepchild*, 46-9.

afirmó que el antisemitismo del fascismo era sólo una parte de su política genocida. Incluso el mismo Jrushchov lo atacó diciendo “aquí no hay cuestión judía” y que presentaba una “visión distorsionada de la situación de los judíos en nuestro país”.⁴¹⁷ En la revista *Vida literaria (Literaturnaya Zhizn)* publicaron que “pensando en las personas que fueron asesinadas - ‘el viejo fusilado’, ‘el niño fusilado’ - sólo pudo pensar en el hecho de que eran judíos”.⁴¹⁸ Paralelamente, se vivió la premier de la 13ª Sinfonía de Dimitri Shostakovich, *Babi Yar*, acompañada de Yevtushenko. Shostakovich fue obligado a agregar dos líneas al texto del poema de Yevtushenko: “Aquí, junto a rusos y ucranianos, yacen judíos” y “estoy orgulloso de Rusia que se interpuso en el camino de los bandidos”. En aquel momento también fue televisada la película *LOS INCONQUISTABLES*, pero la escena de la masacre fue editada, lo cual no era de extrañar dado el carácter conflictivo que la memoria sobre Babi Yar había adquirido, en particular con el poema de Yevtushenko y la novela de Anatoly Kuznetsov.

En 1961, un guión sobre el Holocausto es escrito en Lituania por Vitautas Shalekevichius y Grigori Kanovichus bajo el nombre de *Dios con nosotros (Gott mit uns)*, en referencia a la inscripción que los soldados alemanes llevaban en la hebilla de su cinturón, pero es rechazado antes de comenzar el rodaje.⁴¹⁹ La idea del guión surgió en 1959 a partir de una historia real de un sacerdote que salva a un niño judío, y la película germano-oriental *ESTRELLAS [Sterne]* (RDA/Bulgaria, 1959) influyó en la decisión de llevarlo adelante, así como el contacto con su director, Konrad Wolf. La historia está protagonizada por un artista, intelectual y sacerdote católico llamado Feliksas, que salva y esconde a un niño judío-polaco llamado Abraham y a una médica soviética enviada por aire para ayudar a los partisanos. Feliksas cae en un dilema moral, frente a los alemanes que amenazan con ejecutar a diez rehenes si el paracaidista no es entregado. Mónica, al enterarse de esto se suicida y el niño es descubierto. Feliksas huye con el niño durante un ataque de los partisanos, retornando así a la primera escena de la estructura circular. Pero si al comienzo giraban y se oía un disparo, dando a entender que morían, ahora logran escapar, aunque con la aclaración de que “así es como podría haber pasado”, en lo que podemos interpretar como un juego entre el final feliz obligatorio del cine soviético y un final menos típico y más afín a la realidad.⁴²⁰

⁴¹⁷ Benjamin Pinkus, *The Soviet Government and the Jews 1948-1967: A document Study* (New York: Cambridge University Press, 1984), 74-7.

⁴¹⁸ Kagarlitsky, *Los intelectuales y el estado soviético*, 185.

⁴¹⁹ Hirszowicz, “The Holocaust in the Soviet Mirror”, 57.

⁴²⁰ Gershenson, *The Phantom Holocaust*, 75.

Debido a la presión del estudio, se realizaron varias modificaciones y se agregaron elementos en contra de la Iglesia Católica, pero finalmente el proyecto fue rechazado por el Ministerio de Cultura en junio de 1961.

Sin embargo, otro proyecto lituano sobre el exterminio lograría concretarse al año siguiente: PASOS EN LA NOCHE [Шаги В Ночи] (URSS, 1963) dirigida por Raimundas Vabalas y que tematiza, al menos parcialmente, el exterminio de judíos y comunistas perpetrado en el fuerte IX de Kaunas. El filme se centra en el personaje Aleksas, un agente que llega del “país grande”, para ayudar a la resistencia, pero es encarcelado en el Fuerte IX. Allí, los nazis y los colaboradores lituanos lo obligan, junto a otros prisioneros, a reducir a cenizas los cuerpos de aquellos que fueron exterminados a lo largo de meses, pero Aleksas organiza una huida con éxito en la navidad de 1943, aunque se sacrifica para salvar a sus compañeros y es apresado nuevamente. La película fue rodada con un enfoque objetivista aunque con una estética expresionista y la identidad de las víctimas, que en su mayoría eran judíos (60 de los 64 que escapan eran judíos), es en parte diversificada entre rusos, comunistas y miembros de la resistencia. Según el historiador lituano Vytaukas Toleikis, el hecho de que las víctimas judías sólo eran representadas si eran comunistas, alimentó el estereotipo antisemita de que todos los comunistas eran judíos, el cual era temido por el poder soviético, en especial en sus repúblicas bálticas.⁴²¹ PASOS EN LA NOCHE puede ser considerada como una consecuencia de los juicios centrados en los crímenes en Kaunas que tuvieron lugar a principios de los sesenta, principalmente en 1961 y 1962.⁴²² Ya en 1958 se había inaugurado el museo en el Fuerte IX de Kaunas y al año siguiente se había realizado en él una exposición sobre los crímenes nazis en Lituania. En 1960, comenzó la investigación forense de los crímenes. Un folleto del museo en el Fuerte IX hacía hincapié en el exterminio de los comunistas soviéticos junto al exterminio de judíos.⁴²³ Los juicios en los países bálticos generalmente aludían a los comunistas de la resistencia y sólo marginalmente a los judíos, mientras que algunos de los acusados eran localizados en EE.UU., Canadá y otros países generalmente de la OTAN.⁴²⁴ Por otro lado, estos juicios, como los llevados a cabo en Ucrania, poseían como objetivo principal al “nacionalismo burgués” y se hacía hincapié en el antisemitismo de los

⁴²¹ Vitautas Toleikis, “Repress, Reassess, Remember: Jewish Heritage in Lithuania,” *Osteuropa*, 290.

⁴²² Hirsowicz, “The Holocaust in the Soviet Mirror”; Hirsowicz, “The Holocaust in the Soviet Mirror”, 42.

⁴²³ Osias Kaplanas, *Deviaty fort obvianaet* (Vilnius: Mintis, 1964), 37-40.

⁴²⁴ Hirsowicz, “The Holocaust in the Soviet Mirror”, 40-2.

gobiernos anteriores a la anexión soviética.⁴²⁵ A principios de los años sesenta, el gobierno soviético también permitió una serie de publicaciones en Lituania que hacían referencia al Holocausto.⁴²⁶ En esas publicaciones se instrumentalizaba la memoria sobre el Holocausto para objetivos políticos contemporáneos, con la burguesía lituana representada como perpetradores fascistas o colaboradores, mientras que la mayoría de la población era representada como oprimida o perteneciente a la resistencia.⁴²⁷ El objetivo inmediato consistía en lograr una mayor adhesión a los juicios en contra de criminales nacionalsocialistas y colaboradores que se estaban desarrollando en Vilnius en 1962 y que recibían amplia cobertura en la prensa soviética, pero a un nivel superior se trataba de legitimar al gobierno soviético. La función propagandista de la película era fundamental dada su impopularidad en Lituania por los crímenes cometidos durante la anexión y por esta misma.

En ese momento llegaría una de las películas más trágicas de la guerra, de mano de una joven promesa del Deshielo. En 1962, se estrenaba el primer largometraje de Andréi Tarkovski, *LA INFANCIA DE IVÁN*, una película en donde la guerra se transforma en la pesadilla de un traumatizado huérfano soviético que lo ha perdido todo y que al final perderá también su vida. Su estética, el carácter marcadamente traumático de la psicología del joven y un final cruel, como la guerra misma, le significó duras críticas del oficialismo, pero logró ser estrenado y ganar premios internacionales. Esta película, con sus referencias al exterminio, es también analizada en profundidad más adelante.

La cuestión de los huérfanos de guerra y sus traumas sería tratada ese mismo año en el filme uzbeko *NO ERES HUÉRFANO* [Ты не сирота] (URSS, 1962) de Shujrat Abbasov. Este muestra la historia de una pareja uzbeca que adopta a un huérfano de guerra. Entre los jóvenes de diversas nacionalidades que juegan juntos, un claro mensaje de internacionalismo, se encuentra un niño judío que, jugando a la guerra con sus amigos, revive el trauma de la ejecución de sus padres por ser partisanos.

Paralelamente, el XXIIº Congreso del PCUS, en octubre de 1961, con su relativa profundización de la denuncia de los crímenes estalinistas, impulsó la publicación de numerosas memorias sobre la experiencia en el GULag. Como parte de la confrontación

⁴²⁵ Ibid., 46-7.

⁴²⁶ Abellan, *Nación y nacionalismo en Alemania*; Il'ja Al'tman, "Shoa: Gedenke verboten: Der weite Weg vom Sowjettabu zur Erinnerung," *Osteuropa* 55 (4-6 April-Juni 2005), 159 (149-164).

⁴²⁷ Joachim Tauber, "'Gespalte Erinnerung': Litauen und der Umgang mit dem Holocaust nach dem Zweiten Weltkrieg," en *Umdeuten, verschweigen, erinnern: Die späte Aufarbeitung des Holocaust in Osteuropa*, ed. Micha Brumlik y Karol Karol Sauerland (Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2010), 50.

con el sufrimiento de la guerra junto al terror estalinista fue publicado el diario de Nina Kosterina, una joven partisana que cayó en combate en 1942. El diario incluía detalles sobre el padre de Nina que había sido internado en un GULag y luego liberado durante el Deshielo. También la publicación de las memorias de Ilya Ehrenburg *Gente, años, vida* en la revista *Nuevo Mundo* durante la década del sesenta significó una exposición de ambos horrores. Las referencias al terror sufrido durante el exterminio y la represión estalinista se acercaron nuevamente en noviembre de 1962, durante una conferencia sobre realismo socialista en la que Romm habló abiertamente sobre el sufrimiento de sus colegas judíos durante las purgas anticósmopolitas.⁴²⁸

La expresión de la identidad judía de las víctimas del Holocausto avanzó en aquellos años. El documental EN NOMBRE DE LA VIDA [ВО ИМЯ ЖИВЫХ] (URSS, 1964), dirigido por el director judío-soviético León Mazrujo, retrata el juicio de ocho criminales nazis en Krasnodar en 1963, intercalando material de archivo. Se trata de uno de los primeros documentales soviéticos que expresa de forma más específica, aunque implícitamente, la identidad judía de las víctimas del Holocausto, pero no se encuentra libre de la instrumentalización por parte del poder político a través de la denuncia de la impunidad de los criminales nazis en los países capitalistas.⁴²⁹

Por otro lado, varios de los personajes cinematográficos judíos relacionados con el Holocausto poseían roles secundarios, respondían a los estereotipos raciales del cine soviético y cumplían una función instrumental para el desarrollo de otras figuras.⁴³⁰ Según Nina Tumarkin, la omisión de la identidad judía de las víctimas soviéticas del Holocausto se debe a una economía psicológica del sufrimiento: desde el punto de vista de la historiografía soviética oficial, los alemanes impusieron un terrible destino a todos los pueblos soviéticos y si se reconocía un estatus superior de los judíos en el orden de naciones martirizadas, esto hubiese viciado la victimización soviética, lo cual no estaba permitido.⁴³¹ En el mismo orden, la miniserie sobre partisanos, coproducción soviético-polaca, ATRAYENDO EL FUEGO SOBRE NOSOTROS [ВЫЗЫВАЕМ ОГОНЬ НА СЕБЯ] (URSS/Polonia, 1964) también menciona indirectamente al Holocausto a través del personaje de Ienia, una joven judía que se unió a la resistencia luego de escapar de un gueto y ser rescatada por los guerrilleros. En el filme bielorruso ¡CUÁNTOS AÑOS,

⁴²⁸ Mijaíl Romm, *Kak v kino: ustnie Rasskazy* (Nizhni Novgorod: Dekom, 2009), 46-50.

⁴²⁹ Pozner, *Kinojudaica*, 90.

⁴³⁰ Gershenson, *The Phantom Holocaust*, 62.

⁴³¹ Tumarkin, *The Living and the Dead*, 50.

CUÁNTOS INVIERNOS! [СКОЛЬКО ЛЕТ, СКОЛЬКО ЗИМ!] (URSS, 1965) de Nikolai Figurovski, se representa la ejecución de una familia judía por parte de los alemanes, con su identidad judía expresada a través de la música yiddish cuando son llevados a la fosa.

En 1964, el director georgiano Rezo Chjeidze estrenó el exitoso largometraje EL PADRE DEL SOLDADO [Отец солдата] (URSS, 1964), en el que narra la historia de un campesino anciano que en el verano de 1942 se entera de que su hijo tanquista ha sido herido en el frente y emprende su búsqueda, se enlista y lucha en la guerra, para encontrarlo herido de muerte durante la toma del *Reichstag*, donde muere en sus brazos. Se trata de una de las últimas películas sobre la guerra con una estética típica del Deshielo. Ese mismo año, CUARENTA MINUTOS PARA EL AMANECER [Сорок минут до рассвета] (URSS, 1964) de Boris Rytsarev, combina la memoria individual sobre la guerra, con la vida de los protagonistas en su actualidad.⁴³² Del mismo año, LOS VIVOS Y LOS MUERTOS [ЖИВЫЕ И МЁРТВЫЕ] (URSS, 1964) dirigida por Aleksander Stolper se desarrolla durante los primeros meses de la invasión alemana y narra de forma cruda las graves pérdidas del Ejército Rojo, además del drama de los grupos que quedaron sitiados, por lo que recibió críticas que la acusaron por el “horror” en su representación.⁴³³ Su secuela, VENGANZA [Возмездие] (URSS, 1969), rodada entre 1967 y 1968, aborda en la misma línea los errores y las pérdidas humanas en la batalla de Stalingrado. Uno de los puntos interesantes para esta Tesis es la escena en la que liberan un campo improvisado de prisioneros de guerra, en el cual se expresa el exterminio por hambre del cual eran víctimas.

Otra película que muestra el exterminio de prisioneros de guerra soviéticos es ALONDRA [Жаворонок] (URSS, 1964) de Nikita Kurijin y Leonid Menaker. El filme, comienza con imágenes contemporáneas del monumento “El guerrero libertador” (*Voin osvoboditel*) a los soldados soviéticos caídos erigido en el Parque Treptow de Berlín. El monumento, construido en 1948, simboliza la liberación del “inocente” pueblo alemán y fue reproducido en miles de libros, postales, estampillas, carteles, etc.⁴³⁴ La película es protagonizada por tres prisioneros de guerra soviéticos que junto a un prisionero político escapan con un tanque de un campo de concentración alemán en donde se está probando una nueva arma antitanque utilizando a los prisioneros como cobayos dentro

⁴³² Liehm y Liehm, *The Most Important Art*, 218.

⁴³³ Youngblood, *Russian War Films*, 136.

⁴³⁴ Hans-Jörg Czech y Nikola Doll, *Kunst und Propaganda: in Streit der Nationen 1930-1945* (Dresden: Sandstein Verlag, 2007), 247.

de tanques. En su huida los prisioneros observan a “trabajadoras del Este” esclavizadas por la burguesía alemana. Una de las escenas más interesantes, quizás una influencia del final de LA INFANCIA DE IVÁN, tiene lugar cuando el tanque entra en un cine de la Juventud Hitleriana y los tanquistas ven parte de los documentales de propaganda a los que éstos eran sometidos, para luego destruir la pantalla con su vehículo. El protagonista muere asesinado por los alemanes al salvar a un niño alemán, y luego se vuelve al monumento de Treptow, con la monumental estatua del soldado soviético con un niño en uno de sus brazos y una espada que destruye una esvástica en el otro.

También con la trama en torno a la huida de un campo de concentración se estrena en 1965 la romántica BALADA ALPINA [Альпийская баллада] (URSS, 1965) de Boris Stepanov, producida por el estudio Film Bielorruso. La película, que se corresponde íntegramente con la forma de representación de la metáfora cinegética antes aludida y que utiliza la imagen de una cacería, narra la historia de dos prisioneros de un campo de concentración que escapan por los Alpes: un soldado bielorruso llamado Iván y una italiana católica, Giulia, aparentemente prisionera política. Luego de tres días de huida en los que surge entre ellos un amor apasionado, cuando están a punto de ser atrapados Iván se sacrifica provocando una avalancha y así logra salvar a Julia. De aquel amor nace un niño y la carta que Julia envía a la familia de Iván relatándole su historia juntos, sirve de punto de partida para el *racconto*.

Luego de dos años de rodaje, llegaría al cine en 1965 el ensayo cinematográfico FASCISMO ORDINARIO, de Mijaíl Romm, el cual es abordado en forma extensa en el capítulo correspondiente. El documental lograría un amplio público en la Unión Soviética, pero no sería televisado. Esta obra de Romm puede ser considerada la mayor reflexión cinematográfica soviética sobre el exterminio y el nacionalsocialismo, pero solapadamente también sobre el estalinismo, lo que la transforma en un filme central para esta Tesis. El mismo año fue estrenado el documental GRAN GUERRA PATRIÓTICA [Великая отечественная] (URSS, 1965) de Roman Karmen, pero a diferencia del documental de ensayo de Romm, éste poseía una línea formal clásica, a pesar de hacer hincapié en las pérdidas y el dolor.

Ese mismo año, en el vigésimo aniversario del fin de la guerra, se restauró la celebración del Día de la Victoria, se dispuso desde el poder político una fuerte instrumentalización de la memoria sobre la guerra y se reforzó el mito oficial positivo de la buena dirección de la cúpula del Partido y su carácter romántico, lo que dio como resultado películas en las que nuevamente nos encontramos con los soldados soviéticos

como guerreros libertadores: MOSCÚ DETRÁS DE NOSOTROS [За нами Москва] (URSS, 1968) de Mazhit Begalin, TÚNEL [туннель] (URSS, 1966) de Franchik Muntianu y EL REINO DE LA MUJER CAMPESINA [Бабье царство] (URSS, 1967) de Aleksei Saltikov. Esta última sobre el terror nazi en una aldea soviética y la resistencia de las mujeres, con una referencia al exterminio por hambre de prisioneros de guerra soviéticos.

Por otro lado, un guión de Vera Inter sobre el bloqueo de Leningrado fue rechazado, al igual que uno de Anatoli Kuznetzov sobre Babi Yar, y otro de Vasil Bykov sobre partisanos, que una década después terminaría transformándose en la famosa y espiritual ASCENSIÓN [Восхождение] (URSS, 1976) de Larisa Shepitko, en la que se abordan cuestiones sensibles como la colaboración, a través de un claro simbolismo religioso. Un proyecto sobre la guerra del poético director armenio Sergei Paradzhanov llamado *Frescos de Kiev* (*Kievski freski*) formalmente inspirado en LA INFANCIA DE IVÁN, también fue cancelado, censurado y destruido en casi su totalidad debido a su representación “errónea, mística y subjetiva”.⁴³⁵ Posteriormente, a principios de los años setenta, Paradzhanov sería encarcelado por sus tendencias subversivas. En 1965, Lenfim quiso producir una película sobre el diario de Nina Kosterina pero el proyecto fue rechazado por su “purificación dostoyevskiana a través del sufrimiento”.⁴³⁶ Por otro lado, el Comité Estatal de Cinematografía le había entregado al director Mijaíl Bleiman un guión de *Lenfilm* sobre el pedagogo judío-polaco Janusz Korczak, que falleció voluntariamente en la cámara de gas de Treblinka junto a los niños del orfanato de Varsovia. Bleiman rechazó el guión, llamado *El rey Mateusz y el viejo doctor*, y recomendó que se lo entreguen a Mijaíl Kalik, pero finalmente el proyecto fue cancelado.⁴³⁷

En 1966, Kalik estrenaría en forma limitada ¡ADIÓS, MUCHACHOS!, otra de las películas que forman el canon central de esta Tesis. A través de una simpleza y una poética particular, Kalik nos lleva a los últimos días de la vida de tres adolescentes antes de entrar en una academia militar, a fines de los años treinta, pero su trágico destino, que es expresado a través de *flashforwards* con material de archivo, se encuentra latente en toda la película y nos introduce no sólo en el exterminio y el nacionalsocialismo, sino, de forma implícita y sutil, en el estalinismo y sus crímenes. Kalik, que había

⁴³⁵ Woll, *Real Images*, 205.

⁴³⁶ *Ibid.*, 204.

⁴³⁷ Lev N. Kogan, ed., *Kino i zritel: Opyt sotsiologicheskogo issledovannia* (Moskva: Iskustvo, 1968).

estado en un GULag durante su juventud, emigraría a Israel a principios de los años setenta por problemas con la censura.

PADRE NUESTRO [Отче Наш] (URSS, 1966/1989) obra de graduación de Boris Ermolaev, cuya primera película como estudiante, LLUVIA CON SOL [Слепой дождь], fue censurada y destruida. PADRE NUESTRO retoma el relato breve “Padre nuestro que estás en los cielos” (1946) del escritor Valentin Kataev, tío de la esposa de Ermolaev. La historia es protagonizada por una mujer judía y su pequeño hijo que tratan de escapar a la deportación en Odessa, pero mueren de frío en la calle y a la mañana siguiente, mientras sus cuerpos congelados son lanzados a un camión, un altoparlante reza la oración del “Padre nuestro”. Ermolaev, cuya madre era judía, escribe el guión en 1964, ahora con alusión al padre del niño como un soldado no judío caído en batalla, y extiende la historia con diversas situaciones en la huida que prolongan el sufrimiento de los protagonistas, incluido el rechazo en una iglesia por ser judíos. El guión entraría en un proceso de revisión que duraría dos años, con veintiún reescrituras, no tanto por la representación del Holocausto, sino por la ausencia total de resistencia, heroísmo y esperanza, hasta que finalmente fue rechazado a fines de 1966.⁴³⁸ Recién durante la *perestroika*, Ermolaev pudo rodar el filme y estrenarlo en 1989 con una fuerte simbología apocalíptica, sintomática del período.

En 1967, cincuentenario de la Revolución de Octubre, Romanov, director de Goskino castigó a algunos directores por desheroizar la realidad de la "Gran Guerra Patriótica" al crear “falsas leyendas sobre liderazgo débil... y cadenas sin fin de sitios y derrotas de nuestras tropas”.⁴³⁹ Entre las películas que respondieron a esta crítica nos encontramos con INOLVIDABLE [Незабываемое] (URSS, 1967) de la directora Yulia Sotzeva, que en su juventud, durante la NEP, había interpretado a Aelita en el filme homónimo de ciencia ficción. El largometraje se basa en diversos relatos de su esposo, Aleksander Dovzhenko, sobre la lucha del pueblo de ucraniano en contra de los ocupantes alemanes. El jefe del pueblo Petrov, por colaborar con los partisanos, es enviado a un campo de prisioneros de guerra soviéticos, manejado por guardias colaboracionistas. En las escenas dentro del campo se muestra a los prisioneros viviendo sin techo, los cadáveres a medio enterrar y a un prisionero crucificado, correspondiéndose con la metáfora del martirio. Entonces el protagonista, en una discusión con uno de los guardias colaboradores lo asesina, le roba la ametralladora y

⁴³⁸ Gershenson, *The Phantom Holocaust*, 197-9.

⁴³⁹ Aleksei Romanov, *Nravstvennyi ideal v sovetskom kinoiskusstve* (Moskva: Iskusstvo, 1971), 117-22.

mata a un oficial alemán, dando comienzo a una fuga masiva de los heridos y harapientos prisioneros que caen de a cientos por las ametralladoras alemanas. Luego Petrov se transforma en un férreo líder partisano.

Simultáneamente a la crítica de Romanov, la rehabilitación parcial de Stalin y el ascenso de los tecnócratas que llegaría con el gobierno de Brézhnev encontraron su expresión y parte de su legitimación en la pentalogía bélica LIBERACIÓN [Освобождение] de Yuri Ozerov. Como afirma Denise Youngblood, se trata del filme canónico de la era Brézhnev sobre la guerra, claramente rodado para apuntalar el culto a la “Gran Guerra Patriótica”.⁴⁴⁰ El proyecto monumental, coproducción entre la URSS, la RDA, Polonia, Italia y Yugoslavia, comenzó en 1966, tuvo un costo de 40 millones de rublos, fue filmado con formato ancho de 70 mm y contó con el apoyo total del gobierno, que no escatimó medios. Las cinco obras, estrenadas en 1969 las dos primeras, y en 1971 las tres restantes, narran ofensivas y batallas centrales que condujeron a la victoria soviética: EL ARCO DE FUEGO [Огненная дуга], la Batalla de Kursk; LA RUPTURA [Прорыв], la ofensiva del Dnieper; DIRECCIÓN DE ATAQUE PRINCIPAL [Направление главного удара], la Operación Bagration; LA BATALLA DE BERLÍN [Битва за Берлин], la Ofensiva del Vístula-Oder, y EL ÚLTIMO ASALTO [Последний штурм], la Batalla de Berlín. Si bien Ozerov no retornó al culto a la personalidad de las películas de posguerra y se rompieron algunos tabúes como la representación del Ejército de Vlasov y la muerte del hijo de Stalin en el campo de concentración de Sachsenhausen, la figura de Stalin volvía al cine sobre la “Gran Guerra Patriótica” como un buen líder, pero ahora sin ser deificado. Su estilo, épico y monumental, le valió algunas críticas negativas, como la de Mira Liehm y Antonin Liehm, que lo califican de “enteramente estéril” o Lisa Kirshenbaum que lo catalogó como un filme kitsch.⁴⁴¹ También fue criticada la realidad histórica de algunas representaciones, como las bajas alemanas en la batalla de Kursk, que fueron exageradas.⁴⁴² Se otorgó mayor importancia a los generales que planificaban las

⁴⁴⁰ Denise Youngblood, “‘When Will the Real Day Come?’ War Films and Soviet Postwar Culture,” en *Histories of the Aftermath: The Legacies of the Second World War in Europe*, ed. Frank Biess y Robert G. Moeller (New York: Berghahn, 2010), 132.

⁴⁴¹ Youngblood, “The Fate of Soviet Cinema during the Stalin Revolution”. Denise Youngblood, “‘When Will the Real Day Come?’ War Films and Soviet Postwar Culture” en *Histories of the Aftermath*, lien 312–314. Lisa Kirshenbaum, *The Legacy of the Siege of Leningrad 1941–45* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 180.

⁴⁴² Boris B. Sokolov, *Pravda o Velikoi Otechestvennoi Voine: Sbornik statei* (San Petersburgo: Aleteia, 1989), 2. También fue llamada una “enciclopedia de falsedades históricas”. Dimitri Makeev, “Bziat Kiev k Prazdniku!": Legenda o 'Prazdnichnyj Nastupleniaj,’” en *Velikaia Otechestvennaia Voina -2: Nam ne za chto kaiatsia!*, ed. Alexander Diukov (Moskva: Iaza-Eksmo, 2008), 20.

operaciones, posiblemente como paralelismo a la tecnocracia que comenzaba a constituirse en el poder, y el frente fue representado en escenas con abundantes planos generales de las batallas. A pesar de existir múltiples caracteres individuales, ninguno llega a ser abordado en profundidad, con el psicologismo y subjetivismo del Deshielo ahora ausentes. En la cuarta parte, se muestra a prisioneros de un campo de concentración liberados, algunos con triángulos rojos, en su mayoría soviéticos y polacos, junto a otras de diversos países de Europa, lo que forma parte de la universalización soviética del exterminio. Un discurso dado por un prisionero alemán antifascista, finaliza con todos los prisioneros levantando sus puños al grito de ¡Frente Rojo! (*Rotfront*). La película fue bien recibida en la RDA ya que no demonizaba a los alemanes, se los representaba como un enemigo capaz, y se rescataba la figura de la resistencia, incluso de la que no era comunista. Algunas de estas características deben su origen a aquellas superproducciones de los países capitalistas sobre la Segunda Guerra Mundial y frente a la cual LIBERACIÓN surge como respuesta soviética, dada la ausencia del Ejército Rojo en ellas, en particular EL DÍA MÁS LARGO [The Longest Day] (EE.UU., 1962) dirigida por Ken Annakin, Andrew Marton y Bernhard Wicki, sobre el desembarco en Normandía. La saga de Ozerov expresa de qué forma la conmemoración de la guerra se transformó en un punto de gran importancia durante la era Brézhnev, descrito por Nina Tumarkin como “el culto a la Gran Guerra Patriótica”, que se correspondió con la historiografía oficial y sirvió como una narrativa unificada que a través de la reverencia a los sacrificios alimentó un nuevo patriotismo soviético.⁴⁴³ El último filme de la saga finaliza con un recuento de las víctimas por cada país, reservándose el lugar más importante para la Unión Soviética con sus cuarenta millones. En algunas escenas se hace referencia a los campos de exterminio y de concentración, así como a los de prisioneros de guerra soviéticos.

Una de las principales películas sobre el exterminio en tierra soviética fue la bielorrusa EL CORREDOR DEL ESTE [Восточный коридор] (URSS, 1966) del joven director de origen cosaco Valentin Vinogradov, que luego del estreno tuvo serias dificultades con las autoridades. Se trata de la única película soviética de los años sesenta en la que el Holocausto, en forma explícita, es parte integral de la trama, sin externalizarlo fuera de las fronteras soviéticas y sin sovietizar o universalizar la identidad de las víctimas judías.⁴⁴⁴ Este filme puede expresar una tendencia de una

⁴⁴³ Tumarkin, *The Living and the Dead*, 155.

⁴⁴⁴ Gershenson, *The Phantom Holocaust*, 127.

progresiva representación de la identidad judía de las víctimas del Holocausto que luego será truncada por la Guerra de los seis días. El filme, centrado en el exterminio de partisanos, posee un marcado simbolismo religioso y una estructura de *flashbacks* polifónicos y subjetivos desde la escena inicial en un campo de prisioneros hacia las situaciones que llevaron a varios de ellos a ese sitio. La obra carece de personajes plenamente positivos, los alemanes están humanizados y la violencia presenta un carácter absurdo. Una escena en que los alemanes entran a un refugio del gueto de Minsk entre el humo con sus máscaras antigás es una clara referencia al exterminio industrial. La representación del Holocausto se torna explícita cuando los judíos son asesinados por los nazis en un río por la noche, mientras que se escucha la oración judía “La roca de Israel”, se muestra un talit y las ametralladoras masacran a las personas. La representación del Holocausto no se vio libre de dificultades por parte de los censores, pero finalmente el filme, con modificaciones, pudo ser estrenado al menos para una audiencia extremadamente reducida, con duras críticas por parte de las autoridades.⁴⁴⁵ La guerra en suelo bielorruso tuvo un carácter genocida quizás mayor a cualquier otro territorio, lo que implicó el exterminio no sólo de judíos, gitanos y prisioneros de guerra, sino también de partisanos y pueblos enteros que fueron incendiados junto a sus habitantes, como sería apocalípticamente retratado en el famoso filme *VENGA Y VEA* [Иди и смотри] (URSS, 1985) de Elem Klimov. El documental *JATYN KM 5* [Хатынь, 5 км] (URSS, 1968) de Igor Kolovski, aborda, a través de la memoria individual de los pobladores y el memorial local, la masacre enmarcada en el Plan General Oeste y perpetrada por las SS en marzo de 1943, que incendiaron al pueblo junto a todos sus habitantes en represalia por una acción partisana.

En 1967, se publicaron tres libros sobre el Holocausto: *Qué mantiene al mundo girando* (Na chem dershitsia mir) de Meras; *Período de prescripción* (Srok davnosti) de Ilya Konstantinovskii, y la semicensurada novela documental *Babi Yar*, de Anatoly Kuznetsov (primero fue publicada en 1966 en la revista *Iunost* 8, 9 y 10). Pero la Guerra de los seis días en junio de 1967, con el alineamiento soviético del lado árabe, haría que pasaran varios años hasta que otro libro sobre el Holocausto fuese publicado en la Unión Soviética. La guerra produjo también un cambio mayor en la política cinematográfica en cuanto a la memoria sobre el Holocausto, censurando toda posible alusión al mismo. La película *COMISARIO* [Комиссар] (URSS, 1967) de Aleksander

⁴⁴⁵ Ibid., 138-43.

Askoldov fue una de las principales víctimas de este cambio de política. El filme posee una fuerte influencia autobiográfica, ya que en 1937, cuando Askoldov tenía cinco años, su padre fue arrestado por la NKVD y luego su madre, mientras que él encontró refugio con una familia judía de vecinos que fallecería en la masacre de Babi Yar.⁴⁴⁶ Filmada en el Estudio de Cine Gorki para conmemorar el cincuentenario de la Revolución de Octubre, COMISARIO se basa en el relato breve de Vasili Grossman “En la ciudad de Berdichev” escrito en 1934.⁴⁴⁷ En su exploración de las identidades de género y étnicas, evoca antiguos arquetipos de la cultura rusa, particularmente a través de la figura central que renace como mujer al parir.⁴⁴⁸ El proyecto comenzó en 1965 pero sufrió varios retrasos debido a modificaciones impuestas por los organismos de control, principalmente con el fin de reducir las alusiones al Holocausto y el antisemitismo ruso y ucraniano, hasta que el conflicto en Medio Oriente llevó a su censura total a fines de 1967. La película se remonta a la Guerra Civil, cuando Claudia, una férrea mujer comisario del Ejército Rojo, confiesa que está embarazada de un camarada judío que cayó en combate, por lo que es obligada a abandonar momentáneamente la lucha y permanecer junto a la familia de Yefim, un pobre herrero judío. La familia recibe a Claudia sin entusiasmo, pero luego se encariñan y la ayudan con el parto. Ella abraza la maternidad y a sus nuevos compañeros, pero los blancos ocupan nuevamente el pueblo y un pogromo amenaza sus vidas. La idea de fusión de cristianos y judíos, expresada en el hijo de Claudia, envuelve simbólicamente toda la trama a través de imágenes y la banda sonora, en particular cuando se dirige a una iglesia y una sinagoga para bautizarlo. Como epílogo, Askoldov introduce una escena surreal donde se muestra a Claudia, que dejó a su hijo con la familia judía, intentando retornar al frente, mientras los judíos del pueblo avanzan en una procesión con un ataúd con la estrella de David por una calle entre el humo de una chimenea, y las estrellas también en sus vestimentas. Ya durante el rodaje los censores de Goskino obligaron a Askoldov a realizar importantes modificaciones redirigiendo la película hacia un estilo más realista. Después de la censura total, Askoldov fue expulsado del Partido acusado de parasitismo

⁴⁴⁶ Entrevista al director incluida en el DVD de la película editado por Kino International en el año 2007 en Nueva York.

⁴⁴⁷ Graham H. Roberts, “The Sound of Silence: From Grossman's Berdichev to Askoldov's Commissar,” en *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word*, ed. Stephen Hutchings y Anat Vernitski (London: Routledge, 2005), 89-99.

⁴⁴⁸ Joe Andrew, “Birth Equals Rebirth? Space, Narrative, and Gender in The Commissar,” *Studies in Russian and Soviet Cinema* 1, 1 (2007): 27-44.

social, y se le prohibió trabajar en largometrajes. Se le informó que la única copia de la película había sido destruida, pero esto no era cierto. Veinte años después, pudo ser finalmente estrenada durante la *perestroika* y obtuvo varios premios internacionales.

Una de las películas que respondió a las nuevas exigencias del Partido fue estrenada casi tres meses después de la Guerra de los seis días, con las víctimas judías brillando por su ausencia: ARENA [Арена] (URSS, 1967) del judío-soviético Samsón Samsonov, en la que se muestra a un circo armado por los nazis con prisioneros de diversos campos de concentración, que luego de presenciar nuevos crímenes nazis deciden rebelarse. LA ESTACIÓN MORTAL [Мёртвый сезон] (URSS, 1968), del director judío Sava Kulish, aborda a través del género de espionaje y la contemporaneidad, la cuestión de los experimentos médicos de los nazis con los prisioneros de los campos de exterminio, pero tampoco aparecen víctimas judías y los crímenes son instrumentalizados en forma directa en contra de la OTAN. También del género de espionaje, pero con su trama durante la guerra, ESCUDO Y ESPADA [Щит и меч] (URSS/RDA, 1969) de Vladimir Basov, muestra a niños de un campo de exterminio a punto de ser asesinados pero no se indica su identidad judía o gitana. En el filme de estilo documental FUE EN EL MES DE MAYO [Был месяц май] (URSS, 1970) de Marlen Huitsev, un campo de exterminio es liberado al final de la guerra por el Ejército Rojo: los soldados llegan al campo vacío de noche y lentamente éste se nos muestra por partes, iluminadas con una linterna que nos introduce primero en los alambrados eléctricos, luego en las barracas, con la metonimia de zapatos, uniformes de prisioneros, tazas, miles de cubiertos, cuervos como metáforas del exterminio, las cámaras de gas dinamitadas donde un soldado tropieza con una lata de Ziklon B y finalmente, los crematorios. No aparecen referencias a la identidad de las víctimas, salvo un prisionero polaco, pero al final de la película en el material de archivo, con fotografías de prisioneros famélicos y crematorios, intercalado con diversas imágenes en directo de vida urbana en distintas épocas y de los visitantes contemporáneos de los memoriales en los campos, se pueden observar víctimas judías.

A pesar de las consecuencias de la Guerra de los seis días sobre la memoria cultural soviética del Holocausto, la temática pudo expresarse al menos en un filme del cine periférico soviético: el uzbeko HIJOS DE LA PATRIA [Сыны отечества] (URSS, 1968) de Latif Faiziev. Con una estética poética y simbolismo religioso de clara influencia cristiana que incluye la crucifixión de un prisionero, la película narra la historia de resistencia de uzbekos en el campo de concentración de Buchenwald y su

campo satélite de Mittelbau-Dora, donde fabricaban cohetes V2. El filme toca la problemática cuestión de las legiones musulmanas de las *Waffen-SS* (tropas de combate de las SS) reclutadas entre los prisioneros de guerra soviéticos, pero la figura central, que erróneamente es recordada como un traidor y luego se descubre como un miembro de la resistencia, funciona como una forma de redención sobre el estigma de los uzbekos colaboradores, que en la película colaboran para evadir la tortura. Entre los prisioneros del campo se muestran judíos y prisioneros políticos. La trama comienza en el Uzbekistán contemporáneo, donde Elena, una maestra, asiste a una muestra de pinturas realizadas por un prisionero artista en un campo de concentración y en ellas reconoce la figura de su esposo, el uzbeko Iskander. Pero en el retrato él aparece como un prisionero judío-alemán, Mark, y la historia oficial describe a su esposo como un colaborador. Este es el punto de partida para una serie de *flashbacks* sobre los acontecimientos en la guerra a medida que Elena avanza con su investigación sobre su esposo, que la llevará a la RFA, donde se encuentra con resabios nazis, una evidente propaganda anti-OTAN. En uno de ellos, específicamente el de la crucifixión, se afirma que el comandante del campo gustaba de ejecutar un prisionero de cada religión en su día festivo: musulmanes los viernes, cristianos los domingos y judíos los sábados. Mientras que los prisioneros judíos son mostrados con estrellas de David, los musulmanes lo son con estrellas musulmanas. Claramente, el filme apunta a generar una identificación de los musulmanes como una víctima más de la política racial nacionalsocialista, lo que constituye una manipulación para la audiencia uzbeca como parte de la victimización y heroización a la que se orienta la película. La escena en que se asesina en la cámara de gas a prisioneros judíos con estrellas de David recién llegados en tren, con los crematorios humeantes, mientras la banda sonora reproduce una canción en yiddish, es una de las más explícitas del cine soviético sobre el Holocausto. La confusión de identidad se debe a que Iskander, que es un agente soviético infiltrado, cambia su ropa con la de Mark, un artista judío autor de las pinturas, para escapar y exponer las mismas como prueba del horror. Iskander se sacrifica para que sus compañeros puedan escapar con las pinturas, y es crucificado bajo la identidad de Mark, mientras que éste, bajo la identidad de Iskander, participa del levantamiento comunista cuando los nazis intentan eliminar el campo ante el avance soviético y muere como un héroe. Posiblemente, esta inusual representación del Holocausto y de un judío-alemán como héroe, más aún en ese momento, responda a una política local soviética para evitar brotes antisemitas en Asia Central, particularmente sobre la comunidad judía askenazi de Uzbekistán

(acrecentada con los evacuados durante la guerra), precisamente luego de la Guerra de los seis días. Ambos nombres, el de Iskander y el de Mark son incluidos juntos al final de la película en el memorial de los héroes en Bujara, lo que, junto al intercambio de uniformes y destinos, los transforma en hermanos. A pesar de la presión de la censura desde Moscú, que logró varios recortes, en especial sobre la identidad judía de las víctimas, el apoyo del gobierno local uzbeko logró que la película fuese estrenada en noviembre de 1968, pero de forma limitada, para luego pasar rápidamente al olvido.⁴⁴⁹

En los años setenta, la política soviética de alineamiento con los países árabes y por lo tanto en contra de Israel, principal aliado de EE.UU. en Medio Oriente, continuó alimentando la resistencia oficial a la memoria sobre el Holocausto y llevó a algunas afirmaciones sin sentido sobre sionistas que colaboraron con los nazis durante el Holocausto, mientras se igualaba el sionismo con el nazismo. Por otro lado, el triunfalismo heroico de la memoria política durante esta década dejó poco lugar para la confrontación con el trauma del exterminio que había comenzado en la década anterior. Así las víctimas victimológicas, entre las que se había incluido también a los prisioneros de guerra soviéticos exterminados, dieron paso a víctimas que, si bien morían, lo hacían como mártires en el frente.

De todas formas, la Guerra de los seis días y el endurecimiento de la censura luego de la intervención en Checoslovaquia no significaron el fin de la expresión de contenidos de la memoria social que eran indeseados por el Partido y que eran subversivos en diverso grado. Películas como ASCENSIÓN de Shepitko, o CONTROL EN LOS CAMINOS [Проверкандорогах] (URSS, 1971) de Aleksei German, abordaban temas problemáticos para el Partido como el colaboracionismo o los soviéticos que se habían unido al ejército alemán, pero sin demonizarlos. Estos directores, junto a Tarkovski, Konchalovski y Klimov, fueron los “niños terribles” de la nueva generación de directores que había comenzado a filmar durante el Deshielo y muchos de ellos no se subordinaban totalmente a los deseos del Partido, por lo que estuvieron al límite de la prohibición. Frente a la homogeneidad gris con que suele describirse el cine de la era Brézhnev, las películas de estos directores significaron un reducto de creatividad artística y relativa libertad política.

⁴⁴⁹ Gershenson, *The Phantom Holocaust*, 154-7.

5.2. La memoria en el cine de la DEFA durante el Deshielo soviético

Posiblemente, el monumento que mejor expresa la memoria política de la RDA sobre el exterminio es el que se encuentra en el ex campo de concentración de Sachsenhausen. Erigido en 1961 en el centro del campo, posee forma de obelisco con dieciocho triángulos rojos, en referencia a las nacionalidades de los prisioneros políticos asesinados, y frente a él hay una estatua realizada por Waldemar Grzimek, que representa dos prisioneros del campo liberados por un soldado soviético.⁴⁵⁰ La jerarquía de las víctimas instalada desde el Estado presentaba en su cúspide claramente a las víctimas políticas del Partido Comunista Alemán.⁴⁵¹ Esta primacía de los prisioneros políticos, con las víctimas judías en un segundo lugar, y las gitanas casi ausentes, junto a una retórica de la victoria antifascista gracias al Ejército Rojo que liberó al país del nacionalsocialismo, fueron los principales elementos de la memoria política de la RDA. Los aniversarios ligados al Holocausto no recibieron atención oficial, y el día más importante fue el segundo domingo de septiembre que recibió el nombre de día de “Víctimas del fascismo” (*OdF: Opfer des Faschismus*).

En este orden, una de las primeras películas de la DEFA en la que se representó a campos de concentración y exterminio fue en la segunda parte de la dílogía de Kurt Maetzig sobre Ernst Thälmann, estrenadas en 1954 y 1955 respectivamente. La figura del líder del PCA sería la del prisionero político y víctima martiroológica más destacada de la RDA. Como se aprecia en ambas películas, la muerte de Stalin no produjo grandes cambios en la memoria de la DEFA sobre el exterminio, al menos hasta el XXº Congreso del PCUS. El estereotipo de prisionero político, obviamente comunista, inquebrantable y resiliente se ve también en la película MÁS FUERTES QUE LA NOCHE [*Stärker als die Nacht*] (RDA, 1954). En esta película, dirigida por Slatan Dudow, el exterminio de los prisioneros comunistas al final de la guerra ocupa un lugar central y el mensaje también consistía en que permanecer apolítico significaba de alguna forma colaborar con el régimen.

Con el XXº Congreso ya pueden observarse algunos cambios, en particular un abandono de los clichés más estereotipados del realismo antifascista durante los tiempos de Stalin. En la comedia romántica MI TRAUDEL NO ME OLVIDES [*Vergeßt mir meine*

⁴⁵⁰ Horst Kutzat, “Gedenkhalle in der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Sachsenhausen,” *Deutsche Architektur* 5 (1962), 279.

⁴⁵¹ Alexander v. Plato, “Opferkonkurrenz in Kalten Krieg - Opferhierarchien in West und Ost,” en *“Asymmetrisch verflochtene Parallelgeschichte?": Die Geschichte der Bundesrepublik und der DDR in Ausstellungen, Museen und Gedenkstätten*, ed. Bernd Faulenbach y Franz-Josef Jelich (Essen: Klartext, 2005), 189-202.

Traudel nicht] (RDA, 1957) de Kurt Maetzig, Traudel es una huérfana de 17 años cuya madre, prisionera política, murió en el campo de concentración de Ravensbrück, pero no es comunista, sino que fue enviada allí por resistirse a abandonar a su marido checoslovaco de la resistencia. En la película, luego de algunos enredos, termina casándose con un miembro de la Policía Popular.

Konrad Wolf en el filme LISSY [Lissy], estrenado en 1957, aborda el ascenso del nacionalsocialismo. En los años treinta Lissy, que proviene de una familia socialdemócrata, pierde su trabajo por estar embarazada y su novio se ve obligado a unirse al partido nacionalsocialista para solventar los gastos ante la falta de trabajo, pero progresivamente será cooptado por la nueva ideología. El ascenso económico de la pareja es ligado por el director con la desgracia y persecución de otros alemanes, entre ellos los judíos. Más heterodoxo es el personaje de Paul, hermano de Lissy, que desempleado abandona avergonzado el hogar y se transforma en ladrón, para luego unirse a la resistencia comunista, pero las SA logran tentarlo con sus posturas radicales y se une a ellos. Sin embargo, su prédica anticapitalista no encaja en el movimiento y sus compañeros nazis lo asesinan clandestinamente por la espalda. En el entorno de Lissy, todos los comunistas sufren la represión, incluso su padre. Al final de la película, la *voice-over* de Lissy en un monólogo interior, da cuenta de su conversión decidida al antifascismo. Como puede observarse, entre los personajes centrales, sean de la ideología que sean, no hay demonizaciones e incluso la frontera entre nazis y comunistas no es estanca. Si bien ya en el protagonista de ROTACIÓN en 1949 se hace una representación en este sentido, el rumbo tomado a fines de ese mismo año significó una vuelta a representaciones más estereotipadas y maniqueístas hasta la llegada de LISSY.

Por otro lado, la desestalinización permitió que el Holocausto volviera a ser representado en el cine de la DEFA con el documental panfletario UN DIARIO PARA ANNA FRANK [Ein Tagebuch für Anne Frank] (RDA, 1958/9) de Joachim Hellwig, un claro ejemplo de la instrumentalización de la memoria sobre el Holocausto con fines propagandísticos anti-OTAN que se ejerció durante la Guerra Fría, en particular a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta. La memoria sobre la pequeña Anna sirve de excusa al director para mostrar cómo los criminales nazis viven cómodas vidas en la RFA. De hecho el título original del documental era ANNA FRANK Y SUS ASESINOS [Anne Frank und ihre Mörder] y las autoridades de la DEFA debía "acusar a los

asesinos de las SS en la actualidad".⁴⁵² Para realizar el documental la DEFA solicitaba al Comité Central del PSUA pedir a la Unión Soviética material de archivo sobre los crímenes nacionalsocialistas, especialmente imágenes en las que se vea a Dwight Eisenhower, ex general estadounidense y en ese momento presidente de los EE.UU., junto a las montañas de cuerpos de los campos liberados, y también imágenes de industriales junto a altos rangos de las SS.⁴⁵³ El documental ACCION J [Aktion J] (RDA, 1960), de Walter Heynowski, se inscribe también en esta línea. En él se recorre la carrera política de Hans Globke, secretario de Estado durante el gobierno de Adenauer, con especial hincapié en su participación en la elaboración de la legislación antisemita del Tercer Reich y su aplicación. A diferencia de la memoria política sobre el Holocausto en la Unión Soviética, la identidad judía de las víctimas no fue transfigurada ni ocultada, salvo durante las campañas anticosmopolitas y los años inmediatamente posteriores.

EL CASO GLEIWITZ [Der Fall Gleiwitz] de Gerhard Klein combinaba un estilo fríamente documental con una fotografía expresionista obra del fotógrafo checoslovaco Jan Curik, la que fue criticada por el PSUA. Esta película aborda el atentado de falsa bandera perpetrado por los nazis el 31 de agosto de 1939 en la frontera con Polonia, con el objetivo de utilizarlo como excusa para invadir ese país. En el contexto de la instalación del “muro de protección antifascista” legitima tal medida, con la excusa de defender al país de las provocaciones “fascistas” de la RFA.

El Holocausto volvería al cine de ficción libre de una instrumentalización tan directa gracias a Konrad Wolf, con su excelente película antifascista ESTRELLAS, coproducida con Bulgaria y ganadora del Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes. Estrenada en 1959, narra la historia de Walter, un suboficial de la *Wehrmacht* destinado en Bulgaria que se enamora de Ruth, una joven judía internada junto a otros judíos deportados en un campo transitorio antes de ser enviados a Auschwitz.⁴⁵⁴ Walter intenta salvar a Ruth sin éxito, y entonces decide unirse a la resistencia antifascista búlgara.

⁴⁵² Carta enviada el 11 de junio de 1958 al Departamento de Política Exterior del Comité Central del PSUA por el jefe de producción Müller y el secretario del Partido Ruthenberg, del Estudio de Documentales y Noticiarios de la DEFA. Bundesarchiv DY 30/3752 Information Austausch der SED mit der KPdS zu verschiedenen Angelegenheiten.

⁴⁵³ Carta enviada el 11 de junio de 1958 al Departamento de Política Exterior del Comité Central del PSUA. Bundesarchiv DY 30/3752 Information Austausch der SED mit der KPdS zu verschiedenen Angelegenheiten.

⁴⁵⁴ Se trata de judíos sefaradíes griegos que hablan ladino.

Las inauguraciones del sitio conmemorativo en el campo de concentración de Buchenwald en 1958, junto a Weimar, y el de Sachsenhausen en abril de 1961, en las cercanías de Berlín, tuvieron un fuerte impacto en la memoria de la RDA. Estos se constituyeron en sitios de memoria desde donde se propagó la memoria política centrada en las víctimas políticas, ante todo las comunistas, y con un relato antifascista triunfal, que contribuyó a cristalizar la identidad del nuevo Estado a través de su difusión y la visita de los jóvenes ciudadanos a esos memoriales. La DEFA no tardaría en llevarlos a la pantalla, primero a través de los noticiarios, como *EL TESTIGO OCULAR*, y luego a través de la ficción.

La cruda realidad del campo de concentración de Buchenwald fue mostrada con imágenes expresionistas de una estética shockeante y música pero sin diálogos en la obra antifascista *LO LLAMABAN AMIGO* [Sie nannten ihn amigo] (RDA, 1959) de Heiner Carow. El director nos muestra no sólo que la principal resistencia a los nazis fue ejercida por los comunistas, sino que aquellos jóvenes que estuvieron en los campos y sobrevivieron, hoy empuñan sus armas en el Ejército Nacional del Pueblo (NVA en alemán), al menos en la escena final que debió agregar, luego de la liberación del campo por un sonriente soldado soviético de Asia Central. El protagonista es “Amigo” un joven de trece años hijo de un antifascista que ayuda a esconderse al preso político Pepp, pero uno de sus amigos lo denuncia y es enviado a un campo de concentración. Una línea similar del realismo antifascista que une la Guerra civil española con los prisioneros de los campos de concentración y los constructores de la RDA traza Konrad Wolf en su película *GENTE CON ALAS* [Leute mit Flügeln] (RDA, 1960) a través de un comunista diseñador de aviones. Por otro lado, así como la resistencia comunista gozaba de una representación casi exclusiva en el cine de la DEFA, al Ejército Rojo se lo mostraba en la amplia mayoría de los casos como la única potencia libertadora, lo que constituyó uno de los principales mitos de la RDA.⁴⁵⁵

Al año siguiente, Wolf llevaría a la pantalla una obra literaria de su padre que ya había sido adaptada al cine por los soviéticos en la preguerra: *PROFESOR MAMLOCK*. Pero en esta versión, Mamlock sí se suicidaba, en lugar de unirse a la resistencia comunista y morir luchando como mártir, y su hijo, de la resistencia, poseía una importancia menor. Acorde con el cine del Deshielo, Wolf, en lugar de realizar una épica de la resistencia antifascista, centraba su película en los dilemas personales que

⁴⁵⁵ Raina Zimmering, *Mythen in der Politik der DDR: Beitrag zur Forschung politischer Mythen* (Opladen: Leske +Budrich), 49.

debían atravesar los personajes enfrentados por la ideología nacionalsocialista, en particular por su racismo antisemita. Con intertítulos y apelaciones al público de tipo brechtiano, Wolf rodaba en los límites del Deshielo.

Una instrumentalización de la memoria de los campos de concentración con el fin de legitimar e impulsar el reclutamiento de jóvenes para el nuevo ejército similar a la de LO LLAMABAN AMIGO tiene lugar en la película PASO A PASO, de 1960, en la que un trabajador, que perdió a su hijo luchando en el *Volkssturm* ("fuerzas de asalto del pueblo"), milicia alemana de los últimos meses de la guerra, se niega a que otro de sus hijos empuñe nuevamente un arma, pero luego de visitar el campo de Buchenwald se convence de que la paz y el antifascismo deben defenderse también con las armas. En estas dos películas se observa claramente cómo el pacifismo antiarmamentista da lugar, en la segunda mitad de la década del cincuenta, a una postura de "armarse para la paz", lo que no es casual si tenemos en cuenta la creación de los ejércitos de los dos Estados alemanes a mediados de esa década.

Una constante de casi todas las películas de ficción de la DEFA sobre el exterminio rodadas en los años sesenta fue la instrumentalización de la memoria en contra de la OTAN, principalmente la RFA y los EE.UU., como ocurre en la coproducción con Polonia ENCUENTRO EN LA PENUMBRA [Begegnung im Zwielicht/Spotkania w mroku] (RDA/Polonia, 1960) de Wanda Jakubowska y Ralf Kirsten. El filme, con estructura de *racconto*, es protagonizado por una reconocida pianista polaca que, a causa de un concierto, retorna a un pueblo de la RFA en donde presenció crímenes nazis durante su confinamiento como "trabajadora del Este" (*Ostarbeiter*). Ahora descubre una ciudad repleta de soldados estadounidenses y quien lideraba la resistencia es perseguido por la justicia, mientras que la burguesía, que se enriqueció durante la guerra con trabajo esclavo, disfruta cómodamente de su riqueza. La participación de la DEFA, también a través de la coproducción y codirección, en la ya mencionada película HUMANOS Y ANIMALES (URSS/RDA, 1962) de Guerasimov, Tavrissian y Lutz Köhlert, también se expresaría en propaganda en contra de la RFA.

A principios de los años sesenta, posiblemente a raíz de la tibia liberalización de la industria cinematográfica, se filman algunas películas que abordan la temática del exterminio pero que no responden totalmente al realismo antifascista. Un claro ejemplo de esas películas es EL SEGUNDO ANDÉN [Das zweite Gleis] (RDA, 1961) de Hans Joachim Kunert, en la que se muestra a un criminal nazi viviendo clandestinamente en la RDA, si bien se lo caracteriza como un saboteador y corrupto. Más innovadora es aún

la figura del protagonista, un buen trabajador ferroviario de la RDA, que durante la guerra en lugar de ser un luchador antifascista era un simple soldado que no muestra mucha disposición en ayudar a un judío escondido por su esposa y no reacciona de forma muy valiente cuando ésta es arrestada por ayudarlo.⁴⁵⁶ Ella muere en cautiverio y él, luego de años de silencio, confronta finalmente su pasado y se lo revela a su hija, luego de enfrentar y capturar al saboteador.

El juicio a Eichmann repercutiría en el cine de la DEFA al otorgarle renovada actualidad a la temática del Holocausto y también provocaría una judicialización en el abordaje del tema en algunas de las películas que instrumentalizaron la memoria, en particular a través de la identificación de los criminales nazis con la OTAN y más precisamente la RFA.⁴⁵⁷ Esto puede observarse en la película AHORA Y EN LA HORA DE MI MUERTE [Jetzt und in der Stunde meines Todes] (RDA, 1963) de Konrad Petzold, que precisamente comienza con imágenes de archivo de aquel juicio, el cual es cubierto *in situ* por la periodista alemana occidental Ella Conradi. Shockeada por los crímenes revelados en el juicio Ella abandona el tema, pero los nazis vuelven a aparecer detrás de una intriga judicial en la RFA, y finalmente pagará con su vida la búsqueda de la verdad. Parte de este subgénero “judicial” sobre el exterminio, es el filme estrenado en 1965 CRÓNICA DE UN HOMICIDIO, de Joachim Hasler, que es analizado en profundidad más adelante. Al igual que la película de Petzold, aquí la acción transcurre en la RFA, cuya justicia se muestra como cómplice de los nazis en el poder, ahora ya no en las sombras, sino directamente ocupando puestos en el gobierno. Sin embargo, la película deja abierta la posibilidad de justicia, al menos absolviendo a la víctima que hizo justicia por mano propia. Una imagen no tan negativa del sistema judicial de la RFA en comparación con la película de Petzold, lo que posiblemente se deba a los procesos de Auschwitz que tuvieron lugar entre ambos rodajes. La tibia liberalización de 1962 también permitió el reestreno de EL HACHA DE WANDSBECK, pero ahora en una versión mutilada con veinte minutos menos de duración.

La obra cumbre del realismo antifascista y que sería el modelo oficial de la memoria cultural cinematográfica en la RDA fue el filme de Frank Beyer DESNUDO

⁴⁵⁶ Incluso uno de los personajes positivos, pero secundarios de HUELLA DE LAS PIEDRAS confiesa arrepentido haber pertenecido a las SS durante la guerra.

⁴⁵⁷ Edgar Wolfrum se equivoca al decir que con el juicio a Eichmann la persecución a los judíos tuvo la oportunidad por primera vez de transformarse en un tema público. Edgar Wolfrum, “Die beiden Deutschland,” en *Verbrechen erinnern: Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*, ed. Volkhard Knigge y Norbert Frei (Bonn: BPB, 2005), 165. Ya que desde el comienzo del Deshielo soviético en 1956 lo era, tal como lo demuestran los documentales y películas centrados en el tema y rodados en aquellos años, como UN DIARIO PARA ANNA FRANK y ESTRELLAS, entre otros.

ENTRE LOBOS [Nackt unter Wölfen] (RDA, 1963). La película, estrenada en 1963, es una adaptación del libro homónimo de Bruno Apitz publicado en 1958. La historia comienza poco antes del fin de la guerra, cuando una “marcha de la muerte” llega desde Auschwitz y un prisionero trae oculto a un niño judío en una valija. Dos miembros de la resistencia comunista en el campo lo esconden y protegen, pero los guardias comienzan a sospechar y los prisioneros se ven en el dilema de entregar al niño o arriesgar la autoliberación del campo que están planeando. Finalmente el grupo de resistencia, entre ellos un soldado soviético que se encuentra oculto, logra su cometido y salva al niño. La película finaliza con una escena triunfal en la que el jefe de la resistencia lleva al niño en sus brazos en el momento de la autoliberación, al igual que la estatua del soldado soviético del Parque Treptow. La diégesis termina así convenientemente antes de que las tropas estadounidenses arriben al campo.⁴⁵⁸

Según Barnert, algunas de las películas antifascistas del período pueden catalogarse como películas de aventuras, siendo el caso de ARCHIVO SECRETO EN EL ELBA [Geheimarchiv an der Elbe] (RDA, 1963) de Kurt Jung-Alsen, basada en la novela homónima de Aleksander Nasibov.⁴⁵⁹ En esta película, que transcurre durante la guerra, los espías comunistas alemanes son los héroes junto a las fuerzas soviéticas, mientras que las SS negocian con las fuerzas estadounidenses el intercambio de secretos soviéticos para evadir el castigo al finalizar el conflicto. Otras películas antifascistas en las que se muestran víctimas del exterminio también se pueden incluir en el género de espionaje. Ejemplos de ellas son KLK AN PTX - LA ORQUESTA ROJA [KLK an PTX – Die Rote Kapelle] (RDA, 1970) de Horst Brandt, sobre la famosa red de espías comunistas, o LOS RELÁMPAGOS CONGELADOS [Die gefrorenen Blitze] (RDA, 1970) de János Veiczi, en la que se muestra a los prisioneros del campo de concentración de Mittelbau-Dora.

La censura que llegaría con el XI Plenario del Comité Central del PSUA en 1965 archivaría una de las películas más críticas del momento sobre el presente pero que en forma indirecta también aborda la memoria sobre el exterminio. Se trata de SÓLO NO PIENSES QUE ESTOY LLORANDO, dirigida por Fran Vogel. Como afirma Barnert, junto al lugar de memoria sobre las víctimas que representa el campo de concentración de Buchenwald, la película muestra al Gauforum, un lugar de los perpetradores, y pone en

⁴⁵⁸ Las tropas estadounidenses arribaron a Buchenwald poco tiempo después pero el filme termina con la autoliberación.

⁴⁵⁹ Barnert, *Die Antifaschismus-Thematik der DEFA*, 18.

diálogo a ambos, mostrándolos como dos caras de la moneda, lo que desnuda el pasado nazi de la RDA.⁴⁶⁰

La instrumentalización de la memoria sobre el exterminio en contra de la RFA se observa claramente también en el filme *MERCADERÍA VIVA* [*Lebende Ware*] (RDA, 1966) de Wolfgang Luderer. La película tiene como figura central al empresario germano occidental Kurt Andreas Becher durante su desempeño como oficial de alto rango de las *Waffen-SS* cuando negoció con los líderes de la comunidad judía en Hungría, evitándoles la deportación a Auschwitz a cambio de millonarias sumas de dinero. Al final de la guerra, los criminales se escapan a occidente junto con la riqueza acumulada y luego se muestran sus domicilios actuales en la RFA.

Ese mismo año, el Holocausto fue abordado sin su instrumentalización propagandística en el documental *MEMENTO* [*Memento*] (RDA, 1966) de Karlheinz Mund, con guión de Günter Kunert y textos del rabino Martin Riesenburger. El cortometraje trata sobre los cementerios judíos en Berlín Este, con planos centrados en lápidas en las que puede leerse el trágico destino de las víctimas en los campos de exterminio. La voz del documental recuerda que alrededor de 160.000 judíos vivían en Berlín en 1933, pero al final de la guerra sólo quedaban 3.500, mientras que en el último plano un grabador esculpe a martillazos la palabra “Memento” en una lápida.

A pesar del mutis sobre el Holocausto que provocaría la Guerra de los seis días en el cine soviético, ésta no tuvo un impacto tan determinante en el cine de la RDA. Si bien el PSUA reforzó su propaganda antisionista e Israel fue representado como un país imperialista, en los primeros años de la década siguiente tuvo una relativa liberalización de la política cultural y en 1974 el Holocausto sería tematizado en forma plena, con las víctimas judías como protagonistas, a través de la película *JACOBO EL MENTIROSO* [*Jakob der Lügner*] (RDA, 1974), que significó el retorno de Frank Beyer al cine, luego de la censura de *HUELLA DE LAS PIEDRAS*.⁴⁶¹ La película, basada en la novela homónima de Jurek Becker publicada en 1969, transcurre en un gueto en 1944. Allí, Jacobo, para alimentar la esperanza de sus compañeros y alejarlos del suicidio, les hace creer que tiene una radio y que a través de ella sabe que la llegada del Ejército Rojo es inminente. Sin embargo, la deportación al campo de exterminio llega antes de la liberación. La película se convirtió en la primera de la DEFA en competir en la Berlinale, el Festival

⁴⁶⁰ Ibid., 75.

⁴⁶¹ Hollywood estrenaría una *remake* veinticuatro años después: *JACOBO EL MENTIROSO* [*Jacob the Liar*] (EE.UU., 1999) de Peter Kassovitz. Es interesante que en esa versión Jacobo muere como mártir y los alemanes son representados en forma totalmente negativa, sin lugar a grises.

de Cine de Berlín occidental, pero por abordar plenamente el Holocausto fue rechazado del Festival de Cine de Moscú.⁴⁶² Beyer retornaría a la temática del exterminio algunos años después con LA PARADA [Der Aufenthalt] (RDA, 1982), pero en esta ocasión centrado en el discurso de los perpetradores nazis. En la película, un joven e inocente soldado alemán es encarcelado con ellos por una confusión y lentamente, luego de escuchar sus negaciones, conocerá sus historias criminales. Se trata de una adaptación de la homónima novela autobiográfica de Hermann Kant publicada en 1977. El gobierno de la RDA no permitió su participación en la Berlinale, debido a que la película no cayó bien en Polonia, por mostrar a un prisionero polaco golpeando al inocente alemán.

En 1968, aparece una de las películas más emblemáticas de la DEFA en la que se aborda la derrota alemana y también el exterminio, incluso con una posible alusión al relativo silenciamiento de la identidad judía de las víctimas del Holocausto que tuvo lugar luego de la Guerra de los seis días: YO TENÍA DIECINUEVE, de Konrad Wolf. Esta película, analizada en profundidad en el capítulo dedicado a ella, significó también un ejercicio autorreflexivo sobre la compleja identidad del director, pero también, en especial desde lo formal, sobre la identidad “nacional” de la RDA, particularmente con respecto a aquel momento fundante que constituyó la derrota alemana en 1945.

La Primavera de Praga, en lugar de impulsar reformas similares en el PSUA, generó temor entre sus miembros de que se produjera un relajamiento del sistema político, por lo que el ámbito cultural fue aún más controlado. La intervención del Pacto de Varsovia en Checoslovaquia en agosto de 1968, bienvenida por el Partido como “ayuda internacionalista”, junto con la “doctrina Brézhnev”, profundizó aún más estas medidas. La prohibición de VIENEN LOS RUSOS fue una clara expresión de ello y demostró también que la temática del antifascismo y la Segunda Guerra Mundial tampoco era garantía de evasión frente a la censura.

⁴⁶² Liehm y Liehm, *The Most Important Art*, 361.

5.3. Cine y memoria en otros casos del bloque soviético

A fines de los años cincuenta, en los países de Europa del Este se realizaron varias películas con el espíritu político del Deshielo y en los años sesenta la región experimentó una “nueva ola” de jóvenes cineastas con mentalidad más liberal, impulsada por las reformas políticas locales e influenciada por la experimentación en narrativa y estilo en los países capitalistas, al tiempo que eran rehabilitadas estéticamente las vanguardias históricas. Como afirma Dina Iordanova, el drama realista, la épica histórica y la comedia fueron los géneros principales de este nuevo cine, en especial las películas relativas al Holocausto, la urbanización y la destrucción del modo de vida tradicional.⁴⁶³ Buena parte de esas películas se profundizaron en cuestiones morales y la relación entre el individuo, la sociedad y los procesos históricos y si bien el cine se seguía utilizando para propaganda comunista, también se priorizaron agendas nacionales y se rodaron obras críticas, incluso en el documental.⁴⁶⁴ A grandes rasgos, la industria cinematográfica de estos países no poseía mayores diferencias que la de la RDA en su vínculo con el modelo soviético. La producción y distribución centralizada se encontraba bajo el control del Partido a través del Estado. Entre los cineastas de los distintos países del bloque existía un contacto fluido alimentado por los festivales, en los que incluso se proyectaban películas con niveles relativos de crítica. El hecho de ser países pequeños generalmente sin poder para tomar decisiones ante el avance de potencias vecinas, determinó que una característica del cine de la región fuese la de contar las historias recordadas a través de personajes, generalmente antihéroes insignificantes, sin influencia alguna en el curso de la historia de la que son testigos conscientes. Con sus propias debilidades se encuentran frente a una voluntad externa que triunfa y a la que ellos deben apoyar. La experiencia personal del proceso social, con sus inseguridades existenciales y dilemas morales, fue el eje central.⁴⁶⁵

El cine checoslovaco de la posguerra presenció el estreno de diversas películas sobre la temática de la ocupación que abordaban el tema del exterminio, en particular el Holocausto, o que al menos lo trataban lateralmente. Entre ellas, se destaca *EL LARGO VIAJE [Daleka Cesta]* (Checoslovaquia, 1950) de Alfred Radok. Esta película, acusada de existencial y formalista por el Partido, mostraba una historia de amor con una estética expresionista del absurdo mundo de la muerte en Theresienstadt, con la

⁴⁶³ Dina Iordanova, *Cinema of the Other Europe: the Industry and Artistry of East Central European Film* (New York: Wallflower Press, 2008), 8.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, 13, 18 y 19.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, 43, 47 y 59.

propaganda junto a los momentos de terror cotidiano y el antisemitismo. El gueto de Theresienstadt, con mejores condiciones que el resto, ya que era utilizado por los nazis para fines propagandísticos, sería uno de los grandes protagonistas del cine checoslovaco sobre la temática, con un potencial fuertemente subversivo dado su carácter de escenografía potemkionista.

El proceso de liberalización que comenzó en Checoslovaquia a mediados de los años sesenta permitió una reflexión sobre el exterminio y la experiencia de la ocupación alemana que se expresó en la memoria cultural cinematográfica con películas que abordaron estos temas con una profundidad y crítica mayores a cualquier otro período durante la época socialista. La característica política que más diferenció a estas producciones checoslovacas de las del resto del bloque soviético fue su profundo carácter subversivo, en particular en contra del estalinismo y de la dominación soviética. Desde lo formal se incluyen en la “nueva ola checa”, que tuvo lugar entre 1963 y 1968, y se destacan por una ruptura con los cánones estéticos del realismo socialista, en ocasiones a través de representaciones surrealistas, donde la subjetividad y la psicología de los personajes alcanzaron su máxima expresión. En esos años, llegó una nueva generación de directores recibidos de la legendaria FAMU, la academia de cine de Praga.⁴⁶⁶ Y entre ellos, así como en la generación anterior, algunos eran de origen judío. Precisamente en 1963, dos congresos de literatura en Checoslovaquia abrieron las puertas a una libertad pública literaria. En enero, en el congreso del círculo eslovaco de escritores, Milan Kundera atacó abiertamente la doctrina del realismo socialista y en marzo, en la legendaria conferencia organizada por Eduard Goldstücker en Lidice, Kafka fue rehabilitado. Paralelamente el cine checoslovaco generó expresiones del cambio cultural con películas que trataban sobre el presente o sobre sueños individuales de una vida distinta.

Según Hanno Loewy, la aproximación al Holocausto de la nueva ola checoslovaca a mediados de los años sesenta fue posible por la libertad de la coacción de la censura como así también de la del mercado y tuvo dos motivos enlazados: las experiencias traumáticas de protagonistas solitarios, que quisieron escribir su propia “memoria judía” en el cine, y el intento de quebrar la doctrina del realismo socialista

⁴⁶⁶ Escuela de Cine y Televisión de la Academia de Artes Escénicas en Praga (FAMU: *Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze*).

para avanzar en “cuestiones humanistas” de la relación del individuo y la sociedad y con ello hallar formas totalmente personales de expresión.⁴⁶⁷

La obra pionera de este conjunto de películas sobre el exterminio es ROMEO, JULIETA Y LA OSCURIDAD [Romeo, Julie a tma] (Checoslovaquia, 1960) de Jiří Weiss, cuyos padres murieron en el Holocausto. En esta obra, el joven Pavel oculta a una joven judía llamada Ester para salvarla de la deportación a un campo de concentración y ambos se enamoran. Pero Esther es descubierta y en la calle es capturada por las SS. Finalmente, Pavel elige seguir a Ester en su destino. Para Loewy, la película es una denuncia del antisemitismo cotidiano en la sociedad checa y ya no se trata de una simple oposición entre buenos y malos que sirve de lección moral, sino que la penumbra entre colaboración y corrupción es una ambigüedad moral en todas las acciones y decisiones, lo que condujo a la censura parcial de la película obligando a rodar nuevamente algunas escenas.⁴⁶⁸ El filme también muestra a una juventud oprimida por los mayores, un tema contemporáneo que será retomado en otras películas checoslovacas del período.

El director checoslovaco con mayor producción sobre el exterminio en aquella década fue Zbyněk Brynych, quien también fue uno de los primeros en quebrar el realismo socialista en su versión estalinista con ROMANCE DE SUBURBIO [Žižkovská romance] (Checoslovaquia, 1958). La primera de sus tres películas sobre el Holocausto, TRANSPORTE DESDE EL PARAÍSO [Transport z ráje] (Checoslovaquia, 1962), comienza con imágenes generosas del gueto Theresienstadt en la primavera de 1944, mientras en el subsuelo se muestra la organización de la resistencia. Detrás de esta cotidianidad, se prepara un transporte hacia Auschwitz. El anciano Löwenbach, jefe del consejo judío, conoce el destino de los trenes por lo que se niega a firmar la lista de personas para el transporte y los nazis lo reemplazan por el corrupto Marmulstaub quien firma. Mientras tanto, el general de las SS Josef Knecht llega para documentar y escenificar con camarógrafos las “bondades” de Theresienstadt ante la visita de la Cruz Roja, con los prisioneros obligados a actuar felices su confinamiento, pero un cartel de “¡Muerte al fascismo!” logra pasar los controles y llegan las represalias. Se prepara entonces el “Transporte hacia el paraíso” en el que Löwenbach es voluntario. Esta dualidad de Theresienstadt entre realidad y ficción, que tuvo lugar en los hechos a través del

⁴⁶⁷ Hanno Loewy, “Schwarze Ironie der Frühe: Osteuropäische Holocaust-Satiren und Anti-tragödien der 1960er Jahre,” en „*Welchen der Steine du hebst*“: *Filmische Erinnerung an der Holocaust*, ed. Claudia Bruns, Asal Dardan y Anette Dietrich (Berlin: Bertz + Fischer, 2012), 279.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, 265.

documental de propaganda nazi THERESIENSTADT: EL FÜHRER REGALA UNA CIUDAD A LOS JUDÍOS [Der Führer schenkt den Juden eine Stadt] (Alemania, 1944) brinda la excusa a Brynych para burlarse de la propaganda potemkionista y llevar la historia al grotesco, lejos de la estética estalinista, lo que le valió feroces críticas del Partido. La presencia de ovejas asociadas a las víctimas es entendida por los Liehm como un simbolismo que puede hacer referencia al estalinismo.⁴⁶⁹ La oposición entre propaganda y realidad de Theresienstadt volvió a ser tema en 1965 con el documental de Vladimir Kressl LA CIUDAD DONADA [Město darované] (Checoslovaquia, 1965).

Al año siguiente, el director judío-eslovaco Ján Kadár y el checo Elmar Klos retratan en LA MUERTE LLAMA ANGELITOS [Smrt si říká Engelchen] (Checoslovaquia, 1963) un mundo en donde las fronteras entre buenos y malos se desdibujan. En medio de la lucha entre partisanos eslovacos y nazis se encuentra la población aterrorizada y en parte colaboradora. La única heroína es María, una joven judía que se prostituye para conocer los planes de las SS. Al final, luego de la “liberación” ella no cree que su amado y traumatizado partisano internado en un hospital aún la ame y por eso se suicida. Según Loewy, la prostitución de María es un acto de autosacrificio que permite una catarsis trágica, con su cuerpo femenino que se transforma en un objeto disputado en la batalla, a través de la cual se escenifica la corrupción del sistema del terror, una ambivalencia de la “colaboración” sexualizada como reconversión y resistencia, a costa de la mujer, que como doble objeto de deseo simboliza en la pantalla la seducción del poder y del espectador.⁴⁷⁰

La primera asociación implícita entre nazismo y estalinismo en el cine checoslovaco sobre el Holocausto se realizó con EL QUINTO JINETE ES EL MIEDO [A pátý jezdec je strach] (Checoslovaquia, 1964) de Brynych. En su título el filme ya remite a la metáfora infernal en su variante apocalíptica. La película, en la que el lenguaje visual expresionista predomina sobre los diálogos, transcurre en Praga durante la ocupación alemana y tiene como protagonista al Dr. Braun, un médico judío al que los nazis le prohibieron ejercer y se desempeña como catalogador de bienes judíos confiscados mientras intenta sobrevivir. Pero su seguridad ficticia se trastoca cuando un miembro de la resistencia herido llega a su edificio y la búsqueda de morfina para este paciente lo conduce a rincones patológicos de una sociedad atormentada por el miedo, plagada de alucinaciones y delaciones. Su edificio se transforma en un microcosmos, lugar de la

⁴⁶⁹ Liehm y Liehm, *The Most Important Art*, 230.

⁴⁷⁰ Hanno Loewy, “Schwarze Ironie der Frühe” en „*Welchen der Steine du hebst*“, 265-6.

desconfianza y de la vigilancia, de la vanidad y el resentimiento, de una sociedad atemorizada por agentes de la Gestapo cuya caracterización puede confundirse con la KGB, lo que transforma a la película en una parábola del presente. Finalmente, Braun decide suicidarse. Si comparamos los planos generales de Praga con chimeneas humeantes y un personaje vigilante al inicio de la película con los planos finales, ya sin chimeneas pero con indicios de que se trata de la Praga del momento, el paralelismo cobra aún más fuerza, claramente ahora sin el Holocausto.

El cine checoslovaco de la época también ofreció una de las representaciones más surrealistas del Holocausto y que puede ser considerada también una de las películas más representativas de la metáfora cinegética según las fórmulas de representación antes planteadas. Se trata de la película *DIAMANTES DE LA NOCHE* (Checoslovaquia, 1964) dirigida por Jan Nêmec, el “niño terrible” de la nueva ola checoslovaca. La película, basada en el relato homónimo de Arno Lustig y con un lenguaje visual que domina sobre la ausencia casi absoluta de diálogos, comienza con dos jóvenes que escapan de un tren en marcha hacia un campo de exterminio. En su huida por el bosque, las fantasías, recuerdos y alucinaciones de los jóvenes nos llevan a un mundo surreal, mientras que son perseguidos por un grupo de gerontes conservadores checoslovacos miembros del club de tiro. Al final los fusilan, pero en forma ambigua se nos brinda otro final posible, o quizás en el más allá, donde los jóvenes se van caminando del lugar. Junto a la subversión formal que el filme significa, hay una clara alusión al carácter generacional de la opresión que se estaba viviendo en el país. Si bien fue criticado porque uno de los dos jóvenes no parecía judío, Nêmec respondió que buscaba darles un carácter universal. Según Iordanova, es un claro ejemplo de aquellas películas de Europa centro-oriental que en este período exploran la psicología de las víctimas.⁴⁷¹

Entre estas películas, la que adquirió mayor fama mundial, e incluso ganó un premio Oscar a mejor película de habla no inglesa, fue *EL LOCAL DE LA AVENIDA* [Obchod na korze] (Checoslovaquia, 1965) dirigida por la dupla de Kadar y Klos, que nuevamente toman a Eslovaquia como escenografía. Durante la “arianización” de las propiedades judías bajo la ocupación alemana, un miembro del grupo fascista eslovaco le ofrece a su cuñado, un carpintero apodado “Tono”, hacerse cargo de la mercería de una anciana judía, Rozália, que entiende poco del contexto político. Tono, que no posee

⁴⁷¹ Iordanova, *Cinema of the Other Europe*, 76.

grandes ambiciones, acepta presionado por su esposa, e intenta explicarle amablemente la situación a la senil Rozália. Imrich, un antifascista, le explica a Tono que la mercería no es rentable y la comunidad judía le ofrece un pago semanal para mantener el negocio y proteger a Rozália, quien lo confunde con su sobrino y cree que vino a ayudarla. Pero la situación se complica cuando comienza la deportación de los judíos, lo que provoca un conflicto en Tono, que decide ocultar a la anciana, pero ésta entra en pánico al tomar conciencia del “pogromo”, por lo que Tono al intentar callarla termina asfixiándola y luego, hundido en la culpa, se suicida. No sería la primera vez que la opresión de un régimen y la ambición llevaban a un antihéroe al suicidio en el cine checoslovaco del momento.

La Primavera de Praga permitió la película checoslovaca con la mayor asociación entre nazis y comunistas: YO SOY LA JUSTICIA (Checoslovaquia/RDA, 1967) dirigida por Brynych, coproducida con la DEFA y basada en la novela homónima de Miroslav Hanuš publicada en 1946. La película lleva la escenografía judicial al absurdo: durante los Juicios de Núremberg una misteriosa organización secuestra al médico checoslovaco Herman, a quien obligan a mantener con vida a Hitler, que logró sobrevivir a la guerra y es mantenido prisionero por ellos. Los miembros de la organización poseen un estilo disciplinado y pulcro pero con un léxico y formas que recuerdan a las del Partido Comunista. Los miembros de la organización drogan a Hitler y le realizan diversos *reactings* del final de la guerra, haciéndole creer en cada uno que es realmente capturado, para luego ejercerle un tipo de tortura o ejecución como la que se ejerció a las víctimas del nacionalsocialismo. Un grupo de neonazis, caracterizados con todos los estereotipos cinematográficos utilizados para los partisanos, intenta liberar a Hitler para salvarlo de las torturas, pero no tienen éxito. Finalmente, el médico opta por matarlo para terminar con el ejercicio sádico, pero luego es asesinado por los miembros de la organización, cuyo jefe, en la última escena, da un discurso a sus camaradas, aún disfrazado de nazi para el *reacting*.

Otra de las asociaciones entre nacionalsocialismo y estalinismo en el cine checoslovaco, fue también la máxima expresión de la metáfora del *Doppelgänger* como fórmula de representación del Holocausto, aquí combinada con la metáfora infernal: EL CREMADOR DE CUERPOS [Spalovač mrtvol] (Checoslovaquia, 1968) de Jurak Herz, basada en la novela homónima de Ladislav Fuks que había sido publicada en 1967. Rodada durante la Primavera de Praga y la intervención del Pacto de Varsovia, la película logró ser estrenada pero permanecería en cartel sólo unos pocos días debido a

su alto contenido subversivo. Es una obra única en su tipo con una estética surrealista y un montaje sonoro y visual que desorientan totalmente al espectador. En un momento en que los tanques del Pacto de Varsovia estaban a punto de cruzar las fronteras checoslovacas, la película se remonta treinta años atrás, cuando los tanques del Tercer Reich entraron a Checoslovaquia anexando los Sudetes. El Sr. Kopfrkingl, encargado de un crematorio en Praga, pasa de ser un nacionalista en contra de la anexión a ser un férreo colaborador de los ocupantes y demente fanático de la salvación a través de la cremación, por lo que obsesionado por el poder cremará a todos sus seres cercanos. A lo largo de la película Kopfrkingl asciende jerárquicamente a través de la colaboración y los asesinatos que perpetra en el crematorio. Al final, será contratado por los nazis para perfeccionar el sistema de crematorios de los campos de exterminio, mientras de fondo vemos el panel derecho “El infierno” del tríptico “El jardín de las delicias” de El Bosco (Den Bosch), luego fragmentado en planos detalle. El protagonista habla con su doble en alucinaciones, él mismo con formas y vestimenta de monje tibetano que lo alienta en ese delirante camino. Unos autómatas de cera, que en realidad son humanos en un circo del terror, nos introducen al carácter siniestro (*Unheimlich*) en sentido freudiano, a través de una referencia indirecta al relato de “Der Sandman” de Hoffmann. Abundan también mellizos y los nazis por momentos poseen una ideología totalizante pero con ciertas indefiniciones, características que permiten e impulsan asociaciones con el estalinismo.

La intervención de las tropas del Pacto de Varsovia en Checoslovaquia en agosto de 1968 puso fin a estas expresiones subversivas de la memoria social en la memoria cultural cinematográfica, y se realizaron representaciones más acordes a la memoria política.

El cine polaco sobre el exterminio tuvo la desafortunada ventaja de gozar con una escenografía natural en su territorio: el campo de exterminio de Auschwitz. Esto determinó en cierto punto su centralidad en las representaciones. El tamaño de su comunidad judía y la magnitud de su aniquilamiento también otorgaron centralidad al Holocausto: 3,3 millones de judíos vivían en Polonia antes de comenzar la guerra, hoy sólo alrededor de diez mil. Esto determinó que la identidad judía de las víctimas del Holocausto no fuese “nacionalizada” en un grado tan elevado como en el caso soviético, pero en algunas ocasiones, y más aún luego del “Octubre polaco” la identidad nacional polaca eclipsaría a la judía en las representaciones de aquellas víctimas.

Una de las primeras obras cinematográficas polacas sobre el exterminio fue el documental de Aleksander Ford MAIDANEK: CEMENTERIO DE EUROPA [Majdanek: cmentarzysko Europy] (Polonia, 1945), cuyo material fue rodado el 24 y el 25 de julio de 1944, cuando tuvo lugar su liberación, la primera de un campo de exterminio intacto. La mayoría del material de archivo muestra prisioneros de guerra del Este, lo cual se correspondía con la realidad al momento de la liberación. Inmediatamente después, las fuerzas soviéticas lo transformaron en un campo de detención para miembros de la resistencia polaca nacionalista.

La representación de Auschwitz, con el mismo campo como escenario, llegó por primera vez a los cines en 1948 con LA ÚLTIMA ETAPA [Ostatni Etap] (Polonia, 1947/8) de Wanda Jakubowska, sobreviviente de aquel campo. Este fue el primer filme de ficción sobre la realidad dentro de un campo de exterminio y funcionó durante mucho tiempo como un modelo a seguir para el cine polaco. Se trata de una historia positiva de resistencia y superioridad moral en medio del exterminio, que finaliza con el triunfo de la heroína que muere consciente de la victoria del Ejército Rojo. Claramente dentro de los cánones estalinistas, es una muerte que no fue en vano, sino dotada de sentido, como ocurrirá en casi todas las películas que entre 1945 y 1959 tematizaron la guerra y el exterminio con héroes y víctimas martiroológicas en sus roles centrales. La película fue rodada con ex prisioneros como actores principales, cada uno interpretando un papel de su misma nacionalidad, incluso en los personajes de los guardias.

Ese mismo año era estrenado en los cines polacos el mediodocumental en yiddish NUESTROS NIÑOS [Unsere Kinder] (Polonia, 1948) dirigido por Nathan Gross. En él se muestra a los niños que sobrevivieron el Holocausto ahora en un orfanato con dos actores que regresaron de la Unión Soviética y los visitan. El exterminio es recordado por los niños pero nos llega sólo a través de su relato, lo que puede ser considerado una primera crítica a la representación del mismo.

A diferencia del levantamiento de Varsovia en 1944, que fue tabú hasta 1956, el levantamiento del gueto de aquella ciudad en 1943 no lo fue durante los años de la posguerra.⁴⁷² Esto puede observarse en la película LA CALLE DE LA FRONTERA [Ulica Graniczna] (Polonia, 1949) de Aleksander Ford. En él se representa el levantamiento y liquidación del gueto así como la ayuda de los polacos que no son judíos. Aquí la

⁴⁷² José M. Faraldo, “Die unerwarteten Früchte des Tauwetters: Stawinski, Munk, Wajda und die filmische Erinnerung an den Warschauer Aufstand,” en *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost*, ed. Lars Karl (Berlin: Metropolis Verlag, 2007), 116.

población judía, a diferencia de la gran mayoría del cine del bloque soviético, no es representada como víctima pasiva, sino como valientes luchadores que se rebelan ante la ocupación y el exterminio aún sin posibilidades de vencer, como el pequeño Davidek, que pudiendo escapar, decide volver al gueto para morir luchando junto a su familia en el levantamiento. En GENERACIÓN [Pokolenie] (Polonia, 1954/5) Andrzej Wajda abordaría también el levantamiento del gueto.

Con la muerte de Stalin, las contradicciones políticas escalaron y en 1956, luego del XXº Congreso del PCUS, estalló el conocido como “Octubre polaco”. Por presión soviética, Wladislaw Gomulka frenó las protestas ya en octubre de 1956 y de esta forma impidió una brutal reestalinización así como una democratización real. Lo que quedó fue un vuelco de la sociedad sobre sus propias tradiciones nacionales y heridas históricas abiertas. El patriotismo polaco debía disimular las contradicciones socialistas. La expresión de esto fue el homenaje público al levantamiento de Varsovia en 1944, sostenido por fuerzas católicas y nacionalistas, que hasta ese momento era un tabú, considerado por el Partido como “antisoviético”. Pero para el cine esta introspección histórica significó una oportunidad: el abordaje del levantamiento dejó de ser un tabú y tampoco significó un escapismo del presente como en otros países europeos, sino la reapertura de heridas abiertas. Películas como HEROICA [Eroica] (Polonia, 1957) de Andrzej Munk o CANAL [Kanal] (Polonia, 1957) de Wajda mostraron la resistencia pero con sus contradicciones y fracasos, incluso de una forma tan poco heroica que desagradó al público, y cuyo pesimismo posiblemente se deba a que bajo el dominio que estaban viviendo en el presente, tampoco veían con optimismo un levantamiento.⁴⁷³ Para este último director la obligación fundamental del artista frente a la experiencia contemporánea polaca era simplemente decir la verdad.⁴⁷⁴ Mientras que Wajda mostró la resistencia de forma romántica, como un destino de tragedia con mitos polacos, Munk deconstruyó los héroes de la resistencia con medios grotescos.⁴⁷⁵

Un motivo recurrente en estas películas fue el del ocultamiento de una víctima perseguida, en particular judía. La primera película rodada luego del octubre polaco que aborda el motivo del ocultamiento es OSO BLANCO [Bialy Niedzwiedz] (Polonia, 1959)

⁴⁷³ Ibid., 119 y 121.

⁴⁷⁴ Andrzej Wajda, “The Artist's Responsibility,” en *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*, ed. David W. Paul (New York: St. Martin's Press, 1983), 294.

⁴⁷⁵ En enero de 1957, Munk realizó una de las pocas películas que tomaban al estalinismo del presente con una amarga ironía: EL HOMBRE SOBRE LOS RIELES [Czlowiek na Torze] (Polonia, 1957). La película, que es la primera de la nueva escuela de cine polaca e influyó a las siguientes, cuenta a través de *flashbacks* la historia de un ferroviario despedido por presunto sabotaje contra los métodos de trabajo socialistas.

dirigida por Jerzy Zarzycki. El rol central de la película es el joven científico judío Henryk que escapa de un transporte a un campo y se esconde en un pueblo de montaña trabajando disfrazado de oso para un fotógrafo local de turistas.

En 1960, Jakubowska volvió sobre la temática del exterminio con una coproducción con la DEFA codirigida con Ralf Kirsten bajo el nombre de ENCUENTRO EN LA PENUMBRA y que ya fue descrito en el capítulo anterior. En esta ocasión, la directora realiza una clara instrumentalización de la memoria acorde a los tiempos que se vivían en la Guerra Fría.

Wajda solía incluir caracteres judíos en sus películas, pero en SANSÓN [Samsom] (Polonia, 1961) un judío ocupa por primera vez el rol protagónico. Se trata de una trágica *Bildungsroman* expresionista y minimalista en la que un joven judío llamado Sansón pasa de sufrir el antisemitismo en una escuela privada a la prisión, luego al gueto, y finalmente en el mundo exterior. La cuestión central es la solidaridad judía y la culpa que sienten por ser salvados, mientras que sus hermanos están siendo exterminados. Sansón se escapa del gueto judío, pero quiere volver inmediatamente. Una joven judía, que es prostituta y oculta su identidad, protege a Sansón, pero éste desea volver al gueto para compartir el destino del resto de los judíos. Finalmente, su idealismo la convence de enfrentar su destino mortal. A través de la cita a la historia del Viejo Testamento, Wajda retrató aquí lo que para él era la grandeza del pueblo judío: un joven que en lugar de poseer una gran fortaleza física es débil y está exhausto pero que con su gran fuerza emocional luchará hasta el final sin rendirse.

Uno de los temas centrales del cine polaco sobre el Holocausto y que décadas después sería abordado por Wajda, es el del pedagogo Korczak, que acompañó a los niños en Auschwitz hasta la muerte en la cámara de gas. Esta historia, que coincide con la metáfora del martirio de los santos inocentes, es retomada en el cortometraje minimalista AMBULANCIA [Ambulans] (Polonia, 1961) de Janusz Morgenstern. Su escenificación en forma sorprendentemente surrealista quiebra varios códigos del realismo socialista, sin diálogos y con los niños encerrados junto al pedagogo en un pequeño perímetro de alambrado en medio de un paisaje rural, hasta que llega la “ambulancia” para gasearlos.

Los niños volverían a ser protagonistas ese año con la trilogía CERTIFICADO DE NACIMIENTO [Swiadectwo urodzenia] (Polonia, 1961) dirigida por Stanislaw Rozewicz. Esta película que contiene tres historias muestra la ocupación desde la visión de tres niños. En la segunda historia, “Carta del campamento” el motivo del ocultamiento se

adapta al exterminio de prisioneros de guerra soviéticos a través de un niño polaco, Zbyszek, que en ausencia de su madre vive con sus hermanitos, ve a los famélicos prisioneros parados en silencio al aire en un campo de concentración de traslado [*Zwischenlager*] que parece sólo poseer alambrados. En la noche, uno de los prisioneros escapa y entra a la casa, el niño lo alimenta y le da zapatos y un abrigo, pero al final de la historia sólo verá el campo vacío. La tercera historia, “Gota de sangre” es la de Mirka, una niña que logra escapar del gueto luego de su liquidación, oculta su identidad judía y llega a un orfanato, y luego los miembros de las SS que buscan niños judíos ocultos en orfanatos la ven como un prototipo de la “raza aria”. Esta historia es una de las que no oculta las expresiones de antisemitismo en la sociedad polaca.

En 1963, se estrenó la que sería la más profunda y compleja reflexión cinematográfica del período sobre la memoria del perpetrador en el exterminio: LA PASAJERA [*Pasazerka*] (Polonia, 1961/63) dirigida por Andrzej Munk y basada en la novela homónima de Zofia Posmysz. Lamentablemente, el director falleció en un accidente de tránsito en 1961 durante el rodaje y el filme fue concluido por sus compañeros. La película está narrada a través de los *flashbacks* con *voice-over* de una ex-guardiana de Auschwitz-Birkenau, Liza, que mientras está en un crucero con su esposo, cree encontrarse con Marta, una ex-prisionera católica polaca con la que mantuvo una relación particular de aprecio y dominación.⁴⁷⁶ Las primeras memorias son shockeantes pero autovictimizantes, de hecho el esposo cree que ella fue una sobreviviente del campo. Luego emergen otras memorias, más sinceras sobre su culpabilidad y el abuso hacia las prisioneras, en particular sobre el sadismo envuelto en deseo y envidia hacia Marta. Esta relación se desarrolla con el exterminio de fondo, nuevamente con citas al asesinato de los niños de Korczak. El acoso de aquel pasado la lleva finalmente a confesarlo a su esposo. El filme aborda las memorias reprimidas y la atracción sexual entre víctimas y perpetradores, pero según Annette Insdorf la cuestión central es si las justificaciones de los alemanes en la posguerra son confiables o son al servicio de sus propios intereses.⁴⁷⁷

En 1964, Jakubowska retornó a la temática de Auschwitz, esta vez con la última de las películas de su trilogía sobre el exterminio: EL FIN DE NUESTRO MUNDO [*Koniec Naczego Swiata*] (Polonia, 1964). El filme posee una estructura de *racconto* a través de

⁴⁷⁶ La actriz que interpreta a Liza, Aleksandra Slaska, también había encarnado a una guardiana de Auschwitz en LA ÚLTIMA ETAPA, pero más estereotipada, sin la complejidad otorgada por Munk.

⁴⁷⁷ Insdorf, *Indelible Shadows*, 56.

los recuerdos de Henry, un sobreviviente del *Sonderkommando* de Auschwitz que casualmente es guía en el memorial del campo de exterminio y que dos décadas después guía a un grupo de frívolos turistas estadounidenses.⁴⁷⁸ En sus memorias, Henry recuerda su arresto, la vida cotidiana del campo de exterminio, la lucha por sobrevivir y finalmente la revuelta contra las SS con la demolición del crematorio y su escape. En realidad, los que participaron del sabotaje no sobrevivieron y eran judíos, por lo que se observa claramente cómo se otorga un carácter triunfal y polaco no judío a ciertos aspectos del exterminio, como el de la resistencia.

Una de las películas polacas que hacía alusión al exterminio en forma indirecta y poseía también mensajes antiestalinistas es la surrealista y autobiográfica *ARRIBA LAS MANOS* [Ręce do góry] (Polonia, 1967) de Jerzy Skolimowski, la cual sería censurada totalmente. En ella un grupo de estudiantes viaja en un vagón de tren de ganado y se preguntan si esos mismos vagones fueron utilizados por los nazis para llevar polacos a los campos de exterminio.

La Guerra de los seis días y el apoyo del Pacto de Varsovia a los países árabes impusieron nuevas limitaciones a estas representaciones a partir de 1967, al menos en lo relativo a la representación de las víctimas del Holocausto, no así de las víctimas comunistas y polacas del exterminio. Esto produjo la censura de la película *LA LARGA NOCHE* [Długa noc] (Polonia, 1967/89) de Janusz Nasfeter, rodada en 1967, pero estrenada recién en 1992.⁴⁷⁹ Aquí también nos encontramos con el motivo del ocultamiento. En 1943, los alemanes declaran el estado de sitio en una pequeña ciudad al Este de Polonia. Uno de los residentes es un cerrajero que colabora con la guerrilla y tiene a un judío oculto en la casa, lo que provoca diversos dilemas morales entre los otros residentes.

El mismo motivo fue retomado un año después, en 1968, por el director Jan Rybkowski en *ASCENSIÓN* [Wniebowstapienie] (Polonia, 1968/9), basada en la novela homónima de Adolf Rudnicki publicada en 1948. La acción transcurre en Polonia cuando, antes de la guerra, la estudiante de conservatorio Raisa y el psiquiatra judío Sebastián contraen matrimonio y luego, en lugar de huir frente a la invasión alemana, deciden permanecer en Lvov. Raisa mantiene oculto a su marido, pero la presión por la

⁴⁷⁸ Los *Sonderkommando*, literalmente “comando especial” en alemán, eran los prisioneros que se ocupaban directamente del exterminio operando la cámara de gas y el crematorio. Generalmente, se los asesinaba a los cuatro meses para eliminar a los testigos del proceso de asesinato en masa.

⁴⁷⁹ Marek Haltof, *Polish National Cinema* (New York: Berghahn Books, 2002), 224.

persecución lo enloquece lentamente y ella consigue veneno para terminar con su sufrimiento.

En Hungría tendrían lugar algunas representaciones del Holocausto previas al Deshielo aunque con un lugar secundario en la trama. Un ejemplo es *PRIMAVERA DE BUDAPEST* [Budapesti tavasz] (Hungría, 1955) en la que se muestra la ejecución de judíos en la orilla del Danubio. La sangrienta represión del movimiento democrático de 1956 costó la vida de dos mil personas y el éxodo de doscientos mil, además de una época de resignación y restauración del dominio del Partido, en la que numerosos intelectuales y artistas fueron encarcelados. Sin embargo, el gobierno de Janos Kádár se contuvo de retornar a una estalinización doctrinaria y una vez que se sintió seguro a principios de los años sesenta permitió algunas pequeñas libertades. Los cineastas no habían desempeñado un rol activo en 1956 y la industria cinematográfica vivió una relativa liberalización con avances en el campo experimental que dio lugar al conocido como “nuevo cine húngaro” entre 1963 y 1972. Un espacio fundamental fue el estudio creado en 1959 con el nombre de Bela Balazs, director judío antes tildado de cosmopolita. En 1961, se transformó en el impulsor del nuevo cine con el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* como modelos.

En aquellos años se destaca *DOS MEDIOS TIEMPOS EN EL INFIERNO* [Két félidő a pokolban] (Hungría, 1962) dirigida por Zoltán Fábri, que se inspira en la famosa historia del partido de fútbol jugado en 1942 por el equipo del Dinamo de Ucrania y el de la *Luftwaffe*, la fuerza aérea alemana, pero ahora es entre un equipo de soldados alemanes y otro de prisioneros de guerra húngaros, entre ellos un judío, que son ejecutados porque logran ganar.⁴⁸⁰

DIÁLOGO [Párbeszéd] (Hungría, 1963) dirigida por János Herskó, un judío sobreviviente de un campo de trabajo forzado, fue la primera película en tomar el punto de vista de la víctima, a través de una pareja comunista compuesta por Barna, una judía que sale del campo de concentración, y Horváth, con un pasado criminal.

La película húngara más destacada sobre el Holocausto en los años sesenta fue *PADRE* [Apa] (Hungría, 1966), dirigida por István Szabó, que había sido asistente de dirección de *DIÁLOGO*. En ella ataca al realismo socialista, en especial su idealizada representación de la posguerra, y desarrolla un discurso cinematográfico sobre la memoria judía del Holocausto. El protagonista de la historia es el joven Tako, cuyo

⁴⁸⁰ El mismo partido serviría de inspiración a la película *VICTORIA* [Victory] (EE.UU./Reino Unido, 1981) de John Huston.

padre, un médico, murió al final de la guerra. Tako fantasea historias heroicas sobre su padre muerto como luchador de la resistencia comunista que salva judíos, pero luego se entera que murió de un ataque al corazón en 1945 y que supuestamente era judío. Tako participa como extra en la producción de una película sobre la deportación de los judíos húngaros con ayuda de las “cruces flechadas” (fascistas húngaros). Antes de que comience el rodaje, los turistas los miran desde un bus y los extras esconden vergonzosamente sus estrellas de David. El director pide más fascistas y entonces a Tako le cambian su estrella de David por una “cruz flechada” en su brazo. Recibe un arma y debe empujar a las mujeres, que intentan dar una impresión de horror. Luego del rodaje en un diálogo con su novia Anni se expresa la situación específica de los judíos húngaros luego de 1945, cuya mayoría, bajo cierto antisemitismo, negó su judaísmo, pero también hay una reflexión sobre la vida luego de Auschwitz, cuando la joven explica cómo recupera su identidad judía, que fue por lo que fueron asesinados sus padres. Según Joshua Hirsch, en la película puede observarse el funcionamiento del sujeto freudiano y la propia biografía reprimida de Szabó, que retorna como un trauma colectivo de los húngaros judíos simbolizado, no por la pérdida del padre, sino por la pérdida de la ciudadanía junto con la exclusión y el exterminio por ser judío.⁴⁸¹

Ese mismo año, András Kovács rodó DÍAS FRÍOS [Hideg Napok] (Hungría, 1966) en donde representa el juicio de posguerra contra criminales de guerra húngaros por la masacre de judíos y serbios en Novi Sad en enero de 1942. A través de múltiples perspectivas Kovács representa en una celda blanca la memoria de cuatro perpetradores y simpatizantes que esperan el veredicto y lanza el interrogante de cómo las víctimas percibieron estos hechos. El caso más interesante es el del oficial cuya esposa e hijo murieron en una operación que estaba supervisada por él, lo que lo transforma en un victimario y víctima a la vez, además de ser quien más se resiste a enfrentar el pasado. El choque entre el relato de los detenidos sobre la dureza de ejecutar la masacre y lo que se muestra en los *flashbacks* es una expresión del reajuste de la memoria.⁴⁸²

Como puede observarse en los ejemplos expuestos para cada caso, la desestalinización en algunos países del Pacto de Varsovia permitió un abordaje más profundo y reflexivo del exterminio, que abordó incluso los mecanismos del proceso de formación de la memoria individual en los perpetradores. La memoria sobre el Holocausto, que luego de algunas primeras películas en la inmediata posguerra

⁴⁸¹ Hirsch, *Afterimage*, 122-3.

⁴⁸² Iordanova, *Cinema of the Other Europe*, 77-9.

desaparece casi totalmente con las campañas anticosmopolitas, vuelve a aparecer, ahora de forma central. Ciertos tabúes nacionales impuestos por la subordinación a la Unión Soviética y los propios Partidos Comunistas en el poder lograron también ser superados, tales como el levantamiento de Varsovia en el cine polaco. Las experiencias individuales, repletas de dilemas morales y afrontadas con un enfoque que resaltaba la subjetividad y la psicología de la memoria, fueron el centro de estas representaciones, toleradas pero no deseadas por los Partidos en el poder. Esto no es de extrañar debido a que las características del período se centraron en el destino de un simple e indefenso individuo frente a un poder totalitario apoyado por la propaganda y la represión. Sería en Checoslovaquia, allí donde la desestalinización fue más profunda, el lugar donde la memoria alcanzaría su carácter más subversivo con asociaciones entre el nacionalsocialismo y el estalinismo, un camino que se cerraría con la intervención en agosto de 1968. Con sus elementos en común y sus particularidades nacionales, estas películas constituyen una fuente documental de gran valor sobre la memoria social del exterminio ya que, desconocidas en buena parte de los países capitalistas, precedieron por varios años a las que fueron rodadas en ellos y son productos culturales de las sociedades que lo experimentaron en forma directa. Sus innovaciones formales, en ocasiones utilizadas para expresar el carácter traumático de la memoria sobre el exterminio de forma adecuada, fueron difícilmente superadas.

Varios de los elementos que observamos en ellas y que son determinantes para entender la memoria social sobre el exterminio en aquellos países se encuentran, de alguna forma con variaciones, presentes también en las películas soviéticas y germano-orientales que analizaremos en detalle a continuación, lo que nos ayudará a comprender su lógica y su origen.

6. ANÁLISIS DE LAS FUENTES SELECCIONADAS

Para la selección de los ocho largometrajes que conforman el canon específico de documentos cinematográficos a analizar en esta Tesis, fue consultada y vista la totalidad de largometrajes rodados en la Unión Soviética y la RDA sobre la temática del exterminio, así como numerosos documentales y noticiarios. También lo fueron las obras cinematográficas más relevantes del resto de los países del bloque soviético que tratan el tema y las producciones occidentales más destacadas. El relevamiento de estos documentos fue completado en el Archivo de Yad Vashem, en Jerusalén, la Universidad de Cine Konrad Wolf, en Potsdam, y la Universidad Panrusa de Cinematografía Guerasimov, en Moscú. Como resultado de ese primer relevamiento, el período del Deshielo resultó ser el más interesante, debido a las características singulares de las películas rodadas, en particular debido a las diferencias que presentaban con las de los tiempos de Stalin y la era Brezhnev y por alejarse significativamente de la memoria política de los Partidos en el poder. Como elemento característico de las películas, se identificó al carácter traumático de la memoria, ya sea en el contenido representado dentro de la diégesis o bien expresado por innovadoras cuestiones formales. Posteriormente, se seleccionó un pequeño número de largometrajes que presentan en mayor grado estas características, para proceder a su exégesis con el fin de comprender mejor la memoria social en aquellas sociedades.

Debido a la condición estatal de los medios de producción cinematográficos, así como del resto de los medios de comunicación masivos y al rígido control que los Partidos en el poder ejercían sobre los productos culturales en ambos Estados, gran parte de la memoria cultural durante los tiempos de Stalin en los dos casos es una expresión casi directa de la memoria política, lo que aumenta el valor de las películas seleccionadas en tanto expresión de la memoria social y como campo de batalla con el poder político que buscó reprimir algunos de sus contenidos y formas. Las huellas de esa lucha se encuentran en estas películas, en particular en sus mutilaciones, silencios y censuras, pero también en sus significaciones crípticas, desafiantes y subversivas.

Es hacia esas películas y en particular hacia esos elementos que concentraremos nuestra atención a continuación.

6.1. Fuentes soviéticas

6.1.1. *El destino del hombre*

6.1.1.1. *Serguei Bondarchuk*

Serguei Fiodorovich Bondarchuk nació en Belozerka, Ucrania, el 25 de septiembre de 1920 en una familia obrera. Desde muy joven sintió gran atracción por la actuación y la literatura clásica rusa. En 1937, realizó su primera actuación en el Teatro de Taganrog y en ese mismo año intentó sin éxito ingresar a la Escuela Teatral de Moscú. Al año siguiente, comenzó sus estudios teatrales en Rostov del Don, una importante ciudad sureña de tradición teatral, hasta que en 1942 fue reclutado como conscripto en el Ejército Rojo para combatir en la “Gran Guerra Patriótica”, experiencia que marcaría su obra. Después de ser dado de baja en el ejército en 1946, ingresó al Instituto de Cine de Moscú y fue aceptado en el taller de Serguei Guerasimov, en cuya película LA JOVEN GUARDIA [Молодая гвардия] (URSS, 1948) debutó como actor de cine. En 1949, contrae matrimonio con Inna Makarova con quien tuvo dos hijos. A los 32 años se convirtió en el actor más joven en recibir la distinción de Artista del Pueblo de la URSS además del premio Stalin por su actuación en la película TARAS SHEVCHENKO [Тарас Шевченко] (URSS, 1951) dirigida por Alov, Naumov y Savchenko. Actor de vocación, trabajó durante aquellos años con directores como Dovchenko, Romm y Rossellini, para quien actuó en ERA NOCHE EN ROMA [Era notte a Roma] (Italia/Francia, 1960). Durante el rodaje de OTELO [Отелло] (URSS, 1955), dirigida por Yutkevich, conoce a su segunda esposa, la actriz Irina Skobtseva. Recién en 1959 hace su debut como director con el largometraje EL DESTINO DEL HOMBRE, que protagoniza también como actor, y por él recibe el Premio Lenin en 1960. En 1967, adquirió fama internacional con su película en dos partes LA GUERRA Y LA PAZ [Война и мир] (URSS, 1965 y 1966) basada en la famosa novela homónima de Tolstoi. El rodaje y la edición significaron para Bondarchuk seis años de trabajo, lo que resultó en una versión original de casi siete horas de duración. Esta obra, en la que también actuó en el papel de Pierre Bezujov, le significó un premio Oscar a la mejor película en lengua extranjera en 1968 y lo consagró en el género épico, que sería la estampa de su carrera. En 1969, actuó en la película bélica LA BATALLA DE NERETVA [Bitka na Neretvi/The Battle of Neretva] (Yugoslavia/EE.UU./Italia/RFA, 1969), coproducción internacional rodada en Yugoslavia. En 1970, rodó WATERLOO [Ватерлоо/Waterloo] (Italia, URSS, 1970) su primer filme en inglés, producido por Dino de Laurentis. Ese mismo año, se

afilió al Partido Comunista y al año siguiente fue designado presidente de la Unión de Cineastas. En 1973, fue presidente del jurado en el 8° Festival de Cine Internacional de Moscú. Durante los años setenta, fue también diputado del Soviet Supremo y miembro de la dirección de Mosfilm, lo que le permitió eludir la censura cinematográfica soviética y rodar en el extranjero así como en coproducciones internacionales con relativa tranquilidad. Dos años después, rodó *ELLOS PELEARON POR LA PATRIA* [Они сражались за Родину] (URSS, 1975) un drama épico de la “Gran Guerra Patriótica”, en el que recrea nuevamente una historia escrita por Shólojov y actúa en uno de los roles principales. Si bien la película compitió en el festival de cine de Cannes, su calidad y creatividad es menor a sus anteriores obras. Dos años después, dirige la película *ЕСТЕРА* [Степь] (URSS, 1977), en cuyo guión venía trabajando desde principios de la década del sesenta, a partir de la historia homónima de Chejov, sobre un huérfano que atraviesa la estepa ucraniana para llegar a su nuevo hogar. En 1982, se estrena la primera parte de *САНПАНАС РОЖАС* [Красные колокола] conocida como *MÉXICO EN LLAMAS* [Мексика в огне/Messico in fiamme] (URSS/México/Italia, 1982) sobre la experiencia del periodista estadounidense John Reed en la Revolución Mexicana, y también la segunda parte con el nombre de *VI NACER UN MUNDO NUEVO* [Я видел рождение нового мира/I dieci giorni che sconvolsero il mondo] (URSS/México/Italia, 1983) basada en el libro *Los diez días que conmovieron al mundo* del mismo periodista, ahora sobre su experiencia en la Revolución de Octubre.

Al comienzo de la *perestroika*, su excelente relación con el poder político se debilita y ya no es electo por el V° Congreso de los cineastas de la URSS para la mesa del Presídium ni para el puesto de Secretario. A pesar de esas dificultades, en 1987 estrena *BORIS GODUNOV* [Борис Годунов] (URSS/Checoslovaquia/Polonia, 1986) basada en la obra de Aleksander Pushkin, en la que él mismo interpreta el rol protagónico. Su última obra, *EL DON APACIBLE* [Тихий Дон] (Reino Unido/Rusia/Italia, 1993/2006) basada también en un famoso relato de Shólojov, fue rodada en siete episodios para la TV en inglés entre 1992 y 1993, pero recién fue estrenada en 2006, por problemas contractuales con el estudio italiano. En 1994, Bondarchuk fallece a los 74 años de edad de un ataque cardíaco en Moscú y al año siguiente, durante el 19° Festival Internacional de Cine de Moscú, le fue otorgado en forma póstuma el Diploma de Honor por su contribución al cine.

6.1.1.2. Descripción de la película

EL DESTINO DEL HOMBRE rodada en blanco y negro, posee una estructura de *racconto*, con ocasionales *voice-over* del protagonista desde el presente diegético, que comienza, según un intertítulo, en “la primera primavera de la posguerra”. Entonces el camionero Andréi Sokolov, interpretado por el mismo Bondarchuk, camina por un área rural con un niño y hace una pausa en la rivera de un río. Allí se encuentra con otro hombre que está junto a un jeep esperando la llegada de un ferry. Al hablar de la guerra con él, mientras el niño juega a la distancia, la cámara realiza un zoom a los ojos perdidos de Andréi y comienza el *racconto*. Al comienzo del primer *flashback* recuerda su activa juventud en una aldea del Kuban, mientras que su *voice-over* indica que perdió a su familia con las hambrunas de la guerra civil, pero se lo muestra trabajando y feliz al conocer a quien luego sería su esposa y también cuando nacen y crecen sus hijos, de los que está orgulloso. Luego los recuerdos lo llevan a la guerra, con su familia despidiéndolo en una estación de tren cuando marcha como soldado. En el frente, como chofer de camión, es herido cuando en un acto de bravura transporta municiones bajo fuego a primera línea. Entonces, semiinconsciente por una explosión, es capturado por los alemanes. Con otros prisioneros es transportado a la retaguardia sin oportunidad de fuga. En una iglesia en ruinas, donde están detenidos, Andréi asfixia a un delator soviético que pensaba entregar a un oficial. A la mañana siguiente, un oficial alemán selecciona oficiales, comisarios políticos y judíos, los cuales son fusilados inmediatamente frente a la iglesia. Ya en un campo de prisioneros de guerra soviéticos improvisado al aire libre, sin más instalación que un alambrado perimetral, Andréi alucina con su familia en la fría noche bajo la lluvia, mientras algunos de sus compañeros son ejecutados. Luego, mientras entierran en fosas comunes a los numerosos muertos bajo un sol abrasante, Andréi logra huir, pero tras algunos días es atrapado en el bosque por los alemanes y sus perros que lo muerden salvajemente, los nazis lo envían a un campo de exterminio donde, horrorizado, presencia el exterminio de civiles judíos y su cremación. Tras pasar por distintos campos llega a otro campo de prisioneros de guerra soviéticos en el que el maltrato y la muerte son moneda corriente mientras los hacen trabajar en una cantera a cielo abierto. Allí Andréi se gana el respeto del comandante del campo y logra sobrevivir a su crueldad gracias a su carácter indoblegable y a su capacidad de beber alcohol sin desfallecer, cuando es obligado a beber mientras tiene lugar la batalla de Stalingrado, que los alemanes creen que ganarán. Pero él bebe sin brindar por la victoria alemana y sin comer el alimento

ofrecido. Por su valentía y resistencia le perdonan la vida y la comida y bebida que le es obsequiada la reparte equitativamente entre sus numerosos compañeros. En la escena siguiente, los alemanes visten su bandera de luto por su derrota en Stalingrado y abandonan sus aires triunfalistas. Asignado como chofer a un ingeniero de alto rango del ejército, Andréi roba un uniforme alemán, deja inconsciente al ingeniero y escapa con él y sus importantes planos de fortificaciones en el auto hacia las líneas soviéticas a través del frente. Gracias a su botín es recibido como un héroe, se reincorpora al Ejército Rojo luego de sus dos años de cautiverio y aprovecha un permiso para visitar su casa, pero allí descubre que toda su familia murió en un bombardeo, a excepción de su hijo, un prometedor estudiante de matemáticas, que como teniente de artillería está peleando en el frente. Un vecino anciano consuela a Andréi mientras éste ahoga desesperado sus penas en alcohol y para alegrarlo enciende un tocadiscos que el hijo de Andréi trajo en una visita como botín del frente. Pero el disco suena con la misma canción que se escuchaba en el campo de exterminio, ante lo cual Andréi sufre un ataque de furia. Nuevamente en el frente, Andréi avanza con su unidad, y en la misma noche que hasta tarde lee orgulloso varias veces una carta de su hijo, que va a ser ascendido a capitán, se escuchan disparos y se ven bengalas en el cielo nocturno: son los festejos por la derrota alemana. Al día siguiente, mientras Andréi celebra con sus compañeros, es llamado por sus superiores, quienes le anuncian que su hijo ha caído en combate el día anterior durante la batalla de Berlín. Con una profunda tristeza, luego de asistir al funeral de su hijo, donde conoce a quien habría sido su futura nuera, una mujer soldado, es paseado en Berlín por el comandante en su auto mientras los soldados que festejan los saludan. Posteriormente, los *flashbacks* nos muestran su desesperanza y alcoholismo en la posguerra cuando, como civil, trabaja nuevamente de camionero. Entonces conoce a un huérfano de guerra que vive en la calle y que se alimenta de restos de comida. Luego de algunos días de meditarlo, Andréi decide adoptarlo, le hace creer que es su padre y lo lleva a vivir junto a él y una pareja de ancianos con quienes comparte la casa. Antes de dormir, su nuevo hijo le hace preguntas sobre el pasado y Andréi responde esquivamente, pero en estado de vigilia ve por última vez a los miembros de su familia caminando tranquilos entre las bombas que explotan. Entonces el *racconto* finaliza y Andréi se despide de su compañero ocasional de charla, que, con lágrimas en los ojos, lo ve partir junto al niño.

6.1.1.3. Análisis de la fuente

Producida por Mosfilm, EL DESTINO DEL HOMBRE fue estrenada en agosto de 1959 durante el Festival Internacional de Cine de Moscú, donde obtuvo el Gran Premio, la primera vez que el mismo era entregado. Se trata de una adaptación del relato homónimo de Mijaíl Shólojov publicado el 31 de diciembre de 1956 en el periódico *Pravda*, y en el número del día siguiente. La trama estaría basada en una historia real que un camionero le relató al escritor cuando se encontraba en una excursión de caza en Mojovskoie en la primavera de 1946. Diez años después, Shólojov retomó esa historia y en ocho días culminó el relato. Su publicación causó una enorme cantidad de críticas positivas, así como cartas de lectores al *Pravda*, algunos de los cuales habían experimentado los horrores del cautiverio nazi.⁴⁸³ Las estaciones de radio transmitieron en varias ocasiones el relato y también recibieron numerosas cartas de oyentes. Bondarchuk, conmovido por el relato de Shólojov, decidió rodar la película y actuar él mismo en el rol protagónico. Si bien en 1956 la memoria cultural perpetuó esta experiencia, ésta estaba presente en la memoria individual y comunicativa desde 1946 y no es difícil imaginar por qué no fue publicada en ese entonces. Pero es interesante destacar que el relato da cuenta de cómo la memoria sobrevivió a su represión en los tiempos de Stalin, o al menos a la imposibilidad de volcarla a la memoria cultural, y la clave es la transmisión oral, ya que no se trata de la memoria de Shólojov, sino del camionero. Este carácter de la memoria individual y su paso a la memoria social a través de la oralidad queda expuesto cuando Andréi le relata sus recuerdos a su compañero ocasional, y así al espectador, gracias a la estructura de *racconto* y a la *voice-over*.

Como afirman Sabina Brändli y Walter Ruggle, en esta ocasión Bondarchuk evitó utilizar un *pathos* heroico, a diferencia de las obras épicas que rodó posteriormente, pero de todas formas obtuvo un gran éxito entre funcionarios del Partido y el público en general.⁴⁸⁴ El dolor y las experiencias traumáticas expresadas en la película eran compartidos por casi toda la sociedad soviética, al punto que en algunas locaciones de rodaje los habitantes del lugar se acercaban y lloraban recordando a familiares y amigos perdidos.⁴⁸⁵ En contraste con las películas sobre la guerra a las que

⁴⁸³ *Literaturnaia gazeta* 35, 21 de marzo de 1957.

⁴⁸⁴ Sabina Brändli y Walter Ruggle, eds., *Sowjetischer Film heute* (Baden: Verlag Müller, 1990), 185.

⁴⁸⁵ Según testimonio de Irina Skobtseva, esposa de Bondarchuk. Irina Skobtseva, "Sudba cheloveka," *Literaturnaia gazeta* 21, 25 de mayo de 2005 y *Literaturnaia gazeta* 22, 31 de mayo de 2005.

venía acostumbrado el público soviético durante los tiempos de Stalin, caracterizadas por una representación épica de batallas victoriosas que honraban al Partido, al “genio militar” de Stalin y a los héroes de “bronce”, *EL DESTINO DEL HOMBRE* se concentra en la memoria sobre el sufrimiento y los muertos, mientras que la figura de Stalin no es mostrada ni nombrada en toda la película. Si bien otras películas del Deshielo, como *VUELAN LAS GRULLAS*, ya habían mostrado el dolor de la guerra, en particular en la retaguardia, en lugar de una representación gloriosa de la misma, no se centraban en los crímenes nacionalsocialistas, en especial durante el cautiverio y el exterminio. Según Catherine Merridale, el trauma era invisible en las fuentes soviéticas, y el shock y la angustia que los hombres habían vivido en el frente era virtualmente un tabú.⁴⁸⁶ Si bien es una afirmación que puede parecer exagerada, para el cine de los últimos años de Stalin posee un alto grado de validez, pero indudablemente no para el cine del Deshielo. También en el discurso oficial del Deshielo hubo un espacio mayor para expresar el dolor y las grandes pérdidas ocasionadas por la guerra. Durante el XXº Congreso del PCUS Jrushchov reconoció que la “Gran Guerra Patriótica” había costado la vida de veinte millones de soviéticos, en lugar de los ocho millones que se solían citar durante los últimos años de Stalin, mientras que hoy se habla de 25 millones.

Es precisamente en estos puntos que *EL DESTINO DEL HOMBRE* rompe con algunos de los tabúes del cine estalinista sobre la guerra. Sin embargo, estas transgresiones poseen elementos que las relativizan. Por otro lado, la mayoría de las rupturas ya se encontraban en el cuento de Shólojov publicado al comienzo del Deshielo. Un ejemplo de ellas consiste en que el protagonista es tomado prisionero, lo cual era problemático de representar debido a la Orden N° 227 emitida por Stalin el 28 de julio de 1942 y conocida como “Ni un paso atrás”, en la que prohibía a sus soldados rendirse. Pero esta ruptura es relativizada por el hecho de que Andréi está semiinconsciente cuando es capturado. Situaciones similares pueden observarse en otras películas del Deshielo, como *HUMANOS Y ANIMALES* y *CIELO DESPEJADO*. Su escape y regreso a las líneas soviéticas también era problemático, debido a que varios de los que lograban hacerlo eran enviados a un GULag bajo la acusación de “demasiado contacto con el enemigo”, por considerarse que habían sido liberados por el enemigo para realizar tareas de sabotaje. Precisamente, el protagonista del libro *Un día en la vida de*

⁴⁸⁶ Merridale, *Ivan's War*, xlvii.

Iván Denisovich de Aleksander Solzhenitsyn es enviado al GULag de esa forma.⁴⁸⁷ En cambio, Andréi, al retornar con planos secretos alemanes y el oficial ingeniero que diseñó las defensas alemanas, evita ser visto como un espía.

Según el secretario de Shólojov, Fedor Shajmagonov, el autor había pensado en un interrogatorio del protagonista por parte de la contrainteligencia soviética (SMERSH) a su regreso a las propias líneas, pero después desistió afirmando que enviarlo a un campo soviético era “aligerar la trama” y que de alguna forma los soldados debían ser recompensados.⁴⁸⁸ Sin embargo, no mostrar aquella dura realidad del retorno de los prisioneros le valdría críticas personales y también por parte de algunos de sus lectores.⁴⁸⁹ Dos años después, el destino de los prisioneros de guerra liberados sería parcialmente abordado en la película CIELO DESPEJADO en el papel de Aleksei Astajov. En aquella película existe una escena que puede entenderse como una metáfora de aquellos que volvieron del frente y fueron luego detenidos: Se informa a las mujeres que un tren con sus hombres vendrá del frente pero de paso porque se los transfiere a otro lugar, entonces las mujeres van a la estación pero el tren pasa rápidamente sin que ellas pueden ver a sus hombres, sólo sus brazos que salen de los vagones de ganado.

Según Günter Agde, otro elemento conflictivo y relativamente tabú durante los tiempos de Stalin en la posguerra es la representación de campos de concentración y campos de prisioneros de guerra, para evitar que el público los asocie con los GULag.⁴⁹⁰ Sin embargo, aquí también la ruptura es relativa, puesto que aquéllos son escenificados con las chimeneas humeantes de los crematorios, aun cuando éstos no existían en los campos de prisioneros de guerra. Al ser un elemento ausente en los GULag, se obstaculizaba esa asociación.

Pero la ruptura más importante es la representación del genocidio industrial de los judíos por ser precisamente judíos. Y esto es aún más interesante porque tiene lugar en la única escena que no existe en el libro y es escenificada en la película de forma surreal, mientras que el resto de la película, si bien posee una cámara subjetiva y es en gran parte un *racconto*, está rodada en forma realista. Se trata de una ruptura con la

⁴⁸⁷ Alexandr I. Solzhenitsin, *Un día en la vida de Iván Denisovich*, Andanzas 677 (Barcelona: Tusquets, 2008), 87 y 107.

⁴⁸⁸ Fedor Shajmagonov, “Bremia Tijogo Dona,” *Molodaia gvardiia* 5 (1997), 89-92. 91

⁴⁸⁹ Mijaíl A. Sholojov, “Razgovor s otsom...,” *Don* 5 (1990), 157-65. 159.

⁴⁹⁰ Günter Agde, “Nachbauen und Nachnutzen: Zur filmischen Instrumentalisierung von Konzentrations-, Spezial- und Kriegsgefangenenlagern in osteuropäischen Nachkriegs- Kinematografien,” en *Leinwand zwischen Tauwetter und neuen Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*, ed. Lars Karl, 53-9 (Berlin: Metropol, 2007), 68.

forma de representación canónica del realismo socialista que le da al exterminio masivo de judíos en cámaras de gas y su cremación inmediata un carácter único frente a otros crímenes del nacionalsocialismo que son representados en la película, como los fusilamientos de comunistas, comisarios políticos, oficiales y judíos, o el exterminio de prisioneros de guerra soviéticos en general. Esta representación surrealista puede incluirse dentro de la afirmación de Saul Friedländer de los límites de la representación del genocidio.⁴⁹¹ En el mismo orden se los puede inscribir en la tesis sobre la irrepresentabilidad del Holocausto; sin embargo, el exterminio de un judío es representado en otra escena. Por lo tanto, la dificultad para ser representado parece estar reservado aquí, más que al genocidio de judíos, al carácter industrial del exterminio con el complejo cámara de gas-crematorio, independientemente de la identidad de las víctimas.



EL DESTINO DEL HOMBRE: secuencia de la cámara de gas y del crematorio.

Esta secuencia, central en la representación cinematográfica soviética del exterminio, merece una descripción detallada. Comienza con el tren deteniéndose en un campo de exterminio, con la música diegética del tango “Oh Donna Klara”, la puerta de alambre de púas del vagón de carga se abre, los prisioneros descienden y avanzan junto a un alambrado desde donde observan un cartel que dice “baños y desinfección” en distintos idiomas.⁴⁹² En varios momentos se trata de una cámara subjetiva que nos muestra la visión de Andréi, pero casi todos estos planos se ven acompañados por otros

⁴⁹¹ Saul Friedländer, *En torno a los límites de la representación: El nazismo y la solución final* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007).

⁴⁹² El tango fue escrito en Varsovia por el compositor Jerzy Petersburski en 1928, bajo el título de “Tango Milonga”. El primer texto en polaco es de Andrzej Vlast, que falleció en 1943 en el gueto de Varsovia.

generales o americanos en los que vemos a Andréi en aquel contexto. Del otro lado, se ven tres filas de personas que en forma ininterrumpida confluyen y entran a una pequeña casa con una gran chimenea. No se trata de un plano subjetivo, si bien está dentro del *racconto*, ya que podemos ver a Andréi al comienzo del plano y luego de un plano a vuelo de pájaro. Mientras que Tarkovski fue criticado por las escenas oníricas de LA INFANCIA DE IVÁN y Sartre lo defendió hablando de surrealismo socialista, esta escena no fue criticada, seguramente por el final optimista funcional al Deshielo.

Es sumamente interesante constatar que en el libro de Vasili Grossman, *Vida y destino*, nos encontramos con una representación similar. A lo largo del libro, como ocurre en la película, se narra en forma convencional dentro de los cánones realistas el exterminio de diversas personas por diferentes motivos, entre ellos comunistas, judíos y prisioneros de guerra, pero sólo cuando Grossman describe el complejo cámara de gas-crematorio es cuando la narración adquiere un carácter surreal que no tuvo lugar en la realidad histórica:

En el interior, el aspecto de la cámara de hormigón se correspondía totalmente con la época de la industria de masas y de la velocidad... Al accionar el mecanismo desde la sala de control, las losas que formaban el suelo se ponían en posición vertical y el contenido de la cámara desaparecía en los locales subterráneos. Allí la materia orgánica era manipulada por equipos de odontólogos que extraían los metales preciosos de las prótesis. A continuación, se ponía en marcha la cinta transportadora que conducía la materia orgánica, privada ya de pensamiento y sensibilidad, a los hornos crematorios, donde sufría el último proceso de destrucción bajo la acción de la energía térmica para transformarse en abono fosfórico, en cal y cenizas, en amoníaco, en gas carbónico y sulfurosos.⁴⁹³

Ambos autores reservan un carácter singular para representar el complejo industrial de exterminio, uno en la literatura, por su ahistoricidad, y el otro en el cine, desde lo formal, por su representación surreal. En las dos obras, la singularidad de la representación por su condición irreal resalta el carácter industrial del complejo de exterminio. Esto nos lleva a tomar las “formas de representación” de masacres y genocidios (cinagética, del martirio, infernal y del *Doppelgänger*) abordadas por José

⁴⁹³ Vasili Grossman, *Vida y destino* (Barcelona: Lumen, 2007), 604-5.

Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski en su libro *Cómo sucedieron estas cosas: representar masacres y genocidios*. A partir de estos dos casos, observamos una quinta forma que denominaremos la “metáfora industrial” y que merece una profundización mayor que excede los límites del presente trabajo. Esta metáfora se encuentra presente también en otras películas del bloque socialista rodadas durante el período del Deshielo. En el caso de la película polaca LA PASAJERA de Munk, también se representa de forma singular este hecho, a través de una imposibilidad temporal, única en los *flashbacks* de la protagonista. En éste se representa el exterminio en las cámaras de gas como proceso industrial ininterrumpido concentrado en una sola escena espacio-temporal, con niños entrando a la cámara de gas, mientras las chimeneas humean detrás suyo y los guardias lanzan el Zyklon B por los respiraderos. Esta película, narrada a partir de un *racconto* y la *voice-over* de la protagonista, una guardiana de un campo de concentración, marca el surgimiento de una memoria crítica, en los términos planteados por Dominick LaCapra, precisamente porque se acepta una memoria extraña que es incluso desagradable.⁴⁹⁴

Entre las características de esta metáfora industrial encontramos: la pasividad total de las víctimas que entran a la cámara de gas, como corderos a un matadero, desconociendo su muerte inmediata; los perpetradores que desarrollan su tarea fría y mecánicamente como una tarea laboral cotidiana y, lo más importante, las instalaciones y mecanismos de exterminio como una fábrica industrializada cuya particularidad central es la producción constante, sin pausa, de muerte. Aquí, el complejo parece cobrar vida propia, y en lugar de transformarse en sólo un instrumento de muerte, al igual que una fábrica automatizada, requiere constantemente “materia prima” para continuar en funcionamiento. Por otro lado, en estas representaciones generalmente se evita mostrar a los *Sonderkommando* que trabajaban en el proceso específico, eludiendo así un gris en el binomio perpetrador-víctima, y deshumanizando aún más la maquinaria de muerte, a excepción de cuando se los caracteriza como parte de la resistencia, como en la película polaca EL FIN DE NUESTRO MUNDO, rodada en Auschwitz por Jakubowska en 1964.

En este punto, además de en las cuestiones formales, radica un carácter subversivo, incluso en forma inconsciente, frente a la ideología marxista, al menos en su vertiente estalinista, subvirtiendo los valores positivos de la industria, el trabajo organizado, la mecanización y la productividad. Pero, ante todo, ataca un punto

⁴⁹⁴ LaCapra, *Escribir la Historia, escribir el trauma*, 91.

fundamental de la teoría marxiana criticado por Walter Benjamin: la fe en el desarrollo tecnológico.⁴⁹⁵ El complejo ferrocarril/cámara de gas/crematorio destruye uno de los preceptos marxistas en su faceta más positivista, con su foco en el desarrollo de las fuerzas productivas, como verdadero motor de la historia. El progreso técnico como salvación de la humanidad es ahora transformado precisamente en el destructor de la humanidad. La industria, adorada por la propaganda soviética durante la NEP y la industrialización acelerada, adquiere aquí un carácter siniestro. El ferrocarril, con los trenes que en el cine soviético simbolizan al Partido y al Estado bolchevique, adquiere aquí un significado negativo como máquina de muerte. La fábrica aquí produce muerte y devora humanos como si se tratasen de materia prima. Es posible rastrear en esta “metáfora industrial” huellas de una pesadilla moderna de la humanidad en la que la industria se transforma en un ente con vida propia, un Frankenstein que esclaviza al ser humano, una visión ya presente en la excelente obra de Charles Chaplin, TIEMPOS MODERNOS [Modern times] (EE.UU., 1936) y que Alexander Kluge retoma en MEMORIA DE LOS ANTIGUOS IDEOLÓGICOS [Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx/Eisenstein/Das Kapital] (Alemania, 2008), con la fábrica representada como un monstruo con vida propia. Si bien la interpretación soviética del exterminio lo entendía, al igual que al racismo, como una consecuencia del capitalismo, por razones políticas y económicas no se profundizaba en las relaciones sociales “de producción” del exterminio, si consideramos a los campos de exterminio como industrias de muerte. La película que posiblemente más se adentró en esta problemática fue LA CUESTIÓN HUMANA [La question humaine] (Francia, 2007) de Nicolas Klotz. Allí se muestra claramente las similitudes entre ciertos aspectos productivos de la industria de la muerte y los criterios y valores cotidianos más modernos de la industria capitalista. Por otro lado, profundizar en aquellos aspectos podía ser peligroso en la Unión Soviética, ya que podía generar ciertas asociaciones con estalinismo, como ocurre con la novela *Vida y destino*, si bien la Unión Soviética careció de una industria de la muerte.

Volviendo a la escena del campo de exterminio, al parecer Bondarchuk la rodó con el temor de que fuera censurada, ya que se muestra independiente de la estructura del relato, y el último plano de la secuencia anterior forma un *raccord* con el primer plano de la secuencia posterior. En la primera, el tren largando vapor y humo entra en un túnel, plano que finaliza con un fundido, y en la segunda toma la bocina del tren ya

⁴⁹⁵ Walter Benjamin, *Discursos interumpidos I* (Madrid: Taurus, 1987), 182-8. Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes* (Madrid: Akal, 2005), 25.

al aire libre emite un silbido y continúa su viaje. Incluso, de haberse censurado la escena, la primera toma se habría desempeñado como una posible metáfora del exterminio industrial, con una función similar a una de las últimas escenas de la película germano-oriental del mismo año ESTRELLAS, de Konrad Wolf, y que cumple precisamente esa función. Si la censura ordenaba quitar la escena, al menos hubiese permanecido esta referencia simbólica al exterminio industrial, posiblemente acompañada por la *voice-over* del protagonista siguiendo el relato del libro, el cual hace referencia a los rusos: “seguramente no había suficientes hornos en Alemania para todos nosotros”.⁴⁹⁶

El carácter problemático de esta escena también se debe a que se explicita la identidad judía de las víctimas. También aquí se observan estrategias para eludir rápidamente la censura, ya que las víctimas judías son representadas sin estrellas de David en su vestimenta y su identidad judía es sólo expresada por el audio, lo que habría evitado problemas si se ordenaba suprimir la alusión a dicha identidad, cambiando sólo el audio sin tener que reeditar la imagen.

El Holocausto también es mostrado en otra escena que transcurre en la retaguardia alemana, cuando los soldados alemanes sacan fuera de la iglesia a los prisioneros de guerra soviéticos recién capturados y el oficial de las SS ordena que los “comunistas, comisarios, oficiales y judíos” den un paso adelante y lo repite. Entre los que toman a la fuerza se encuentra el médico que había curado a Andréi y cuyos rasgos y anteojos se corresponden con el estereotipo judío imperante en el cine soviético. De los tres prisioneros que ejecutan, la cámara se centra en el médico, con un plano medio que lo muestra limpiando sus anteojos y poniéndoselos frente al pelotón de fusilamiento en un claro acto de valentía y dignidad. Si la representación de héroes judíos militares o partisanos era problemática en el cine soviético, Bondarchuk vuelve aquí a romper parcialmente un tabú, mostrando a este valiente soldado judío, pero nuevamente se trata de una ruptura relativizada, dado que su bravura no compite en el campo de batalla con la de los rusos no judíos, sino que se da frente al pelotón de fusilamiento y aceptando con dignidad su muerte, pero sin intentar resistirla. El plano medio corto en que Bondarchuk se detiene en el rostro del médico y que dura unos segundos mostrándonos sus facciones y características fenotípicas, recuerda a la descripción que S. Smirnov realiza del héroe judío de la resistencia en la fortaleza de Brest. Junto al nombre de cada

⁴⁹⁶ Mijaíl Sholójov. *Sudba cheloveka* (Moskva: Molodaia gvardia, 1957), 60.

uno menciona su nacionalidad, menos en el caso de Efim Moiseevich Fomin, del cual se hace una descripción física: “pelo corto y oscuro..., con ojos inteligentes y triste”.⁴⁹⁷ Un caso similar es el del personaje de Sonia Gurvich en la película AQUÍ LOS AMANECERES SON TRANQUILOS [А зори здесь тихие] (URSS, 1972), de Stanislav Rostotski. Su pelo oscuro y sus rasgos faciales son acompañados por su condición de intelectual, otro elemento casi siempre presente en los personajes judíos. Por otro lado, el carácter “curador” del médico, recuerda el del farmacéutico judío de la película SOLDADOS DEL PANTANO, el cual también moría estoicamente.

La escena de la ejecución del médico judío se inscribe dentro de las fórmulas de representación del martirio, que posee profundas raíces en la tradición martirológica cristiana, con antecedentes judíos, y en la que el mártir está tan convencido de una verdad, que con tal de no negarla acepta la muerte.⁴⁹⁸ De los cuatro que son seleccionados para el fusilamiento, sólo uno de ellos es evidentemente un comunista. Él y el médico judío no ocultan o niegan su condición, el primero acusado de comunista, que no responde y el segundo que al preguntársele si es judío, responde desafiante que es médico. El fusilamiento contra el paredón de la iglesia, con cruces que coronan la colina detrás de los ejecutados, brinda una escenografía plagada de símbolos cristianos que refuerzan esta fórmula de representación. En el plano en que se muestra al médico limpiando sus lentes antes de ser asesinado, mira al cielo al sacárselos y sólo se muestra a él y a dos condenados más, con la cruz de fondo, lo que puede interpretarse como una referencia a la crucifixión de Cristo. Pero, si la fórmula de representación martirológica afirma la comunidad de creyentes, en esta escena no se trata de creyentes cristianos, dado que entre los mártires ejecutados tenemos a un judío y a un comunista, sino a la comunidad soviética, que cree en la defensa de una patria común. Este es un punto en común con el cine de propaganda que utilizaba simbolismo cristiano para sumar a los campesinos a la colectivización.⁴⁹⁹ A su vez, expresa de qué forma el director interpreta el exterminio desde su universo simbólico.

⁴⁹⁷ S. S. Smirnov, *Sobranie Sochinenii*, Brestskaia krepost', krepost' nad Bugom 3 (Moskva: Molodaia gvardiia, 1973), 227, 187, 194. Citado en Zvi Gitelman, “Soviet Reactions to the Holocaust, 1945 - 1991” en *The Holocaust in the Soviet Union*, 12.

⁴⁹⁸ Burucúa y Kwiatkowski, “Cómo sucedieron estas cosas”, 95-6.

⁴⁹⁹ Pablo Fontana, “Cine y colectivización: Imágenes para un orden nuevo en los campos soviéticos (1929-1941),” *Políticas de la Memoria*, no. 16, 248.



EL DESTINO DEL HOMBRE: secuencia del fusilamiento.

En ese mismo orden, debe diferenciarse la utilización que aquí se hace de la imagen de la iglesia frente a otras.⁵⁰⁰ Generalmente, en las películas y documentales antirreligiosos se solía mostrar a la iglesia invertida, reflejada en el agua o con ángulos de cámara no convencionales.⁵⁰¹ Este no es el caso, pero tampoco se la utiliza como un elemento religioso en sí, como ocurre en algunas películas disidentes del Deshielo y la Era Brézhnev.⁵⁰² Bondarchuk la utiliza como parte de la cultura rusa que ha sido destruida por la invasión alemana. Un claro antecedente puede encontrarse en el segundo documental que los soviéticos presentaron en el juicio de Núremberg: *DESTRUCCIÓN DE OBRAS DE ARTE Y MONUMENTOS DE LA CULTURA NACIONAL, REALIZADO POR LOS NAZIS EN EL TERRITORIO DE LA URSS*. El primero de los documentales presentado trataba sobre los crímenes a humanos, en cambio éste abordaba los crímenes a la cultura y en él una de las imágenes que más se muestra son iglesias destruidas. Ya poco después de la invasión alemana se muestran iglesias con este sentido, como en el documental *LA DERROTA DE LOS EJÉRCITOS ALEMANES AFUERA DE MOSCÚ*.

La escena en cuestión posee un antecedente en otra obra del mismo Shólojov, publicada en el periódico *Pravda*, el 22 de junio de 1942, al cumplirse un año de la invasión, en forma de artículo bajo el título “La ciencia del odio”.⁵⁰³ En este caso, el oficial alemán dice primero “comisarios y comandantes” y luego “comisarios y oficiales”, y como nadie avanza toma dieciséis prisioneros que “se veían como judíos”, les pregunta si son judíos y sin respuesta los ejecutan, habiendo entre ellos también armenios y rusos de cabello oscuro. Es interesante destacar la diferencia entre las dos versiones, siendo la primera posiblemente más fiel a la concepción nazi de judeo-bolchevismo, que asociaba directamente a comunistas con los judíos, una asociación que el gobierno soviético buscó evitar cada vez más a partir de 1943. En este sentido, el

⁵⁰⁰ Se trata de la Santa Iglesia de la Epifanía en Voronezh.

⁵⁰¹ Algunos ejemplos son *SAMA Y SOFÁ* [Третья Мещанская] (URSS, 1927) de Abram Romm y *EL PRADO DE BEZHIN* de Eisenstein.

⁵⁰² Un ejemplo es *ANDRÉI RUBLIOV* [Андрей Рублёв] (URSS, 1971) de Andréi Tarkovski.

⁵⁰³ También fue publicado al día siguiente en el periódico *Estrella roja* (*Krasnaia zvezda*). Mijaíl A. Sholokhov, *The Science of Hatred* (New York: New Age Publishers, 1943).

escrito original de Shólojov y EL DESTINO DEL HOMBRE se prestan también como documentos válidos, al menos sobre la visión soviética, para el interesante debate sostenido entre Karel Berkhoff y Pavel Polian, en cuanto al comienzo del Holocausto. Polian sostiene que el Holocausto, “como un sistema para la destrucción de la raza judía”, comenzó conceptual y cronológicamente con el asesinato sistemático de los prisioneros de guerra judíos del Ejército Rojo, los cuales fueron perpetrados por soldados de la *Wehrmacht* y no por los *Einsatzgruppen*.⁵⁰⁴ Polian también afirma que la palabra “comisario” muchas veces era empleada como sinónimo de judío por los nazis, o al menos los veían como judíos por influencia de la propaganda nazi. En forma explícita, en agosto de 1941 la orden de exterminio fue extendida a todos los directores políticos (*politruki*), presentes en compañías, baterías y escuadrones, en las que no había comisarios. Berkhoff acusa a Polian de aislar el genocidio judío del resto de las víctimas, asegura que el genocidio comenzó antes de la invasión en forma gradual, y que cuando hablaban de “comisarios” no se trataba de una referencia críptica a judíos.⁵⁰⁵ Mientras que el documento escrito se inscribe en la visión de Polian, la película lo haría en la de Berkhoff, una diferencia que posiblemente se deba al interés del gobierno por evitar la asociación de judíos y comisarios antes mencionada.

Hay que destacar que la masacre en la película comienza inmediatamente con el cautiverio, con la ejecución de los prisioneros de guerra que quedan rezagados en la marcha a la retaguardia, y es esta escena la que da comienzo a la transformación de Andréi en una víctima testimonial. La película traza una clara diferencia entre la experiencia de haber combatido y lo experimentado por Andréi, ya que el llanto de otro veterano que escucha su testimonio al final de la película, le otorga a su memoria un dolor y profundidad mucho mayor, debido a su cautiverio, a haber sobrevivido al exterminio y a haber perdido a toda su familia.

Algunos años después, en forma simultánea a la restauración de los festejos populares del día de la victoria en 1965, el documental GRAN SAGRADA (URSS, 1965) de Roman Karmen muestra imágenes de archivo del exterminio de prisioneros de guerra soviéticos.⁵⁰⁶ En la ficción también se muestra los efectos de ese exterminio en la película VENGANZA [Возмездие] (URSS, 1967) de Aleksander Stolper, cuando las

⁵⁰⁴ Polian, “First Victims of the Holocaust”, 9.

⁵⁰⁵ Berkhoff, “The Mass Murder of Soviet Prisoners of War and the Holocaust”, 791-3.

⁵⁰⁶ Es interesante que este documental muestra el Pacto de no agresión germano-soviético, y luego la invasión alemana a Polonia con imágenes de bombardeos, muerte y destrucción, pero cuando muestra a las tropas soviéticas entrando a Polonia para anexar sus territorios occidentales, se muestra a las personas sonrientes recibiendo a los soldados polacos riendo y fumando.

fuerzas soviéticas liberan un campo de prisioneros de guerra cerca de Stalingrado, y los protagonistas se horrorizan al ver los cuerpos y los sobrevivientes que encuentran dentro de las barracas. Los planos muestran sólo la expresión de espanto en sus rostros de los que llegan, pero no a las víctimas, que estuvieron dos semanas sin ningún tipo de alimento. El exterminio “a balas” de prisioneros de guerra soviéticos fue también representado recientemente en la serie rusa BATALLÓN DE CASTIGO [штрафбат] (Rusia, 2004), de Nikolai Dostal, sobre los batallones de castigo soviéticos. Precisamente, aparece representado en la escena inicial y el protagonista es un sobreviviente de la masacre, que al final de la serie es el único sobreviviente del batallón de castigo.

Fuera del debate entre Polian y Berkhoff, EL DESTINO DEL HOMBRE posee un valor excepcional como la primera representación cinematográfica del exterminio de prisioneros de guerra soviéticos, el cual ha sido ampliamente ignorado en los países capitalistas y que ha recibido mayor atención en las últimas décadas. Luego de la secuencia del fusilamiento, una gran masa de prisioneros es mostrada de noche al aire libre bajo la lluvia, rodeados de alambrados y siendo ametrallados aquellos que se levantan. Lo desesperante de la situación se expresa cuando Andréi tiene su primer *flashback* o alucinación dentro del *racconto* viendo a su familia que aún se encontraba con vida. En la escena siguiente, ya de día y bajo un calor agobiante, se los muestra cavando un sinfín de fosas comunes donde sepultan a los muertos. Andréi sobrevive porque escapa, pero nada sabemos de la suerte de quienes allí quedaron, dándose a entender su muerte segura.



EL DESTINO DEL HOMBRE: exterminio en los campos improvisados de prisioneros de guerra soviéticos.

La secuencia del campo de exterminio también da cuenta de la percepción sobre el trato especialmente negativo para los prisioneros de guerra soviéticos, cuando el altavoz dice ante la llegada del tren que los prisioneros rusos deben dirigirse por la puerta uno, los judíos por la dos y el resto por la tres. Si bien luego no son los rusos quienes van al crematorio e implícitamente se entiende que son los judíos, queda claro que no reciben el mismo trato que el resto de las nacionalidades. Sin embargo, los

crematorios serán en varias ocasiones durante el Deshielo mencionados como un destino también para los rusos, como el caso del ex-prisionero de la película CIELO DESPEJADO, Aleksei, que, condenado socialmente a su regreso, dice enfadado y en estado de ebriedad que es culpable, por haber sido derribado, por haber estado herido medio muerto cuando lo tomaron prisionero, porque los perros lo atraparon intentando huir e hicieron jirones su carne, porque el hambre no lo mató, porque no lo fusilaron y (por último) porque no lo “quemaron en un horno”. El mismo personaje de Andréi, dice en el libro de Shólojov, que se salvaron porque los alemanes no tenían suficientes hornos.⁵⁰⁷ Algo similar ocurre en el documental FASCISMO ORDINARIO, como se explicará más adelante. Si bien puede interpretarse que esto se inscribe dentro del intento del Partido por mostrar a los rusos como víctima principal del exterminio, no debe olvidarse el Plan General Este y el exterminio de los prisioneros de guerra soviéticos, muchos de ellos cremados en Auschwitz, Sachsenhausen y otros campos, lo que confirma que no se trata sólo de una exageración propagandista, sino de una realidad que en los países capitalistas fue ignorada.

EL DESTINO DEL HOMBRE posee también otros elementos que no concuerdan con el discurso oficial del Partido durante el estalinismo sobre la “Gran Guerra Patriótica” y que pueden interpretarse como contenidos que surgen de una memoria social reprimida durante el estalinismo y que ahora es relativamente liberada por el Estado. Uno de ellos es el carácter individual del trauma, frente al discurso del Partido, incluso planteando un conflicto entre individuo y colectivo. Otros ejemplos del cine del Deshielo donde nos encontramos con esto son VUELAN LAS GRULLAS, la BALADA DEL SOLDADO, LA INFANCIA DE IVÁN y CIELO DESPEJADO. En una de las últimas secuencias, mientras sus camaradas de armas festejan la victoria, Andréi se entera de la muerte de su hijo y acude a su funeral. Escenas similares pueden observarse en otras películas del Deshielo, en particular en la última escena de VUELAN LAS GRULLAS, cuando los ciudadanos soviéticos festejan el regreso de sus soldados victoriosos, y Verónica es informada de la muerte de su amado Boris.⁵⁰⁸ El opuesto estalinista a este conflicto podemos encontrarlo en el final de LA CAÍDA DE BERLÍN, donde el festejo colectivo por la victoria en Berlín se funde con la aparición mágica e irreal de Stalin en esa ciudad, cuya llegada en avión

⁵⁰⁷ Sholojov. *Sudba cheloveka*, 35.

⁵⁰⁸ Escenas similares pueden observarse en VUELAN LAS GRULLAS cuando Boris muere y se escucha al buró central de información soviético informar por los altoparlantes que no ha ocurrido nada de relevancia en el frente en las últimas 24 horas, seguramente una cita de la novela *Sin novedad en el frente* (*Im Westen nicht Neues*) de Erich María Remarque.

nada tiene para envidiarle a la mesiánica gerusía de Hitler lograda por Leni Riefenstahl en *EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD*, y que posibilita el reencuentro de la pareja de protagonistas, separados por la guerra.⁵⁰⁹

El dolor por el sufrimiento de la guerra o la pérdida del ser querido en ella es tan fuerte que hace perder el rumbo a un alma inquebrantable como Andréi, y lleva al borde del suicidio a Verónica en *VUELAN LAS GRULLAS*, como ocurre también con el protagonista de *CIELO DESPEJADO*, Aleksei, que, al igual que ella, intenta suicidarse con un tren, un elemento generalmente utilizado en el cine soviético para simbolizar la revolución, el Estado o el Partido. Es interesante destacar que Aleksei se salva porque el tren cambia de vía antes de atropellarlo, y minutos después de la narración Stalin muere, seguido por una escena literal de deshielo de dos minutos de duración, a partir de la cual la película adquiere tonos más claros y colores más fuertes, mientras que la trama se torna positiva para las figuras. Verónica, en *VUELAN LAS GRULLAS*, se salva del suicidio porque justo en ese instante rescata a un niño a punto de ser atropellado por un auto, y Andréi supera su depresión y el alcoholismo al adoptar al huérfano de guerra. Los tres personajes logran una reconciliación final con el colectivo y la muerte de Stalin o la adopción de un huérfano de guerra es la acción clave que les devuelve el sentido a la vida propia y la fe en el futuro, que precisamente suele ser simbolizado en la figura de los niños. En referencia a este elemento, la lingüista Elena Baraban marca la rima de situaciones entre Vaniushka, el pequeño huérfano, y Andréi, en cuanto a que se los muestra a ambos comiendo del suelo los restos de otras personas, el primero en la posguerra y el segundo en la guerra, en un campo de concentración, lo que estaría indicando una identificación también por parte del personaje. En *VUELAN LAS GRULLAS*, el niño adoptado casualmente se llama Boris, al igual que el novio de la protagonista que muere en el frente. Según algunos críticos, el humanismo triunfa cuando Andréi lo adopta a Vaniushka.⁵¹⁰ Baraban remarca que también se salva Andréi mismo, al encontrar un sentido a su vida. En *VUELAN LAS GRULLAS* nos encontramos con una

⁵⁰⁹ Los parecidos entre ambas escenas indicarían que el documental de Riefenstahl sirvió de inspiración a Chiaureli para aquella escena apoteósica.

⁵¹⁰ Lev Yakimenko, *Tvorchestvo M. A. Sholojova* (Moskva: Sovetski pisatel, 1977), 604.

situación similar.⁵¹¹ Más allá de la interpretación literal, es aquí clave el simbolismo de los niños, como el futuro o la esperanza en él.⁵¹²

La adopción de Vaniushka también le permite a Andréi concretar el duelo de sus seres queridos. La última alucinación que tiene dentro del *racconto*, cuando el niño le pregunta por el pasado, es una especie de duelo de su propia familia. Su melancolía con los familiares fallecidos, que lo conduce a conductas autodestructivas como el consumo excesivo de alcohol, se supera cuando encuentra un nuevo sujeto en donde depositar su libido, que es Vaniushka. De esta forma, esta alucinación o *flashback* en estado de vigilia funciona como una especie de duelo de sus hijos y su esposa, que aparecen caminando de forma tranquila entre las bombas que explotan.

La cuestión de los huérfanos de guerra era una realidad cotidiana de la posguerra y los años cincuenta. Según la historiadora Juliane Fürst, la corporización más fuerte del trauma de las pérdidas durante la guerra fueron los huérfanos en las calles, que comenzaron a habitar estaciones de tren, mercados y edificios abandonados.⁵¹³ Durante la guerra se inició una campaña nacional que llamaba a los ciudadanos soviéticos a adoptar uno o más huérfanos, lo que se presentaba como una forma de participación activa en la lucha en el frente y que se propagó con tanta retórica de odio contra el invasor alemán como de la atención y la salvación de las víctimas inocentes propias. La idea de rescatar y salvar a los niños soviéticos, tanto por su propio bien, como en beneficio del Estado soviético y, en ocasiones, para que se transformen en futuros soldados contra el invasor, fue fácilmente aceptada y adoptada por el público en general.⁵¹⁴ Después de una guerra devastadora, el gobierno buscaba reconstruir la confianza en el futuro y esta confianza se basaba, en gran medida, en la reafirmación de una infancia soviética feliz y la presentación de los niños soviéticos como el futuro del comunismo, por lo que las huellas de la guerra debían ser borradas de la calle y la memoria colectiva. Según Fürst, la propaganda oficial representó el rescate y adopción de los huérfanos como una forma de renacimiento de la sociedad soviética, desde un

⁵¹¹ Elena Baraban, ““The Fate of a Man”: by Sergei Bondarchuk and the Soviet Cinema of Trauma,” *The Slavic and East European Journal* 51, no. 3 (2007). Yuri Lukin, *Mijail Sholójov: Kritiko-biograficheski ocherk* (Moskva: Sovetski pisatel, 1962), 531.

⁵¹² Un simbolismo presente no sólo en el cine soviético sino mundial. Un claro exponente, pero utilizado en forma inversa es la película HIJOS DEL HOMBRE [Children of men] (Reino Unido, EE.UU., 2006) de Alfonso Cuarón. En un futuro distópico que no dista mucho de la situación actual, la humanidad desesperanzada pierde la capacidad de procrear, siendo la persona más joven un argentino de 18 años.

⁵¹³ Juliane Fürst, “Between Salvation and Liquidation: Homeless and Vagrant Children and the Reconstruction of Soviet Society,” *The Slavonic and East European Review* 86, no. 2 (2008), 232.

⁵¹⁴ *Ibid.*, 240.

relato escatológico que finalizaba en la formación de la nueva persona soviética, mientras que las palabras como “trauma” o “daño” se evitaron para mostrar orgullo y optimismo.⁵¹⁵

Esto nos introduce en uno de los límites del Deshielo en cuanto a la permisibilidad de expresar el trauma de la guerra y el exterminio, en forma similar a como ocurría con el trauma del terror estalinista. Como explica Polly Jones en relación a la expresión de este último en la literatura, al igual que las novelas estalinistas, la cuestión del trauma en el Deshielo consistía “no sólo en sufrir sino en la trascendencia del sufrir”.⁵¹⁶ Esta transforma las víctimas en sobrevivientes, siendo lo central no la expresión de las memorias traumáticas, sino su superación, en lo que Jones llama la “narrativa de la curación”, que, junto con el testimonio del trauma, presenta a la sociedad superándolo, una narrativa que emerge para compensar o redimir las memorias “lúgubres” que ahora podían mostrarse en la literatura soviética.⁵¹⁷ El lenguaje médico y psicológico en la propaganda del Partido y en la prensa soviética para promover la desestalinización sugería, con el XXIIº Congreso del PCUS y su llamado a historias de víctimas, que la exposición del daño causado por el estalinismo sanaría a los estalinistas así como a las mentes de las víctimas, y serviría para contrastar la memoria sana no traumática de la memoria disfuncional de los sobrevivientes, que era patologizada. Esto dio lugar a un debate en el que incluso intervino el primer cosmonauta, Yuri Gagarin, quien llamó a no profundizar tanto el lado oscuro de los años treinta, sino también su costado heroico.⁵¹⁸ Películas como *EL DESTINO DEL HOMBRE*, en relación al exterminio, *VUELAN LAS GRULLAS*, sobre el dolor de la guerra, y *CIELO DESPEJADO*, sobre la guerra y la represión estalinista, expresan la memoria traumática pero muestran su cura, por lo que no fueron problemáticas para el Partido, mientras que en el caso de *LA INFANCIA DE IVÁN* la expresión de la memoria traumática sin la representación de su cura causaría rechazo en las autoridades, como se mostrará más adelante. Ya la primera escena de *EL DESTINO DEL HOMBRE*, cuando Andréi comienza a hablar de sus recuerdos, justo antes de que comience el primer *flashback*, puede interpretarse como una intriga de predestinación, una metáfora del recorrido de la película, pero también de aquel cine de memoria del Deshielo que se correspondía con la visión del Partido en cuanto a un final

⁵¹⁵ Ibid., 242.

⁵¹⁶ Polly Jones, “Memories of Terror or Terrorizing Memories? Terror, Trauma and Survival in Soviet Culture of the Thaw,” *The Slavonic and East European Review* 86, no. 2 (Abril, 2008), 346-71. 370.

⁵¹⁷ Ibid., 349.

⁵¹⁸ Ibid., 360.

esperanzador, en el que el trauma del horror era superado: la cámara realiza un *travelling* por el bosque de árboles sin hojas e inundado con una música trágica, pero finaliza con un árbol florecido y la música elevándose de forma triunfal.

Elena Baraban analiza el filme desde la teoría psicológica del trauma, rastreando las expresiones de Síndrome de Estrés Postraumático.⁵¹⁹ Si bien Baraban profundiza en varios detalles de las representaciones diegéticas que se corresponden con puestas en escena de síntomas de estrés postraumático en individuos, en especial con las actuaciones, no profundiza en cuestiones formales que sean expresión misma del trauma social, como la ruptura de una forma de representación dentro de los cánones realistas, observable en la escena del crematorio. Con respecto a esa escena, Baraban la caracteriza como traumática, no por cuestiones formales, sino porque Andréi al escuchar la misma música que en el campo de exterminio, sufre un ataque de furia y rompe el disco.⁵²⁰

Esta escena es la más indicativa del trauma de Andréi por presenciar el exterminio industrial, pero también le otorga sentido a la lucha del Ejército Rojo. Antes de que el disco arrojado se estrelle contra el suelo, el montaje nos lleva a un plano de artillería explotando contra el suelo junto a tanques alemanes, seguido de planos de un masivo ataque soviético con aviones formados volando y soldados con tanques que avanzan rápidamente sobre las tropas enemigas. Se trata de un montaje cuyas raíces también se sumergen en el cine de vanguardia de la NEP. El plano de Andréi arrojando el disco guarda similitudes con el de aquel marinero de *EL ACORAZADO POTEMKIN* que arroja un plato con una inscripción zarista y el plano funciona como detonante del motín que se desencadena en la escena siguiente. Este es uno de los puntos de sintonía del individuo y el colectivo en la película de Bondarchuk, en donde la ira de Andréi por el dolor sufrido durante su cautiverio al presenciar el exterminio y sobrevivir a él, se fusiona con la furia del ataque masivo soviético y su avance al tiempo que le otorga sentido y lo veng.

⁵¹⁹ Baraban, ““The Fate of a Man””, 514-34. Los autores que Baraban sigue son Shoshana Felman y Dori Laub. Shoshana Felman, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York: Routledge, 1992). Judith Herman, *Trauma and Recovery* (New York: Plenum, 1997). Josef Biriukov, *F. Judozhestvennye otkrytia Mijaila Sholojova* (Moskva: Sovremenik, 1976). Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996).

⁵²⁰ Baraban, ““The Fate of a Man””, 525.

La novela de Shólojov fue incluida dentro de los cánones del realismo socialista, en particular por las características de su héroe positivo.⁵²¹ Incluso el filme, por la interpretación de Bondarchuk, fue también incluido en la tradición del realismo socialista con su heroísmo de guerra y un aspecto trágico que evita caer en la poetización del sufrimiento.⁵²² Pero en palabras de uno de los guionistas de la película y biógrafo de Shólojov, Andréi es un héroe, pero también un hombre que tiene pesadillas con el horror de la guerra.⁵²³ Sin duda, es un personaje del Deshielo, alcohólico, desesperanzado, caído en desgracia, depresivo y con consecuencias físicas por todo lo sufrido.⁵²⁴ Es interesante que al final de la película no se lo muestra sirviendo a la industria soviética como el protagonista de HUMANOS Y ANIMALES, o volviendo renovado a su antiguo trabajo modernizado como en CIELO DESPEJADO, ambos ex-prisioneros de guerra curados y rehabilitados, sino simplemente caminando con el niño por el paisaje rural, un final que tampoco encuadra perfectamente en el realismo socialista. Si bien no es de los finales más positivos del Deshielo, tampoco es de una magnitud tan negativa como señala John Haynes, según él con cabos sueltos, sin discurso moralizante y con un futuro incierto.⁵²⁵

Retomando las formas de representación de genocidios planteadas por Burucúa y Kwiatkowski, la metáfora cinegética se presenta en la secuencia en que Andréi escapa del campo de exterminio de prisioneros de guerra. En su frenética huida, la cámara retrocede en un primer plano junto a él mientras que descalzo corre desesperadamente por el bosque y luego, hambriento, se detiene unos minutos a comer trigo crudo directamente de las espigas, lo que indica el exterminio por hambre sufrido en aquellos campos de prisioneros. Andréi se relaja, mira el cielo y en la tranquilidad del campo se recuesta sobre las espigas de trigo, pero su efímera y silvestre libertad termina cuando dos perros ovejeros alemanes, seguidos por cuatro soldados alemanes en dos motos con *sidecar*, lo encuentran y lo comienzan a morder. Toda la escena es representada como si fuese una presa de caza. Los alemanes lo patean y luego se fuman un cigarrillo dejando que los perros lo muerdan en el piso mientras se quejan que les llevó cuatro días “cazarlo”. En otra escena, ya en un campo de concentración, Andréi es nuevamente

⁵²¹ Nicholas J. L. Luker, *From Furmanov to Sholokhov: An anthology of the classics of Socialist realism* (Ann Arbor: Ardis, 1988), 11-38.

⁵²² Dimitri Makeev, “Bziat Kiev k Prazdniku!” en *Velikaia Otechestvennaia Voina -2*, 210.

⁵²³ Lukin, *Mijail Sholojov*, 239.

⁵²⁴ Woll, *Real Images*, 90.

⁵²⁵ John Haynes, *New Soviet Man: Gender and Masculinity in Stalinist Soviet Cinema* (Manchester: Manchester University Press, 2003), 158.

animalizado al mostrarse cómo un oficial alemán le arroja los restos de su comida como si fuese un perro y él los come sentado en el piso. Claramente se trata de una animalización que lo victimiza y no una que lo condena, como bestia feroz o desagradable, al estilo de los judíos asociados a ratas en *EL JUDÍO ETERNO* [Der ewige Jude] (Alemania, 1940) de Fritz Hippler. Ambas escenas de animalización de Andréi poseen una connotación clasista. En primer lugar, por el carácter nobiliario de la actividad de caza, con los alemanes montados en sus motos, a manera de caballos, y con sus perros de caza, mientras que el alemán que le entrega sus restos de comida, almuerza elegantemente en medio de las obras de las fortificaciones. Aquí la fórmula de representación cinegética adquiere características clasistas dentro de la cosmovisión soviética, otorgándole un carácter antinobiliario, frente al invasor alemán.⁵²⁶ Sin embargo, la misma fórmula de representación puede adquirir un carácter subversivo, como puede apreciarse en el máximo exponente de la fórmula cinegética en el cine del bloque soviético durante el Deshielo. Es el caso de la película checoslovaca de 1964 *DIAMANTES DE LA NOCHE* de Jan Němec. En este filme surrealista, dos jóvenes escapan de un tren a un campo de exterminio y huyen por el bosque perseguidos por ancianos cazadores en sus vestimentas tradicionales. Si bien puede interpretarse también aquí una línea clasista, se trata de una alusión a la opresión de la juventud checoslovaca por parte de una gerontocracia en el poder.⁵²⁷ Para todos los casos expuestos, se puede sostener que esta fórmula de representación aplicada a víctimas humanas en realidad bestializa a los cazadores, tal como afirman Burucúa y Kwiatkowski.⁵²⁸

EL DESTINO DEL HOMBRE fue un pionero de la memoria traumática en el cine soviético del Deshielo. Con cautela y dentro de las exigencias de funcionalidad del poder político logró la primera representación del exterminio, precisamente del Holocausto y el exterminio de prisioneros de guerra soviéticos, además de quebrar con otros tabúes del cine durante los tiempos de Stalin, como la representación del cautiverio. Pero si pudo hacerlo sin dificultades fue porque brindaba la posibilidad de sanar la memoria traumática que exigía el Partido en la narrativa sobre el tema. Si la

⁵²⁶ Otra película soviética donde puede observarse la metáfora cinegética es *DÍA DOMINGO EN ADU* [Воскресный день в аду] (URSS, 1987) del director lituano Bitautas Shalakiabichius. Convenientemente para la crisis de hegemonía del PCUS en los países bálticos y el aumento de los sentimientos nacionalistas, en la película dos prisioneros de guerra soviéticos, uno lituano y uno ruso, escapan de un campo de exterminio. Al final de la película, las presas logran su venganza eliminando a los soldados alemanes que estaban disfrutando del aire libre en un balneario y que son representados con varios de los estereotipos correspondientes a la “decadente burguesía occidental”.

⁵²⁷ Liehm y Liehm, *The Most Important Art*, 284.

⁵²⁸ Burucúa y Kwiatkowski, *“Cómo sucedieron estas cosas”*, 66.

próxima película soviética que analizaremos no gozó precisamente del beneplácito del Partido, fue porque ante él, la memoria traumática de un joven sobreviviente del exterminio no mostraba más salida que la muerte. Hacia esa película focalizaremos ahora nuestra atención

6.1.2. LA INFANCIA DE IVÁN

6.1.2.1. *Andréi Tarkovski*

Andréi Arsényevich Tarkovski nació en la aldea de Zavrazhie, Oblast de Ivanovo, Rusia en 1932. Vivió su primera infancia en Yuryevets en el seno de una familia de letras. Su padre, Arseny Aleksandrovich Tarkovski, fue un renombrado poeta y traductor. Su madre había sido estudiante de literatura, trabajaba como correctora en una imprenta y fue quien promovió la formación artística de Andréi. Luego de que su padre abandonara el hogar, se muda a Moscú con su madre y su hermana Marina. Durante la guerra retornan como evacuados a Yuryevets donde viven con su abuela materna. Su padre regresa de la guerra con el grado de capitán y condecorado, pero con una pierna amputada. Estos aspectos de su infancia y adolescencia serán temas retratados en su obra cinematográfica posterior. A los veinte años, parte como obrero hacia la Taiga en una expedición geológica y es durante esta experiencia que vuelca su interés hacia el cine. A su retorno en 1954, Tarkovski es admitido en el programa de cine y dirección del VGIK. Formado durante el Deshielo, recibe la influencia del neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* francesa y de directores, como Bergman, Bresson, Buñuel y Kurosawa, cuyas películas pudo ver en “funciones a puerta cerrada” en el VGIK.⁵²⁹ Mijaíl Romm fue su maestro y mentor y también fue influenciado por Chujrai, quien le ofreció ser su asistente de dirección en CIELO DESPEJADO. En 1957, contrae matrimonio con su compañera de estudios Irma Rausch. Con su obra de egreso, LA APLANADORA Y EL VIOLÍN [Каток и скрипка] (URSS, 1960) gana el primer premio en el Festival de Cine Estudiantil de Nueva York en 1961. Al año siguiente, además de su primer hijo, nace su opera prima LA INFANCIA DE IVÁN y comienza el rodaje de su siguiente película, ANDRÉI RUBLIOV, cuyo guión escribe junto a Andréi Konchalovski. El filme aborda la vida del talentoso pintor y monje del siglo XV canonizado por la iglesia ortodoxa rusa. La obra trasciende el género y se convierte en un ensayo filosófico sobre la fuerza moral y espiritual del pueblo ruso además del conflicto entre el artista y el poder político. Recibe severas críticas desde la cúpula del Partido, que archiva la película hasta 1971 pero la distribuidora Sovexfilm la vende a una distribuidora francesa. Fue proyectada casi a escondidas en el Festival de Cannes donde se le otorgó el premio FIPRESCI, y luego fue extensamente exhibida en occidente. Después de nueve años dedicados a esta película, Tarkovski se interesa por la novela

⁵²⁹ Carlos Tejeda, *Andrei Tarkovski* (Madrid: Cátedra, 2010), 33.

Solaris, del escritor polaco Stanislaw Lem. Escribe el guión en colaboración con Friedrich Gorenstein y en 1972 estrena la película homónima que fue galardonada con el Gran Premio del Jurado en Cannes. SOLARIS [Солярис] (URSS, 1972) cuenta la historia de la estación espacial que orbita en torno de un planeta lejano cuyo nombre da título a la película. En él, un océano inteligente materializa los pensamientos, miedos y recuerdos inconscientes de los cosmonautas de la estación. El énfasis en la versión de Tarkovski se posa en la comunicación entre humanos. En 1973, inicia el rodaje de su siguiente película, EL ESPEJO [Зеркало] (URSS, 1974) autobiografía en la que se vincula con la obra poética de su padre. Luego de constantes revisiones y pedidos de edición por parte de Goskino, el filme fue finalmente estrenado en Moscú en 1975, en sólo dos salas y únicamente por tres semanas con un descomunal e inesperado éxito de público. Durante la década del '70, desarrolla varios proyectos que son archivados o rechazados, entre ellos un guión sobre la Primera Guerra Mundial llamado *La Lepra* y un proyecto basado en *El Idiota* de Dostoievski. En 1977, estrena una original versión de *Hamlet* en teatro. Dos años después, contrae matrimonio por segunda vez y estrena STALKER [Сталкер] (URSS, 1979) basada en la novela *Picnic al borde del camino*, de los hermanos Strugatski. En 1980, el filme recibe el Premio Especial del Jurado y el Premio de la OCIC en el Festival de Cannes. Nuevamente enfrenta a sus personajes con una entidad sobrenatural, “la habitación”, que en un escenario que sugiere una devastación post nuclear, les concede sus deseos inconscientes. En 1983, después del estreno de NOSTALGIA [Nostalghia / Ностальгия] (Italia/Francia/URSS, 1983) en Cannes y a raíz de sus constantes diferencias con Goskino y especialmente con Ermash, su presidente, Tarkovski decide permanecer en occidente. El director Bondarchuk, miembro del jurado, expresó su rotundo desacuerdo con otorgar cualquier tipo de premio a Tarkovski por ese filme. Viviendo en carne propia el doloroso desarraigo que narraba a través del personaje de su última obra, ya no regresará a su país. En 1985, filma en Suecia EL SACRIFICIO [Offret/The Sacrifice/Le Sacrifice] (Suecia/Reino Unido/Francia, 1986) con apoyo de Bergman y con su director de fotografía, por la que le serán otorgados varios premios en el Festival de Cannes. Tarkovski muere el 29 de diciembre de 1986 en París por un cáncer de pulmón terminal y es enterrado en el cementerio ruso de esa ciudad.

6.1.2.2. Descripción de la película

LA INFANCIA DE IVÁN comienza con la imagen de un niño que en traje de baño juega alegremente en un prado junto a un río, mientras suena una apacible música extradiegética. Se lo muestra también volando en forma irreal sobre el bosque, luego se ve un rayo de luz y aparece su madre, que trae un balde del que él bebe. Pero se oye un disparo, se escucha la voz del niño distorsionada gritando “mamá” e Iván despierta de su sueño. Se encuentra en un paisaje rural entre ruinas humeantes de la guerra. Ocultándose, se desliza por un oscuro bosque inundado en la tierra de nadie, iluminado por bengalas y, luego de que se muestran los títulos, lo vemos en una habitación, que posteriormente sabremos que es el sótano de una iglesia en ruinas. Allí un soldado despierta al joven e inexperto teniente mayor Galtsev que recibe a este joven desconocido, sucio y mojado, quien le exige, con modos militares, que se comunique con un cuartel en particular y después escribe una serie de informaciones en un papel. Luego del llamado de Galtsev, Iván duerme y sueña con su madre, estando él en un pozo de agua y siendo ella asesinada por un disparo. Ya despierto acude el capitán Jolin emocionado a buscar al joven Iván que lo recibe feliz. Iván es un huérfano que voluntariamente se desempeña como explorador infiltrado en la retaguardia enemiga para recolectar información sobre las fuerzas alemanas. La información de Iván resulta útil para la siguiente ofensiva, pero el teniente coronel está decidido a enviarlo a la retaguardia para que concurra a una Escuela Militar y así protegerlo. Iván se resiste, quiere seguir en el frente infiltrándose porque conoce el valor de su trabajo, pero ante la insistencia escapa. Entonces, al atravesar un pueblo en ruinas, conoce a un sobreviviente, un anciano con una gallina que enloqueció y cuya mujer asesinaron los alemanes. El teniente coronel, Galtsev y Katasonich lo encuentran y lo llevan con ellos. En la siguiente escena, el primero llama la atención a Masha, la joven y tímida jefa de las enfermeras militares. Pero cuando comienza a enternecerse con ella se retira porque llega Jolin. Este luego coquetea con Masha en el bosque y la besa, pero Galtsev al enterarse que están juntos acude rápidamente. Jolin, ya un soldado experimentado, se burla de él y su falta de experiencia. Nuevamente en el sótano de la iglesia, Galtsev da un libro de ilustraciones de Dürer a Iván y él se detiene en la de los jinetes del Apocalipsis, que le recuerdan a los alemanes y sus crímenes. Mientras Jolin y Galtsev se van a ver un bote para cruzar en reconocimiento a la orilla ocupada del río, Iván juega solo en el sótano, cuelga una campana, lee una inscripción en la pared de ocho jóvenes soviéticos que habían sido encerrados allí y que serían ejecutados por los

alemanes y con la linterna ilumina partes del sótano, entre las que ve los rostros de aquellos jóvenes, para finalmente atacar un sobretodo colgado como si fuese un soldado alemán. Al llegar un ataque de artillería, Galtsev corre a ver a Iván, pero éste, serio e inmutable, le responde que no teme a nada. Antes de cruzar a la orilla controlada por los alemanes, Iván sueña con su hermanita en un camión lleno de manzanas bajo la lluvia, las que caen y son comidas por unos caballos en la playa. Al despertar parten los tres, con Iván consternado por la ausencia de Katasonich, quien partió sin saludarlo, pero Jolin lo consuela diciéndole que le ordenaron ir a la comandancia. En el exterior, Galtsev descubre que en realidad Katasonich había sido asesinado por un francotirador. En la noche, iluminados por las bengalas alemanas, los tres cruzan en un bote a la orilla opuesta, ven los cuerpos de dos exploradores amigos que fueron colgados por los alemanes y entran en un bosque inundado. Allí, con un fuerte abrazo se despiden de Iván que avanza hacia la oscuridad. Jolin se retira, vuelve con los cuerpos de los exploradores en el bote y luego cruzan los dos con los cuerpos. Nuevamente en el sótano, los dos escuchan un gramófono reparado por Katasonich y Masha llega para saludarlos antes de partir, ya que fue enviada por Galtsev a la retaguardia, pero cuando Jolin voltea para apagar el gramófono, ella parte y él, enojado, arroja una silla. Sigue material de archivo, con soldados soviéticos festejando frente al *Reichstag*, la Cancillería del Reich en ruinas, los cuerpos de Goebbels y sus niños y los de un alto oficial alemán que se suicidó luego de asesinar a sus hijos y a su esposa. Galtsev mira por la ventana del edificio de la GESTAPO en ruinas y piensa que desearía que ésa fuese la última guerra. La voz de Jolin en su mente le responde que está loco y debería ir al psiquiatra, pero Galtsev se dice a sí mismo que Jolin está muerto y él vivo. Entre montañas de documentos desparramados, mientras caen cenizas de papel, los soldados soviéticos hacen pasamanos rescatando libros atados con cientos de legajos. Uno de ellos los mira y en cada uno lee “fusilado” o “ejecutado” hasta que uno llama la atención de Galtsev y cae, pero él salta y lo rescata. Es el legajo de Iván. Al ver su foto mira una celda, escucha las voces de los guardias sacándolo de ella, ve horcas de alambre en una habitación y luego una guillotina. La cámara nos muestra la mirada de Iván, cayendo, y luego vemos su cabeza cayendo y rodando. Entonces vemos a la madre de Iván, sonriente bajo el sol en una playa con Iván bebiendo de un balde y mojado por las olas. Ella se va caminando y se muestra a Iván en la playa jugando a las escondidas con ocho jóvenes y su hermana. Luego la película finaliza con ellos dos corriendo en la playa y él que va a tocar un árbol seco.

6.1.2.3. Análisis de la fuente

LA INFANCIA DE IVÁN está basada en el relato breve *Iván* publicado en 1957 por Vladimir Bogomolov y que fue traducido en más de veinte idiomas. El autor, que participó también de la adaptación del guión, tenía catorce años cuando el Tercer Reich invadió la Unión Soviética en junio de 1941, pero al completar el séptimo grado se alistó en el ejército y al final de la guerra, luego de ser herido y de recibir varias condecoraciones, logró el mando de una compañía. Si bien no se trata de una obra autobiográfica, su libro reproduce en parte su memoria individual, como adolescente que participa en la guerra. Antes de abandonar el ejército en 1952, Bogomolov estuvo detenido un año sin cargos públicos, luego de desempeñarse como miembro del SMERSH en la RDA.⁵³⁰

En la primera adaptación del guionista Mijaíl Papava con el título *Segunda vida* (*Вторая жизнь*), se construye un Iván más heroico y victorioso, que es enviado al campo de concentración de Maidanek y allí es liberado por el Ejército Rojo, para luego encontrarse en un tren con uno de los oficiales de la unidad que lo había adoptado.⁵³¹ Bogomolov, insatisfecho con este final, intervino para que se respetara su obra. Por otro lado, el consejo artístico de Mosfilm no estaba conforme con la adaptación que el director Eduard Abalov estaba realizando del relato desde diciembre de 1960 y por recomendación de Romm, miembro del consejo, decidió darle el proyecto a Tarkovski, alumno del primero.⁵³² Este ya había rodado su medimetro de graduación en el VGIK, *LA APLANADORA Y EL VIOLÍN*, con un niño y su amigo adulto como protagonistas. Abalov fue despedido por Mosfilm luego de las primeras semanas de rodaje y así Tarkovski tuvo la oportunidad de filmar su primer largometraje al otorgársele el encargo en junio de 1961. Ese mismo mes, se reanudó la filmación, en su mayor parte cerca de Kaniv en el río Dnieper, localidad en la que en septiembre de 1943 había tenido lugar una dura batalla en la que paracaidistas soviéticos fueron vencidos. Tarkovski, que en el momento del rodaje tenía veintinueve años, abandonó definitivamente el final en el que Iván era rescatado, cambió casi todo el equipo y comenzó a rodar desde cero con la mitad del presupuesto.

Ya desde su comienzo, con esta primera obra Tarkovski encuentra diversos obstáculos con el poder político para llevar adelante su proyecto. Una vez terminada la

⁵³⁰ Edvin Polianovski, "Unizit i ubit," *Rodnaia Gazeta*, no. 48 (2005)

⁵³¹ Pablo Capanna, *Andrei Tarkovski: El ícono y la pantalla* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003), 83.

⁵³² Tejada, *Andrei Tarkovski*, 251.

película las dificultades continuaron, por lo que fue exhibida solamente en las tandas infantiles de los cines y fue calificada en la categoría C, lo que significó una distribución muy limitada. Sin embargo, el filme fue un éxito dentro del país, mientras que en el extranjero le dio fama internacional a su director, en especial al ganar el León de Oro en el Festival de Cine de Venecia.⁵³³ También recibió otros treinta y siete premios, pero la crítica italiana de izquierda la rechazó, por ser extremadamente “pacifista” y poseer un simbolismo inapropiado, aunque posiblemente también por ir en contra del triunfalismo estalinista. Fue el filósofo francés Jean Paul Sartre quien salió en defensa de la película y rescató su originalidad. Sobre el filme, Sartre dijo:

¿Quién es Iván? ¿Un loco, un monstruo, un pequeño héroe? En realidad, es la víctima más inocente de la guerra: un niño al que queremos, alimentado por la violencia [...] necesita del mundo malévolo que lo rodea.⁵³⁴

Comparando a Iván con el niño de *EL DESTINO DEL HOMBRE*, Sartre afirma que para Iván es tarde porque “ni siquiera tiene ya necesidad de padres. Más profundo que esta privación es el imborrable horror de la masacre que le redujo a la soledad”.⁵³⁵ Es un héroe que no está movido por un ideal, sino por el horror experimentado. A diferencia de los héroes estalinistas de la “Gran Guerra Patriótica”, a él sólo lo impulsa la venganza. Al morir Iván, no hay un ideal que triunfe. Según el propio Tarkovski, el tema de la película no son los heroísmos en operaciones de avanzada, sino la pausa entre esas operaciones, para la cual la memoria no conoce monumentos.⁵³⁶ Esto recuerda al planteo de Walter Benjamin y aquellas víctimas sin voz, no martiroológicas, que Assmann designa como victimológicas.⁵³⁷ En ese mismo orden, Pilar Carrera afirma que Iván es movido por una idea fija, no por un ideal y por eso no es un mártir.⁵³⁸ El mismo Sartre sostiene que se trata de:

una pérdida seca (...) la historia es trágica. Hegel lo decía. Y Marx también, añadiendo que siempre progresa en el peor sentido. Pero nosotros casi ya no lo

⁵³³ Zoia Barash, *El cine soviético del principio al fin* (La Habana: Ediciones ICAIC, 2008), 338.

⁵³⁴ Carta de Sartre al periódico *L'Unitá*, 9 de octubre de 1964.

⁵³⁵ AA. VV., *El cine soviético de todos los tiempos, 1924-1986*, Documentos n. 1 (Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988), 242.

⁵³⁶ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo* (Madrid: Rialp, 2005), 35.

⁵³⁷ Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 25.

⁵³⁸ Pilar Carrera, *Andrei Tarkovski: La imagen total* (Buenos Aires: FCE, 2008), 43.

decíamos estos últimos tiempos; insistíamos en el progreso, olvidando las pérdidas que nada puede compensar.⁵³⁹

El comentario de Sartre nos lleva nuevamente a Benjamin, ahora con su crítica antes expuesta sobre el rol del progreso en los marxistas. El filósofo francés parece indicar que la película significa un “voltar” para ver los muertos del pasado, aquellos que son observados por el ángel de la historia del que nos habla Benjamin al avanzar de espaldas.⁵⁴⁰ Estas apreciaciones indican de qué forma LA INFANCIA DE IVÁN no es sólo una película “pesimista” sino que se transforma en una obra subversiva al atacar algunos de los pilares ideológicos del Partido, por lo que no se vio libre de críticas, incluso de parte del mismo Jrushchov que la atacó diciendo que nunca habían utilizado así a los niños en la guerra.⁵⁴¹ La muerte de Iván significa un cambio fundamental frente a las representaciones de la guerra y el exterminio que se habían realizado hasta ese momento en el Deshielo soviético. Esto se debe no sólo a la representación trágica, sino a su muerte misma, debido al simbolismo del futuro que los niños desempeñan en el cine soviético. El futuro es un tema clave en la ideología no sólo soviética sino de todo el socialismo y por lo tanto también en el realismo socialista, canon estético que posiblemente haya sido el más extendido en el siglo XX. Se trata del núcleo que utiliza la ideología “hegemónica” para legitimarse en el poder y movilizar a la fuerza de trabajo. Precisamente, una de las películas censuradas en aquellos años en la RDA, se burlaba de esta promesa cotidiana de un futuro radiante por la propaganda socialista, comparándola con el paraíso extraterrenal prometido por la iglesia.⁵⁴² Según Eugenii Margolit, Tarkovski, a diferencia de otros directores del Deshielo, no ve en el niño el símbolo de la nueva vida y la inocencia.⁵⁴³ De todas formas, ese era el sentido con que eran utilizados en el cine.

En lugar de la promesa de un futuro radiante, todo el filme se construye sobre una base dialéctica entre un pasado idílico, que vemos en los sueños de Iván, y un presente nihilista con un futuro incierto y vacío: en lugar del sol que ve en los

⁵³⁹ AA. VV., *El cine soviético de todos los tiempos, 1924-1986*, 246.

⁵⁴⁰ Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 24-6.

⁵⁴¹ Carrera, *Andrei Tarkovski*, 41.

⁵⁴² En la primera secuencia de HUELLA DE LAS PIEDRAS, la banda de Zimmerman (carpinteros artesanos tradicionales) beben cerveza y se burlan de esta propaganda emitida por un altoparlante, clara alusión al discurso oficial.

⁵⁴³ Eugenii Margolit, “Landscape, with Hero,” en *Springtime for Soviet Cinema Re-viewing the 1960s* (Pittsburgh, 2001), 20.

flashbacks, Iván es alumbrado en el presente diegético por bengalas, ya no cruza arbustos como en sus sueños, sino alambrados y en lugar de playas hay pantanos.⁵⁴⁴ Según Denise Youngblood, es la película más perturbadora del Deshielo y por eso fue acusada de “negativismo” por el Partido.⁵⁴⁵

Frente a ese presente, no hay un futuro esperanzador, sino muerte. Precisamente el nihilismo y la ausencia de un futuro mejor eran los principales enemigos del realismo socialista, como se observa en el comentario de Lunacharski que fue citado anteriormente. Según Pablo Capanna, la obra de Tarkovski, más allá de sus intenciones, subvertía de hecho los valores del sistema. Siempre al borde de la proscripción, como una especie de “rebelde autorizado”, se enfrentaba al realismo socialista y, aun así, lograba que sus películas fueran financiadas por el Estado.⁵⁴⁶ Sin embargo, la muerte de Iván es un elemento que ya se encontraba presente en el libro de Bogomolov, y éste no sólo no había sido censurado, sino que había sido seleccionado por Mosfilm para su rodaje, lo que indicaría que el elemento problemático de la película de Tarkovski es otro, muy posiblemente el trauma que acosa a Iván en forma de *flashbacks* o bien el duelo cristiano que Tarkovski incluye al final, también con ese recurso. Por otro lado, en el libro Iván no muere en esa última misión en la que es enviado, sino que él habría regresado de ella pero cuando lo estaban por enviar a la academia militar escapa y vuelve al frente con los partisanos.⁵⁴⁷ El cambio que produce Tarkovski otorgaría mayor responsabilidad al Estado soviético por la muerte de Iván y explicaría también el comentario negativo de Jrushchov sobre la película, que no se dirigió hacia el libro.

La adopción colectiva que la unidad realiza de Iván en medio de la guerra no fue algo extraño en la realidad histórica, ya que nos encontramos con más de 25.000 casos de huérfanos que fueron adoptados e integrados a las unidades durante la guerra.⁵⁴⁸ Por lo que sin dificultad el director podría haber finalizado su película con esta situación, transformando a Iván en un huérfano más del Deshielo, como los de EL DESTINO DEL HOMBRE o VUELAN LAS GRULLAS. Pero Tarkovski, como lo hará a lo largo de su carrera, logra liberarse de los imperativos políticos y realiza un retrato sincero del horror de la guerra y del exterminio en la juventud, al igual que lo hizo Rossellini en 1948 al rodar

⁵⁴⁴ Capanna, *Andrei Tarkovski*, 83-4.

⁵⁴⁵ Youngblood, *Russian War Films*, 125.

⁵⁴⁶ Capanna, *Andrei Tarkovski*, 50 y 60.

⁵⁴⁷ Vladimir Bogomolov, *Ivan* (Moskva: Sovietskaia Rossia, 1980), 76.

⁵⁴⁸ Fürst, “Between Salvation and Liquidation”, 242.

ALEMANIA, AÑO CERO [Germania, anno zero] (Italia, 1948), cuyo joven protagonista, Edmund, toma el camino del suicidio. En cambio, los directores alemanes de la posguerra, bajo el mandato de los estudios alemanes controlados por las fuerzas de ocupación, debían incluir finales felices, en especial para los niños, como por ejemplo ALGÚN LUGAR EN BERLÍN. Esto debía realizarse para generar optimismo en un futuro mejor y alentar así la reconstrucción a la vez que eliminar la resistencia a la ocupación.

Por otro lado, la obra de Tarkovski no busca ser el relato de un destino individual y singular en la guerra, sino que el nombre de Iván sugiere que su destino representa más de uno, el de varios de su generación, debido a que es un nombre muy común en la Unión Soviética y suele ser utilizado también para referirse a los rusos en general.

Al igual que en otros casos del cine del Deshielo, nuevamente nos encontramos frente a un rescate de la subjetividad expresado en las cuestiones formales de la película, en particular los *flashbacks* que en realidad nos muestran los sueños y pesadillas del joven Iván. Precisamente, estas escenas no se encontraban en el libro original de Bogomolov y quien narra en primera persona es Galtsev, por lo que el libro no comienza con el sueño de Iván, ni con éste cruzando la “tierra de nadie” y el río, sino con Galtsev siendo despertado por la llegada del joven.⁵⁴⁹ Entre ellas, se encuentra el plano del pozo de agua, de profundas significancias psicológicas. El pozo de agua, con su frío y oscuro interior del que se escuchan ecos y ruidos extraños, simboliza misterio, un submundo subterráneo que evoca nuestras propias profundidades psicológicas reflejadas, nuestros sentimientos, sueños e ideas.⁵⁵⁰ Por otro lado, ciertos aspectos subjetivos no son de extrañar, debido a que el propio director había vivido su infancia durante la guerra, lo que explica la forma en que confronta la ternura e ingenuidad del universo infantil con la crudeza y el horror. En cuanto a la estética de la película, Sartre dijo que: “No se trata de expresionismo ni de simbolismo, sino de una forma de contar exigida por el tema mismo, y que el joven poeta Voznossenski llamaba ‘surrealismo socialista’”.⁵⁵¹ Aquí volvemos a la imagen surrealista que Bondarchuk utiliza en EL DESTINO DEL HOMBRE para representar el complejo industrial de muerte. Claramente puede observarse que LA INFANCIA DE IVÁN cumple con varias de las características que Aleida Assmann atribuye a la memoria traumática: predominan las víctimas

⁵⁴⁹ Bogomolov, *Ivan*, 2.

⁵⁵⁰ Ami Ronnberg y Kathleen Martin, *Libro de los símbolos: reflexiones sobre las imágenes arquetípicas* (Madrid: Taschen, 2011), 610.

⁵⁵¹ AA. VV., *El cine soviético de todos los tiempos, 1924-1986*, 242.

victimológicas, escapa a las narrativas nacionales y requiere nuevas formas de representación.⁵⁵²

Según Juliane Fürst, la película de Tarkovski puso en duda la estricta separación entre el heroísmo y la victimización y pintó un cuadro de trauma infantil y miseria que no habría sido admisible en los años inmediatos a la posguerra.⁵⁵³ La estética de la película, con su lenguaje psicológico, expresa de varias formas el trauma de Iván. Con su fotografía en blanco y negro de contrastes entre sombras y luces, representa pasos sin transición entre trauma y fantasía, de pesadillas a la realidad.⁵⁵⁴



LA INFANCIA DE IVÁN: contraste entre la luz y la oscuridad de la guerra.

Los contrastes entre un bosque de blancos abedules y una oscuridad amenazante de ruinas humeantes, juntos como la vida y la muerte, la infancia y la guerra, la naturaleza y la destrucción, la realidad y los sueños en tomas simbólicas son parte de este contraste entre el mundo recordado o soñado y la realidad.⁵⁵⁵ Desde lo formal, toda la película afirma el carácter traumático de la psicología de Iván, destacándose el plano de las maderas de una ruina a través de las cuales lo vemos: todas parecen converger en él como lanzas. A través de estas representaciones es que el cine abre una vía hacia las zonas socio-psicológicas no abordadas por el análisis de los documentos escritos, como afirma Marc Ferro.⁵⁵⁶ Según Zoia Barash, el contraste entre la cruda realidad y los recuerdos de un niño sobre los tiempos felices con su madre se transforman en una tragedia entre la luz de la vida armoniosa y las tinieblas del mal monstruoso y

⁵⁵² Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 69.

⁵⁵³ Fürst, "Between Salvation and Liquidation", 258.

⁵⁵⁴ Horst Schäfer, *Kinder, Krieg und Kino: Filme über Kinder und Jugendliche in Kriegssituationen und Krisengebieten* (Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbh, 2008), 65.

⁵⁵⁵ Jeanne Vronskaya, *Young soviet Film Makers* (London: George Allen y Unwin Ltd, 1972), 28.

⁵⁵⁶ Ferro, *Historia contemporánea y cine*, 9.

mortífero.⁵⁵⁷ En la primera escena, que es el primer sueño-*flashback* de Iván, lo apacible se rompe abruptamente cuando los alemanes matan a su madre, esto representado sin montaje, algo que no es de extrañar dada la oposición de Tarkovski al montaje eisensteniano, pero Romm, al comienzo de su ensayo, lo hará con el montaje entre imágenes en directo y material de archivo.



LA INFANCIA DE IVÁN: bosque de abedules y maderas humeantes.

En la escena que Iván mira las ilustraciones del apocalipsis de Albrecht Dürer, cuando desplaza el libro, queda detrás de él en el plano una antigua campana en el piso. Si la ilustración es una metáfora de la destrucción humana que significó la invasión alemana, entendida por el pueblo soviético como la llegada de los jinetes del Apocalipsis, la campana derrumbada es la otra parte del binomio a través del cual los cineastas soviéticos, en especial los documentalistas durante la guerra y el Juicio de Núremberg, entendieron y expresaron la destrucción material y cultural durante la ocupación, con imágenes de archivo de sus iglesias destruidas. De esta forma esta campana, dentro de la iglesia semidestruida, con sus pinturas en las paredes, se desempeña así del mismo modo que las iglesias en ruinas de DESTRUCCIÓN DE OBRAS DE ARTE Y MONUMENTOS DE LA CULTURA NACIONAL, REALIZADO POR LOS NAZIS EN EL TERRITORIO DE LA URSS y de EL DESTINO DEL HOMBRE. Pero aquí, junto a diversos simbolismos religiosos, la iglesia y la campana adquieren también un carácter de profunda espiritualidad y hasta religiosidad cristiana, lo que refuerza la interpretación del final de la película como un duelo cristiano al joven Iván. Por otro lado, el *flashback* que cierra la película no tiene lugar en el libro, que finaliza con Galtsev leyendo el

⁵⁵⁷ Barash, *El cine soviético del principio al fin*, 338.

legajo de Iván en el que se informa fríamente que fue ejecutado de un disparo en la Navidad de 1943.⁵⁵⁸

Según Capanna, la obra de Tarkovski ignoraba al realismo socialista así como a cualquier tema marxista y si bien poseía una estética de vanguardia, su mensaje era metafísico y tradicionalista.⁵⁵⁹ Por otro lado, en la siguiente película de Tarkovski, el mismo actor Nikolai Burlaiev representaría a un joven huérfano cuyo padre era constructor de campanas y es encargado por el príncipe de la región de construir una enorme campana para la iglesia, logro que se transforma en el momento de mayor espiritualidad de todo el filme.⁵⁶⁰ En *LA INFANCIA DE IVÁN*, el protagonista levanta la campana del piso y la vuelve a colgar como un símbolo de reconstrucción, seguido de un momento de juego donde libera y recupera su carácter de niño, pero rápidamente las pesadillas de su trauma transforman su juego en un *reacting* de los horrores vividos.

Las ilustraciones de Dürer que Iván observa, funcionan, según Carlos Tejeda, como punto de reunión y comunicación, un transmisor de conocimientos con el arte, en base a la definición que Tarkovski hacía del arte en funcionamiento, lo que mejora la relación entre Iván y Galtsev.⁵⁶¹ Pero estas ilustraciones sobre el apocalipsis constituyen también una defensa de la subjetividad en cuanto a la representación del horror. Si bien poseen todavía un espíritu medieval, expresan indudablemente su subjetividad, por lo que la representación del exterminio y la subjetividad quedan íntimamente ligadas. Estas ilustraciones fueron la primera autopublicación con libertad del patronazgo, un tema central en la película de Tarkovski sobre el artista medieval Andréi Rubliov, en particular el conflicto del artista con el poder político, problemática que se volverá central en la vida del director. Las ilustraciones de Dürer escapan al uso del color, como ambas películas de Tarkovski, según él porque considera el blanco y negro más realista, mientras que al cine de color lo ve como una postal coloreada.⁵⁶² La distribución interna de las ilustraciones de Dürer, con la imagen que predomina sobre el texto, es tal como ocurre en el cine de este director, frente a la primacía del guión, implementada durante los tiempos de Stalin. En la película se resalta esta característica de la obra cuando Iván

⁵⁵⁸ Vladimir Bogomolov, *Iván* (Moskva: Sovietskaia Rossia, 1980), 78.

⁵⁵⁹ Capanna, *Andrei Tarkovski*, 49.

⁵⁶⁰ El actor que interpreta a Iván, Nikolai Burlaiev, posteriormente contrajo matrimonio con la hija del director Serguei Bordarchuk, Natalia, y se dedicaría a la dirección, graduándose en el VGIK donde tuvo de profesor a Mijail Romm. *Ibid.*, 183-4.

⁵⁶¹ Tejeda, *Andrei Tarkovski*, 258.

⁵⁶² Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 138.

pregunta si “tiene ilustraciones” y Galtsev responde “tiene sólo ilustraciones”. Iván mira específicamente la ilustración llamada “Los cuatro jinetes del Apocalipsis”, pregunta si son “Fritze”, nombre con el que se referían despectivamente a los alemanes, y afirma que él vio a uno como el que está sobre el caballo (ángulo inferior izquierdo de la ilustración) pero montado sobre una moto. La forma de filmar de Tarkovski, con planos generalmente fijos y ocasionales movimientos de cámara casi imperceptibles, como si la acción transcurriese en una pintura, es una herencia de la introducción a la pintura que recibió de su madre durante su niñez.



LA INFANCIA DE IVÁN: grabado de Dürer sobre los jinetes del Apocalipsis.

Esta escena nos introduce en una de las formas de representación abordadas por Burucúa y Kwiatkowski: la metáfora infernal. Esta aparece en el siglo XVI y si bien fue utilizada en un principio por los perpetradores para justificar la matanza de los “condenados”, posteriormente fue utilizada también para redimir a las víctimas, consideradas inocentes. Las primeras representaciones del Holocausto también se basaron en la identificación de los padecimientos de las víctimas con las visiones del apocalipsis y el infierno.⁵⁶³ Omer Bartov aborda también las visiones apocalípticas del exterminio pero desde los perpetradores, en cuanto a visión escatológica de que con la destrucción se arriba finalmente a la sociedad utópica, siendo precisamente la distancia entre ésta y la realidad, según Bartov, la causante de la violencia que desemboca en el

⁵⁶³ Burucúa y Kwiatkowski, “*Cómo sucedieron estas cosas*”, 133-4 y 174.

genocidio.⁵⁶⁴ Es una interpretación que coincide perfectamente con el sentido de la metáfora infernal en la película *EL CREMADOR DE CUERPOS*. No puede afirmarse que toda utopía desemboca en un genocidio y difícilmente exista un vínculo directo entre la visión apocalíptica del perpetrador y de la víctima, pero en el origen del Apocalipsis ya se encuentra este doble carácter de paso previo a la utopía y de castigo infernal, los cuales son experimentados por la misma sociedad que lo escribe.

Margolit afirma que en esta película Tarkovski no pone de relieve el arte como redención, sino como desesperación y evoca una forma diferente de imaginario de las Escrituras, la del Apocalipsis, con la ilustración de Dürer que se convierte en el núcleo de la película.⁵⁶⁵ La metáfora infernal es también observable en la estética de la película, tanto en la fotografía como en la escenografía de la tierra arrasada y el pantano, que en la cultura rusa es un símbolo del mal.⁵⁶⁶

La visión apocalíptica también se observa en el momento en que Iván retorna al otro lado de la orilla y se lo ve perdiéndose en la oscuridad. Los nazis son también representados como los perpetradores del Apocalipsis y contrarios a la fe cristiana, cuando su ataque de artillería inclina una cruz. Al terminar el ataque, surge la luz del sol de fondo y luego canta un ave.

Diversas películas utilizan esta metáfora, pero una de las de los países socialistas que lo hace de forma más explícita, tanto en su título como en la trama y su estética, es la película yugoslava *EL NOVENO CÍRCULO* [Deveti Krug] (Yugoslavia, 1960) de France Stiglic. Su protagonista, el joven estudiante Ivo, es un testigo del infierno con su guía, encarnado en un guardia del campo de exterminio de Jasenovac, que le muestra en la niebla, entre otras imágenes infernales, una escena dantesca donde obligan a bailar hasta la muerte a las prisioneras del campo. Otra película soviética que también retoma la metáfora infernal en su variante apocalíptica es *VEN Y MIRA* [Иди и смотри] (URSS, 1985), dirigida por Elem Klimov, compañero de Tarkovski. Precisamente, el director tomó el título del Apocalipsis bíblico:

Cuando abrió el cuarto sello, oí la voz del cuarto ser viviente, que decía: Ven y mira. Miré, y he aquí un caballo amarillo, y el que lo montaba tenía por nombre Muerte, y el Hades le seguía; y le fue dada potestad sobre la cuarta

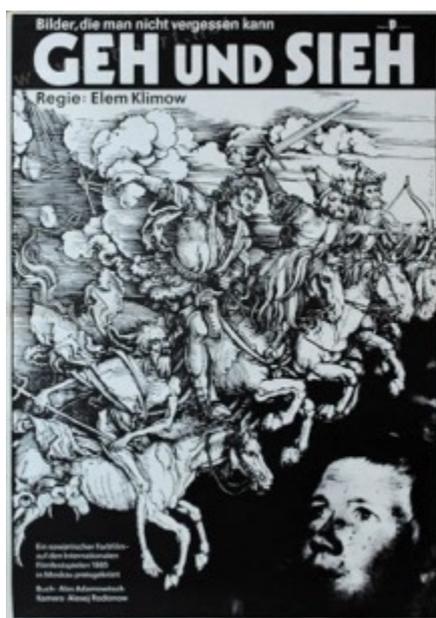
⁵⁶⁴ Omer Bartov, *Mirrors of Destruction: War, Genocide, and Modern Identity* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 152.

⁵⁶⁵ Eugenii Margolit, "Landscape, with Hero" en *Springtime for Soviet Cinema Re-viewing the 1960s*, 20.

⁵⁶⁶ Capanna, *Andrei Tarkovski*, 201.

parte de la tierra, para matar con espada, con hambre, con mortandad, y con las fieras de la tierra.⁵⁶⁷

En el cartel de publicidad para la película en Alemania se utilizaría la misma ilustración de Dürer que se ve en LA INFANCIA DE IVÁN, pero con el rostro del joven protagonista. La película de Klimov es en varios sentidos deudora de ésta. En ella también el protagonista es un joven, en este caso bielorruso, cuya adolescencia es destruida por la criminal ocupación alemana, y en el final, si bien sobrevive, queda profundamente traumatizado por los horrores del exterminio que presencié, entre ellos la masacre de toda su aldea, incluida su madre. Sin embargo, a diferencia de la obra de Klimov, la de Tarkovski, inmersa en el Deshielo, da primacía al mundo interior de Iván, en particular al trauma que la guerra y el exterminio produjeron en él. Esto es visible en la segunda película sólo a través de la transformación que el rostro del joven protagonista va sufriendo al presenciar el exterminio.



VENGA Y VEA: cartel alemán.

Es posible observar diferencias entre la experiencia frente al exterminio que se desprende de las dos variantes de la metáfora. En la variante dantesca de la película yugoslava, el protagonista no vive la ocupación como un infierno, sino que éste existe dentro del campo de exterminio en el que es guiado como observador. En cambio, en la variante apocalíptica soviética, la destrucción de los jinetes se encuentra a lo largo de

⁵⁶⁷ Apocalipsis 6:7. Posiblemente no sea casual que Klimov no eligió el jinete rojo, que simboliza la guerra, sino el amarillo que simboliza la muerte.

los territorios ocupados. El universo simbólico cristiano, preponderante entre el campesinado ruso, brindaba así una vez más los códigos para otorgar un sentido a aquellos eventos traumáticos que de otra forma difícilmente podían incorporarse. Ya en otras ocasiones en la historia rusa nos encontramos con procesos similares. Durante las reformas de Pedro I en la religión ortodoxa, el campesinado había echado mano de la figura del Apocalipsis, junto a la del anticristo y una visión escatológica, y algo similar ocurriría con la colectivización forzosa de Stalin, en la que murieron millones de personas.⁵⁶⁸ Lejos de la memoria política con su concepción clasista y nacional del exterminio, la memoria social lo había procesado desde el universo simbólico cristiano y es desde él que Tarkovski realiza el duelo.

Una de las obras en la que el terror nazi sobre tierra soviética es representado más claramente a través de los códigos cristianos es la película *ASCENSIÓN*, rodada en 1976 por la directora ucraniana Larisa Shepitko, esposa de Klimov que fallecería en 1979 a la edad de cuarenta y un años en un accidente de tránsito. En este drama existencial, Shepitko aborda cuestiones como la fe y la traición con la lucha de los partisanos como escenografía, la cual le permite retratar el martirio de uno de ellos y la traición de su compañero como un judas, a partir de claras referencias a íconos de la iglesia ortodoxa rusa. La película estuvo a punto de ser prohibida pero pudo ser estrenada gracias a la intervención del Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista Bielorruso, Petr Mascherov, y luego se transformó en un éxito en los festivales de cine europeos. El título mismo da cuenta de la metáfora del martirio y su connotación religiosa.

En cuanto a la representación explícita del exterminio en sí, la obra de Tarkovski evita tal representación y evoca el hecho a través de la memoria de los sobrevivientes, al menos aquí dentro de la ficción. Bastan las palabras de Iván en su diálogo con Galtsev para expresar el horror de ellos:

Galtsev: La guerra no es cosa tuya.

Iván: ¿No es cosa mía? ¿Estuviste en Trostinets? Campo de la muerte... Entonces déjate de discursos. No entiendes nada.

El campo de exterminio de Maly-Trostinets operó en Ucrania, cerca de Járkov, entre la primavera de 1942 y octubre de 1943, y en él fueron asesinados miles de

⁵⁶⁸ Sheila Fitzpatrick, *Stalin's Peasants* (Oxford: Oxford University Press, 1994), 45-6.

prisioneros de guerra soviéticos, civiles de Minsk, partisanos y judíos de diversos países de Europa, en especial los que vivían en la ciudad de Minsk. La mayoría fueron ejecutados por disparos pero también se utilizaron camiones que funcionaban como cámaras de gas. Tarkovski no menciona víctimas judías, pero es difícil creer que esta omisión se deba a cuestiones políticas, a antisemitismo o a una obsecuencia con el poder. Al tratarse de un director sincero, que se arriesga a ser censurado con tal de expresar su subjetividad en sus obras, es más probable que esto se deba a que ésta fue la forma en que él, quizás como muchos soviéticos más, experimentó el exterminio. Debemos tener en cuenta que Tarkovski pertenece a una generación nueva del Deshielo y que éste era su primer largometraje, por lo que no se había visto obligado a rodar bajo el realismo socialista en los tiempos de Stalin. Se trata de un director que comenzó su carrera rodeado por una reivindicación de la verdad frente a la manipulación de los años anteriores. Incluso en alguna de sus películas posteriores es posible encontrar mensajes en contra del estalinismo, como en *EL ESPEJO*, estrenada en 1975. Allí incluye material de archivo sobre la Revolución Cultural en China en un sentido parecido a como lo hace Romm en su último documental, e incluso algunos planos son los mismos. Pero lo interesante es que este material de archivo con un sentido negativo lo incluye en el momento de su juventud, cuando aún no se encontraba Mao en el poder, pero sí Stalin.

En cuanto a la representación del exterminio, si bien éste es aludido en ilustraciones, relatos y otras formas indirectas, se lo muestra en forma explícita cuando el asesinato de Iván es representado. Sin embargo, esto tiene lugar a través de un *flashback* que nos muestra cómo lo imagina Galtsev cuando encuentra el legajo del joven y toma conocimiento de que murió decapitado en la guillotina. La cámara nos muestra la guillotina que Galtsev mira mientras oye en su mente a los alemanes sacando a Iván de su celda, luego la cámara se vuelve subjetiva mostrándonos lo que Iván ve, girando y cayendo como su cabeza, para luego seguir en un primer plano de su cabeza rodando en el piso. Es la única muerte que vemos en la película, y ella no es eclipsada por ninguna otra. Pero su muerte es sólo una de los millones de muertes del exterminio. Tarkovski lo expresa así al abrir la secuencia con un plano del patio de aquella prisión cubierto de legajos en el suelo, luego también en el piso destruido donde se encuentra Galtsev mientras sus camaradas hacen un pasamanos de pesados documentos, y finalmente él descubriendo el expediente de Iván. La lluvia de cenizas, posiblemente de legajos incinerados, puede interpretarse precisamente como una metáfora de los crematorios y de las quemas de cuerpos de las fosas comunes en los sitios del

exterminio “a balas”. En otra escena, se hace referencia a las cenizas producidas por las quemadas nazis de libros, cuando Iván ve el libro de Dürer y ante el retrato de Ulrich Varnbüler (1522), diplomático y tesorero imperial, pregunta quién es y ante la respuesta de que es un médico o escritor alemán, Iván responde que los alemanes no tienen médicos, porque él vio cómo quemaban los libros y “la ceniza flotó en el aire durante una semana”. Comparada con la lluvia en la escena del camión con las manzanas o la lluvia de SOLARIS, que expresan renovación y redención, las cenizas precipitadas sólo expresan muerte. En la escena anterior, cuando vuelven con el bote, comienza a nevar suavemente, símbolo de gracia divina purificadora, lo que parece un *raccord* con las cenizas, aunque la nevisca fue algo casual.⁵⁶⁹ Por otro lado, las montañas de legajos quemados pueden interpretarse como parte de la metáfora industrial a la que se hizo referencia con anterioridad, en el sentido de un proceso moderno, sistemático, planificado y burocrático. En el libro de Bogomolov, en lugar del libro de Dürer sólo encontramos revistas soviéticas para jóvenes, por lo que esta metáfora apocalíptica es exclusiva del filme.⁵⁷⁰

Junto a la metáfora infernal nos encontramos también con la fórmula de representación del martirio para masacres. No para el caso de la ejecución de Iván, sino de aquellos que son apresados en la iglesia y cuyos testimonios escritos en la pared antes de ser ejecutados son leídos luego por Iván y tiene alucinaciones con ellos. Estas secuencias podemos verlas en EL DESTINO DEL HOMBRE, pero también en películas sobre el medioevo ruso como ANDRÉI RUBLIOV de Tarkovski y ALEKSANDER NEVSKI, en donde Eisenstein, de forma propagandística y premonitoria, muestra a los caballeros teutones masacrando a la población de Rus en una iglesia. Sin embargo, no se trata aquí de una representación libre de religiosidad al estilo de la película de Eisenstein o de Bondarchuk, y los mártires no mueren por un ideal comunista, por lo que no son instrumentalizados como héroes socialistas.

La última escena, aquella en que Iván corre en la playa feliz junto a su hermana puede interpretarse como una paz *post mortem*, un antecedente de la espiritualidad semirreligiosa que va a estar presente en las posteriores películas de Tarkovski. Pero una redención en el reino de la vida después de la muerte, no era algo que pudiera convencer a las autoridades soviéticas, que buscaban figuras que superaban sus traumas

⁵⁶⁹ Capanna, *Andrei Tarkovski*, 178 y 214.

⁵⁷⁰ Bogomolov, *Ivan*, 56.

y lograban reintegrarse sanamente al colectivo, como lo vimos en referencia a la memoria literaria del Deshielo sobre el terror estalinista. Frente al duelo, en sentido freudiano, que ofrece EL DESTINO DEL HOMBRE, y que era totalmente aceptado y deseado por el Partido, Tarkovski ofrece aquí otro tipo de duelo que posee características potencialmente subversivas por diversos motivos. En primer lugar, porque no hay una nueva fe en el futuro: Iván muere, asesinado por los nazis. Tampoco hay otros niños, no hay un futuro en el que creer, un nuevo sentido. Lo cual va en contra del realismo socialista al menos desde el contenido. Mostrar a un niño muriendo por la guerra o en el exterminio no era algo problemático, pero aquí la dificultad yace en que ese niño es el protagonista, es a través de su subjetividad que los hechos y su trauma nos son representados, y su muerte anula toda posibilidad de cura o redención, al menos en vida.

Iván encuentra la paz y la felicidad en el más allá, en ese último *flashback*, que en realidad lo muestra en la otra vida, feliz junto a su madre y su hermana, corriendo por la playa. Los dos niños aparecen jugando con ocho jóvenes, número que se corresponde con aquellos que estaban encerrados en el sótano de la iglesia y que fueron ejecutados, cuya inscripción pedía venganza, por lo que puede entenderse que incluso aquellos jóvenes encontraron la paz. Al igual que los finales de otras películas de Tarkovski, la fe y lo sobrenatural brindan redención y esperanza: en SOLARIS, cuando el cosmonauta se reencuentra con su padre y llueve dentro de la casa que resulta ser una isla materializada por su pensamiento en aquel extraño planeta, o en STALKER, cuando la pequeña hija del guía luego de leer posiblemente la Biblia muestra sus poderes a través de la telequinesis. Su carácter no es sólo sobrenatural, sino también una forma de duelo cristiano. Esto nos recuerda la escena final de una de las películas de uno de los directores soviéticos cuyo arte sirvió de inspiración a Tarkovski y cuyas influencias son claramente observables. Se trata de la película TIERRA de Aleksander Dovchenko.⁵⁷¹ El protagonista de la película, llamado Vasil, es un joven comunista que es asesinado por los *kulaki* al impulsar la mecanización y colectivización de su aldea. Luego de un funeral “de la nueva vida”, en el que un amigo comunista de Vasil dice que su alma recorre los cielos como un avión comunista que justo vuela sobre ellos, y todos los campesinos miran hacia él, se muestra una escena final en la que lo vemos a Vasil, feliz

⁵⁷¹ La naturaleza así como los funerales marcaron la infancia de Dovchenko, especialmente el de su abuelo, cuya figura es rememorada por el anciano que muere al comienzo del filme. Marco Carynnyk (ed. y trad.), *Alexander Dovzhenko. The Poet as Filmmaker. Selected Writings* (Boston: MIT Press, 1973), 12.

junto a su esposa, que no sabemos si está muerta, los dos abrazados, mirándose sonrientes.⁵⁷² La película fue acusada de panteísta, y como buena parte de las películas de la colectivización, finaliza con el protagonista y su pareja juntos, pero aquí posiblemente en el más allá. Sin embargo, Dovchenko era antirreligioso e incluye propaganda antirreligiosa en su película e intenta transmitirles a los campesinos su mensaje socialista a favor de la colectivización y la mecanización, pero en códigos cristianos, con un simbolismo accesible a los campesinos, como buen propagandista.⁵⁷³ En el caso de Tarkosvki se trata de una espiritualidad de raíces cristianas que el director va a expresar en sus próximas películas. Según Pablo Capanna, en una de las primeras tomas la cámara realiza un *travelling* ascendente siguiendo el tronco de un árbol, lo que simboliza el arraigo de Iván durante su infancia, pero el árbol seco que el niño toca al final simboliza la fe y es el último plano de la película.⁵⁷⁴ Tarkovski reconoce que su madre le dio una educación ortodoxa cristiana y el efecto de ésta puede observarse en diversos elementos cristianos de la película, como retratos que recuerdan a santas en la iglesia en ruinas, la campana que forma un *pendant* con el balde caído. También hay evocaciones a calvarios a través de las cruces que pueden observarse en distintas escenas: en el cementerio, al disiparse el humo de las explosiones con una cruz en el centro y la cruz de malta en un avión alemán derribado con un caño atravesado.⁵⁷⁵

En cuanto al *flashback* del final de la película, aquel que puede interpretarse como un duelo cristiano, con Iván en su propio paraíso, se observa que al parecer todos los que aparecen allí están muertos, si es que entendemos al resto de los jóvenes como aquellos que estaban encerrados en el sótano de la iglesia y fueron ejecutados. La hermana de Iván, según el libro de Bogomolov, había muerto en la retirada, pero en el libro se desconoce si su madre se encuentra viva.⁵⁷⁶ En la película, la madre fue asesinada por los alemanes y esto le da también un sentido extraterrenal al encuentro del

⁵⁷² Si nos preguntamos sobre si Vasil fue al cielo o al infierno, cuestión central en la muerte del anciano al comienzo, la respuesta es clara, lo cual significa que su comportamiento fue correcto. Algo importante para los campesinos y su temor al infierno por los rumores del anticristo y los *koljozy*. Los argentinos resistieron la colectivización en términos relativamente similares a como resistieron las medidas modernizantes de Pedro I, es decir en términos religiosos, asegurando que si se cedía a las reformas, se estaba accediendo a los deseos del anticristo y serían enviados al infierno. Lynne Viola, *Peasants Rebels under Stalin: Collectivization and the Culture of Peasant Resistance* (New York: Oxford University Press, 1996), 40.

⁵⁷³ Pablo Fontana, *La representación cinematográfica del proceso de colectivización soviético* (Buenos Aires: Tesis de Licenciatura de la universidad de Buenos Aires, 2008), 163-4.

⁵⁷⁴ Una toma similar realiza en los títulos de SACRIFICIO. Capanna, *Andrei Tarkovski*, 201 y 206.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, 212-3.

⁵⁷⁶ Bogomolov, *Ivan*, 71.

final, con toda la carga simbólica que la figura materna posee para Tarkovski, precisamente en aquellos años de la guerra, como mostró en su película autobiográfica *EL ESPEJO*.

La influencia de Dovchenko, reconocida por el mismo Tarkovski, puede observarse también en el simbolismo del caballo comiendo las manzanas o el sueño de Iván junto a su hermana después de su muerte, como el de Vasil, muerto, junto a su esposa en *TIERRA*. Para Tarkovski, el caballo simboliza la vida, en especial la vida rusa y la independencia, y según Capanna, el caballo comiendo las manzanas refiere al pecado original.⁵⁷⁷

En correspondencia con lo que afirma Assmann para las memorias traumáticas, en relación a que escapan a una narrativa épica, en *LA INFANCIA DE IVÁN* Tarkovski evitó toda épica guerrera característica del estalinismo. No se escenifican batallas ni heroísmo en el frente, algo en común con otras películas del *Deshielo* sobre la guerra, y los soldados alemanes son mostrados sólo en una toma en la que no hay combate. En su lugar nos muestra lo que la guerra destruyó, las ruinas y la infancia de Iván. Todas las historias son truncadas: Katasonich repara el gramófono y muere antes de poder escucharlo en la cena; Jolín intenta seducir a Masha, lo transfieren antes de que pueda concretar sus deseos y luego muere; Galtsev, que es el único de los protagonistas que logra sobrevivir, lleva en su rostro la marca de la guerra en forma de una cicatriz. El viejo loco que deambula por su casa en ruinas, como toda la aldea, perdió a su mujer porque la fusilaron los alemanes. Quizás Masha, protegida por Galtsev, también haya sobrevivido, con su inocencia y fragilidad expresada en la araña que la asusta, mientras que a Iván le atrae.

Nuevamente, como en otras películas del *Deshielo* que abordan la guerra y sus traumas, el momento de la victoria, festejado por el colectivo, se transforma para Galtsev en un momento traumático de extremo dolor, al tomar conocimiento del horroroso confinamiento y la muerte de Iván. Pero aquí, a diferencia de otras películas como *VUELAN LAS GRULLAS*, *EL DESTINO DEL HOMBRE* o *CIELO DESPEJADO*, no hay una superación del trauma ni una reconciliación del individuo con el colectivo, sólo hay muerte, al menos en el plano real de la diégesis. Tarkovski pertenece a una nueva generación, que alcanza su madurez en el *Deshielo* y, a diferencia de Bondarchuk,

⁵⁷⁷ Capanna, *Andrei Tarkovski*, 219.

Kalatozov o Chujrai, no experimenta la desestalinización como una redención y renovación del poder soviético, por lo que la reconciliación entre el individuo y el colectivo no es crucial en su película. De hecho, en la mayoría de sus obras lo que tiene lugar es una reconciliación del individuo con el espíritu y la fe.

No es el patriotismo ni el socialismo el valor que hay detrás de la película, sino la fe y el humanismo, y posiblemente también por esto último agradó tanto a Sartre. Luego de la muerte de Iván, se muestra los cuerpos de los hijos de Goebbels también asesinados y de igual forma a los de un alto oficial del ejército alemán por lo que, si bien el nacionalsocialismo queda completamente denostado al asesinar también a sus propios hijos, los muertos de la guerra trascienden las banderas. El material de archivo incluido también va en esta dirección, ya que luego de mostrarnos a los soldados soviéticos festejando en el *Reichstag* se nos muestra los cuerpos de los niños. Los muertos aquí sólo pueden ser instrumentalizados a favor de un discurso pacifista. De hecho, una de las escenas más bellas de la película fuera de los sueños es aquella en la que el amor en el marco de la naturaleza nos hace olvidar la guerra.⁵⁷⁸ Estas secuencias, como la de Galtsev en diálogo interior con Jolin ya fallecido en la guerra, o el material de archivo, no se encuentran en el libro original de Bogomolov.⁵⁷⁹

Según Lev Loseff, el hecho de que las películas de Tarkovski hayan tenido una mínima distribución en la Unión Soviética por parte del gobierno, pero amplia en el exterior, explica de qué forma la censura poseía un carácter ritual y era un fin en sí mismo y no tanto una cuestión pragmática.⁵⁸⁰ Pero es precisamente una cuestión pragmática la que explica esta diferencia entre la censura interna y externa de la película: dentro de la Unión Soviética la película podía impulsar valores e ideas subversivas, tales como la espiritualidad, la fe, la idea de un Estado opresor, el ansia de libertad, en especial entre los artistas, representaciones no épicas de la guerra, etc. Mientras que en el exterior la proyección de sus películas daba prestigio al cine soviético, además de generar la sensación de que en el país se gozaba de libertad artística, ya que sus obras no eran censuradas.

⁵⁷⁸ Tejeda, *Andrei Tarkovski*, 66.

⁵⁷⁹ Bogomolov, *Ivan*, 76.

⁵⁸⁰ Loseff, *On the Beneficence of Censorship*, 223.

6.1.3. FASCISMO ORDINARIO

6.1.3.1. Mijaíl Romm

Mijaíl Romm nace el 18 de febrero de 1901 en el seno de una familia de origen judío en Irkutsk, Siberia, donde estaba exiliado su padre, un físico y activista político militante del POSDR. Durante la revolución rusa sirvió en el Ejército Rojo con diversos rangos. Después de la guerra, estudió escultura en el Instituto Superior de Arte y Tecnología del que se graduó en 1925. Recién en 1929 tuvo su primer contacto con el cine como guionista, posiblemente en relación con su anterior labor de traductor de ficción del francés que realizaba desde 1920.

Como asistente de Aleksander Macheret aprendió el oficio de director en su película HECHOS Y PERSONAS [Дела и люди] (URSS, 1932). En 1934, inició su propia carrera como director con BOLLO [Пышка] (URSS, 1934) una adaptación de *Bola de Cebo* (*Boule de Suif*) de Guy de Maupassant. Esta primera película recibió elogios de Romain Rolland y Maksim Gorki y fue bien recibida por la cúpula del partido: el propio Stalin aprobó el filme, lo que definió en algún sentido el primer período de su actividad como realizador, en el que le fueron encomendados varios proyectos políticos.

En 1937, Boris Shumiatski le asigna la realización de TRECE [Тринадцать] (URSS, 1936) inspirada en PATRULLA PERDIDA [Lost Patrol] (EE.UU. 1934), de John Ford. En la versión de Romm los protagonistas son soldados soviéticos que luchan en la frontera de Asia Central contra intrusos musulmanes. Durante los años de Stalin en el poder, Romm permaneció dentro de los márgenes del realismo socialista, contribuyendo inapreciablemente al culto de la personalidad de Stalin con sus películas LENIN EN OCTUBRE [Ленин в октябре] (URSS, 1937) y LENIN EN 1918 [Ленин в 1918 году] (URSS, 1938). Incluso su primer documental, VLADIMIR ILICH LENIN [Владимир Ильич Ленин] (URSS, 1949), incluía numerosas escenas de Stalin como auténtico sucesor de Lenin y como el generalísimo que había logrado la victoria en la “Gran Guerra Patriótica”. Frente a la ausencia de filmes documentales que utilizan material de archivo filmico de la Revolución para glorificar la figura de Stalin, dado su rol insignificante en la misma, Romm fue uno de los directores que simplemente exageró y mitologizó su protagonismo y su cercanía a Lenin.⁵⁸¹

Su obra propagandista se extendió también al cine antipolaco durante la ocupación soviética (1939-1941), con el film SUEÑO estrenado en 1943, y al cine

⁵⁸¹ Graham H. Roberts, *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR* (New York: St. Martin's Press, 1999), 133.

antialemán, cuando rodó PERSONA 217 [Человек № 217] (URSS, 1944) en la que los alemanes son retratados como estúpidos, avaros y degenerados. Por esta labor recibiría varios galardones, entre ellos el Premio Stalin de Primera Clase en 1941.

Con el fin de la guerra, se dedicaría al cine de propaganda antiestadounidense con LA CUESTIÓN RUSA [Русский вопрос] (URSS, 1947), una de las primeras películas de propaganda antiestadounidense de la posguerra, en cuyo argumento los amos de Wall Street intentan adueñarse del mundo, paranoia que profundizó con la película zhdanovista MISIÓN SECRETA [Секретная миссия] (URSS, 1950), en la que se presenta a la burguesía norteamericana conspirando junto al III Reich para dividirse el planeta, incluso en la posguerra. Su última película de propaganda panfletaria de estilo estalinista fue EL ASESINATO DE LA CALLE DANTE [Убийство на улице Данте] (URSS, 1956).⁵⁸² Esta fue duramente criticada por sus alumnos, lo que provocó una crisis en el director que interrumpió sus conferencias en el VGIK y dejó de rodar. Sus compañeros pensaron que ya no volvería al cine. Ese mismo año, eliminó de sus películas las escenas en las que Stalin era ensalzado o estaba retratado junto a Lenin y seis años después regresó con NUEVE DÍAS DE UN AÑO [Девять дней одного года] (URSS, 1962) película de ficción donde ya puede apreciarse el cambio sufrido por el director, además de algunos elementos que estarían presentes en su siguiente filme, FASCISMO ORDINARIO, como el montaje brusco y unos protagonistas que, al igual que la voz de Romm, son intelectuales irónicos que reflexionan sobre la humanidad y sobre los problemas que la acechan, en este caso las armas nucleares. Entre 1962 y 1965, se dedica en Mosfilm al rodaje de FASCISMO ORDINARIO, un documental de compilación reflexivo sobre el ascenso del nacionalsocialismo, seguramente uno de sus filmes más personales y artísticos, estrenado en 1965 con gran éxito.

En 1971 falleció dejando inconclusa su última obra Y ASÍ Y TODO, YO CREO... [И всё-таки я верю...] (URSS, 1974), que fue luego concluida por sus alumnos, entre ellos Elem Klimov. En ella profundiza el camino que había comenzado a transitar en su anterior documental, pero con numerosas entrevistas a personas de diversos países y un fuerte contenido antimaoísta y anticapitalista, en especial en contra del consumismo y la intervención estadounidense en la Guerra de Vietnam.

⁵⁸² Sergey Dobrynin, "The Silver Curtain: Representations of the West in the Soviet Cold War Films," *History Compass* 7, no. 3 (2009), 862-878.

6.1.3.2. Descripción del documental

FASCISMO ORDINARIO es un documental de compilación rodado casi enteramente con material de archivo capturado a los alemanes, en su mayoría de la Segunda Guerra Mundial, si bien también posee material contemporáneo al rodaje, parte de él grabado en directo.⁵⁸³ Todo el filme se encuentra comentado por la voz del director, que nos guía reflexionando –generalmente con ironía, angustia y esperanza– sobre las imágenes que nos muestra, pero en ningún momento vemos imágenes del director o del sitio desde el cual nos está hablando. El documental está rodado totalmente en blanco y negro y se encuentra dividido en dos partes, conteniendo la primera los primeros nueve capítulos, con una duración de 68 minutos, y la segunda el resto, con 62 minutos. Los capítulos son los siguientes: 1º: se muestran dibujos de niños e imágenes contemporáneas en directo de gente en su vida cotidiana en la vía pública de las principales capitales del bloque soviético, pero luego esto se edita con fotografías de las víctimas de los campos de exterminio con énfasis en el carácter industrial al tiempo que se muestra a las masas saludando a su ídolo, Adolf Hitler; 2º: “Mein Kampf” o el arte de despellejar terneros: incluye escenas de un documental alemán EL LIBRO DE LOS ALEMANES [Das Buch der Deutschen] (Alemania, 1936) de Richard Skowronnek, que muestra cómo artesanos realizan un ejemplar único de *Mi Lucha* de Hitler con portada de acero, y la guardan en un sarcófago especial para que perdure por mil años, el mismo lapso de tiempo que suponían duraría su imperio; 3º: Algunas palabras sobre el autor: se recorre con la voz irónica de Romm el surgimiento y desarrollo del nacionalsocialismo y la transformación de un político aventurero en un semidiós de la nación alemana, comenzando con el expediente policial de Hitler y su carrera fracasada como pintor; 4º: Y en ese tiempo...: se editan fragmentos de los noticiarios de la época con escenas cotidianas: canciones, moda, box, carreras, etc., con comentarios de Romm en contra de las dinastías reales y la alta burguesía capitalista, mientras va ascendiendo el Partido Nacionalsocialista; 5º: Cultura del Tercer Reich: con el subtítulo “cualquier cabo puede ser maestro, pero no cualquier maestro puede ser cabo” se sumerge en aspectos como las quemas de libros y los desfiles de antorchas para adorar a Hitler; 6º: La idea guerrera nacional y la niñez: indaga en el racismo del nacionalsocialismo, con abundantes referencias a su carácter antieslavo, la propaganda para el aumento de la natalidad “aria” y los guetos; 7º: Ein

⁵⁸³ FASCISMO ORDINARIO distribuido con ese nombre en los países de habla hispana. Sin embargo, una traducción más correcta del ruso “Обыкновенный”, teniendo en cuenta el sentido otorgado por los directores, sería el término “cotidiano” en lugar de “ordinario”.

Volk, Ein Reich, Ein Führer: desenmascara el carácter pseudopopular del nacionalsocialismo, los rituales sociales de los nazis en torno a la “comunidad popular” (*Volksgemeinschaft*) y comienza a profundizar en el culto a la personalidad del líder; 8º: “Sobre mí: mi madre era una mujer ordinaria pero dio a Alemania un gran hijo, Adolf Hitler”, sobre el culto a la personalidad y la figura del líder, con la voz de Romm por momentos hablando desde el lugar de aquél; 9º: Arte: con el subtítulo “a los actores y a los artistas cada tanto hay que señalarlos con el dedo” está dedicado por entero al arte del culto a la personalidad en torno de la figura de Hitler, y cierra, junto a la primera parte, con un desfile y marcha militar nazi; 10º: “Te pertenecemos...”: abre la segunda parte del documental profundizando en la subordinación fanática de la sociedad hacia el líder, comenzando con los niños alemanes y su educación extremadamente orientada a la ideología nacionalsocialista y el culto al líder; 11º: También había otra Alemania: realiza un recorrido por la tradición de lucha de la socialdemocracia y el comunismo alemán en contra del capitalismo y el nacionalsocialismo; 12º: A la masa se la trata como una mujer; indaga en la desvalorización de las personas frente a la figura del líder y el concepto de pueblo; 13º: “El Führer ordenó, nosotros obedecemos”: con el subtítulo “por el bien del pueblo alemán debemos combatir cada quince o veinte años, Adolf Hitler”, Romm hace un recorrido por el militarismo alemán y la guerra, centrado en el frente oriental, los crímenes nacionalsocialistas y el exterminio; 14º: Fascismo ordinario: se abordan diversas cuestiones de la sociedad politizada bajo el nacionalsocialismo; 15º: Fin del Tercer Imperio: se muestra el sacrificio del pueblo soviético en la guerra, los adolescentes y niños alemanes luchando una guerra perdida, la derrota alemana, y los festejos en Moscú por el vigésimo aniversario de la victoria; 16º: Último capítulo, inconcluso...: a modo de epílogo, se incluye material de archivo de noticiarios de países de la OTAN y de otros países capitalistas, centrándose la selección en el militarismo, el armamentismo, grupos neonazis, la represión y otros aspectos negativos de esos países. El documental finaliza con la voz de Romm alertando sobre la posibilidad de un resurgir fascista y el desencadenamiento de una nueva guerra mundial con el peligro de una extinción del ser humano por la utilización de armas nucleares. La última escena es una edición de fotografías de víctimas del exterminio con una filmación de una niña soviética contemporánea al rodaje contando la fábula de la gallina de los huevos de oro.

6.1.3.3. Análisis de la fuente

FASCISMO ORDINARIO se erige no sólo como uno de los documentales de compilación más importantes realizados sobre la cultura y los crímenes del nacionalsocialismo, sino incluso de otros sistemas políticos que también hicieron del terror su herramienta de gobierno y del culto a la personalidad su instrumento de legitimación, entre los que, implícitamente, el documental incluye al estalinismo. Sin embargo, este filme, inmerso en la coyuntura de la Guerra Fría, no se vio libre de contenido propagandístico prosoviético y anticapitalista en contra de la OTAN. Esta tensión entre Deshielo y Guerra Fría le otorgó un carácter particularmente híbrido entre documental reflexivo sobre el “totalitarismo” y expositivo de propaganda anticapitalista. En el ámbito soviético se destaca aún más su carácter innovador, ya que significó la irrupción del documental contemporáneo.⁵⁸⁴ Pero en primer lugar, su exégesis contribuye a comprender de qué forma la sociedad soviética, durante el Deshielo, confrontó su experiencia traumática del terror estalinista y el culto a la personalidad.

La idea del documental le fue aportada al director por los cineastas Maya Turovskaya y Yuri Janutin quienes junto a él escribieron el guión. Estos jóvenes críticos propusieron investigar la vida cotidiana bajo el nacionalsocialismo para comprender qué rasgos psicológicos de la población fueron aprovechados por el régimen para sus fines. Romm se entusiasmó y aceptó la propuesta. Se suponía que la obra combinaría escenas documentales con otras de los filmes de ficción, pero el director decidió utilizar sólo material documental.

En los primeros minutos, a modo de introducción, se incluyen imágenes contemporáneas tomadas en directo durante el verano en las calles de Moscú, Varsovia y Berlín oriental, en las que se muestra a estudiantes esperando los resultados de sus exámenes, hombres solos esperando a alguien, parejas encontrándose, madres paseando con sus niños y dibujos hechos por ellos. Estas tomas le otorgan un tiempo y un espacio a la *voice-over*, y la dotan de cierta subjetividad. Las imágenes corresponden al presente del rodaje del documental y como la voz del comentarista lo indica, ellos son mostrados disfrutando, viviendo y amando. A continuación, muestra una mujer llevando a su bebé en brazos nuevamente en el verano contemporáneo moscovita, se realiza un *still-frame*

⁵⁸⁴ Pablo Fontana, “Fascismo ordinario entre el Deshielo y la Guerra Fría: Mijaíl Romm y el surgimiento del documental moderno en la URSS,” *Pasado por-venir* 7, no. 8 (2013), 148-9.

de esta toma en directo a la cual se monta de forma abrupta otra toma de una fotografía en la que puede observarse a una mujer con un bebé en la misma posición, pero con un soldado alemán a punto de dispararle, la cámara hace un zoom en la mujer con el niño y suena un disparo, al tiempo que la música se detiene, seguida de un breve silencio. Luego vuelven las imágenes contemporáneas de directo en movimiento y muestran una niña junto a su madre y con su brazo en una posición determinada, se monta otra toma fotográfica con una niña con el brazo en la misma posición, pero en esta ocasión se trata del cuerpo sin vida de una víctima de los nazis. Las imágenes que continúan son fotografías de cadáveres desnudos en los campos de exterminio. Estas imágenes, en particular la forma en que irrumpen en el presente y, las de las víctimas que vuelven al final del documental por carácter recurrente de economía de repetición, pueden ser consideradas expresión de un trauma social por el exterminio. Según Marianne Hirsch, el trauma social del Holocausto se expresa, entre otras formas, como un recuerdo que no logra aplacarse y regresa a la conciencia al recordar pero en formas cambiantes.⁵⁸⁵



FASCISMO ORDINARIO: montaje de imágenes de directo con cámara oculta en Moscú, Varsovia y Berlín (1964 y 1965) con imágenes de masacres perpetradas por nacionalsocialistas.

De esta forma, el documental nos introduce en la reflexión sobre el nacionalsocialismo a través de una de las fórmulas de representación antes mencionada, la del martirio, pero en su variante de víctimas inocentes, que será tratada más adelante. Hay que destacar que las imágenes que se muestran en directo del momento en que fue rodado el documental no son en color, lo que de alguna forma crea un continuo con las

⁵⁸⁵ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (Columbia: Columbia University Press, 2012), 102.

imágenes de archivo, provocando un choque más radical por el montaje. En FASCISMO ORDINARIO se encuentra ese vaivén entre palabra del presente e imagen del pasado del que habla Antonio Weinrichter, movimiento que presenta una actitud analítica frente a la clásica “recuperación de la memoria” y hace prevalecer lo historiográfico por sobre lo histórico al reflexionar sobre la imagen en lugar de utilizarla como mera evidencia.⁵⁸⁶ Aquí la reflexión no es anterior a las imágenes, como en otros documentales de montaje. Romm utiliza el material de archivo como documento para indagar en el fascismo, pero no para ilustrar conclusiones que posee *a priori*, como otros documentales en los que el comentario va guiando a las imágenes.⁵⁸⁷ El director revisa la historia a través de los archivos, pero a su vez estudia la representación de la historia y expresa una crítica mediática al poner en evidencia su efecto discursivo autoritario, en ocasiones con sólo dejarla hablar.

La obra no se encuentra articulada tanto por un eje cronológico sino por el intento de Romm de develar los aspectos psicológicos del fenómeno del nacionalsocialismo en su carácter cotidiano. Tampoco crea una continuidad espacial sino de orden discursivo o temático en forma de montaje de proposiciones que en realidad es un remontaje utilizado para manipular la intención o el sentido del metraje original al descontextualizarlo. Esto coincide con lo que Weinrichter atribuye al documental moderno de montaje que desliga así a la imagen de su referente histórico o el contenido semántico de la intención con que fue filmado, a través de lo cual hace mostrar a las imágenes “más de lo que muestran” y desafía el ideal de la inmediatez de la imagen.⁵⁸⁸

La interpretación soviética tradicionalmente entendía al fascismo como una amenaza moral y horrible, en ocasiones como absurdo, pero nunca como “cotidiano”. Con la esperanza de contrastar la fachada del nacionalsocialismo, los autores rastrearon filmaciones que muestren la vida cotidiana bajo ese régimen, pero al parecer ésta no les interesaba a los cineastas del momento porque sólo pudieron encontrar unas pocas tomas que luego utilizaron en el documental. En cambio sí encontraron abundante

⁵⁸⁶ Antonio Weinrichter, “Jugando en los archivos de lo real: Apropiación y remontaje en el cine de no ficción,” en *Documental y vanguardia*, ed. Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (Madrid: Cátedra, 2005), 48-9.

⁵⁸⁷ Jörg Frieß da como ejemplo de este uso ilustrativo del material de archivo al analizar el documental MI LUCHA [Mein Kampf/Den blodiga Tiden] (RFA/Suecia, 1960) de Erwin Leiser. Jörg Frieß, “Filme aus Filmen, Filme über Filme: Zur Rethorik historischen Bildmaterials in Filmen über die Shoah und den Faschismus,” en *Der gewöhnliche Faschismus: Ein Werkbuch von Michail Romm*, ed. Wolfgang Beilenhoff y Sabine Hänsgen (Berlin: Vorwerk 8, 2009).

⁵⁸⁸ Antonio Weinrichter, “Jugando en los archivos de lo real” en *Documental y vanguardia*, 44.

material sobre el exterminio. En este orden, otro tema que sería abordado por este documental, según Román Gubern, es la “acaparación icónica” del nacionalsocialismo, esa “avidez escoptofílica” que los llevó a filmar las atrocidades que cometían.⁵⁸⁹

Según Josephine Woll, a mediados de la década del '60 en la Unión Soviética una desintegración de las fronteras genéricas documentales caracterizaba la creciente resistencia hacia las categorías limpias.⁵⁹⁰ Hasta ese momento existían dos tipos de documentales bien definidos: por un lado, se encontraba el arte documental que sugería objetividad, evidencia, desapasionamiento y hechos; por el otro, se encontraba la poética o el arte lírico con su subjetividad, emoción y voz individual. Si bien los críticos de la época oponían ambas corrientes, con FASCISMO ORDINARIO Romm logró unir las al combinar las imágenes documentales con su voz narrativa y las imágenes de los niños dibujando, lo que le agregó lirismo, destruyendo virtualmente el muro entre ambas corrientes y enriqueciendo a la última con pasión artística, vuelo intelectual y color emocional.⁵⁹¹ Por su parte, Aleksander Gerschkovich divide a grandes rasgos los documentales soviéticos en dos grupos, aquellos que son realizados con una mirada cautelosa hacia el pasado y aquellos que carecen de ésta. Según él, el primer grupo comenzaría recién en el período postestalinista y precisamente con FASCISMO ORDINARIO. Estas afirmaciones permiten apreciar el carácter innovador que este documental detentó en el cine soviético.⁵⁹² Esto puede entenderse también como la consecuencia de las formas no tradicionales de expresión que requieren las memorias traumáticas.

Ya en NUEVE DÍAS EN UN AÑO escuchamos la voz del protagonista enunciando sus pensamientos, un monólogo interior característico del Deshielo, ya presente en la literatura del mismo con la novela *Deshielo* de Ehrenburg. También encontramos en ese filme una *voice-over* que vendría a desempeñarse como la del director, y que, al igual que en FASCISMO ORDINARIO, nos introduce en la narración con una suerte de extrañamiento, pero diciendo aquí: “quizás los eventos descritos en esta película nunca ocurrieron...”, además de presentarnos cada uno de los nueve días que es escenificado y que funcionan a modo de capítulo. Incluso el final dramático de esta película confronta al protagonista enfrentando una muerte casi segura con el dibujo infantil que él mismo

⁵⁸⁹ Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (Barcelona: Anagrama, 2005), 318.

⁵⁹⁰ Woll, *Real Images*, 192.

⁵⁹¹ *Ibid.*, 192-3.

⁵⁹² Alexander Gerschkovich, “Scarecrow and Kindergarten: A Critical Analysis and Comparison,” en *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, ed. Anna Lawton (London: Routledge, 1992), 286.

hace para su amigo y su esposa, así como en el final de FASCISMO ORDINARIO el drama del exterminio y el peligro de la extinción por una guerra nuclear masiva se muestra junto a los cuentos y dibujos de los niños. Algunos elementos que Romm va a utilizar en su documental ya se perfilan en esa película, que es el primer resultado de su transformación por la crisis que el Deshielo desencadenó en él. En aquel momento expresó:

Comprendí que dejé de ser, en esencia, un artista, y que me tocó vivir una gran tragedia... Pienso que si un hombre deja de descubrir algo nuevo en el arte, éste no lo necesita más. Simplemente, no lo necesita.⁵⁹³

Uno de los elementos que le otorgó un carácter singular a FASCISMO ORDINARIO es la forma en que Romm utiliza su voz, como cotidiana, no despersonalizada, que va de la intervención subjetiva al comentario tradicional, mientras que por momentos encarna irónicamente la persona de Hitler. Este carácter irónico de la voz utilizada en contra de los líderes del régimen derrotado puede rastrearse en el precursor de los documentales de compilación, LA CAÍDA DE LA DINASTÍA ROMANOV [Падение династии Романовых] (URSS, 1927) realizado por la cineasta soviética Esfir Shub.⁵⁹⁴ FASCISMO ORDINARIO guarda importantes similitudes con ese documental. Sin embargo, la voz de los intertítulos de Shub es una “voz de Dios”, que no se interroga ni reflexiona. Utiliza la ironía sólo con un sentido degradatorio de clara finalidad propagandista y el mensaje posee una pretensión de objetividad, constituyendo un documental clásico expositivo, tal como el de Karmen y Svilova, EL JUICIO DE LOS PUEBLOS, cuando ironizan sobre los criminales nazis juzgados en Núremberg. En cambio, la voz de Romm no es la “voz de Dios”, es una búsqueda interior, subjetiva, una voz de las que nacen con el Deshielo. Es posible también rastrear la inspiración en el documental de Dovchenko, BATALLA POR NUESTRA UCRANIA SOVIÉTICA, en donde se editan imágenes de archivo capturadas con soldados alemanes sonrientes junto a ucranianos sufriendo. La similitud de ciertos elementos utilizados por Romm en el documental analizado con otros utilizados por Shub y Eisenstein serían indicadores de cómo el director logró superar su crisis artística y adaptarse al nuevo arte soviético de la desestalinización: buscó inspiración en la vanguardia cinematográfica soviética de los

⁵⁹³ Citado en Barash, *El cine soviético del principio al fin*, 241.

⁵⁹⁴ En especial cuando se muestra al Zar bailando y luego a los campesinos trabajando.

años veinte, especialmente en el montaje. El cine de compilación lo utiliza como procedimiento técnico y principio artístico, como collage y rescata al de las vanguardias soviéticas de los años veinte en oposición con el realismo.⁵⁹⁵ En palabras de Weinrichter:

Los caminos de la experimentación y el documental sólo han vuelto a juntarse plenamente cuando el cine de materiales reales ha redescubierto el principio de montaje, en el sentido fuerte heredado de la vanguardia.⁵⁹⁶

La tradición del *montage* soviético es también una herencia del remontaje, practica soviética que comenzó en el período posrevolucionario y cuya máxima profesional era Shub que trabajaba con Eisenstein, quien dio allí sus primeros pasos de edición y luego sería maestra de Romm.⁵⁹⁷ A lo largo del período soviético, el remontaje continuaría aplicado a películas importadas y exportadas, o bien a las soviéticas que había que acomodar al ambiente político del momento.⁵⁹⁸ Este montaje aún sin la introducción de una *voice-over*, recontextualiza los fragmentos, les otorga un nuevo sentido y, tal como observó Kuleshov, puede ser utilizado por el autor para comunicar ciertas ideas generales o abstractas al espectador a través de su carácter expresivo más que informativo, al rebasar lo denotativo, ya que nos hace ver la imagen histórica más allá de su contenido factual o, en palabras de Jay Leyda, hace que el espectador sea consciente del significado global de viejos materiales.⁵⁹⁹ Aquí nos encontramos con el carácter subversivo de los compiladores que buscan desnudar la ideología incrustada en el material de archivo. Sin embargo, en el caso soviético este carácter es aún mayor, dado que el poder de la palabra y de la imagen es el principal sostén ideológico del poder político.

⁵⁹⁵ Antonio Weinrichter, “Jugando en los archivos de lo real” en *Documental y vanguardia*, 60.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, 43.

⁵⁹⁷ Yuri Tsivian, “El juego sabio y malvado: remontaje y cultura cinematográfica soviética en los años ‘20,” en *Memoria y arqueología del cine*, ed. Vicente Sanchez-Biosca y Vicente Benet, 2 vols. (Barcelona: Paidós, 1998), 34.

⁵⁹⁸ Un ejemplo es el remontaje estalinista sobre material de archivo del funeral de Lenin utilizado por Dziga Vertov en TRES CANCIONES PARA LENIN [Три песни о Ленине] (URSS, 1934). Aquí se encuentra editado de forma que se lo muestra a Stalin en el funeral casi inmediatamente después de mostrar el cuerpo de Lenin, mientras que en CINE VERDAD [Киноправда] (URSS, 1925) nos muestra a Stalin en el funeral, luego de mostrar a otros líderes.

⁵⁹⁹ Jay Leyda, *Films Beget Film: A study of the compilation film* (New York: Hill y Wang, 1971), 65.

Romm indaga con su voz en las imágenes del fascismo en busca de su naturaleza. Su voz busca la verdad, un tema recurrente y de gran importancia en la cultura rusa, pero central en la época del Deshielo. La desestalinización hace posible este discurso subjetivo, esta voz del director que no es una “voz de Dios” iluminándonos con objetividad sobre el fascismo, como lo hacían los documentales estalinistas. Esta voz no nos informa, sino que reflexiona, se pregunta y nos invita a preguntarnos y a reflexionar sobre la naturaleza del fascismo. El director opera un doble rescate del sujeto, que es parte del Deshielo. Por un lado, presenta al individuo con características particulares que hacen a su personalidad y lo hacen único en el colectivo. Esto es mostrado positivamente, en las imágenes en directo donde la voz dice “cada uno espera a su manera”, frente a otras imágenes del nacionalsocialismo, cuando muestra a multitudes con personas indiferenciadas, ya sea por uniformes, actitudes, saludos, marchas, al tiempo que se refiere a ellos negativamente como masa. Una defensa similar de la singularidad del individuo frente a su uniformización y a la represión de las particularidades a través de la violencia, se encuentra en otras películas del Deshielo, pero en particular en la primera página de la novela *Vida y destino* de Vasili Grossman:

Entre millones de izbas rusas no hay ni habrá nunca dos exactamente iguales. Todo lo que vive es irrepetible. Es inconcebible que dos seres humanos, dos arbustos de rosas silvestres sean idénticos...La vida se extingue allí donde existe el empeño en borrar las diferencias y particularidades por la vía de la violencia.⁶⁰⁰

Por otro lado, el filme hace una defensa de la subjetividad en cuanto a visión única y personal de la realidad en la escena en la que muestra dibujos realizados por niños en los que hay un gato alegre, otro gato hambriento, otro astuto, un león triste o un oso. A continuación se muestran imágenes de padres con sus niños y estudiantes en Varsovia, Moscú y Berlín, mientras que la voz de Romm dice: “Cada uno ve el mundo un poco distinto, pero cada uno es un humano”. Se trata de una defensa de la subjetividad en cuanto a diversidad de opinión, de entender la realidad, frente al “objetivismo” que el Partido esgrimía y exigía en el realismo socialista y que bajo la consigna de “partidismo” [партийность] no era más que fidelidad a sus puntos de

⁶⁰⁰ Grossman, *Vida y destino*, 11-2.

vista.⁶⁰¹ La desestalinización significó precisamente una explosión de subjetividad en el cine soviético, con sujetos de enunciación más explícitos y una utilización más íntima de los primeros planos y de los primerísimos primeros planos, además de una cámara que mostraba lo que los personajes veían, sentían o pensaban y se movía como ellos, frente a los planos generales y americanos del realismo socialista, que buscaban expresar la supuesta objetividad de la visión del Partido. Romm utiliza planos medios cortos de fotografías de identificación de prisioneros de los campos y avanza con la cámara hasta lograr primerísimos primeros planos, lo que genera una implicación emotiva con el prisionero, pero también incentiva una indagación del espectador en la expresión de esos rostros.



FASCISMO ORDINARIO: prisioneros de campos de concentración.

En las primeras tomas grabadas en directo, Romm se apropia de la imagen fundamental del Deshielo, la imagen del niño como prisma de juicio moral y símbolo de inocencia. Los dibujos que se muestran tienen un alto grado de fantasía y no buscan reproducir la realidad imitándola, como se ve en el dibujo del estadio en el cual de la gente del público se dibujan sólo sus cabezas. Esto puede interpretarse como una crítica encubierta al canon estético del realismo socialista. También le agrega a la niñez una dimensión política explícita contrastando la pureza de la contemplación infantil y la inocencia de espíritu con las perversiones de integridad moral del nacionalsocialismo. Así, la infancia es dotada de sentido como sistema de ética opuesto al fascismo.⁶⁰² El

⁶⁰¹ Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX: La imagen política en la era de la cultura de masas* (Madrid: Akal, 2007), 87.

⁶⁰² Woll, *Real Images*, 193.

filme comienza con la imagen de niños dibujando en Moscú al momento del rodaje y finaliza con una niña de la misma época y lugar recitando un poema. En contraposición, en el décimo capítulo (“Te pertenecemos”) se muestran imágenes de niños transformados en seguidores de Hitler, que escriben la letra H porque están haciendo tarjetas de cumpleaños para él, y que aprenden a leer con textos nazis. La contraposición consiste en las acciones despolitizadas de los niños contemporáneos del bloque soviético y las acciones altamente politizadas de los niños bajo el nacionalsocialismo. Esto también ocurre con las personas filmadas en directo, ya que no se las muestra en actividades políticas, ni trabajando sino esperando, amando, sorprendiéndose, es decir, en actitudes “humanas”. Esto se contrapone con las imágenes de los fascistas siempre “politizados”, pero es posible que también sea una crítica al estalinismo, cuando siempre se mostraba a la gente trabajando. Hay que destacar que el contraste con las imágenes del fascismo no se realiza con imágenes del mismo período en la Unión Soviética, sino que se rodaron estas tomas durante el posestalinismo, lo que puede inducir al espectador a comparar el presente soviético no sólo con el pasado nacionalsocialista sino con el pasado estalinista en el cual los niños realizaban tareas similares.

La voz de Romm no se parecía en nada a la de un locutor profesional, se entristecía, bromeaba, interrogaba, reflexionaba. No fue un trabajo fácil y en varias ocasiones quiso abandonarlo pero Janiutin y Turovskaia lo convencían de que él debía aportar la voz.⁶⁰³ Posiblemente su voz hablando en primera persona como Hitler pueda no haber sido tan chocante para el público soviético como para el occidental, dado que el primero estaba acostumbrado al doblaje de las películas extranjeras por una sola voz para todos los personajes, que incluso leía los títulos, y que permitía oír en menor volumen la voz original de los protagonistas. Entonces la *voice-over*, que por momentos encarna a los personajes y parece traspasar la frontera de lo diegético, ya se encontraba en cierta forma en el cine de ficción doblado, desempeñándose como extradiegética en los títulos y diegética durante la narración.⁶⁰⁴ La cuestión de qué voz utilizar fue objeto de una larga discusión en la que se descartó por completo la acostumbrada “voz de Dios” ya sea de actores contemporáneos o locutores de radio, característica de los

⁶⁰³ Barash, *El cine soviético del principio al fin*, 248.

⁶⁰⁴ Este tipo de doblaje, también común en Polonia, es conocido en Rusia como “traducción Gavrillov” y consiste de una voz que lee una traducción del libreto del film, permitiendo incluso escuchar la banda de sonido original. Este sistema se popularizó precisamente en el momento en que se realizó FASCISMO ORDINARIO.

documentales de compilación. Tampoco se utilizaron las voces sincronizadas del *cinema vérité*, en cambio se utilizó una voz que se mueve entre las categorías convencionales y se identifica como la voz del autor. Pero si bien es una voz que narra, es vacilante, cuestiona, ironiza, por momentos está aterrorizada y en ocasiones habla en primera persona por Hitler, es una voz sin resonancia, que transforma a las imágenes en su resonancia espacial.⁶⁰⁵ Este último aspecto contribuye a que la voz de Romm cruce el límite de lo diegético y nos preguntemos si el espacio de las imágenes es sólo el de los documentos históricos o también el de su memoria.

En el octavo capítulo se muestra un intertítulo que la voz lee y dice “Sobre mí, Mi madre fue una mujer ordinaria, pero ella le dio a Alemania un gran hijo. Adolf Hitler”.⁶⁰⁶ A continuación se muestran imágenes de un sombrero militar, el de Hitler, y la voz dice “Mi gorra, una vista completa – Mi gorra, de perfil”. El estilo de las fotografías es expositivo, pero con la voz se logra un efecto grotesco. En el mismo orden, luego se muestra una serie de fotografías de Hitler en distintos contextos mientras que la voz hace una breve indicación de las mismas: “Yo con las montañas” (Hitler en su casa de montaña), “Yo en el mar” (postal de Hitler en el mar), “Yo y una ardilla” (Hitler con una ardilla), “Yo y una pequeña niña” (Hitler junto a una niña), “Yo y los leones” (Hitler frente a una jaula de leones). Se muestra una pintura en la que se ve a Hitler junto a Sigfrido, ante la cual la voz comenta “Yo y Sigfrido, artista desconocido, demasiado mal, estoy debajo de los brazos de Sigfrido, cuando debería ser al revés”. Luego se opera un cambio de soporte, ya que se pasa de la fotografía inmóvil a las imágenes en movimiento de noticiarios alemanes en los que se muestra a Hitler en diversas situaciones y se crean similares comentarios en primera persona con la voz de Romm que busca ridiculizarlo, como cuando se lo muestra como orador con los brazos en su pecho “Cruzo mis manos en mi pecho”, y luego se lo muestra con sus manos en su entrepierna “Posteriormente encontré un lugar mejor para ellas”. La posición de las manos de Hitler, cuando la derecha no estaba alzada haciendo el saludo hitleriano, no eran un objeto de interés. En cambio, la posición de las manos de Stalin en sus retratos

⁶⁰⁵ Wolfgang Beilenhoff y Sabine Hänsen, “Speaking about images: The voice of the author in Ordinary Fascism,” *Studies in Russian and Soviet Cinema* 2, no. 2 (2008), 144.

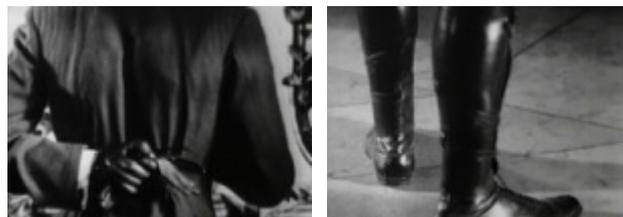
⁶⁰⁶ La utilización de intertítulos en el cine sonoro soviético no fue un fenómeno extraño. Posiblemente esto se debe a que no pudieron descartarse junto al cine mudo ya que se demoró alrededor de una década en dotar a las áreas rurales soviéticas con proyectores sonoros, por lo cual durante los años treinta las películas se realizaban en versiones sonoras pero con intertítulos que puedan también ser exhibidas como mudas.

sí lo era, debido a que su mano izquierda se encontraba parcialmente paralizada.⁶⁰⁷ Posiblemente es una alusión implícita a la puesta en escena de los retratos de Stalin.

Esta *mise-en-scène* con la deconstrucción de Hitler como orador recuerda el montaje utilizado por Eisenstein para ridiculizar la figura de Kerenski como un pequeño dictador bonapartista en OCTUBRE [Октябрь] (URSS, 1927), especialmente por la ironía de los intertítulos, pero también por la deconstrucción de él como dictador a partir de la separación en planos detalle de ciertos elementos que lo rodean, como sus botas militares, sus guantes, las medallas y demás. También el fuerte contraste del montaje y la utilización de fotografías, pinturas y filmico en un montaje que es una clara influencia que Eisenstein tuvo sobre Romm como su profesor en el VGIK. Se puede aplicar a este documental lo afirmado por Patricia Zimmermann para el “nuevo documental de compilación”, en cuanto a que no se centra sólo en la narración histórica y la voluntad política del material de archivo sino que también lo hace en su efecto discursivo y su condición de vehículo ideológico, para lo cual “desbaratan el texto utilizando múltiples textos, reordenándolos y recolocándolos...(fotografías, música, películas, dibujos animados) y diferentes voces (políticas, personales, lógicas, estéticas)”.⁶⁰⁸



FASCISMO ORDINARIO: planos detalle sobre Hitler.



OCTUBRE: planos detalle sobre Kerenski.

⁶⁰⁷ Martín Loiperdinger, Rudolf Herz y Ulrich Pohlmann, *Führerbilder: Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film* (München: Piper, 1995), 192.

⁶⁰⁸ Patricia Zimmermann, “Revolutionary Pleasures: Wrecking the Text in Compilation Documentary,” *Afterimage* 16, no. 8 (1989), 7.

Junto a la resignificación que el montaje le otorga al material de archivo se encuentra la realizada por la voz que por momentos coincide con la primera persona. La ambivalencia de la voz que se mueve entre un “él” y un “yo”, entre la distancia analítica y su involucramiento personal, es la condición necesaria para la usurpación irónica que Romm realiza de la persona de Hitler. Esta usurpación de la subjetividad del genocida a través del “yo” opera como una humillación al mismo. En el capítulo dos se burla de la figura de Hitler acelerando las imágenes de su discurso y deformándolas con una lente de ojo de pez y acompañándolas con una banda de sonido que sólo deja escuchar un tambor. Lo que Romm logra es una irónica hiperbolización de los elementos presentes en las imágenes de Hitler, para lo cual cumple con el prerrequisito de una sistemática recontextualización del material.⁶⁰⁹ Este otorgamiento de un nuevo sentido al material es perseguido por Romm no sólo a través de la descontextualización, sino también realizando una búsqueda interior a las imágenes, con acercamientos y planos detalle.

Por otro lado, la utilización de material fotográfico junto al fílmico permite la posibilidad de un alto que puede ser utilizado para una perspectiva analítica. Estos momentos de reflexión sobre la imagen son buscados por el director también cuando realiza congelamientos de discursos o marchas y las deja unos segundos en silencio, en un claro intento por operar un extrañamiento (*Verfremdungseffekt*) en el espectador. Incluso, para ejercer este efecto, muestra en diversas ocasiones fotografías de las SA fotografiando los desfiles, un camarógrafo al comienzo del tercer capítulo antes de mostrar imágenes de vida cotidiana y camarógrafos siguiendo a Hitler.



FASCISMO ORDINARIO: fotógrafo de las SA, camarógrafo del DEUTSCHE WOCHENSCHAU y otros siguiendo a Hitler.

⁶⁰⁹ Beilenhoff y Hänsgen, “Speaking about images”, 144.

Wolfgang Beilenhoff y Sabine Hänsgen comparan la voz de Romm con la de Hartmut Bitomsky en *AUTOPISTA DEL REICH* [Reichsautobahn] (RFA, 1986) al ser releída la misma secuencia de imágenes de la inauguración por Hitler de una autopista. Romm detiene la imagen en movimiento en tres ocasiones, quebrando la experiencia de fascinación colectiva por la imagen en movimiento, y desenmascara satíricamente el culto a la personalidad a través de una exagerada repetición del acto de cavar, primero por Hitler (una autopista central), luego por Göring y Hess (autopistas secundarias) y luego por pequeños “Führer” (autopistas de menor importancia). Bitomsky confronta la mitología de las imágenes con su descripción fáctica y contribuye a su comprensión, acudiendo también al recurso de la imagen fija, pero en esta ocasión mostrando fotografías de las mismas tomas sostenidas por las manos del director que las analiza.



Hitler inaugurando una autopista en *FASCISMO ORDINARIO* (izq.) y *AUTOPISTA DEL REICH* (der.).

Los numerosos documentales televisivos de compilación sobre el Tercer Reich utilizaban un reducido repertorio de imágenes de archivo que son mostradas en una variedad de contextos, pero que, sin referencia alguna, funcionan como símbolos abstractos o alegorías que buscan ilustrar los comentarios de la *voice-over* que guía al espectador. En contraposición, documentalistas de vanguardia como Romm y Bitomsky concibieron estrategias de intervención dirigidas directamente en contra de este reciclaje de imágenes del nacionalsocialismo. Se trata aquí de una “compilación correcta”, en términos de Leyda, ya que su propósito es “hacer que la mente del espectador sea más consciente del significado global de viejos materiales”.⁶¹⁰ Bitomsky avanza aún más en esta utilización del archivo y en la subjetivización de la voz, como puede apreciarse en la escena en la que ambos documentales analizan el mismo material histórico, ya que mientras que Romm sólo congela la imagen de archivo, Bitomsky incluso muestra el

⁶¹⁰ Leyda, *Films Beget Film*, 45.

formato fotográfico de la misma y se corporiza en el plano al mostrar sus manos.⁶¹¹ Se trata de un segundo paso que Romm daría en su siguiente documental.

En cierta forma, FASCISMO ORDINARIO es un documental reflexivo según las características que Bill Nichols otorga a ese tipo,⁶¹² ya que desde el comienzo Romm presenta su obra como una construcción y no como una evocación directa de la realidad y, siguiendo los pasos del formalismo soviético, desfamiliariza el formato del documental, concientizando al espectador de sus convenciones a través del extrañamiento. Sin embargo, no puede ser catalogado de documental autorreflexivo, ya que no pone en primer término sus propios procesos de producción de sentido.⁶¹³ De todas formas, su voz subjetiva y la utilización del material de archivo, no sólo como evidencia fáctica sino como evidencia del discurso, lo colocan claramente dentro del documental moderno.⁶¹⁴ FASCISMO ORDINARIO es también un documental performativo ya que la desviación del carácter evidencial del documental persigue subrayar los aspectos subjetivos de un discurso que anteriormente se entendía a sí mismo como objetivo y además enfatiza la dimensión afectiva de la experiencia del cineasta.⁶¹⁵ Incluso Romm pone en primer término el hecho de la comunicación con un enunciado performativo en lugar de constataivo al inicio del documental:

Con esta película no queremos mostrarles todos los fenómenos del fascismo. Sería imposible... Del material disponible hemos seleccionado aquello que más nos ha impresionado sobre lo que nos detendremos para reflexionar.

La reflexión de Romm sobre la manipulación de las imágenes fascistas con el fin de eliminar líderes que se habían transformado en enemigos del protagonista del culto a la personalidad es aplicable también al estalinismo, especialmente con el caso de Trotski, e incluso puede interpretarse como una autocrítica producto de su crisis personal, ya que él había realizado esa tarea con la figura de Stalin en sus películas luego de la desestalinización. El director nos muestra la eliminación de Röhm en las fotografías indicando los censores el personaje a eliminar con una cruz, de forma

⁶¹¹ Un intento de profundizar aún más en este sentido lo podemos rastrear en su documental EL FUEGO INEXTINGUIBLE [Nicht lösbares Feuer] (RFA, 1969) de Harun Farocki.

⁶¹² Bill Nichols, *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona: Paidós, 1991), 66-7.

⁶¹³ Antonio Weinrichter, *Desvios de lo real: El cine de no ficción* (Madrid: T&b Editores, 2004), 46.

⁶¹⁴ Ortega indica esta utilización del “yo” como uno de los elementos que diferencian al documental moderno del clásico social. María L. Ortega Gálvez, “Documental, vanguardia y sociedad: Los límites de la experimentación,” en *Documental y vanguardia*, ed. Casimiro Torreiro, Josetxo Cerdán y Josep M. Català Domènech, 1ª ed. (Madrid: Cátedra, 2005), 204.

⁶¹⁵ *Ibid.*, 49.

similar a como actuaban los censores en la época de Stalin.⁶¹⁶ La forma de eliminar al rey italiano Vittorio Emanuele III por oscurecimiento junto a Mussolini no dista de la eliminación de Stalin realizada por Romm en sus filmes.⁶¹⁷ La “desaparición” del personaje de Stalin de sus películas sobre Lenin es una clara expresión de los límites de la desestalinización durante el Deshielo, ya que las películas continuaron siendo proyectadas a pesar de su clara concepción personalista y estalinista de la Revolución de Octubre.



Marcas de los censores para eliminar la imagen de Röhm de las fotografías. Oscurecimiento de la imagen para ocultar la figura del rey italiano (ambos en FASCISMO ORDINARIO). Ocultamiento de la figura de Stalin refilmando la escena con un “marinero” de espaldas frente a la pantalla (LENIN EN OCTUBRE).

En diversos artículos se afirma que la reflexión de Romm sobre el fascismo, sería una alusión en forma implícita también al estalinismo⁶¹⁸ y que incluso parte del público soviético lo interpretó en ese sentido.⁶¹⁹ Sin embargo, los autores no analizan ni especifican en qué forma se realiza esa asociación. En algunos casos, esas críticas también se realizaban por asociación implícita con el nacionalsocialismo, fenómeno más usual en Checoslovaquia durante la Primavera de Praga, cuya crítica implícita al estalinismo era en ocasiones tan sutil o compleja que incluso para la censura y parte del público pasaba desapercibida. Estamos frente a una destreza particular desarrollada por los directores del bloque soviético para poder superar la censura y que no siempre fue exitosa, como lo muestra el caso de IVÁN EL TERRIBLE II: LA CONJURA DE LOS BOYARDOS de Eisenstein. Parte del culto a la personalidad se realizaba ensalzando la

⁶¹⁶ David King, *Stalins Retuschen: Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion* (Hamburg: Hamburger Edition, 1997).

⁶¹⁷ Shlapentokh y Shlapentokh, *Soviet cinematography, 1918-1991*, 24. En 1956, se eliminaron 200 metros de LENIN EN OCTUBRE y 600 de LENIN EN 1918. Sheila Och, *Lenin im sowjetischen Spielfilm: Die Revolution verfilmt ihre Helden* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992), 48 y 74.

⁶¹⁸ Carolina Moine, “Le fascismo ordinaire de Mikhaïl Romm au festival de Leipzig (1965),” en *Caméra politique: cinéma et stalinisme*, ed. Kristian Feigelson (Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2005), 229. Wolfgang Beilenhoff y Sabine Hänsen, eds., *Der gewöhnliche Faschismus: Ein Werkbuch von Michail Romm* (Berlin: Vorwerk 8, 2009), 12.

⁶¹⁹ Christiane Engel, ed., *Geschichte des sowjetischen und russischen Films* (Weimar: J.B. Metzler, 1999), 164. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, 105.

figura de los zares y héroes medievales rusos, que implícitamente se asociaba a la de Stalin. Eisenstein utilizó esta misma estrategia de legitimación pero con fines subversivos, para aludir en forma encubierta a las purgas estalinistas al representar a un Zar paranoico que a través de la *oprichnina*, su despiadada guardia personal, eliminaba a sus oponentes.⁶²⁰ Romm, invitado a una función preliminar para directores organizada por Eisenstein, fue testigo de la perplejidad y el silencio absoluto de éstos al ver el filme y percatarse de su sentido implícito,⁶²¹ del cual el director era consciente como demostraba su sonrisa provocativa y escéptica.⁶²² Durante el Deshielo, esta estrategia de crítica indirecta por asociación era la única herramienta potencial de los directores que deseaban hacer una reflexión profunda sobre el estalinismo más allá de la crítica parcial a Stalin que podían tolerar las autoridades.

Si bien la comparación entre nacionalsocialismo y estalinismo fue un elemento característico de la “escuela del totalitarismo” en los países capitalistas, ésta no fue ajena a las sociedades del bloque soviético, en particular luego de la intervención soviética en Checoslovaquia.⁶²³ En la novela *Vida y Destino*, Grossman pone de relieve una serie de aspectos comunes a ambos sistemas, especialmente el elemento concentracionario, pero siempre remarcando la singularidad genocida del nacionalsocialismo. En esta obra, ambos sistemas son calificados de totalitarios⁶²⁴ y algunos de los elementos en común descritos son analizados también en FASCISMO ORDINARIO.

Además de los puntos antes mencionados, el elemento más contundente para sustentar la hipótesis de que las escenas relativas al culto a la personalidad de los dictadores fascistas hacen referencia en forma implícita también al culto en torno de Stalin, así como las técnicas de uniformización “totalitarias” analizadas son asociadas a las del estalinismo, son las escenas que Romm editó analizando el culto a Mao Tse Tung pertenecientes a su posterior documental Y ASÍ Y TODO YO CREO.... Estas escenas representan una bisagra relacional, un nexo entre el fascismo y el estalinismo en su

⁶²⁰ Posiblemente impulsos de rebeldía o rencor hacia Stalin por las ejecuciones de íntimos amigos durante las purgas, especialmente de Meyerhold y de Babel, sean la causa de este retrato.

⁶²¹ Bordwell, *El cine de Eisenstein*, 290.

⁶²² Leonid Kozlov, “The artist and the shadow of Ivan,” en *Stalinism and Soviet Cinema*, ed. Richard Taylor y Derek Spring (London: Routledge, 1993), 126.

⁶²³ Enzo Traverso, *El totalitarismo: Historia de un debate* (Buenos Aires: EUDEBA, 2001), 119.

⁶²⁴ “En los países totalitarios, donde no existe la sociedad civil, el antisemitismo sólo puede ser estatal.” Grossman describe en su libro el Holocausto y el carácter antisemita de las purgas “anticosmopolitas” y deja en claro su carácter estatal. Grossman, *Vida y destino*, 619.

carácter “totalitario”. Por un lado, las tomas son similares a las que muestra cuando analiza el culto a la personalidad en FASCISMO ORDINARIO: estatuas gigantes del líder, gran cantidad de pinturas mostrando al líder o de libros con su fotografía en la tapa, multitudes en las que no se diferencia el individuo ovacionando fanáticamente a Mao. En ambos casos, Romm comienza mostrando el libro escrito por el líder, en este caso el *Libro Rojo*, el cual aparece en numerosas tomas, se hacen citas de él utilizando intertítulos y se muestra a multitudes leyéndolo en forma colectiva, lo que tiene un carácter negativo para el director, dada su valoración positiva de la diferenciación del sujeto dentro del colectivo. Muestra la persecución de los que disienten, colgándoles carteles del cuello y también incluye la quema de carteles durante la Revolución Cultural, como en el otro documental se mostraba la quema de libros liderada por Goebbels y a los opositores del nacionalsocialismo con carteles degradantes colgados del cuello.



Escenas del nacionalsocialismo en FASCISMO ORDINARIO (izquierda) y del maoísmo en Y ASÍ Y TODO YO CREO... (derecha).

El carácter negativo otorgado al maoísmo se desprende también del armamento chino, el entrenamiento militar de la población civil, incluso de los niños, y la detonación de una bomba nuclear china en la que se muestran casas destruidas y animales utilizados para experimentar con la explosión, a lo cual siguen imágenes de soldados chinos festejando y de las víctimas de Hiroshima y Nagasaki. Pero la vestimenta de Mao, similar a la de Stalin y ya abandonada durante el Deshielo, los globos glorificándolo, como los famosos globos de Stalin, lo relacionan con el

estalinismo. Incluso en un desfile se ve una estatua de Mao con el brazo tapándole el rostro, en donde es casi indistinguible de la de Stalin, cuyas estatuas ya habían sido representadas negativamente en el cine del Deshielo, especialmente utilizando en forma grotesca su gran tamaño, por ejemplo en CIELO DESPEJADO.⁶²⁵ Romm incluye tres intertítulos con imágenes intermedias en estas escenas en las que descompone las palabras “Revolución Cultural” [культурная революция]. El primero sólo incluye la palabra “Culto” [Культ] claramente con la intención de que el público asocie las imágenes con el “culto a la personalidad” [Культ личности].



Estatua gigante de Mao en Y ASÍ Y TODO YO CREO...
y de Stalin en CIELO DESPEJADO.

Es de destacar los intertítulos que hablan de Mao como un “sol rojo” y el montaje que muestra al sol subiendo en el horizonte alternándolo con la figura de Mao y una multitud de chinos que con el *Libro Rojo* en mano lo ovacionan con el sol de frente. Incluso en una toma la luz de un reflejo enciende la cámara al pasar Mao y parece transformarse en el sol, relacionando en una misma toma al líder y al astro adorado en las culturas antiguas, figura principal en los pueblos más centralizadas, y que también fue asociada a Stalin en su época e incluso posteriormente como puede observarse en SOL ARDIENTE [Утомлённые солнцем] (Rusia/Francia, 1994) de Nikita Mijalkov.⁶²⁶



Y ASÍ Y TODO YO CREO...: asociación de Mao con el sol y su adoración.

⁶²⁵ Uno de los máximos exponentes del Deshielo en el cine, tanto por la figura del rehabilitado, como por la escena de 80 segundos de deshielo literal que sigue a la muerte de Stalin.

⁶²⁶ Se escribían poemas que comparaban a Stalin con un diamante radiante, un faro, el “Sol de la humanidad” y la luz. Loiperdinger, Herz y Pohlmann, *Führerbilder*, 189-90.

Sin embargo, en estas escenas no se incluyen tomas que muestren un símbolo comunista, como la hoz y el martillo, y sólo aparecen estrellas en los uniformes, pero en ningún momento se hacen planos detalle de ellas y no se distingue su color rojo al ser un documental sin color. No se liga al culto a la personalidad con el comunismo a través de las imágenes, lo cual era factible de ser censurado, ya que en lugar de criticar a la personalidad, como había hecho el XX° Congreso del PCUS con Stalin, se estaría criticando al marxismo o al Partido Comunista, tabú que era imposible romper sin ser censurado. Por otro lado, la ruptura sino-soviética desde la desestalinización, con el agravamiento de las relaciones por los conflictos armados fronterizos en la Isla de Damanski/Zhenbao en 1969, la Revolución Cultural y la visita de Nixon a China, posibilitaban hacer esta reflexión que a pesar de su carácter altamente revisionista, peligroso durante el período de Brézhnev y más aún luego del endurecimiento de la censura a partir de 1968, cumplía también una función propagandista contra un país que se presentaba como un enemigo potencial.

La caída de un régimen autoritario propicia la apropiación y el desmontaje de las filmaciones con las que éste había construido su imaginario.⁶²⁷ En el caso soviético, la desestalinización llevada adelante durante el Deshielo desencadenó en la sociedad una reinterpretación crítica del material simbólico del estalinismo, acompañada incluso de casos de iconoclastia,⁶²⁸ que en ocasiones superó el límite impuesto por el gobierno, extendiendo la crítica al Partido Comunista y al sistema político-económico en lugar de limitarla a la psicología de Stalin.⁶²⁹ Estos “excesos” fueron condenados y reprimidos por el Partido, limitando la crítica a la persona de Stalin. Si se quería profundizar en la comprensión de problemáticas fundamentales del estalinismo, como el culto a la personalidad, la masificación y el terror, sin caer en la falacia personalista, el único camino posible para escapar a la censura consistía en analizar un fenómeno similar en otras sociedades.

A pesar de haber sido un éxito en cartelera, FASCISMO ORDINARIO no fue transmitido por la televisión soviética, posiblemente por su contenido subversivo hasta cierto punto quizás tolerable para Jrushchov, pero condenable para Brézhnev. De todas

⁶²⁷ Antonio Weinrichter, “Jugando en los archivos de lo real” en *Documental y vanguardia*, 57.

⁶²⁸ Polly Jones, “From the Secret Speech to the burial of Stalin: Real and ideal responses to de-Stalinization,” en *The Dilemmas of De-Stalinization: Negotiating cultural and social change in the Khrushchev era*, ed. Polly Jones (London: Routledge, 2006), 48.

⁶²⁹ Kagarlitsky, *Los intelectuales y el estado soviético*, 214.

formas, fue enviado por los soviéticos al Festival Internacional de Documental y Animación de Leipzig en 1965 y recibió el premio especial del jurado, la Paloma de Oro. En la Unión Soviética fue visto por más de cuarenta millones de espectadores, lo que lo transforma en uno de los documentales con mayor público, a pesar de que el gobierno soviético no tuvo la intención de otorgarle una difusión plena. El Partido mostraba así una actitud ambivalente en relación al documental, por un lado no lo televisaba, pero por otro lado permitía su estreno en cines, dado que mostraba a la sociedad del bloque soviético con un presente próspero, libre y feliz, al tiempo que resaltaba los horrores causados por el nacionalsocialismo, cuya derrota legitimaba la permanencia en el poder de los partidos comunistas. Además cumplía con el imperativo propagandístico del momento que consistía en demonizar al enemigo de la Guerra Fría asociándolo con el nacionalsocialismo, lo que persigue con el final en que se incorporan tomas de soldados estadounidenses y de la RFA entrenando agresivamente y que son asociados con la *Wehrmacht* al mostrar una toma del cofre con la versión de *Mi Lucha* siendo reabierto en la posguerra, al tiempo que dice “a veces parece que este libro haya sido exhumado, junto a las personas muertas que llevan la medalla de Hitler” pero lo hace luego de mostrar filmaciones de niños felices al tiempo que dice “ésta es la República Democrática Alemana”. Esto también se busca al afirmar que el hijo de Krupp, anteriormente ligado a los nazis y a su ascenso al poder, hereda el monopolio de la industria armamentista en la RFA. La estructura propagandista utilizada por Romm puede apreciarse en otras películas de la época rodadas en el bloque soviético, especialmente en la RDA y luego del caso Eichmann en 1960, en las cuales la mayor parte de la narración tiene lugar durante el nacionalsocialismo mostrando sus crímenes e implicando al espectador con el protagonista que era una víctima de los mismos, mientras que el desenlace de la narración transcurre en la posguerra y asociaba al capitalismo y a los países de la OTAN, especialmente a los EE.UU. y a la RFA con los criminales nazis.

El talento de Romm volcado al imperativo propagandístico de la Guerra Fría no era algo nuevo, ya lo había mostrado con LA CUESTIÓN RUSA, MISIÓN SECRETA Y EL ASESINATO DE LA CALLE DANTE.⁶³⁰ De hecho, luego del estreno de FASCISMO ORDINARIO expresó:

⁶³⁰ Dobrynin, “The Sylver Curtain”, 864.

Si después de la derrota de la Alemania de Hitler el fascismo hubiera sido enterrado definitivamente, las cosas serían diferentes. Pero hay brotes de fascismo en Alemania Occidental. Sus métodos del terror, violencia y engaño son utilizados por el OAS francés. Sus disparos se oyen en Texas.⁶³¹

Romm también muestra filmaciones de represión de trabajadores en los años treinta en EE.UU. y el Reino Unido. No se trata de una manipulación que el director no comparte: años después, al encontrarse en París durante la represión de los obreros polacos, en huelga, se sorprendería de que esto ocurriese en un país socialista.

Otros elementos pueden interpretarse como propaganda socialista pero también como crítica antiestalinista: cuando muestra la derrota de la izquierda en Alemania en manos del nacionalsocialismo, Romm dice que “la clase obrera se dividió en dos y así fue más fácil de derrotar”, de esta forma legitima la fusión del Partido Comunista y del Partido Socialdemócrata en el PSUA gobernante en la RDA, pero también puede interpretarse esto como una crítica implícita a la política de clase contra clase de Stalin. Utiliza música heroica extradiegética para las tomas de comunistas alemanes manifestándose en contra del nacionalsocialismo en los años veinte y en las del Ejército Rojo avanzando en la guerra mientras repite “veinte millones de muertos de nuestro pueblo” y muestra diversas tomas de enfermeras soviéticas en el frente vendando a los soldados heridos. Sin embargo, no menciona la labor de Stalin o el Partido en la guerra y sí en cambio el sacrificio de la sociedad soviética, lo cual es característico del Deshielo. Aquí quedan expuestos los límites políticos impuestos por el Partido o quizás ideológicos y autoimpuestos, que Romm no traspasa, ya que al retratar a los propios héroes cae en el documental expositivo con “voz de Dios”, montaje lineal y música dramática característica de los documentales de propaganda, especialmente de la estalinista, a la vez que no hace mención de temas problemáticos, como los casos de colaboración. En el mismo orden, los extrañamientos que muestra en las imágenes de archivo nacionalsocialistas no los opera sobre este material de archivo soviético. El documental también muestra un concurso de fisicoculturismo donde se elige “*Mister Alemania 1965*” y dice “esto es en la República Federal Alemana, no confundir con la otra Alemania” y un desfile de belleza “*Miss Alemania Federal*”. La “otra Alemania” es la forma en que Romm se refería en el capítulo 11° a quienes habían resistido al

⁶³¹ Barash, *El cine soviético del principio al fin*, 244.

nacionalsocialismo, de los que se muestran comunistas y socialistas con excepción de algunos famosos héroes de la resistencia alemana como Sophie Scholl. Esto otorga nuevo sentido a su afirmación “sí, la otra Alemania había existido realmente”, porque estaría afirmando que la RDA no era una imposición soviética, sino que ya existía en el antifascismo alemán de la de preguerra.

Parte del contenido propagandístico de este documental guarda similitudes con el filme de Shub antes citado, ya que también se percibe una utilización de las imágenes como botín de guerra. Incluso en la escena antes mencionada de la familia zarista bailando, se percibe una utilización similar a la que Romm realiza con las imágenes privadas de la vida de Hitler. En ambos casos se trata de un “botín de guerra” que es exhibido, y cuyo valor como botín aumenta al consistir de imágenes de la vida privada del líder del régimen vencido. Este carácter de botín de guerra del material de archivo es declarado en los títulos al comienzo cuando se deja en claro que es material confiscado del Ministerio de Propaganda de la Alemania fascista, e incluso se resalta este carácter ya que también se hace referencia al archivo personal de Hitler y al de las SS.⁶³² Los soviéticos fueron quienes más explotaron el carácter de botín de guerra de los filmes capturados, proyectándolos, en ocasiones editados, para aplacar el “hambre de películas”.

La búsqueda de Romm de comprender las raíces históricas del apoyo al fascismo es una constante en numerosas películas del bloque soviético, especialmente en la RDA. En su interpretación, el nacionalsocialismo es un fenómeno ligado al capitalismo, una visión alternativa a la predominante concepción personalista-intencionalista expresada en numerosos documentales occidentales. Una búsqueda similar a la de Romm con una conclusión también contraria a la visión intencionalista es sintetizada por su alumno del VGIK Elem Klimov en la penúltima secuencia de *VENGA Y VEA*, cuando el joven partisano dispara al retrato de Hitler que yace en el lodo y se suceden imágenes de documentales alemanes sobre el nacionalsocialismo.⁶³³

Acorde con el cine soviético de su época, *FASCISMO ORDINARIO* otorga prioridad a las víctimas comunistas, soviéticas y rusas, pero también se anima a representar a las

⁶³² Al comienzo del documental *NOCHE Y NIEBLA*, Resnais también nombra el origen del material de archivo, pero sólo por su condición de evidencia histórica del genocidio.

⁶³³ Julian Graffy, “Cinema” in *Russian Cultural Studies, An Introduction*, 183. Esta sucesión de imágenes de Hitler en *VENGA Y VEA* posiblemente esté inspirada en la que realiza Romm con los últimos disparos de artillería en Berlín.

víctimas judías, es decir, a hacer explícita su identidad como tales. En consonancia con la interpretación soviética, un capitalismo y exterminio y muestra a los rusos como principal objetivo de exterminio de los nazis cuando la voz dice:

Los *Lager* de Maidanek, Auschwitz y Treblinka eran una base de adiestramiento para los campos de exterminio que Himmler quería construir en los Urales. Tenía la intención de eliminar a 60 millones solamente de rusos sin contar a los otros pueblos. Habían aprobado ya los proyectos para las vías de acceso y los pedidos de equipamiento. Las empresas productoras del Tercer Reich estaban listas para trabajar.

Si bien la palabra “judío” está casi ausente, se muestran imágenes de la represión del Gueto de Varsovia y se describe cómo los individuos son apresados o gaseados por tener cráneos con una determinada forma, lo que es acompañado por tomas de la estrella de David y rostros que al parecer serían de judíos pero también se muestra a personajes prominentes de la cultura rusa no judíos. Resta preguntarse si estas escenas y su reflexión sobre el racismo no pueden interpretarse también como si buscasen recordar, salvando las grandes diferencias, a las purgas antisemitas, las cuales Romm había vivido en persona.⁶³⁴ El mismo declaró que luego de 1917 había olvidado que era judío, pero que lo recordó en 1944 cuando a los directores no judíos se les permitió regresar a Moscú y los judíos debieron permanecer en Kazajstán y más en la posguerra cuando se vio procesado durante la “purga de los doctores”.⁶³⁵ Durante la guerra, cuando se intentó censurar la escena de *LOS INCONQUISTABLES* sobre la masacre de judíos en Babi Yar, Romm la defendió aduciendo que “el exterminio de tres millones y medio de judíos tuvo lugar en Europa y nosotros no hemos pronunciado una palabra sobre ellos, no dijimos nada sobre ellos en nuestras películas”.⁶³⁶

Con *FASCISMO ORDINARIO* Romm abrió una reflexión crítica en torno de la instrumentalización de material de archivo como fuente, más que como medio de evidencia, e incluso intervino subjetivamente en el documental de compilación. Su voz se transforma en una referencia del presente y del lugar desde el cual se está hablando.

⁶³⁴ Romm también había sufrido las consecuencias de las purgas anticosmopolitas. Orlando Figes, *El baile de Natacha: Una historia cultural rusa* (Barcelona: Edhasa, 2006), 604.

⁶³⁵ Kenez, *Cinema and Soviet Society*, 221.

⁶³⁶ Hicks, *First films of the Holocaust*, 144.

Esta utilización del yo que se pregunta y pregunta al espectador, que actúa e interactúa, se desempeña como una instancia comunicativa que abre los paréntesis en los que quedaba encerrada la realidad socio-histórica de los documentales clásicos. Sin embargo, el proceso reflexivo de carácter marcadamente subjetivo abierto por el autor en este documental, y que fue parte del proceso del Deshielo, encontró sus límites en el imperativo propagandístico de la Guerra Fría al cual el documental se debía subordinar ya sea por cuestiones ideológicas del autor o por el carácter estatal de los medios de producción cinematográficos. Esto tuvo como consecuencia un híbrido entre documental de compilación reflexivo y documental de propaganda expositivo otorgándole singularidad a FASCISMO ORDINARIO.

La hipótesis sobre la referencia implícita de Romm al culto a la personalidad y al carácter “totalitario” del estalinismo, al deconstruir estos fenómenos en torno de Hitler y Mussolini, se sostiene por sus referencias a una multiplicidad de elementos que durante el Deshielo eran identificables por la sociedad soviética como característicos del estalinismo. En su próximo documental, cuestiones coyunturales le permiten extender estos fenómenos y su crítica al maoísmo, por lo cual dejan de estar explícitamente limitados al fascismo y se los muestra en un régimen que todos identifican como comunista, a pesar de no hacer referencias a su ideología marxista, y que presenta sólo diferencias menores con el estalinismo.

De todas formas, si bien las asociaciones entre el estalinismo y el nacionalsocialismo en FASCISMO ORDINARIO parecen ser claras para varios autores, anteriormente citados, y el análisis aquí expuesto avanza en ese sentido, podría esgrimirse en su contra que no hay ningún elemento en el documental que permita afirmarlo de forma inequívoca. En este punto cabe remarcar un elemento que todos los autores pasaron por alto y es que la fábula narrada por la niña al final del documental pertenece a Esopo. Esto último constituye sin duda un guiño del director al espectador, indicándole que si lo interpretó de forma esopiana, estaba en lo correcto. Pero lo más interesante aquí y que expresa que aquellas representaciones codificadas son también parte de la memoria social, es el hecho de que en el lenguaje esopiano es necesario que el emisor y el receptor compartan la misma pieza de información, y aquí debe seguirse la tesis de los formalistas rusos según la cual la forma, aquí el código, es el contenido.⁶³⁷

⁶³⁷ Loseff, *On the Beneficence of Censorship*, 219.

6.1.4. ¡ADIÓS, MUCHACHOS!

6.1.4.1. Mijaíl Kalik

Moisei Naumovich Kalik, conocido como Mijaíl Kalik, nació en Arcángel el 27 de enero de 1927, en el seno de una renombrada familia judía de Kiev. Su padre, testigo de pogromos, fue un actor inmerso en la cultura rusa y Mijaíl se crió en el ambiente artístico moscovita. Durante la “Gran Guerra Patriótica” estuvo evacuado en Asia Central donde tuvo contacto con numerosos artistas. En 1949, fue aceptado en el VGIK, gracias al apoyo de Romm. En 1951, durante las campañas “anticosmopolitas”, fue acusado de actividades terroristas antisoviéticas, sentenciado a veinticinco años de prisión y fue enviado a un GULag.⁶³⁸ Allí conoció a otros intelectuales y artistas judíos, como el actor rumano Leva Levin, que lo introdujo en cuestiones del judaísmo. Al ser liberado en 1954, retornó al VGIK con la ayuda del director Yutkevich.⁶³⁹ Luego de graduarse en 1958 se transformó en uno de los exponentes del “cine poético” y, junto a Boris Rytsarev, realizó la película LA JUVENTUD DE NUESTROS PADRES [ЮНОСТЬ НАШИХ ОТЦОВ] (URSS, 1958) adaptada de la novela *La ruta (Razgon)* de Fadeyev, en la cual se focalizó en el papel de un comisario judío héroe de la Guerra Civil. Poco después, rodó ATAMAN KODR [Атаман Кодр] (URSS, 1958), también con Rytsarev. En su película CANCIÓN DE CUNA [Колыбельная] (URSS, 1959) rodada al año siguiente, introdujo el carácter de un farmacéutico judío y en su largometraje en color LA GENTE VA MÁS ALLÁ DEL SOL [Человек идёт за солнцем] (URSS, 1961), sobre un niño que decide seguir al sol para dar la vuelta al mundo, presenta a un veterano judío que es un héroe de guerra discapacitado. En 1965, filmó ¡ADIÓS, MUCHACHOS! que le valió varios premios, pero la resistencia de Kalik a obedecer a la censura posiblemente truncó su siguiente proyecto: un guión que tenía lugar en el gueto de Vilna, basado en la novela *Eterno rey (Vechny Shaj)* del escritor judío soviético Icchokas Meras. Se trata de una novela modernista, con elementos internacionalistas, que experimenta con distintos puntos de vista narrativos y donde los judíos no son representados en forma pasiva. La novela había sido publicada recientemente y Kalik recibió una propuesta de los Estudios Cinematográficos Lituanos para hacer una película, por lo que les propuso el libro. El guión de Kalik eliminó de la novela los contenidos más valorados por los censores soviéticos, que además buscaban suprimir casi todas las referencias a la identidad judía

⁶³⁸ Woll, *Real Images*, 22, 23.

⁶³⁹ Giovanni Buttafava, *Aldilà del disgelo: Cinema Sovietico degli anni Sessanta (Milan: Ubulibri, 1987)*, 158.

de los protagonistas. También agregó material de archivo, intertítulos y fotografía estática. Pero en 1966 el proyecto fue cancelado. De todas formas, Kalik decidió hacer una película sobre el pedagogo Korczak, cuya historia no había sido censurada en la Unión Soviética, aunque sí un poco “desjudaizada”. El filme se llamaría EL REY MATEO Y EL DOCTOR VIEJO [Король Матиуш и Старый Доктор] y comprendería dos historias, una dentro de la otra, que convergen en un final común: la historia de Korczak en sí y una historia escrita por él en 1923 llamada *Rey Mateo Primero*. La película contaría con planos congelados, combinación de blanco y negro para la historia de Korczak y color para la del rey Mateo, la sobreimpresión de intertítulos, como “gaseado” sobre las imágenes de los niños, y una banda de sonido que genere paralelos y contrastes entre el carácter emocional de la escena y su contenido. Si bien en octubre el consejo de *Lenfilm* evaluó positivamente el guión, luego el consejo de Goskino frenó el proyecto. En 1967 consideró realizar una película sobre la masacre de Babi Yar, pero Goskino rechazó el proyecto, con la excusa de que era un asunto que correspondía al cine ucraniano. Ese año presentó junto a Nikolai Jrabrovitski un guión sobre los juicios de Núremberg llamado *Los diarios de Núremberg (Nurembergskie Dnevnik)*, en el que combinaba material de archivo, pero, a pesar del apoyo de Mosfilm, Goskino lo rechazó. Al año siguiente rodó junto a Yevtushenko el híbrido entre documental y ficción AMAR [Любить], inspirado en el *Cantar de los cantares* y consistente en cuatro historias de amor acompañadas de entrevistas a transeuntes sobre el poder y el amor, pero la película fue parcialmente censurada eliminándose varias entrevistas, y sólo doce copias fueron distribuidas. En 1969, rodó el largometraje para televisión EL PREMIO [Цена], basado en la obra de Arthur Miller, también con un personaje judío, pero fue estrenado años después con su labor omitida en los títulos. Debido a la censura sobre temas judíos por la Guerra de los seis días Kalik emigró a Israel en mayo de 1971, luego de enviar una carta pública a diversos periódicos y revistas en la que condenaba el retorno del antisemitismo al Estado. En 1975, en Israel dirigió TRES HOMBRES Y UNA NIÑA [ТРОЕ И ОДНА], basada en historias cortas de Gorki. También rodó un video documental que fue mostrado en el pabellón israelí en la Feria Internacional del Libro en Moscú en 1987. En 1991, rodó en la Unión Soviética la película autobiográfica Y EL VIENTO RETORNÓ [И возвращается ветер.../And the Wind Returneth...] (URSS, EE.UU, 1991). Falleció el 31 de marzo de 2017.

6.1.4.2. Descripción de la película

¡ADIÓS, MUCHACHOS! narra la historia de tres amigos adolescentes que en un verano, a fines de los años treinta, en un pequeño balneario en el Mar Negro, están por partir a una academia militar. La película comienza con un plano de un crucero con su bocina sonando y luego se muestra a los tres muchachos: Volodia Belov, quien es el personaje que recuerda la historia, Vitka Anikin y el judío Sasha Kriger. Suena una música nostálgica de piano extradiegética, y luego los jóvenes, parados en una boya, saludan gritando al barco que pasa junto a ellos y luego se aleja. Luego de pasar los títulos, los tres saludan nuevamente y un intertítulo se ve delante de su imagen, el cual, con una línea de diálogo dice: “- Recuerdo...” Después, una joven aparece de espaldas, mirando también al mar y saluda a los muchachos que junto con unas chicas están en una casa de palafitos en el mar. Ella corre por la playa hacia ellos y las olas del mar borran sus huellas, también hay un plano de restos de un muelle u otro palafito que ya no sostienen nada, desgastados por la acción del mar. En la escena siguiente, los muchachos con su amiga están mirando en el cine la película LA JUVENTUD DE MAKSIM [Юность Максима] (URSS, 1935) de Grigori Konzintzev, cada uno junto a su compañera y luego se los muestra caminando a ellos por la calle un día lluvioso, posiblemente al salir del cine, contentos y charlando animosamente, con las tres chicas caminando más adelante y la cámara elevándose sobre su eje. Se nos muestra luego un trabajador, que mira por la ventana una estatua bajo una lona, y luego de una elipsis se muestra a los adultos bailando tango sobre un palafito, al que los tres jóvenes llegan nadando, y se quedan en la baranda, gritan y se tiran al agua para irse nadando. Se muestra otra vez el crucero y un intertítulo que dice: “Entonces teníamos dieciocho años. Y mi Inke aún no tenía diecisiete”. En la escena siguiente, los tres jóvenes con sus tres compañeras hablan al aire libre del socialismo. En una oficina del Partido, un líder les habla del Komsomol y un oficial del ejército les habla a los tres para convencerlos de ir a una academia militar y ellos, sin estar muy convencidos, aceptan. Sus familias no se muestran a favor de su reclutamiento, en especial la familia de Sasha. Se muestra un retrato de un marino con una mujer, que es la foto de los padres de Volodia quien la mira cuando entra su madre y le cuenta que va a ser komsomol pero ella no se alegra mucho. Es aquí cuando se presenta el primer inserto de material de archivo sobre las SS y las SA marchando en Núremberg junto a las SA, el escudo del *Arbeitsfront* (Frente del trabajo), los miembros de la Juventud Hitleriana que saludan a Hitler gritando *Sieg heil*, una quema de libros y un cañón gigantesco saliendo de un alto horno. Se escucha un

reloj de péndulo sonando y nuevamente vemos el rostro de su madre con preocupación y él la mira sonriendo. El líder del Komsomol les propone escribir un artículo sobre un concurso estajanovita de carretillas y Sasha entrevista al ganador. A la noche, Volodia camina con su novia y cuando llegan al hall del edificio ella lo besa en la oscuridad, pero alguien comienza a bajar y ella se va. De día los tres jóvenes están fumando cigarrillos, el rubio tose, y junto a ellos hay un cartel con sus fotos en el que se informa que van a concurrir a la academia. Luego se muestra material de archivo de gente festejando delante de un gran cartel con el retrato de tres líderes, y se muestran ovaciones a un famoso aviador soviético, para luego volver al cartel de los tres jóvenes, que un pueblerino mira y los felicita tratándolos de héroes. Luego, un barbero tártaro los afeita y les habla de sus épocas en el ejército durante la guerra civil y beben vodka con un marinero que los invita. Volodia se sienta en la costanera de noche mientras suena una canción romántica y se miran sonriendo. Entonces se muestran las imágenes de archivos sobre nazis con mujeres detenidas con la misma canción mientras despachan un transporte de “judíos”, lo que se puede percibir por sus estrellas de David, luego mujeres del Ejército Rojo ayudando a una mujer violada y se congela la imagen en ellas, luego Volodia la besa. En la playa, de día camina con Inka llorando, se sientan en un muelle con sus compañeras. En la oscuridad ella le dice que se verán nuevamente en tres años, él mira a un costado pensativo y luego comienza un *flashforward* en el que con música patriótica se muestra soldados soviéticos marchando mientras sus familias los despiden, con un *stillframe* de uno que besa a una mujer. En la siguiente escena, el líder del Komsomol les informa que fueron aceptados en la academia y luego los tres jóvenes hablan en la playa mientras arreglan un bote y un intertítulo dice: “Vitka fue asesinado en 1941 en Novo Rzhev y Sasha fue rehabilitado póstumamente en 1956”. En un festejo en la escuela, Volodia despide tristemente a Inka, que se va a trabajar a la granja colectiva alemana “Frente Rojo” (*Rot Front*). Él la extraña por las noches así que la visita clandestinamente en la granja mientras trabaja, pero un joven inspector le llama la atención, por lo que se van a la playa mirando el mar azotado por el viento. Sus amigos llegan con el bote y Volodia nada hasta él. Mientras navegan en el mar picado, ella los observa. Entonces comienza un *flashforward* con material de archivo de ofensivas soviéticas, la derrota alemana y los campos de exterminio liberados con un cartel de “pst”. Luego los tres jóvenes parten en tren, Volodia despide a su madre y aparece el intertítulo: “Nunca más vi a mi madre, después murió...” El tren parte pero Inka corre junto al tren y los saluda: ¡Adiós, muchachos!

6.1.4.3. Análisis de la fuente

¡ADIÓS, MUCHACHOS! fue rodada en 1964 y se basa en la novela homónima de Boris Balter publicada en 1962.⁶⁴⁰ El proyecto comenzó en el momento mismo en que Kalik leyó el relato de Balter. Si bien el lugar en donde transcurre la historia permanece sin nombre en la novela, Kalik identificó Eupatoria, el pueblo de la Península de Crimea donde se crio su esposa y donde él iba de vacaciones en su juventud. Incluso reconoció a los protagonistas de la novela en el tío de su esposa y sus amigos, de los cuales sólo uno era étnicamente ruso. Entonces Kalik contactó a Balter y juntos escribieron el guión, que en 1963 entregaron a Mosfilm. La principal diferencia entre el guión y la película es el agregado del material de archivo con *flashforwards*. Gershenson afirma que en el libro de Balter no se encuentran estos *flashforwards*, pero en realidad sí existen, en forma de breves recuerdos del protagonista en primera persona, sobre situaciones muy puntuales de la guerra. Algunos de ellos poseen connotaciones que expresan el conflicto entre el individuo, con la humanidad expresada en su cuerpo, y el orden que intenta imponer el poder político, como por ejemplo la orden de afeitarse todos los días, lo cual era imposible en situaciones de extremo frío ya que la piel no lo aguantaba, o el permiso de beber cien gramos de vodka durante la guerra, pero siempre se bebía más porque “no se había aclarado cuantas veces”.⁶⁴¹ De todas formas, en el libro son experiencias personales en la guerra y que difieren del material de archivo que muestra el director.

Sin duda, la película es parte de la memoria individual del escritor que se crio en Eupatoria hasta los diecisiete años, en 1936, el mismo verano en el que transcurre la historia, cuando finalizó el colegio y se mudó a Leningrado para continuar sus estudios por dos años. Entonces entró en la Academia Militar de Kiev, participando en la guerra soviético-finesa y en la “Gran Guerra Patriótica”. También es la expresión de ciertos aspectos de la memoria individual de Kalik, que al estallar la guerra tenía catorce años de edad, y conocía la ciudad donde transcurre la historia y a los personajes históricos que inspiraron los papeles de los tres muchachos. Pero ante todo es también parte de su memoria individual, porque algunos elementos del filme, en particular los *flashforwards* y el simbolismo que algunos de ellos adquieren, remiten a experiencias individuales de Kalik y la forma en que él las recuerda, como su experiencia en el GULag. El relato de Balter, publicado por primera vez en los números 8 y 9 de la revista *Juventud* (Iunost)

⁶⁴⁰ Boris Balter, *Do svidania, Malchiki!* (Moskva: Sovietski Pisatel, 1963).

⁶⁴¹ *Ibid.*, 87.

en 1962, fue leído por millones de personas y tuvo una recepción positiva. Al año siguiente sería recién publicado en formato de libro. En 1964, Balter llevaría la novela al teatro bajo la dirección de Vladimir Tokarev.

En Mosfilm la discusión sobre el guión revela que en lo formal la utilización del *flashforward* encontró resistencia, mientras que en lo político la crítica al estalinismo fue problemática, pero más aún lo fue la alusión al “complot de los doctores”, punto en el que el escritor Baklanov y el mismo Tarkovski propusieron obviar la información de la muerte de Sasha en 1952, un llamado a la autocensura que se fundamentaba en evitar una posterior a un nivel superior.⁶⁴² De todas formas, el problema persistió hasta que Aleksander Alov y Vladimir Naumov, dos directores amigos de Kalik, propusieron eliminar la referencia a su muerte en un campo, reemplazándola por “rehabilitado póstumamente”.⁶⁴³ Posteriormente, el guión fue enviado a Goskino, donde también se hizo hincapié en reducir el material de archivo y la alusión al complot de los doctores, pero de todas maneras comenzó la producción del filme.

A principios de 1964, Kalik llegó a Eupatoria, donde comenzó con el rodaje. Luego se dirigió a los archivos documentales de Kranogorsk para buscar el material de archivo, pero allí se le otorgó un acceso limitado, debido a su condición de ex-detenido en un GULag.⁶⁴⁴ Para septiembre de 1964, Kalik logró una primera versión de la película que fue proyectada en Mosfilm, donde el Consejo Artístico la aprobó con algunos ajustes relativos al contenido antiestalinista y al Holocausto. Posteriormente, Goskino le pidió eliminar una imagen en la que aparecía Jrushchov, el mismo día que éste fue desplazado del poder. Si bien la película fue aprobada, el nuevo gobierno con Brézhnev a la cabeza era menos tolerante con las críticas hacia el estalinismo y ordenó eliminar el material documental en el que aparecía una carretilla, que fue entendido como una clara alusión a la experiencia de trabajo forzado en los GULag, vivida por el mismo Kalik, quien se rehusó a cortar ese material, entrando así la finalización del filme en un punto muerto. Luego de algunos meses se organizó una proyección “pública” con espectadores “proletarios” de una fábrica automovilística de Moscú para presionar a Kalik. El público, aparentemente bien instruido por las autoridades, atacó las escenas más controvertidas de la película, pero no logró hacer ceder al director. En septiembre de 1965, *Glavkinoprokat* (la principal institución de distribución soviética) amenazó con

⁶⁴² Russiskii Gosudarstvenyi Archiv Literatury i Iskusstva, fondo 2453, inventario 4. Ed. 2440.

⁶⁴³ Ibid.

⁶⁴⁴ Gershenson, *The Phantom Holocaust*, 99.

demandar a Mosfilm si no estrenaba la película, y propuso realizar la censura incluso contra la voluntad del director. Finalmente el amigo de Kalik en Mosfilm, Naumov, logró un acuerdo que implicaba la eliminación de 44 fotogramas, pero no era necesario: el conflicto había llegado demasiado alto y el jefe ideológico del Partido, Mijaíl Suslov, permitió el estreno de la película, aunque sólo dentro de la Unión Soviética. A pesar de la escasa publicidad que le otorgó el gobierno, trece millones de espectadores vieron el filme. La censura soviética demoró así dos años en estrenar la película y cuando Kalik emigró a Israel ésta desapareció de las pantallas por completo, mientras que el nombre del director se volvió impronunciable. Por su parte, Balter, que había entrado al Partido en 1944, sería expulsado en 1968 luego de firmar una carta en apoyo de Yuri Galanskov y Aleksander Guinzburg, que en “El juicio de los cuatro” fueron condenados a siete y cinco años de reclusión con trabajos forzados por escribir y distribuir *El libro blanco* en forma de *samizdat*, sobre el juicio a Daniel y Siniavski.

Desde lo formal, en la película se destaca la recurrente ruptura de la diégesis que Kalik opera no sólo a través del material de archivo, sino al congelar los planos y sobreimprimir intertítulos, a modo de *voice-over* muda del director, que también actúa como un *flashforward*. Según Gershenson, Kalik intenta producir un efecto de alienación brechtiana, rompiendo el cuarto muro, recordando que se trata de una memoria subjetiva, la de Volodia.⁶⁴⁵ Una acción similar realiza sobre la banda de sonido, en la que los sonidos diegéticos son combinados con música popular extradiegética. La conjunción de ficción con material de archivo, posiblemente es una influencia de LA INFANCIA DE IVÁN, pero ahora utilizado también en forma de *flashforward*. Esta técnica pionera influiría posteriormente a Aleksander Askoldov al rodar en 1967 su película COMISARIO, pero con los *flashforwards* sin material de archivo. COMISARIO, también sobre el Holocausto, resultaría censurada, con su estreno recién durante la *perestroika*. El material de archivo alemán se utilizaba en varias películas en lugar de recrear los ataques, especialmente aéreos, como puede observarse en LA GUARNICIÓN INMORTAL, pero aquí es un uso distinto, cuyo fin no es reemplazar escenas narrativas con el mismo contenido, sino en forma simbólica y reflexiva.

Uno de los *flashforwards* con material de archivo más intensos tiene lugar cuando la madre de Volodia se entera del futuro militar de su hijo. Entonces un plano de su rostro preocupado es seguido por imágenes de archivo sobre un desfile alemán de las

⁶⁴⁵ Ibid., 95.

SS, SA y militares, con banderas, insignias, un escudo del Frente del Trabajo (*Arbeitsfront*), un discurso de Hitler, las Juventudes Hitlerianas y la multitud saludando al líder, quema de libros y cañones gigantescos saliendo de una fundición. Inmediatamente, el montaje nos lleva a imágenes de desfiles soviéticos que festejan el vuelo del famoso piloto soviético Valeri Shkalov en 1937.⁶⁴⁶ Como Gershenson afirma, es un punto en común con FASCISMO ORDINARIO, ya que ambos directores utilizan el montaje contrapuntual, los planos congelados y las fotografías.⁶⁴⁷ En este caso en particular, el material de archivo también remite a un pasaje del libro, donde el protagonista habla sobre la idea que ellos tenían de los militares, haciendo referencia a un cercano campo de aviación de la Armada y a las bandas militares que a veces pasaban por la ciudad, además de la emoción que los jóvenes experimentaban al presenciar los ejercicios militares, y Volodia se reconoce como el más cercano a los militares porque el padre de su novia Inka es un piloto de la Marina.⁶⁴⁸ Pero la similitud con FASCISMO ORDINARIO no es sólo formal, ya que los contenidos de los *flashforwards* y la relación de éstos con el presente diegético crean, al igual que el documental de Romm, una analogía entre el estalinismo y el nacionalsocialismo, en relación a la militarización de la sociedad y el culto al líder. El intertítulo mismo de la muerte de los compañeros de Volodia crea el paralelismo: “Vitka fue asesinado en 1941 en Novo Rzhhev y Sasha fue rehabilitado póstumamente en 1956”, dando a entender que el primero murió en la guerra y este último en un GULag. Imprecisión producto de la censura, ya que en el libro se informaba que Sasha había muerto por las campañas “anticosmopolitas”:

Vitka fue asesinado en Novorshev el 8 de julio de 1941, el batallón que él comandó fue lanzado al contraataque sin su comandante. Sasha fue detenido en 1952. Esto ocurrió luego de la detención en Moscú de varios médicos prominentes. Sasha también era muy buen cirujano. Murió en la cárcel: su corazón no resistió.⁶⁴⁹

⁶⁴⁶ Piloto de pruebas y Héroe de la Unión Soviética en 1936. El culto a los pilotos en aquellos años se debía a que con ello se glorificaba los logros técnicos de la URSS y además, coincidiendo con el tiempo de las purgas, presentaba la ventaja de que no eran personajes políticos que pudiesen transformarse en posibles oponentes a Stalin, que además era representado como su padre. Precisamente Shkalov escribió un artículo sobre él titulado “Nuestro padre”. Sheila Fitzpatrick, *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times Soviet Russia in the 1930s* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 113.

⁶⁴⁷ Gershenson, *The Phantom Holocaust*, 93.

⁶⁴⁸ Balter, *Do svidania, Malchiki!*, 12-3.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, 146.

Uno de los elementos básicos del lenguaje esopiano es la metonimia, pero una forma en particular que surge por un sistema específico de restricciones sociales y políticas que el espectador vive cotidianamente y a ella responden los recursos poéticos frecuentemente utilizados: alegoría, parodia, perífrasis, puntos suspensivos, citas, cambio de tono, reducción al absurdo y la incongruencia.⁶⁵⁰ Se trata de elementos presentes en las obras analizadas de Kalik y de Romm. Precisamente, como antes se indicó, ambos directores eran muy cercanos a pesar de pertenecer a dos generaciones distintas y, por lo que puede apreciarse en la película autobiográfica de Kalik, éste lo estimaba profundamente.

Además de los *flashforwards* extradiegéticos que Kalik introduce a través del material de archivo, nos encontramos con otro dentro de la diégesis en forma de película dentro de la narración, cuando los protagonistas van al cine a ver LA JUVENTUD DE MAKSIM, sobre tres amigos durante la Guerra Civil, de los que sobrevive sólo uno, al igual que en la trama de forma premonitoria.⁶⁵¹ Aquí también la vida de dos de los jóvenes protagonistas se ven truncadas por la lucha política, pero en ese caso por antibolcheviques, lo cual puede generar una asociación con esas fuerzas y quienes asesinan a Vitka, los alemanes invasores, y a Sasha, la represión estalinista.

En cuanto a la representación del Holocausto, como afirma Gershenson, la película lo externaliza a través de los guetos y los campos de concentración, con imágenes icónicas y universalmente conocidas, como ocurre en las películas “occidentales”.⁶⁵² Sin embargo, el material en donde se muestra a una mujer del Ejército Rojo guiando a una mujer judía que fue violada, rompe con esta externalización del Holocausto y el mismo Kalik objeta que no existe material filmico que lo documente fuera de los campos, a lo que Gershenson responde que cuando se muestran los lugares de ejecución masiva, se los universaliza, desjudaizándolos.⁶⁵³

Una causa de lo que Gershenson denomina externalización quizás radique en que el Holocausto posiblemente haya sido percibido por la población soviética como algo específico no sólo por la identidad de las víctimas, sino también por la metodología específica del complejo campo-cámara de gas-crematorio, mientras que las víctimas judías exterminadas en territorios soviéticos por los *Einsatzgruppen* fueron asimiladas

⁶⁵⁰ Loseff, *On the Beneficence of Censorship*, 60.

⁶⁵¹ Gershenson, *The Phantom Holocaust*, 93.

⁶⁵² *Ibid.*, 92 y 94.

⁶⁵³ *Ibid.*, 98.

en el conjunto de crímenes cometidos por los nazis en los territorios ocupados, salvo algunas excepciones por su tamaño y concentración, como Babi Yar. Las masacres por represalias en aldeas bielorrusas, con toda su población asesinada, no guardaban grandes diferencias en cuanto a la gravedad y el resultado.

Por otro lado, la crítica de Gershenson puede incluso considerarse injusta si analizamos un montaje que Kalik realiza sobre material de archivo y que es la expresión más clara en el cine soviético sobre el silenciamiento de las víctimas judías de los campos de exterminio durante los tiempos de Stalin en la posguerra y posiblemente también sobre las campañas “anticosmopolitas”. En el primer plano de la secuencia sobre la liberación de Auschwitz se muestran dos carteles de propaganda nazi a ambos lados de una esquina en los que se llama a silencio con la expresión “pst!”, tomado de material de archivo filmico de un noticiario de propaganda nazi. Luego se muestran los prisioneros de un campo de exterminio tras el alambrado, después se muestra los ataúdes siendo enterrados en una fosa común, nuevamente a los prisioneros, y finalmente el mismo cartel de “pst!”, pero esta vez ocupando casi todo el plano. A continuación, se muestra los niños de Auschwitz caminando por los pasillos de alambrados, otros prisioneros de campos de exterminio y finalmente un plano filmado desde la torreta de un tanque soviético que avanza abriendo camino entre la multitud, separándola a ambos lados.





¡ADIÓS, MUCHACHOS!/: material de archivo sobre el exterminio.

La interpretación esopiana de los funcionarios sobre la competencia de trabajo con la carretilla como alusiva al trabajo forzado en los GULag parece estar en lo correcto, ya que en la película autobiográfica que Kalik rodó veinticinco años después, *Y EL VIENTO RETORNÓ...*, el director la muestra entre los momentos en los que se retrata la dura vida y el trabajo en el GULag, con los prisioneros marchando con un frío extremo y una gruesa capa de nieve, con música alegre diegética de fondo. Antes de que finalice la secuencia de los prisioneros, la música se silencia, los vemos marchando en silencio con los ladridos de los perros, pero otra música alegre se empieza a escuchar. Al cambiar la imagen nos percatamos de que es la secuencia de la competencia con carretillas de ¡ADIÓS, MUCHACHOS! Por otro lado, el plano detalle en el material de archivo sobre el escudo del frente del trabajo de los nazis con la pala, sólo encuentra un punto de sentido junto a las palas que empuñan los trabajadores en la escena de las carretillas y en la que se realiza un culto al trabajo. En su película autobiográfica, la memoria individual de Kalik se libera totalmente de la censura política y ya sin necesidad de un lenguaje esopiano incluye material de archivo sobre el pacto Mólotov-Ribbentrop en el que aparece Stalin, seguido de imágenes sobre la invasión alemana a Polonia y de oficiales soviéticos reuniéndose con sus pares alemanes en la Polonia ocupada. Para la censura soviética, las analogías entre el estalinismo y el nacionalsocialismo en lenguaje esopiano no eran algo nuevo. Ya en 1943 se había

prohibido la flamante obra de teatro *Dragón (Drakon)* de Yevgueni Schwarz, que supuestamente hacía alusión en forma metonímica a Hitler y su régimen, pero los censores entendieron que hablaba de Stalin. Recién sería reestrenada en el Deshielo.

El contacto con el lenguaje esopiano cinematográfico fue muy temprano en la vida de Kalik, ya que en su adolescencia, como muestra en *Y EL VIENTO RETORNÓ...*, durante la evacuación en Asia Central por la guerra, el padre lo llevó al rodaje de *IVÁN EL TERRIBLE*, que poseía alusiones a Stalin y cuya segunda parte sería prohibida por las críticas esopianas a él. Allí su padre le presentó al actor Nikolai Cherkasov, que interpreta al Zar, y él observaría con admiración a Eisenstein en su labor de dirección. Precisamente, la escena que el joven Kalik presencia es aquella en que el Zar Iván se recompone de su depresión y decide comenzar con la persecución de sus opositores.

La película también ataca, con elementos ya presentes en el libro de Balter, la falta de democracia durante el estalinismo a través de un diálogo entre los jóvenes en el que Katya dice: “Nuestra Constitución es la más democrática”, según ella “debido a que todos los ciudadanos de nuestro país que han llegado a los dieciocho años, serán capaces de elegir y ser elegidos. Ya no vamos a ser privados de nuestros derechos”. Pero Vitka le pregunta: “¿Un *nepman* puede entrar en el gobierno? No estoy de acuerdo”. Volodia comenta que “todo está claro, dos y dos son cuatro y el socialismo es la completa libertad para todos. Todo el mundo tiene los mismos derechos para construir una sociedad comunista...” Esto puede asociarse al “dos más dos es cinco” que George Orwell introduce en su obra *1984*, y de lo cual el régimen convence al protagonista, junto a otras cuestiones del “doble pensamiento” como que “la esclavitud es la libertad” o “la guerra es la paz”.⁶⁵⁴ Esta suma es un elemento tomado de la propaganda del Primer Plan Quinquenal, específicamente del póster de Yakob Guminer de 1931, cuando las estadísticas al final del segundo año indicaban, lejos de la realidad, que las metas se habían sobrecumplido, por lo cual Stalin dijo que se cumpliría el plan en cuatro años. Posiblemente nos encontremos aquí también frente a un mensaje esopiano, según el cual, de la misma forma en que dos más dos no eran cuatro en los tiempos de Stalin, tampoco eran correctas aquellas afirmaciones. Otro elemento crítico con las purgas estalinistas puede encontrarse en el libro cuando Volodia pregunta a su

⁶⁵⁴ George Orwell, *1984* (Buenos Aires: Debolsillo, 2013), 5, 15, 86, 24, 45, 60, 86, 205, 220 y 231.

madre sobre su padre, que al parecer era un trotskista, sobre cuyo destino la madre prefiere no hablar, y se refiere a él como un débil al que le gustaba beber.⁶⁵⁵

La última escena, cuando los jóvenes parten en el tren hacia la academia militar, es mostrada en un plano con un ángulo bajo para finalizar con otro de las olas rompiendo en la orilla. Los planos, en especial el tomado debajo del tren, pueden considerarse una influencia o cita a planos similares de Dziga Vertov, en particular cuando éste queda en *still frame*, como ocurre en el documental TRES CANCIONES PARA LENIN, en alusión a la muerte de éste, pero ahora haciendo referencia a la muerte de los muchachos. Aquí debe tenerse en cuenta el simbolismo de los trenes en relación al exterminio nacionalsocialista, como camino a la muerte, un recurso utilizado en innumerables películas sobre el Holocausto. Cabe destacar que en 1959 Konrad Wolf da cierre a su película ESTRELLAS con planos similares haciendo alusión al Holocausto. Aún más importante es el simbolismo de los trenes en el cine soviético: ya desde la NEP fueron un símbolo del Estado-Partido, con valor positivo dada su connotación de modernidad industrial.⁶⁵⁶ Sin embargo, en el Deshielo podemos observar cómo este simbolismo puede utilizarse en forma negativa. En películas como VUELAN LAS GRULLAS y CIELO DESPEJADO los protagonistas, castigados por la guerra y el estalinismo, intentan suicidarse con un tren. En el segundo caso, el protagonista se salva porque el tren se desvía justo antes de atropellarlo, esto el mismo día en que muere Stalin. Incluso durante la *perestroika* el mismo simbolismo sería utilizado para criticar al Estado-Partido con trenes viejos, lentos, vacíos o con chatarra que van y vienen sin dirección aparente, tal como puede observarse en varios planos de LA PEQUEÑA VERA [Маленькая Вера] (URSS, 1988) de Vasili Pichul. De esta forma, podemos interpretar el cierre que nos muestra Kalik como el Estado soviético llevando a la muerte a los jóvenes. Nuevamente aquí la película autobiográfica de Kalik, Y EL VIENTO RETORNÓ..., llega para confirmar esta interpretación ya que exactamente el mismo plano, con la cámara debajo del tren en movimiento, entre los rieles, se incluye cuando él es enviado en tren al GULag. Siguiendo con este simbolismo del tren, cobra sentido la última línea del libro de Balter en relación al saludo de Inka y que es escenificada en la película: “El viento empuja las palabras en su boca, pero el ruido del tren ahogó su voz”. Luego de este plano, el filme finaliza nuevamente con el mar, que puede interpretarse como el mar de la memoria de Volodia en el que sobrevive el recuerdo de los jóvenes, de forma

⁶⁵⁵ Balter, *Do svidania, Malchiki!*, 154.

⁶⁵⁶ Algunos ejemplos pueden observarse en CAMA Y SOFÁ y TRES CANCIONES PARA LENIN.

similar al mar del final de EL ARCA RUSA [Русский ковчег] (Rusia, Alemania, Japón, Canadá, Finlandia, Dinamarca, 2002) de Aleksander Sokurov o al de LA PASAJERA de Munk, en el que la protagonista embarcada navega por su propia memoria sobre Auschwitz.



¡ADIÓS, MUCHACHOS!: últimos planos.

En diversas ocasiones Kalik produce un choque a través del montaje quebrando momentos idílicos, como cuando Volodia y su novia Inka se besan. En esa escena añade imágenes de archivo sobre combates, destrucción, el exterminio y crímenes sobre la población civil soviética, incluso una mujer violada, acompañadas por mujeres del Ejército Rojo. Un quiebre similar al inicial que Romm realiza en FASCISMO ORDINARIO cuando vemos en directo una mujer con su niña en brazos, seguida de una imagen similar, pero a punto de ser ejecutadas por un soldado alemán.

Otro montaje de este tipo tiene lugar cuando los tres jóvenes se encuentran en un bote en la tormenta, junto con imágenes de la Alemania en ruinas, la liberación de los campos de concentración, la bandera soviética sobre el *Reichstag* y el retorno de los prisioneros. En LA INFANCIA DE IVÁN también nos encontramos con estas parejas de situaciones opuestas que extreman la distancia entre el mundo idílico de Iván en relación a la memoria sobre su infancia antes de la guerra y el mundo de la guerra. Estas oposiciones dotan de una mayor crueldad al universo de la guerra, ya que nos muestra aquello que la guerra y en particular el exterminio han destruido. De hecho, la película de Kalik se centra en aquella hermosa y simple vida cotidiana de tres jóvenes que se ve destruida por la guerra, el exterminio y el terror estalinista y nos muestra la guerra y el exterminio sólo en *flashforward*. En este sentido, está construida en forma inversa a LA INFANCIA DE IVÁN, donde lo que vemos es el mundo de la guerra y el exterminio, mientras que el mundo idílico de la niñez en la preguerra sólo se nos muestra a través de

los *flashbacks* de Iván. Existe también otro punto en común entre LA INFANCIA DE IVÁN y ¡ADIÓS, MUCHACHOS! y es que pueden entenderse como literatura, si bien no infantil, al menos pensada desde el poder para jóvenes. De hecho, la primera fue distribuida y proyectada con ese criterio. La literatura soviética, en especial a fines de la década del cincuenta, es un caso especial en cuanto a la utilización de los géneros juveniles para enmascarar sátiras y parodias políticas con un lenguaje esopiano.⁶⁵⁷

Este material de archivo nos lleva nuevamente a la fórmula de representación del martirio, pero en su variante del martirio de los “santos inocentes”. Se trata de una fórmula presente en el cine soviético desde sus orígenes, utilizada entre otros por directores como Eisenstein en películas como HUELGA, en la que un policía montado arroja un niño de familia obrera desde lo alto de un edificio obrero, en EL ACORAZADO POTEMKIN, con el bebé dentro del cochecito en la famosa escena de la escalinata de Odesa, en ALEKSANDER NEVSKI, con el niño arrojado al fuego por los caballeros teutones y en EL PRADO DE BEZHIN, con el joven pionero Stepok asesinado por su padre, en referencia a la historia oficial de Pavlik Morozov, y con claras reminiscencias bíblicas, además de morir formando una cruz con su cuerpo.⁶⁵⁸

Si estas representaciones poseen más un carácter propagandista que busca movilizar políticamente al público a través de su implicación emotiva, en el Deshielo nos encontramos con otras representaciones de este tipo específica sobre el exterminio que se centran más en su carácter traumático. Un ejemplo ya mencionado es la escena de los niños entrando a la cámara de gas en la película polaca LA PASAJERA, en clara alusión al pedagogo Korczak. Escena que muestra una profunda impresión en ambas protagonistas como testigos, la prisionera Ana y la guardiana Liza. El filme yugoslavo EL NOVENO CÍRCULO también lo muestra con los niños entrando engañados a un pequeño camión que es en realidad una cámara de gas, y es ésta la escena que causa mayor impresión en el protagonista Ivo. La miniserie soviética ESCUDO Y ESPADA [Щит и меч] (URSS, 1968) posee una escena similar con niños que van a ser gaseados y el espía soviético que simula ser un oficial de las SS como testigo impotente. Es en el cortometraje polaco AMBULANCIA antes mencionado, en donde esta fórmula adquiere una forma surreal, nuevamente aquí con una figura que alude a Korczak.

⁶⁵⁷ Harry Weber, ed., *The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literature* (Gulf Breeze: Academic International Press, 1977), 61.

⁶⁵⁸ En la versión original, la sombra de un árbol al amanecer proyectaba una cruz sobre el cuerpo de Stepok sin vida.

La asociación de Hitler y Stalin volvería en el cine de la *perestroika*, o incluso antes de la misma, con la película Georgiana para la televisión ARREPENTIMIENTO [Покаяние] (URSS, 1984) de Tengiz Abuladze. En ella, el dictador de un pueblo imaginario del Cáucaso combina los quevedos de Beria, la camisa negra de Mussolini y el “moustache en brosse à dents” de Hitler. También durante la *perestroika* el terror estalinista fue representado en ocasiones junto al dolor por las pérdidas por la guerra, como en la película MAÑANA FUE LA GUERRA [Завтра была война] (URSS, 1987) de Juri Kara. La disolución de la Unión Soviética y la llegada de la democracia con el relajamiento de la censura cinematográfica y la privatización de su industria, permitió la expresión de una memoria antes parcialmente censurada y que también presentaba en forma conjunta el terror estalinista y la memoria sobre la guerra. A principios del siglo XXI, surgieron varias películas rusas que representaban los crímenes del estalinismo junto a la guerra.

Cabe preguntarse de qué forma un director que estuvo detenido en un GULag durante los tiempos de Stalin puede retratar los años anteriores a la invasión alemana, en los que reinaba el terror estalinista, sin dar cuenta del mismo en la diégesis en la que transcurre el presente de los “muchachos”. Pero es precisamente la inocencia y juventud de sus protagonistas, así como el carácter periférico del lugar donde transcurre la historia, lo que le permite mostrar la vida de los muchachos sin que se vean, al menos en el presente diegético, afectados por aquel terror. Y precisamente esa juventud, lo más valioso del pueblo, con toda su inocencia cuando están descubriendo el amor y otras experiencias, es lo que se pierde por la guerra de exterminio y la fuerte represión durante el gobierno de Stalin. Posiblemente, la mejor forma de mostrar la dimensión de aquello que se perdió con el exterminio no sea la puesta en escena de las millones de muertes que el mismo significó, sino las vidas que, con toda su belleza, singularidad y vitalidad, se perdieron. Más aún cuando la magnitud sin igual del exterminio tendió a transformar a las muertes en un número anónimo, o las imágenes documentales cristalizaron montañas de cadáveres que al carecer de vestimenta e incluso de cabello, también fueron condenados al anonimato, desprovistos de cualquier rasgo identitario o subjetividad. A partir de esto también cobra un sentido nuevo el material de archivo sobre los niños liberados de Auschwitz. El final de LA INFANCIA DE IVÁN, cuando Galtsev descubre el legajo de Iván entre millones de documentos similares, apunta también a rescatar el valor de una vida y con ella de cada una de las exterminadas, algo

que suele perderse al hablar de cifras. Los *zooms* que Romm realiza en los ojos de los prisioneros fotografiados al final de FASCISMO ORDINARIO apuntan a generar el mismo sentido.

Décadas más tarde, en la película MAÑANA FUE LA GUERRA [Завтра была война] (URSS, 1987), Yuri Kara optó también por protagonistas adolescentes para mostrar las pérdidas ocasionadas por la guerra, el exterminio (ejecución de partisanos, como la joven Iskra y su madre) y la purgas estalinistas. Esto presenta la ventaja de contar con personajes inocentes, dada su edad, lo cual obstaculiza cualquier intento de legitimación del terror. Sin embargo, aquí fue también importante el intento de acercar la juventud de la *perestroika* a una línea gorbachoviana, en apoyo del reformismo frente a las posturas conservadoras.

Si tomamos en cuenta las cuatro fuentes cinematográficas soviéticas que son analizadas en profundidad en este trabajo, sólo dos de ellas realizan la asociación entre ciertos aspectos del nacionalsocialismo y el estalinismo y ambas pertenecen a directores judíos. No se sostiene aquí que tal asociación se desprenda en forma directa de su identidad judía, de hecho en ninguna de las películas de otros directores judíos puede observarse esto. Sin embargo, la experiencia principal que parece haber producido la asociación son las purgas “anticosmopolitas” que ambos directores vivieron. Romm afirma que fue precisamente durante ellas que tomó conciencia de su identidad judía, y en el caso de Kalik, significaron su detención y condena en un GULag. El impacto que tuvieron en su vida puede observarse en su película Y EL VIENTO RETORNÓ... Allí, el actor que interpreta a Kalik, ve en el VGIK una escena con Solomón Mijoels cantando en yiddish con un niño afroamericano en brazos en la película de Girgori Aleksandrov CIRCO [Цирк] (URSS, 1936), y mientras aún escuchamos su voz cantando, ya se nos muestra la imagen de su cuerpo sin vida en su funeral, luego de ser asesinado en forma encubierta por la NKVD durante las campañas “anticosmopolitas”. Aquí también Kalik utiliza un montaje desfasado de audio e imagen, pero ahora a la inversa de la escena de la carretilla, aunque también uniendo el terror de la realidad y el mundo feliz de la ficción de forma entrelazada. El actor que interpreta a Kalik es mostrado llevando una corona y luego voltea para escuchar un violinista sobre el tejado y en la escena siguiente ya se encuentra camino al GULag. Luego, el día de la muerte de Stalin, uno de los compañeros del GULag le comenta que precisamente ese día es la festividad de Purim para los judíos, en el que se conmemora que el pueblo judío logró sobrevivir al intento de ser aniquilado por un rey persa.

Ninguno de los dos directores fue afectado por las purgas de preguerra. Por un lado, porque la gran mayoría de los directores no fue perseguida, pero en el caso de Kalik era demasiado joven y Romm era un propagandista clave para Stalin, quizás quien más contribuyó al culto a la personalidad desde el cine, precisamente con las películas que rodaba durante las purgas y que de alguna forma legitimaban.⁶⁵⁹ Por otro lado, las mismas no poseían el carácter antisemita de las purgas “anticosmopolitas”. El antisemitismo puede haber representado para estos directores un puente entre ambos regímenes, más allá del carácter disímil de sus ideologías, mientras que otras características contribuyeron a la asociación: el culto a la personalidad, la subordinación total del arte al canon estético políticamente dominante, el desprecio por la subjetividad, el alto grado de represión y persecución política, la politización de los diversos aspectos de la vida cotidiana, el poder total y arbitrario del Estado-Partido sobre los individuos, la destrucción de los mecanismos democráticos y las instituciones independientes de la sociedad civil, la manipulación de la propaganda, el atropello de los derechos humanos, entre otros. Una analogía similar entre ambos regímenes puede encontrarse en la novela *Vida y Destino*, como antes se indicó, y fue precisamente lo que llevó a su censura. Aquí también nos encontramos con que su autor, Vasili Grossman, era judío y el libro termina precisamente con el advenimiento de las purgas “anticosmopolitas”, remarcando su carácter antisemita. Sin embargo, Grossman había vivido de cerca las purgas de preguerra.⁶⁶⁰ A pesar de esto, se había visto obligado a escribir a favor de ellas, lo que luego, con un profundo arrepentimiento, plasmó en su *alter ego* de la novela.⁶⁶¹ Toda su experiencia como periodista en el frente y en los momentos de liberación de sitios de masacres y campos de exterminio le permiten ver la magnitud de lo ocurrido, en particular del Holocausto, que luego documentará en *El libro negro*, por lo que su censura debe haberlo impactado profundamente. El zhdanovismo condena también su libro *Si tuviéramos que creer a los pitagóricos*. Su obra *Por una causa justa*, si bien es inicialmente aplaudida, luego es duramente atacada durante el “complot de las batas blancas” y Grossman posiblemente se salva de ser detenido gracias a la muerte de Stalin.

⁶⁵⁹ Pablo Fontana, “Buscando los límites de la representación cinematográfica de octubre en su décimo aniversario,” en *Octubre rojo: La Revolución Rusa noventa años después*, ed. Ezequiel Adamovsky, Martín Baña y Pablo Fontana, 159–78 (Buenos Aires: EUDEBA, 2007), 175.

⁶⁶⁰ Su esposa fue arrestada al ser condenado su ex-marido, Borís Gúber, pero logró ser liberada por Grossman y luego adoptaron a los hijos del primero. Su tío fue fusilado, al igual que dos compañeros.

⁶⁶¹ La figura de Victor Shtrum.

En los tres casos expuestos, la memoria individual de los autores sobre el antisemitismo de posguerra determinó la representación de la memoria social de la guerra y el exterminio, ligándola con la del terror estalinista. Claramente nos encontramos con un fenómeno de retroactividad que actúa sobre la memoria del exterminio activado por las purgas anticosmopolitas, que avanza en su reflexión con la desestalinización y logra su expresión con el Deshielo.

Es posible que estos paralelismos entre el estalinismo y el nacionalsocialismo representados en el cine soviético tengan un antecedente incluso anterior a la guerra en las películas antifascistas soviéticas que abordan el antisemitismo estrenadas en 1938. Yevgueni Margolit afirma que la imagen de la Alemania fascista que ellos ofrecen refleja la realidad del régimen de Stalin en la preguerra.⁶⁶² Si bien puede tratarse de elementos inconscientes, también puede interpretarse como una externalización, no en el sentido planteado por Gershenson, sino en el sentido de ENCUENTRO EN EL ELBA, que culpa al régimen enemigo de los crímenes propios, como había sucedido con la masacre de Katyn. De todas formas, cabe preguntarse qué representación podía hacerse para denunciar la represión, el antisemitismo, el fanatismo político, los campos de concentración y el culto al líder del nazismo, sin correr el peligro de generar alguna asociación con el terror estalinista.

⁶⁶² Yevgueni Margolit, “Kak v Zerkale. Germania v Sovetskom Kino mezhdú 1920-30 gg”, *Kinovedchkie Zapiski* 59 (2002): 77. Citado en Gershenson, *The Phantom Holocaust*, 26.

6.2. Documentos de la República Democrática Alemana

6.2.1. LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT

6.2.1.1. Hans-Joachim Kunert

Hans-Joachim Kunert nació el 24 de septiembre de 1929 en Berlín. Al ver en el cine *LOS ASESINOS ESTÁN ENTRE NOSOTROS* cuando tenía diecisiete años, Kunert decidió dedicarse al séptimo arte, por lo que luego de finalizar sus estudios entró a la DEFA con el apoyo de Staudte, director de aquella película. Allí, como asistente de dirección, trabajó con directores como Kurt Maetzig y Wolfgang Schleif, en los largometrajes *EL FOSO DE LA AURORA* [*Grube Morgenrot*] (1948) y *LAS ESPADAS AZULES* [*Die blauen Schwerter*] (1949) entre otros.⁶⁶³ También trabajó como ayudante de dirección en el *Deutsches Theater* junto a Wolfgang Langhoff y Rudolf Noelte antes de poner en escena sus propias obras. En 1954, se transformó en director de noticiarios y documentales en la DEFA donde rodó, por ejemplo, el documental de treinta minutos *UNA CORRIENTE FLUYE A TRAVÉS DE ALEMANIA* [*Ein Strom fließt durch Deutschland*] (RDA, 1954), un retrato del Elba desde Schmilka hasta Hamburgo. Al año siguiente, debutó en el cine de ficción con la película *MARCAS PARTICULARES: NINGUNA* [*Besondere Kennzeichen: keine*] (RDA, 1955) donde reconstruye el destino de una mujer en la posguerra con sus niños pequeños, sin marido y sin trabajo. En 1956, obtuvo un puesto como director de largometrajes en la DEFA, donde se desempeñó hasta 1970. Durante años se concentró en el género policial, con destinos generalmente trágicos, a veces con un mensaje esperanzador, pero siempre con el sufrimiento presente. Un ejemplo es *ESCENA DEL CRIMEN BERLÍN* [*Tatort Berlin*] (RDA, 1958) donde un ex-presidiario se ve obligado a entrar nuevamente en negocios turbios y luego se transforma en chivo expiatorio de dos asesinatos. En el drama *LA LOTERÍA DE SUECIA* [*Der Lotterieschwede*] (RDA, 1958), basado en la novela de Martin Andersen Nexø, retrata en forma naturalista la decadencia de un minero bebedor que intenta mejorar su vida a través del juego. A raíz de este éxito, quiso adaptar la obra *Pelle el conquistador* del mismo escritor, pero el proyecto fue cancelado por cuestiones políticas, debido a que el protagonista era un socialdemócrata. En 1962, con la película *EL SEGUNDO ANDÉN* [*Das zweite Gleis*] (RDA, 1962) aborda de forma experimental la cuestión del Holocausto y la presencia de ex-criminales nazis que viven en la RDA con su pasado oculto, además de la complicidad pasiva de algunos tranquilos ciudadanos y buenos

⁶⁶³ Ralf Schenk, "Zwischen Leben und Tod: Der Regisseur Joachim Kunert," *Film-dienst* 23 (1999), 13.

trabajadores de aquel país. Más allá de la innovación que rompe con aquellos límites, la película no deja de ser funcional a la memoria política, ya que el ex-criminal es un ladrón y saboteador del sistema ferroviario de la RDA que al final es apresado, y el protagonista puede redimir la culpa por su complicidad ingenua al denunciar al criminal y reconocer su pasado.

La obra más famosa de Kunert es, sin duda, el largometraje *LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT* estrenado en 1965 y cuyo protagonista es un joven alemán que lucha en el frente oriental contra el Ejército Rojo al final de la Segunda Guerra Mundial. En el lustro siguiente sólo rodaría un largometraje para cine, también sobre los jóvenes en la guerra, el nacionalsocialismo y el antifascismo, ahora basado en la novela homónima de Anna Seghers: *LOS MUERTOS PERMANECEN JÓVENES* [Die Toten bleiben jung] (RDA, 1968). Esta película, en claro alineamiento con la memoria política de la RDA, comienza en 1918 cuando el espartaquista Erwin es asesinado por las fuerzas reaccionarias. Su esposa Marie da a luz un hijo suyo, Hans, al que cría con el socialdemócrata Geshke, cuyo hijo biológico se unirá al nacionalsocialismo, mientras que Hans se hará comunista, pero será ejecutado al intentar desertar al Ejército Rojo durante la guerra, con su mujer esperando un hijo de él. En 1970, Kunert realizó su último trabajo de cine para la DEFA con *EL DUELO* [Das Duell] (RDA, 1970), segundo episodio de *DESDE NUESTRO TIEMPO* [Aus unserer Zeit]. Ese mismo año, un proyecto cinematográfico que desarrolló junto al autor Franz Fühmann sobre el grupo de resistencia antifascista “la rosa blanca” fue cancelado debido a que los protagonistas fueron catalogados de “héroes burgueses”.⁶⁶⁴ Al año siguiente, Kunert se volcó voluntariamente a la TV de la RDA en donde dirigió varias películas, entre ellas *EL GRAN VIAJE DE AGATHE SCHWEIGERT* [Die große Reise der Agathe Schweigert] (RDA, 1972) y *LOS CARRIZOS* [Das Schilfrohr] (RDA, 1974), también basados en historias de Seghers, y *RETRATO DE UN INDESEABLE* [Steckbrief eines Unerwünschten] (RDA, 1975). En 1989, realizó su última obra, la película en siete episodios para TV *LA ANTORCHA DE VIDRIO* [Die gläserne Fackel] (RDA, 1989), sobre la familia fundadora de la industria óptica Carl Zeiss y una familia trabajadora, que atraviesa también la época del nacionalsocialismo, con referencias al exterminio, en particular de los prisioneros políticos, y luego durante la RDA. Actualmente se encuentra retirado y vive en Berlín.

⁶⁶⁴ Ibid.

6.2.1.2. Descripción de la película

LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT comienza durante una de las últimas batallas en el frente germano-soviético de la Segunda Guerra Mundial: el joven soldado alemán Werner Holt se encuentra bajo el mando de su amigo del colegio, el suboficial Gilbert Wolzow, que prepara a un grupo heterogéneo de soldados, *Volkssturm* y miembros de la Juventud Hitleriana para combatir en un puesto defensivo en el Este de Alemania. Al descubrir que Meissner, el oficial que está al mando, quiere escapar a la retaguardia, lo inmovilizan y Gilbert toma el mando ordenando seguir los preparativos para combatir “hasta el último hombre, como ordenó el Führer”. Gilbert ordena a Werner establecer comunicación radial con el cuartel general y éste, mientras intenta hacerlo, comienza a recordar el pasado. En el primer *flashback* recuerda el inicio de su relación con el aristocrático Gilbert, que desde el comienzo era un militarista fanático, que lo convence de enlistarse. El segundo muestra el romance de Werner con la veinteañera Marie Kruger, que ríe cuando él le habla de amor, y luego le cuenta la historia de Ruth Wagner, embarazada y abandonada por el mismo Meissner, entonces líder de la Juventud Hitleriana, por lo que ella intentó suicidarse. Luego de la noticia de la muerte del padre de Gilbert en el frente oriental, ambos amigos deciden vengarse de Meissner, el primero en particular porque arruinó su carrera en la Juventud Hitleriana. El tercer *flashback* muestra la amistad de Werner con su compañero Peter Wiese, pianista extraordinario, despreciado por sus padres aristócratas al ser “débil” para servir como artillero antiaéreo (*Flakhelfer*). A través de Peter, Werner conoce a su nuevo amor, Uta von Barnim, que valora la posición del padre de Werner, un profesor que es considerado “poco fiable políticamente”. Luego son reclutados con otros amigos y acuden alegremente a servir como *Flakhelfer*. Allí Werner comienza a dudar junto a su compañero Gomulka de la lógica militar. Queda agotado de los enfrentamientos antiaéreos y se convierte en amante de la bailarina Gertie Ziesche, madrastra de un compañero, cuyo padre de las SS se está “ocupando” de individuos de “pueblos deficientes” (*völkische minderwertige*) en el frente oriental, según ella. Durante un entrenamiento que termina en un ataque real muere, junto a otros, su infantil compañero Fritz Zemtzi lo que afecta a Werner. Posteriormente, a pedido de Werner, Gilbert salva a un prisionero de guerra soviético que está por ser enterrado vivo. Luego, en una salida con Gertie, sufren un bombardeo y el refugio se derrumba, pero Werner logra salvar a su amante y a una niña que resulta estar muerta. Nuevamente en un tren, los anteriormente felices compañeros, viajan en silencio, pero escuchan a otros jóvenes

recién reclutados cantar entusiasmados las mismas canciones que ellos cantaban al enlistarse. De regreso en el presente, llega un ataque de tanques soviéticos y Werner recuerda al prisionero soviético arrojado al pozo. En un nuevo *flashback* le dice a Gomulka “me gustaría ser un fanático” y visita a Peter, que toca el piano. En el ataque de tanques soviéticos, del presente diegético, Gilbert asesina por la espalda a un pequeño de la Juventud Hitleriana que huye en pánico, lo que afecta gravemente a Werner, quien luego del combate se retira devastado a un bosque bombardeado. Allí llega un *flashback* de Gundel, una de las parejas de Werner, que era huérfana y debía servir como niñera en la numerosa familia de un SS. En una visita a su padre, que es químico, Werner le pregunta por qué abandonó la investigación, y éste le responde que no quería tomar parte en el exterminio por “gaseado” de cientos de miles de personas en los campos de concentración. Como parte del “frente del trabajo” (*Arbeitsfront*), el grupo de amigos va a un pueblo eslovaco que las SS acaban de “ordenar” (*Aufräumen*) y ahí descubren con horror la masacre que cometieron. A Werner le ordenan ejecutar a dos campesinos eslovacos como represalia pero el los deja partir. Luego se alistan para el entrenamiento en una división blindada en la que son maltratados por sus superiores, entre los que se encuentra Meissner. Allí, los compañeros de Werner, incentivados por Gilbert, se presentan como voluntarios para combatir en un grupo cazador de tanques en el frente oriental y él termina sumándose sin estar convencido. En el invierno durante un momento de tranquilidad en una fortificación improvisada del frente, Gomulka decide rendirse a los soviéticos junto a otro soldado experimentado y Werner detiene a Gilbert, que quiere matarlos. Meses después, en otra posición desde donde observan un cruce, ven una “marcha de la muerte” de prisioneros de campos de concentración. Su amigo Wiese intenta frenar a un SS que dispara a los que ya no pueden caminar, pero él mismo resulta asesinado por el SS. Nuevamente en el presente diegético, Gilbert ordena a sus hombres diezmados seguir combatiendo y Werner se rebela frente a su amigo y escapa a la retaguardia. Pero en su camino descubre que las SS van a ejecutar a Gilbert por haber apresado a Meissner. Entonces tiene un último *flashback* de Gundel pidiéndole que vuelva y regresa para ayudar a su amigo, pero llega demasiado tarde y decide tomar venganza por su muerte: desde la ventana de un sótano dispara con una ametralladora pesada a los hombres de las SS, dando muerte a casi todos ellos. Finalmente, sale del sótano y se retira desarmado, posiblemente a las líneas soviéticas.

6.2.1.3. Análisis de la fuente

Hans-Joachim Kunert dirigió *LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT* junto al Grupo de Trabajo Artístico Círculo Rojo (*Roter Kreis*) del que formaba parte, en consonancia con la nueva política cinematográfica de la DEFA, que consistía en formar grupos artísticos de trabajo. Según la crítica del momento la generación nacida a fines de los años veinte se identificó plenamente con la película.⁶⁶⁵ Ella fue estrenada el 4 de febrero de 1965 y está basada en el primer volumen de la novela homónima de Dieter Noll, publicada en 1960. Al igual que el libro, el filme fue un gran éxito en la RDA.⁶⁶⁶ De forma similar al personaje principal de su novela, Noll había servido en su adolescencia durante la guerra como ayudante de artillería antiaérea (*Flakhelfer*) y luego en 1944 como soldado, para finalmente convertirse en prisionero de guerra bajo custodia del ejército estadounidense. Su novela de aprendizaje (*Bildungsroman*) fue lectura obligatoria en las escuelas de la República Democrática Alemana y la película, que también fue proyectada a los estudiantes en las clases de Historia y Alemán, fue galardonada con el Premio del Comité Soviético para la Paz en el IV Festival Internacional de Cine de Moscú en 1965. Kunert, junto al guionista Claus Kuchenmeister y el camarógrafo Rolf Sohre fueron también distinguidos con el Premio Nacional de la RDA 2ª Clase.

Si la novela constituye la expresión de la memoria individual en la memoria cultural, debido a la experiencia que el autor comparte con el protagonista como *Flakhelfer*, su adaptación al cine lo es en un doble sentido, tanto para Noll como para Kunert, que al final de la guerra tenía quince años. En palabras del director, Werner “soy yo, somos nosotros jóvenes, los que ayer como medio niños experimentamos el horror de la guerra en las trincheras y hoy en la confrontación con el pasado y el presente buscamos nuevos caminos para el futuro”.⁶⁶⁷ Como afirmó la crítica alemana de aquel momento, se trataba de la memoria social de buena parte de la sociedad.⁶⁶⁸ En particular aquella nacida a fines de los años veinte y que es conocida como la “generación *Flakhelfer*”. Según Rolf Sohre, camarógrafo de la película, Kunert mismo decidió realizar la adaptación fílmica del libro y él, desde que lo había leído,

⁶⁶⁵ Horst Knietzsch, "Leidensweg und Erkenntnis einer Generation", en *Neues Deutschland*, 6 de febrero de 1965.

⁶⁶⁶ Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, 121.

⁶⁶⁷ Hans Kallies, "Zu einem mitteldeutschen Erfolgsfilm," *Hannoversche Allgemeine*, (RFA) 8 de mayo de 1966.

⁶⁶⁸ Harmuth Albrecht, *National Zeitung*, (RDA) 6 de febrero de 1965. Bruno Pioch, "Rückblick in letzter Stunde", *Film Spiegel*. (RDA) 24 de febrero de 1965.

consideraba que debía ser filmado.⁶⁶⁹ La labor fotográfica de Sohre en la película fue crucial para lograr una introspección en el personaje de Werner y alabada por la crítica como un éxito total.⁶⁷⁰

En esta película es en donde mejor se revela el estilo realista de Kunert. Al igual que en el resto de sus películas rodadas para cine, el director no se preocupa por pequeñas situaciones que puedan distraer del núcleo de la historia en donde se encuentra un protagonista que se debate entre la mentira y la verdad, en un contexto de vida o muerte. A diferencia del libro, la película tiene una estructura de *racconto* o narración preactiva en la que las escenas retrospectivas se centran en la relación con Gilbert, las SS, la guerra y los crímenes, con *flashbacks* que se acortan a medida que avanza la película y cada vez están más centrados en situaciones de mayor violencia. Estas escenas muestran que, aunque Werner desprecia y rechaza los eventos violentos en su vida, esos episodios se acumulan en un trauma relacionado con su amigo Gilbert y las SS, especialmente con relación a los crímenes perpetrados. Al final de la película, Werner logra superar este trauma por rebelarse ante Gilbert y las SS, así como por abandonar la guerra. Según Kunert, Werner alcanzaba esa postura a través de una odisea de experiencias y descubrimientos.⁶⁷¹ Pero aquí cabe destacar la diferencia que aporta el medio cinematográfico y la estructura narrativa no lineal que utiliza, frente a la novela: mientras que el libro es claramente una *Bildungsroman*, la memoria retrospectiva con recuerdos de experiencias traumáticas que acosan al protagonista sitúan a la película en una obra que indaga en la psicología y memoria del protagonista. De hecho se trata de un aspecto que no pasó desapercibido para la crítica de la época que remarca la "elaboración psicológica" (*psychologische Aufarbeitung*) que el personaje principal experimenta en la película.⁶⁷² Thomas Heimann remarca que esta estructura narrativa con "*flashbacks* catárticos" no era común en la DEFA y posee el fin de hacer más claro y transparente el final deseado "en el sentido del concepto de cambio" (*Wandlung*) cuando Werner ataca a las SS.⁶⁷³ El "cambio" al que Heimann se refiere es la conversión antifascista que aquí llamamos hora cero y que el marca como central para la memoria de la RDA. Detlef Kannapin lo retoma y en una comparación entre la

⁶⁶⁹ Entrevista al camarógrafo Rolf Sohre, en material extra de DVD editado por *Icestorm*.

⁶⁷⁰ "Werner Holt lebt auf der Leinwand", *Berliner Zeitung*, 5 de febrero de 1965.

⁶⁷¹ "Wir sprachen mit dem Regisseur des Films „Die Abenteuer des Werner Holt“", *Berliner Zeitung*, 7 de febrero de 1965.

⁶⁷² "Zu den DEFA-Film Die Abenteuer des Werner Holt", *Neue Zeit* (RDA), 7 de febrero de 1965.

⁶⁷³ Thomas Heimann, "Erinnerung als Wandlung: Kriegsbilder im frühen DDR-Film," en *Geschichte als Herrschaftsdiskurs: Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*, ed. Martin Sabrow (Köln: Böhlau, 2000), 76-7.

película de Kunert y EL PUENTE [Die Brücke] (RFA 1959) de Bernhard Wicki, describe la Segunda Guerra Mundial como "experiencia fundacional" (*Grunderfahrung*) para ambas sociedades.⁶⁷⁴

Aquí sostenemos que este "cambio" de la figura principal en la versión fílmica indica un "florecimiento" postraumático, también conocido como *thriving*. El *thriving* de Werner es consistente con su capacidad de resiliencia, que se acentúa en la mayoría de las experiencias de violencia que recuerda, con la escena del bombardeo sobresaliendo entre las demás. Aquí claramente observamos algunos de los componentes que según Stefan Vanistendael caracterizan la resiliencia: la resistencia a la destrucción, una capacidad de proteger la propia integridad bajo presión, y la capacidad de forjar un comportamiento vital positivo a pesar de las difíciles circunstancias.⁶⁷⁵ Al hablar de resiliencia debemos tomar la siguiente diferencia semántica en cuenta: los autores franceses afirman que ésta consiste en la capacidad para salir ileso de una experiencia adversa, aprender de ella y mejorar, mientras que autores estadounidenses limitan el término para el retorno homeostático de un individuo a un estado anterior y emplean el término "*thriving*" para referirse a la adquisición de beneficios o para una mejora después de la experiencia traumática.⁶⁷⁶ El presente trabajo hace uso de la conceptualización estadounidense de la resiliencia.

Podría afirmarse que Werner desarrolla una especie de trauma que se corresponde a la interpretación lacaniana del concepto freudiano de retroactividad (*Nachträglichkeit*), descrito como una atribución retroactiva de significado traumático para los eventos anteriores.⁶⁷⁷ Según Jean Laplanche, Freud utiliza este concepto en tres formas: las dos primeras implican una concepción determinista que progresa desde el pasado hacia el futuro; la tercera es una concepción retrospectiva o hermenéutica en la que el carácter traumático es asignado a un evento en forma posterior.⁶⁷⁸ Esta última es la forma en que es entendido aquí y aplicada al posible trauma que desarrollaría el personaje de Werner, debido a las imágenes que lo acosan del pasado, en particular la forma en que lo hacen. La ventaja de este proceso en la construcción ideológica de una

⁶⁷⁴ Detlef Kannapin, *Dialektik der Bilder: Der Nationalsozialismus im deutschen Film. Ein Ost-West-Vergleich* (Berlin: Karl Dietz, 2006), 396.

⁶⁷⁵ Stefan Vanistendael, "Resilienz und Suizid: eine Einführung," en *Suizid: Aufgaben und Perspektiven für die Praxis*, ed. Hans-Balz Peter y Pascal Möslí (Bern: Institut für Sozialethik des SEK, 2003), 33.

⁶⁷⁶ Joseph M. Carver, "Generalization, Adverse Events, and Development of Depressive Symptoms," *Journal of Personality* 66 (1968), 425-45.

⁶⁷⁷ Jacques Lacan, "The function and field of speech and language in psychoanalysis," en *Écrits: A selection*, ed. Bruce Fink, Héloïse Fink y Russell Grigg (New York: Norton, 2004), 48.

⁶⁷⁸ Jean Laplanche, *Essay on the Otherness* (London: Routledge, 2003), 261.

nueva identidad nacional en la RDA es que a través del retraso temporal del trauma del personaje y su florecimiento postraumático resultante, es posible legitimar el comportamiento de todos aquellos ciudadanos de la RDA que lucharon en la *Werhrmacht* durante toda la guerra y que sólo sobre su final adoptaron una postura antifascista. La escena en la que mejor se expresa la atormentada psicología de Werner es aquella en la que, luego de un ataque de tanques soviéticos, se sienta solo en un bosque bombardeado con su rostro abatido sin ánimo de continuar combatiendo. El paisaje aquí, al igual que en *LA INFANCIA DE IVÁN*, se desempeña como una expresión de la psicología del joven.



LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT: Werner en el bosque bombardeado luego del combate.
Foto icónica de joven soldado alemán al final de la guerra tomada de material de archivo filmico.

La película comienza con Werner lavándose la cara en un charco, lo primero que se ve es su reflejo en el agua, lo llaman y luego se lo ve, con el uniforme pero sin la chaqueta por lo que su ropa puede confundirse con civil, luego al ver a Gilbert sabemos que están en la Segunda Guerra. Este simbolismo, presente también en la película *YO TENÍA DIECINUEVE* de Konrad Wolf, nos introduce en uno de los temas principales de la película: la identidad y psicología del protagonista, en especial su identidad nacional y política que a lo largo de la historia irá transformándose gracias a los *flashbacks* de sus recuerdos. El final dramático de la película estalla como una reacción ante el acoso constante de la memoria a través de *flashbacks*. Werner decide enfrentarse a su amigo Gilbert, que ordena a sus jóvenes “soldados” luchar hasta el final, lo abandona y se escapa hacia la retaguardia. Pero en este punto surge un último *flashback*, cuando

Werner se da cuenta de que Gilbert va a ser ejecutado por las SS; en él se muestra a su amada Gundel, un símbolo de la lucha contra el fascismo, que le pide volver. Sólo cuando dispara a los hombres de las SS que habían ejecutado a Gilbert, Werner puede detener el acoso de sus recuerdos violentos. Esta es su “hora cero” personal, su momento de transformación y de nuevo comienzo, no sólo como soldado que abandona la lucha al servicio del Tercer Reich, sino también porque sufre un giro antifascista que le permite superar su trauma y que constituye su florecimiento postraumático.⁶⁷⁹ Una de las críticas periodísticas de la RDA sobre la película despeja cualquier duda sobre el sentido de esta escena: “detrás de esta aparente pasividad arde una confrontación que finalmente alcanza su cumbre con los disparos a los SS, con los que Holt disuelve su pasado y rompe con el sistema fascista”.⁶⁸⁰ Pero el giro antifascista de la "hora cero" funciona también como superación del trauma porque habilita la externalización de la culpa, desempeñándose como una forma de redención. Esto quedó expresado de forma indirecta en la crítica de la época que hace referencia a ese momento: "De la misma forma que hasta ahí no podía seguir viviendo, la propia culpa hubiese sido imborrable."⁶⁸¹

Entre las experiencias que Werner rememora en toda la película, aparecen diferentes tipos de recuerdos. Algunos están relacionados con el placer y la maduración de un adolescente, sobre todo en referencia al amor al comienzo de la historia y la sexualidad posteriormente; otros son recuerdos violentos. La narración de su padre sobre el exterminio industrial y la muerte en las cámaras de gas merodea en su memoria pero él se resiste a aceptarlo. Los recuerdos de lo que fue testigo (bombardeos, los combates y las masacres cometidas por los hombres de las SS) son por supuesto memorias violentas. Pero el recuerdo especialmente impactante para él es el de un SS asesinando a su compañero Peter por haber intentado frenar la ejecución de un prisionero en un campo de concentración durante una “marcha de la muerte”. Después de esta última retrospectiva, Werner decide abandonar la batalla y a Gilbert, que había matado recientemente a un joven de la Juventud Hitleriana que estaba huyendo de la batalla en pánico. Estas dos situaciones extremadamente violentas, la muerte de Peter y

⁶⁷⁹ Un cambio similar puede observarse en MI HORA CERO [Meine Stunde Null] (RDA, 1969) de Joachim Hasler, en ESTRELLAS y en MAMÁ, YO VIVO [Mama ich lebe] (RDA, 1976) ambas de Konrad Wolf. La “hora cero” (*Stunde null*) refería en términos generales al momento de la derrota alemana, pero en el cine en forma personal al momento en que cada alemán había dejado de luchar por el Tercer Reich y había adoptado una posición en contra de él.

⁶⁸⁰ Bruno Pioch, “Rückblick in letzter Stunde,” *Film Spiegel* (24 de febrero de 1965).

⁶⁸¹ Horst Knietzsch, "Leidensweg und Erkenntnis einer Generation", *Neues Deutschland*, 6 de febrero de 1965.

el asesinato del joven alemán, casi un niño, por Gilbert, una que sucede en el presente diegético y la otra recordada por Werner; están conectadas por el hecho de que ambas representan a alemanes matando compatriotas que no quieren combatir o intentan salvar a los prisioneros. Estos hechos, sumados al asesinato de Gilbert por otros alemanes, son el límite de la capacidad de Werner para someterse a experiencias violentas y constituyen el punto de ruptura en su actitud antifascista, permitiéndole matar a otros alemanes, a los fascistas, y de esta forma colocar una lealtad moral y política de tipo antifascista, por sobre la lealtad en base a la identidad nacional.

Entre los recuerdos que acosan a Werner, el bombardeo masivo incendiario de la Fuerza Aérea Real británica sobre la ciudad de Wattenscheid es una de las situaciones más extremas representadas y es de particular interés debido a la simbología empleada en la secuencia. Por otra parte, la utilización del *flashback* permite resaltar su carácter traumático al acentuar su subjetividad. Otras escenas de la película son también en extremo violentas, pero carecen de elementos simbólicos concentrados en el grado que ésta posee y no se encuentran en la parte correspondiente del libro de Dieter Noll.⁶⁸² En esta escena, Werner acaba de salir del cine con su amante, una mujer madura, esposa de un comandante del ejército. En ese momento suena la alarma de ataque aéreo y la gente corre a un refugio subterráneo. Una toma muestra el techo transparente de un centro comercial, el que efectivamente funcionaría como una pantalla simbólica; allí podemos ver el cartel de una óptica con un ojo dibujado en él. La escena debe entenderse como un intento de visualizar la base material de lo que los sobrevivientes estaban escuchando y sufriendo. El uso de la mediación a través de símbolos, el techo transparente y el ojo, expresa la dificultad que hay para mostrar lo que esos símbolos representan en forma directa, no sólo debido a su contenido violento, sino también por su carácter traumático. El tiempo y el espacio están distorsionados simbólicamente a través de los fragmentos de cristal que reflejan las llamas y a los personajes, deformando su imagen, así también lo son a través de la imagen de un reloj con una rosa de los vientos en llamas. El sonido es distorsionado a través de la imagen de un disco que se derrite con la palabra “gloria” escrito en él, mientras que la banda sonora también sufre distorsiones, y la música es la misma que Werner solía disfrutar en las fiestas brindadas por su amante, a las que concurrían en su mayoría oficiales. La experiencia resulta ser tan traumática que altera las coordenadas de la realidad representada. Esta representación cargada de símbolos y

⁶⁸² Dieter Noll, *Die Abenteuer des Werner Holt* (Berlin: Aufbau, 2009), 287-92.

metáforas es una clara expresión de cómo los alemanes vivieron los bombardeos masivos y especialmente los incendiarios. Según Jörg Arnold los alemanes poseen un sentimiento paradójico de no poder describir con palabras lo experimentado durante los bombardeos masivos pero al mismo tiempo sentir la necesidad de contarlo. Al final de la secuencia, Werner rescata a su amante y a una niña. Una vez que están seguros, un médico insensible le informa que se podría haber ahorrado el trabajo debido a que la niña ya estaba muerta, y luego una enfermera deja su cuerpo junto a otros cadáveres tapados. Werner se retira y es el único que camina entre los otros sobrevivientes, que permanecen en silencio, en estado de shock y paralizados.





LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT: *flashback* del bombardeo incendiario.

La escena puede interpretarse también como propaganda anti-OTAN. La película fue estrenada el 4 de febrero de 1965, nueve días antes del vigésimo aniversario del bombardeo incendiario de Dresde, que fue establecido como un evento conmemorativo central de la propaganda de la Guerra Fría en la RDA, con la memoria sobre las víctimas utilizada en contra de los británicos y los estadounidenses.⁶⁸³ En aquellos días, el noticiario de la DEFA EL TESTIGO OCULAR N° 7 [Der Augenzeuge N°7] (RDA, 1965) exaltaba la reconstrucción con ayuda soviética y culpaba de la destrucción a la barbarie estadounidense. Paralelamente, la película DRESDE: RECUERDO E INTERPELACIÓN [Dresden: Erinnerung und Mahnung] de Max Jaap asocia Dresde con el peligro de una guerra nuclear, con clara alusión a Hiroshima y los estadounidenses, poco después de la “crisis de los misiles”, además de afirmar que lanzaron las dos bombas atómicas cuando el fascismo ya estaba prácticamente derrotado y la liberación por las tropas soviéticas era sólo una cuestión de días. De hecho, la prensa de la RDA utilizaba la película de Kunert como un alegato en contra de la “política de minas atómicas de Bonn”.⁶⁸⁴ Durante ese año también fue publicado el libro *Infierno Dresde: sobre mentiras y leyendas en torno a la Operación Thunderclap* escrito por Walter Weidauer, ex alcalde de la ciudad y miembro del PSUA, que acusa al bombardeo de

⁶⁸³ Margalit, “Der Luftangriff auf Dresden: Seine Bedeutung für die Erinnerungspolitik der DDR und die Herauskristallisierung einer historischen Kriegserinnerung im Westen,” en *Narrative der Shoa: Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik*, ed. Susanne Düwell y Matthias Schmidt (Paderborn: Schöningh, 2002)

⁶⁸⁴ “Fragen an Dieter Noll”, *Neue Zeit* (RDA), 9 de febrero de 1965.

Dresde de iniciar la Guerra Fría, ya que el mismo estaba dirigido a la Unión Soviética, que ocuparía ese territorio y que con su avance logró salvar a la ciudad de la bomba atómica, que no llegó a desarrollarse a tiempo.⁶⁸⁵ Si bien en los primeros años de la posguerra la política de desnazificación evitó la instrumentalización de la memoria sobre los bombardeos en contra de los nuevos enemigos, todo cambia con el agudizamiento de la Guerra Fría: en 1948 el periódico *Sächsische Volkszeitung* ya mencionaba a los aviones “angloamericanos” que habían arrojado sus bombas sobre Dresde.⁶⁸⁶ No es de extrañar estas operaciones mediáticas para demonizar a los aviones estadounidenses mientras que éstos estaban realizando un puente aéreo en el sector de Berlín que se encontraba bajo control de los aliados capitalistas frente al bloqueo ejercido por los soviéticos. Si la propaganda estadounidense mostraba fotografías de sus aviones arrojando chocolates a los niños alemanes y los llamaba “bombarderos de pasas” (*Rosinenbomber*), la propaganda antiestadounidense mostraba que ellos habían arrojado fuego, destrucción y muerte sobre las ciudades alemanas tan sólo tres años atrás.

En el cine de la DEFA, la instrumentalización de la memoria sobre los bombardeos de los aliados occidentales comenzó tibiamente pero aún más temprano, en 1946, con el noticiario de EL TESTIGO OCULAR N° 16, en el que se resaltaba la ayuda soviética para reconstruir ciudades como Lena “destruida por bombas norteamericanas”.⁶⁸⁷ Si en 1946 y 1947 los altos funcionarios del Partido Comunista Alemán y los socialdemócratas de la Zona de Ocupación Soviética hablaban de culpa compartida por el pueblo alemán en relación a los bombardeos, en 1948 comenzó a hacerse referencia a ellos como “angloamericanos”, al carácter “sin armas” de las ciudades, al sinsentido de atacarlas y se hacía hincapié en que las víctimas eran en su mayoría niños, mujeres y ancianos.⁶⁸⁸ Esta instrumentalización contó con el trabajo de propaganda realizado durante el nacionalsocialismo, cuando el gobierno calificaba a los bombardeos masivos como un crimen de guerra de los aliados e incluso se conformaron centros de documentación que recolectaron testimonios en distintos formatos, incluso

⁶⁸⁵ Walter Weidauer, *Inferno Dresden - Über Lügen und Legenden um die Aktion „Donnerschlag“* (Berlín: Dietz, 1965), 20 y 69.

⁶⁸⁶ Bas V. Benda-Beckmann, *A German Catastrophe? German Historians and the Allied Bombings, 1945-2010* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 117-9.

⁶⁸⁷ Wilfried Wilms, “Dresden: The Return of History as Soap,” en *The Collapse of the Conventional: German Film and Its Politics at the Turn of the Twenty First Century*, ed. Jamey Fisher y Brad Prager (Detroit: Wayne State University Press, 2010), 144-5.

⁶⁸⁸ Dietmar Süß, *Tod aus der Luft: Kriegsgesellschaft und Luftkrieg in Deutschland und England* (Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2011), 534.

artísticos, sobre la experiencia de las víctimas con el fin de enjuiciar a los responsables una vez ganada la guerra.⁶⁸⁹ A principios de los años cincuenta, la instrumentalización se tornó más virulenta con el documental DRESDE ADVIERTE Y RECUERDA [Dresden warnt und mahnt] (RDA, 1951) dirigido por Heino Brandes. Según Bill Niven, la memoria sobre Dresde en la RDA es un claro ejemplo de cómo la Guerra Fría fue proyectada sobre la memoria de la Segunda Guerra Mundial, debido a que el gobierno germano-oriental promovía la idea de que los estadounidenses y los británicos bombardearon con malicia por intereses territoriales, porque no aceptaban las fronteras trazadas en Yalta y para intimidar a los soviéticos en posteriores negociaciones, quienes son representados en el documental como los liberadores de Alemania y luchadores por la paz mundial.⁶⁹⁰ Durante los preparativos del quinto aniversario del bombardeo, la cúpula del Partido dio instrucciones para instrumentalizar la ceremonia con el objetivo de generar odio hacia británicos y estadounidenses, mientras que diez años después la propaganda ya había escalado a un nivel tal que Dresde era utilizado para generar temor sobre un posible bombardeo atómico de los países de la OTAN contra el Pacto de Varsovia.⁶⁹¹

Uno de los retratos más fieles en la ficción del estado de destrucción en el que quedó Dresde llegaría en 1960 con la primera coproducción soviética-germano oriental con CINCO DÍAS Y CINCO NOCHES [Fünf Tage - Fünf Nächte] (URSS/RDA, 1961) del director ruso Leo Arnstam con codirección del alemán Heinz Thiel y el soviético Anatoli Golovanov. La película comienza con una variedad de largas tomas de las ruinas aún humeantes de Dresde, con estatuas quemadas que parecen cuerpos carbonizados, acompañadas de una música trágica y sepulcral, mientras la *voice-over* del protagonista nos cuenta del ataque, aclarando que fueron mil aviones estadounidenses. Luego arriban las tropas soviéticas que ayudan a la reconstrucción, rescatan a un niño de un derrumbe y salvan valiosas obras de arte entre aquellas ruinas. En su tarea encuentran a un ex-soldado inválido que pintó una cruda obra sobre los bombardeos incendiarios y la titula “El final”, afirmando que fue el final de todos, y la cámara realiza un zoom en la obra en la que una persona grita desesperada en una ciudad roja por el fuego y en ruinas. Si el bombardeo estadounidense fue “el final”,

⁶⁸⁹ Ibid., 410-1.

⁶⁹⁰ Bill Niven, “The GDR and Memory of the Bombing of Dresden,” en *Germans as Victims: Remembering the Past in Contemporary Germany*, ed. Bill Niven (New York: Palgrave Macmillan, 2006), 113.

⁶⁹¹ Margalit, “Der Luftangriff auf Dresden” en *Narrative der Shoa*, 200.

entonces la llegada de las tropas soviéticas aparece representada como un nuevo comienzo. La película finaliza con el inválido pintando un cuadro pacifista en contra de nuevos bombardeos, en el que aparece el huérfano salvado por los soviéticos y junto al pintor su pareja, una prisionera política de un campo de concentración liberada por el Ejército Rojo. La película fue estrenada en Leipzig, tres semanas después del aniversario del bombardeo de Dresde.

La magnitud de la muerte de civiles causada por los bombardeos masivos de los aliados sobre Alemania, en especial de los bombardeos incendiarios, no fue menor: 600.000 civiles alemanes murieron y tres millones y medio de casas fueron destruidas, lo que dejó a siete millones de personas sin hogar.⁶⁹² Sin embargo, en Alemania occidental la destrucción total de los bombardeos masivos, según Georg Sebald, no aparece en la memoria política como el horroroso final de una aberración colectiva, sino como el primer peldaño de una eficaz reconstrucción, al liquidar la propia historia anterior, impedir todo recuerdo y orientar a la población exclusivamente hacia el futuro.⁶⁹³ Según él, los aspectos más sombríos siguieron siendo un secreto familiar vergonzoso, protegido por una especie de tabú, que quizá no se podía confesar ni a uno mismo y la responsabilidad de las experiencias vividas fue relegada en la época de su prehistoria con un mecanismo que le permite prescindir también por completo de la vida emocional.⁶⁹⁴ Por otro lado, Sebald afirma que en la RDA el tema de la guerra aérea no se había evitado y todos los años se conmemoraba el ataque sobre Dresde.⁶⁹⁵ El doctor Joachim Schultz, de la Universidad de Bayreuth, señala que en los libros juveniles escritos entre 1945 y 1960 en la RFA encontró recuerdos pormenorizados de la noche del bombardeo, pero Sebald duda que aquel género encontrara la medida exacta para describir la catástrofe alemana debido a su carácter *ad usum Delphini*.⁶⁹⁶ De todas formas, más allá de las limitaciones señaladas por Sebald, aquella literatura constituyó una transmisión transgeneracional de la memoria por fuera de los ámbitos intelectuales “serios” y en una esfera pública íntima entre los alemanes.

Gert Ledig en su novela *La represalia (Die Vergeltung)*, publicada en Frankfurt del Meno en 1956, posiblemente sobrepasa los límites de lo que los alemanes estaban dispuestos a leer sobre su pasado reciente. En su libro relata las experiencias de diversos

⁶⁹² Winfried G. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción* (Buenos Aires: Anagrama y Página12, 2010), 9.

⁶⁹³ *Ibid.*, 11-2.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, 15, 17.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, 81.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, 82.

personajes durante los sesenta y nueve minutos de un bombardeo aéreo, entre ellos el horrible final de un grupo de ayudantes de artillería antiaérea, *Flakhelfer* como Werner y Noll, que apenas habían salido de la infancia, ahora rodeados de los excesos de soldados alcoholizados, de violación, asesinato y suicidio, sepultados vivos y que tratan de moverse aún bajo las montañas de planchas de cemento, de ondas de detonación, avalanchas de escombros, nubes de polvo, fuego y humo. Según Sebald, era una excepción, un escritor solitario con una historia muy particular.⁶⁹⁷ De todas formas, si bien Ledig era comunista, colaboraba con la RDA e incluyó un prisionero de guerra soviético entre las víctimas de *Represalia*, su libro escapa a su utilización como propaganda antiestadounidense debido a que parte de los personajes a través de los que se cuenta la historia son miembros de la tripulación de un bombardero estadounidense. De hecho, el único personaje plenamente identificado es un piloto estadounidense cuyo avión es derribado y que luego fallece a causa de las heridas provocadas por el linchamiento a manos de los alemanes, que desconocían que para salvar a la población inocente, había apuntado la mira de sus bombas a un cementerio.⁶⁹⁸ Tal victimización desactivaba al menos una plena instrumentalización del libro.

También del lado capitalista surgió la cuestión de los bombardeos masivos sobre Alemania como un crimen de guerra, incluso en la derecha británica pronazi, como lo muestra el libro de David Irving *Destrucción de Dresde* publicado en 1963 en inglés y al año siguiente en alemán, y que estaba basado en una serie de artículos que el autor había publicado en la revista alemana occidental *Neue Illustrierte* bajo el título “Cómo murieron las ciudades de Alemania” (“*Wie Deutschlands Städte starben*”).⁶⁹⁹ En la memoria de la RDA, los bombardeos angloamericanos eran un elemento importante de la Guerra Fría y Dresde era su símbolo principal.⁷⁰⁰

En el *flashback* de Werner sobre el bombardeo, la toma del cadáver de la niña es de especial interés debido a su similitud con uno de los íconos antifascistas más emblemáticos de las víctimas de bombardeos: un famoso cartel republicano antifranquista de 1937 que representa a las víctimas del bombardeo de Madrid con una

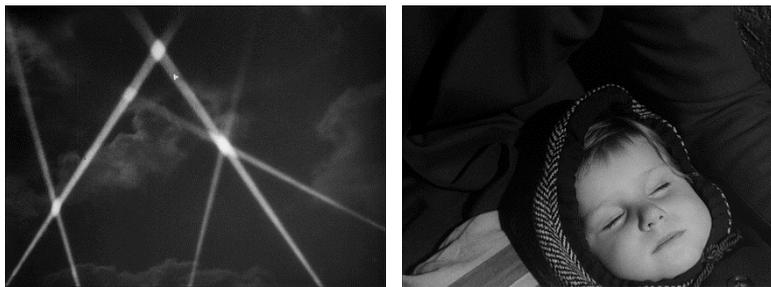
⁶⁹⁷ Ibid., 95.

⁶⁹⁸ Gert Ledig, *Vergeltung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999), 11, 186-8 y 193-5.

⁶⁹⁹ David Irving, *The Destruction of Dresden* (London: William Kimber & Co, 1963).

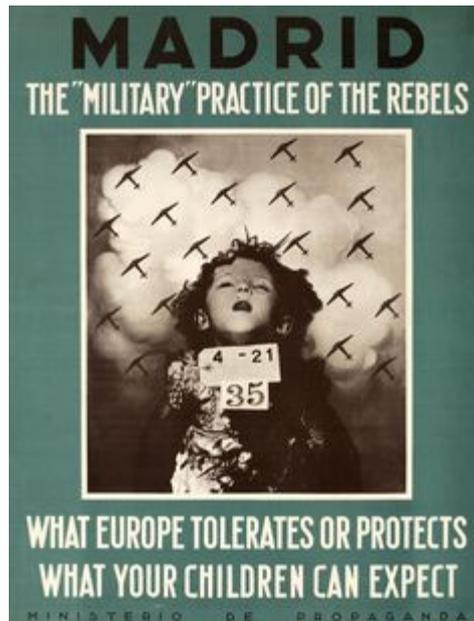
⁷⁰⁰ Dorothee Wierling, “Krieg im Nachkrieg: Zur öffentlichen und privaten Präsenz des Krieges in der SBZ und frühen DDR,” en *Der Zweite Weltkrieg in Europa: Erfahrung und Erinnerung*, ed. Jörg Echternkamp y Stefan Stefan Martens (Paderborn 2007), 245-6. (237-251).

foto del cadáver de una niña.⁷⁰¹ A través del montaje, los diferentes planos revelan los mismos elementos que aquel famoso poster llamado: “Madrid, la práctica ‘militar’ de los rebeldes. Si lo toleras, tus hijos serán los próximos” (*Madrid, the ‘military’ practice of the rebels. If you will tolerate this, your children will be next*). El vidrio roto que refleja las llamas y las víctimas que huyen podrían ser interpretados en el mismo sentido, como una imagen fragmentada y caótica que se asemeja a la famosa pintura *Guernica* de Pablo Picasso sobre el bombardeo de la Legión Cóndor sobre esa ciudad. A través de la referencia a estas dos obras de arte emblemáticas, el bombardeo de las ciudades por las fuerzas de Franco y la Legión Cóndor alemana se asocian con los bombardeos de las fuerzas aéreas británicas y estadounidenses, como parte de la estrategia propagandista típica del Deshielo durante la Guerra Fría que consistía en asociar a los países de la OTAN con el Tercer Reich. Por otro lado, casi todos los *flashbacks* y escenas traumáticas que Werner recuerda o experimenta están destinadas a romper el sentido de *Volksgemeinschaft* a través de los crímenes del nacionalsocialismo contra otras nacionalidades o los propios alemanes, pero la escena del bombardeo, posiblemente la más dura, con la víctima más inocente sufriendo, el bebé y la niña, y el joven Werner junto a ellos, no apunta a ese fin político, salvo la expresión de la mujer egoísta que le exige la salve a ella y abandone a la niña. En todo caso, el sufrimiento colectivo es infligido no por los nazis, sino por los bombarderos de los aliados occidentales.



LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT: reflectores iluminan a bombarderos y niña que luego muere.

⁷⁰¹ Se trata de la niña María Santiago Robert también conocida como “víctima 4-31-25”. Robert Stradling, *Your Children Will Be Next: Bombing and Propaganda in the Spanish Civil War 1936-1939* (Cardiff: University of Wales Press, 2008), 235.



Cartel republicano contra los bombardeos franquistas.

En otro *flashback*, la primera muerte causada por el bombardeo se presenta claramente con el fin de mostrar la victimización de un amigo de Werner, un joven de la artillería antiaérea. La muerte del joven e infantil artillero se caracteriza como la muerte de un inocente que hace uso de la simbología cristiana. Su cuerpo se muestra con un ángulo de cámara entre un cenital y un vuelo de pájaro sobre una cruz blanca, utilizada para que los aviones alemanes identifiquen la unidad de artillería durante las maniobras. Esta victimización se ejerce en la película sólo sobre las víctimas de los nazis y los aliados occidentales, pero no sobre las víctimas de los ataques del Ejército Rojo.



LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT: primera muerte violenta.

La representación formal de la escena tiene otro punto en común con *Guernica* y es su carácter de *collage*, una técnica narrativa que podemos encontrar a lo largo del libro *Represalia*, de Ledig, pero también en otras obras sobre la guerra. Podemos enunciar aquí la hipótesis de una forma de representación específica de las masacres

aéreas cuyo punto de partida es la obra de Picasso y en donde el *collage* de la realidad material fragmentada de forma caótica es la característica central.

A pesar de estos elementos de la memoria política, que instrumentalizan la memoria sobre los bombardeos aéreos masivos, la película escapa a ciertos estereotipos del cine antifascista que se venían cumpliendo con bastante regularidad hasta ese momento. Werner no desempeña el rol típicamente construido por las declaraciones oficiales del PSUA, que muestra a la RDA levantando el estandarte de la resistencia comunista y la República Federal como la colaboración de los ex-nazis con empresarios capitalistas. El joven es un soldado del ejército alemán, que no es un nazi convencido pero tampoco es antifascista desde el principio ni un comunista de la resistencia, y antes de entrar en combate, la guerra le genera cierta fascinación. El comienzo de la guerra, los crímenes del nazismo y el exterminio significaron un paso rápido y doloroso hacia su edad adulta, y su iniciación sexual está de un modo u otro relacionado con la guerra. Junto a sus experiencias bélicas, Werner descubre su sexualidad en una relación estrecha con el placer. De acuerdo con el título de la película, el sexo y la guerra son de una manera aventuras para el joven Werner, a pesar de que al final resultan ser peligrosos y se transforman en una pesadilla. La guerra y la iniciación sexual sirven aquí como metáforas de un aspecto de aquella sociedad que no suele estar representado en las películas de la época y que no se alinea con los estereotipos de la DEFA relativos a los grupos dominantes de los dos Estados. Pero de todas las relaciones amorosas que Werner transita en la película, sólo una puede interpretarse como su amor profundo y sincero: el de Gundel, que precisamente de todas las mujeres es aquella que se identifica con el proletariado y el antifascismo. Otra diferencia con otras obras del realismo antifascista es que Kunert no se empeña en mostrar el origen del nacionalsocialismo, sino las consecuencias que éste tuvo en la psicología de un joven y, como sostiene Ralf Schenck, escapa al típico canon de la DEFA, al tomar como protagonista a un joven que no proviene de una familia obrera.⁷⁰²

LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT no muestra la imagen construida de la identidad de Alemania Occidental, sino la de Alemania del Este. El trauma de Werner sólo puede superarse cuando se cambia de lado y lucha contra los alemanes fascistas. Esto sugiere que la lealtad política debe prevalecer sobre la lealtad nacional; es el florecimiento psicológico e ideológico “postraumático” que constituye el tema principal

⁷⁰² Schenck, “Zwischen Leben und Tod”, 12.

de la película. Los recuerdos de la memoria de Werner comienzan con su decepción respecto de la decisión de Gilbert para continuar la batalla, que sacrifica así la vida de los miembros de su unidad. Esto dispara el recuerdo sobre el comienzo de aquella amistad y sirve como punto de partida para el *racconto* que por momentos vuelve a la última batalla del presente diegético. Los *flashbacks* de Werner desaparecen cuando se rebela y mata a los hombres de las SS. La película es el medio de expresión de esta tensión entre la lealtad nacional al régimen y la rebelión moral contra ella. En una de las primeras escenas retrospectivas, la autoridad moral de Gilbert se muestra de una manera heroica, cuando defiende a un prisionero de guerra soviético que va a ser asesinado por un hombre de las SS; cuando éste apunta su arma hacia Gilbert, dice con desprecio: “¡alemanes que disparan a alemanes!” Pero la autoridad moral de Gilbert se derrumba cuando mata al joven de la Juventud Hitleriana, una acción que produce un shock en Werner, formalmente expresado a través de un primer plano de su rostro sorprendido y angustiado. Otro *flashback* muestra al amigo de Werner, Gomulka, tratando de convencerlo de entregarse a los soviéticos, al que Werner responde, “no puedo ir con los rusos. ¡Todavía soy alemán!” En la película, las SS pierden toda legitimidad, no sólo por sus crímenes contra los partisanos y civiles, sino también y sobre todo a causa de los asesinatos de Peter y Gilbert, ambos soldados alemanes y amigos de Werner. Cuando éste mata a los hombres de las SS, dispara desde un sótano, y luego supera su trauma, lo que se expresa formalmente con un contrapicado de Werner saliendo del sótano oscuro hacia la luz del día. A continuación, lo vemos caminando posiblemente para entregarse al Ejército Rojo, una acción que podría interpretarse como aceptación de su orientación representante de la RDA en la que la identidad nacional sigue un florecimiento “postraumático” en el antifascismo.

En la novela, las figuras principales luchan en contra de tropas estadounidenses y se rinden a ellas, pero en la película se trata del Ejército Rojo. Mostrar a los nazis luchando en contra de los estadounidenses no era conveniente en términos propagandísticos, y menos aún mostrar al protagonista rindiéndose a ellos, cuando la propaganda arengaba a luchar en contra suyo. En el libro también se lo muestra permaneciendo del lado de los aliados occidentales en la casa de su madre, pero luego de decepcionarse, se dirige a la zona de ocupación soviética y allí permanece con su padre y con Gundel.

Un precursor del personaje de Werner se puede encontrar en la figura del joven Helmut de la película ROTACIÓN. La diferencia es que aquél no tenía necesidad de

matar a sus compatriotas fascistas para terminar su proceso de florecimiento postraumático, porque el mensaje en esos años era predominantemente pacifista y antimilitarista. Además de esto, la superación del trauma con florecimiento debe diferenciarse de la resistencia psicológica de los combatientes comunistas y los presos políticos representados en el cine de la DEFA. En aquellas películas, los personajes no muestran un florecimiento luego de superar el trauma; de hecho, en casi todos los casos no desarrollan un trauma en absoluto a pesar de someterse a experiencias violentas, debido a que poseen una capacidad casi sobrehumana para la resistencia. Este es el caso de los prisioneros comunistas en *DESNUDO ENTRE LOBOS* [*Nackt Wölfen unter*] (RDA, 1963) de Frank Beyer y el personaje femenino interpretado por Hildegard Knef en *LOS ASESINOS ESTÁN ENTRE NOSOTROS*, que es el caso más extremo e inverosímil.

LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT presenta además otro tipo de externalización de la culpa compartido con la República Federal Alemana. Dicha externalización transfiere casi exclusivamente a las SS la culpa de todos los crímenes en concordancia con el “mito de la *Wehrmacht* limpia”. En Alemania Occidental dicha externalización fue contemporánea de la creación del Ejército Federal (*Bundeswehr*) en 1955 y en la RDA con la creación del Ejército Nacional del Pueblo (NVA, *Nationale Volksarmee*) en 1956, cuyo servicio pasó a ser obligatorio en 1962. Evidentemente, respondía a la necesidad de reclutar jóvenes ciudadanos en los nuevos ejércitos inmersos en la Guerra Fría y debilitar la resistencia a la obligatoriedad de los servicios militares en ambas repúblicas. Este fenómeno, presente en el libro de Dieter Noll, podría ser calificado como la versión germano-oriental del “mito de la *Wehrmacht* limpia”.⁷⁰³ Además, la débil retórica antibélica y la forma en que se representan algunas de las escenas de combate, orientadas más a generar fascinación que rechazo, fueron elementos potencialmente funcionales para el reclutamiento en el NVA y su legitimación. Más allá de esta funcionalidad, el filme desempeñó en la RDA un rol similar al de la película *EL PUENTE* de Bernhard Wicki en la RFA, en cuanto a confrontación con la memoria de los jóvenes soldados que pelearon al fin de la guerra.

En la película, el exterminio es representado ya sea en forma directa o a través de alusiones verbales o fuera de escena, en sus diferentes formas y víctimas, entre las que se registra una fuerte ausencia de las judías, lo que no es de extrañar en el cine de la

⁷⁰³ Martin Straub, “Die Abenteuer des Werner Holt oder die Sehnsucht nach dem gefährlichen Leben,” en *Helden Täter und Verräter: Studien zum DDR-Antifaschismus*, ed. Annette Leo y Peter Reif-Spirek (Berlin: Metropol, 1999), 212.

DEFA. Sin embargo, a pesar de que el exterminio es uno de los factores más importantes que conducen a la “hora cero” de Werner, ocupa un lugar secundario frente al enfrentamiento entre alemanes, lo que se corresponde con la memoria política de la RDA, en donde el antifascismo ocupa el lugar central. En el primer *flashback*, cuando Werner recuerda cómo conoció a Gilbert, él se sacrifica para salvarlo de las autoridades del colegio, luego Gilbert lo va a visitar al hospital y Werner está leyendo un libro llamado *Camaradería (Kameradschaft)*, con el detalle del relieve “Camaradas” (*Kameraden*) de Arno Breker, el escultor preferido de Hitler, en su tapa. Werner, a pesar de presenciar las masacres, ser alertado por su padre del exterminio en las cámaras de gas y ver la ejecución de prisioneros de guerra, continuará luchando junto a Gilbert y no se enfrentará a las SS hasta que no sea testigo de cómo ellos asesinan a otros alemanes que pertenecen a la *Volksgemeinschaft*, es decir, que no son comunistas, judíos o cualquier otra categoría excluida de la misma. Esto guarda cierta similitud con la película de Kunert EL SEGUNDO ANDÉN, en la que el punto más grave a ser ocultado en el pasado parece no ser la delación de un prisionero judío oculto en un sótano, sino el confinamiento y muerte de la esposa del protagonista por haberlo protegido. Esto quizás pueda interpretarse como un síntoma de una posible falta de empatía de la población alemana hacia las víctimas del Holocausto. En aquella película, Kunert aborda la cuestión de la culpa y la represión del pasado en la RDA, expresada también por una fotografía de sombras, pero la redención del protagonista llega mucho más tarde que la de Werner, recién a principios de los sesenta, lo que brinda una identificación aún más amplia de la población con el protagonista, que durante la guerra fue pasivo o incluso cómplice de los crímenes nacionalsocialistas. Estrenada justo después de la construcción del Muro, EL SEGUNDO ANDÉN significó un audaz reconocimiento de la culpa alemana dentro de la sociedad de la RDA, un enfoque opuesto a la narrativa oficial de que sólo la RFA albergaba a los nazis.

Paralelamente al paso hacia adelante que LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT significaba en la memoria de la RDA, con su doble cara de elaboración del pasado y propaganda, otra película de la DEFA avanzaba en el mismo sentido, pero construida en varios aspectos como un espejo de la primera. Hacia aquella película, protagonizada por la figura de una joven judía de la RFA dirigiremos nuestra atención.

6.2.2. *Crónica de un homicidio*

6.2.2.1. *Joachim Hasler*

Joachim Hasler nació el 28 de abril de 1929 en Berlín. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial se formó como coprador cualificado de filmico y también estudió en la fábrica de Agfa. Al terminar estos estudios, fue contratado como asistente de cámara en la DEFA, donde trabajó con reconocidos directores de fotografía como Reimar Kuntze y Bruno Mondi, que luego llevará a Hasler a la RFA. Pero después de un breve período regresó a los estudios Babelsberg con el fin de construir su propia carrera como operador de cámara. Su trabajo más importante en esta área incluye los dramas LOS INVENCIBLES [Die Unbesiegbaren] (RDA, 1953) y NINGÚN HÜSUNG [Kein Hüsung] (RDA, 1954), ambos de una destacada sofisticación visual. Debido a un grave accidente del director Arthur Pohl durante el rodaje de la película de suspenso AFFAIRE CASINO [Spielbank-Affäre] (RDA, 1957), Hasler, que era su camarógrafo, se hace cargo de la dirección y comienza su carrera como director. Gracias a su origen por fuera de la dirección, en varias de sus películas se desempeñará como director, guionista y camarógrafo. Quizás influenciado por el cine italiano, como algunos de sus colegas soviéticos durante el Deshielo, Hasler filma CAZADO HASTA LA MAÑANA [Gejagt bis zum Morgen] (RDA, 1957), con una temática digna del neorrealismo italiano, centrada en el trágico destino de una familia trabajadora a comienzos del siglo XX. Luego de participar como camarógrafo en LA CANCIÓN DE LOS MARINEROS [Das Lied der Matrossen] (RDA, 1959) de Kurt Maetzig y Günter Ritsch, sobre los marineros alemanes que confraternizaron con los rusos durante la revolución espartaquista, Hasler incursionó en el color y la ciencia ficción con contenido de propaganda socialista LA ESTRELLA SILENCIOSA [Der schweigende Stern] (RDA, 1960). A través de la película romántica con una escenografía de socialismo próspero DONDE EL TREN YA NO SE DETIENE [Wo der zug nicht lange hält] (RDA, 1960), prácticamente desconocida en los países capitalistas e incluso en la RDA, logró su obra fotográficamente más innovadora.

En algunas de sus obras posteriores, Hasler se sumerge en el género de suspenso para atacar a las potencias capitalistas a través de historias conspirativas. En el *thriller* LA MUERTE TIENE ROSTRO [Der Tod Hat ein Gesicht] (RDA, 1961), un científico que había trabajado desarrollando gases mortales para los nazis logra producir un potente insecticida para un consorcio privado pero, consciente de su potencial como arma genocida, intenta luchar inutilmente en su contra y es internado en un neuropsiquiátrico.

En NIEBLA [Nebel] (RDA, 1963), Hasler instrumentaliza en contra de la OTAN un crimen de guerra cometido por un submarino alemán que hundió un barco mercante que estaba evacuando niños británicos. Su película aquí analizada, CRÓNICA DE UN HOMICIDIO, estrenada a principios de 1965, también instrumentaliza la memoria sobre los crímenes nacionalsocialistas en contra de la OTAN, particularmente de la RFA. Pero ese mismo año retornó a la comedia romántica con VIAJE A LA CAMA MATRIMONIAL [Reise ins Ehebett] (RDA, 1966), una contribución a la “amistad germano-soviética”. A partir de la segunda mitad de los años sesenta, se dedicará a rodar películas en color que buscan ser un éxito de taquilla, como la comedia musical juvenil VERANO CALIENTE [Heißer Sommer] (1968). Uno de sus grandes éxitos sería MI HORA CERO, estrenada en 1970 y protagonizada por un obrero berlinés (interpretado por el reconocido actor Manfred Krug) que en 1943 está peleando como soldado en el frente oriental y, al confrontar los crímenes nacionalsocialistas durante su cautiverio en manos soviéticas, decide cambiarse de bando y realizar una peligrosa misión con sus nuevos camaradas del Ejército Rojo, operación en la que se desarrolla una profunda amistad. Tres años después, retorna a la comedia con ¡NO ENGAÑES, QUERIDA! [Nicht schummeln, Liebling!] (RDA, 1973), sobre los entretelones de un grupo de fútbol femenino. En ADDIO, PICCOLA MIA [Addio, piccola mia] (RDA, 1978), trata la vida del dramaturgo alemán Georg Büchner e incursiona tardíamente en la actuación. Posteriormente, dirigió películas de menor éxito como la comedia AHORA [Hiev up] (RDA, 1978) y la tragicomedia musical COMEDIANTE EMIL [Komödianten-Emil] (RDA, 1980), en gran parte deudora de la estadounidense CABARET [Cabaret] (EE.UU., 1972) de Bob Fosse. Con EL HOMBRE CON EL ANILLO EN LA OREJA [Der Mann mit dem Ring im Ohr] (RDA, 1984) vuelve sobre la problemática del nacionalsocialismo y la propaganda anticapitalista, de la mano del carpintero artesano (*Zimmermann*) Tillmann Rutenschneider, que en 1932, luego de estar en el extranjero en su viaje iniciático tradicional, retorna a Alemania casado con una gitana, pero por las leyes raciales del Tercer Reich su esposa y su hijo mueren al ser incendiada su casa y él es enviado a un campo de concentración. Al terminar la guerra, Tillmann intenta rehacer su vida y funda una cooperativa, pero el sistema capitalista lo perseguirá nuevamente a través de las leyes y la represión. Con este último largometraje en su haber, uno de los pocos que abordan el Porraimos, Hasler se retiró prematuramente en 1990 y falleció en Berlín en enero de 1995 a los 65 años de edad.

6.2.2.2. Descripción de la película

En la contemporaneidad del rodaje, la historia comienza con la ceremonia de asunción de Zwischenzahl como alcalde de Würzburg (RFA), quien minutos después es asesinado por Ruth. Ella dispara y deja una carpeta de documentos junto al cuerpo y escapa tranquilamente. Su esposo, el médico Martin, es encargado de constatar la muerte y se retira a su casa, sabiendo que ella es la culpable. El fiscal Hoffmann, que conoce a ambos y los motivos del homicidio, oculta la carpeta y acude al departamento de la pareja para devolvérsela y les aconseja tomarse inmediatamente unas vacaciones en Italia para evadir la investigación, pero Ruth se niega a hacerlo y a aceptar la carpeta. Hoffmann se reúne con el presidente del tribunal Schäure y le informa que pueden mantenerse en secreto los motivos, pero cuando asiste nuevamente al departamento de la pareja con la policía, Ruth abre la puerta y asume su responsabilidad, por lo que es encarcelada y Hoffman le ofrece ayuda si está dispuesta a no revelar los motivos del homicidio, pero ella se niega, afirmando que no puede ni quiere olvidar. Entonces llega el primer recuerdo en forma de *flashback* que nos muestra a ella y a Martin felices a mediados de los años cincuenta y llega David, hermano de Ruth y famoso pianista que vive en París. Martin comenta feliz que va a construir una casa moderna gracias a que obtuvo la documentación sobre la muerte de los padres de Ruth en el Holocausto necesaria para su indemnización, pero ella se niega a aceptarla. Ambos acompañan a David a un concierto suyo en donde se ven expresiones antisemitas y luego los hermanos van al cementerio a ver la tumba de sus padres. Allí un segundo *flashback* dentro del primero tiene lugar, en el que se muestra a sus padres con los dos hermanos mientras escuchan como las SA rompen vidrios y se preparan para ser deportados, por lo que Ruth le obsequia algunos objetos a su amiga Johana, entre ellos una foto de Martin como soldado. El padre de Ruth con ella y con el pequeño David, los tres con la estrella de David en su ropa, van al sótano de la sinagoga donde se prepara para comenzar a dictar el primer día de clases a los niños judíos. Pero Zwischenzahl, líder del Partido, asiste con las SA y ordena disparar a varios de ellos para luego deportarlos. David se esconde y sobrevive. El segundo *flashback* finaliza y se retorna al tiempo del primero, con la pareja despidiendo a David que vuelve a París. Entonces la acción vuelve a Ruth en la prisión hablando con Hoffmann que le insiste en que olvide todo, pero ella dice que no se puede comprar la memoria con dinero y enojada le muestra su tatuaje de prisionera del campo de concentración. Ruth recuerda entonces el momento en que es liberada de un burdel nazi en Polonia, donde la explotaban como esclava

sexual. Al llegar los tanques soviéticos, una compañera rusa dispara a un soldado alemán por la ventana y luego se suicida. Ruth toma su arma y emprende el camino a su casa por las ruinas de Alemania. Al llegar a Würzburg encuentra a David tocando un órgano en una iglesia en ruinas protegido por Johana e inmediatamente llega Martin. Ruth sólo quiere vengarse de Zwischenzahl, pero se tranquiliza al saber que está en prisión. De todas formas, ante el amor de Martin responde con negación debido a su experiencia en el burdel. Ella acude a la prisión donde se encuentra Zwischenzahl y el capitán estadounidense Liban, encargado del lugar, toma su declaración e increpa al criminal, al que Ruth identifica. Sin embargo, Schäure, entonces abogado de Zwischenzahl, lo visita y le informa de una oferta de los estadounidenses a cambio de la mitad de su capital. El capitán Liban, que habla con el soldado Steve, guardia del alemán, se enfurece por su liberación. Martin le comenta a Ruth que Zwischenzahl fue liberado y ella acude a su casa para asesinarlo, pero le informan que se ha marchado a Sudamérica. Ella y Martin van de paseo en una balsa, él arroja el arma al agua y finalmente logran tener contacto sexual. Por intermedio de Martin, David parte en un tren a un orfanato en París con otros huérfanos juntos a las tropas estadounidenses. La narración retorna a los momentos previos al asesinato. La pareja feliz desciende de su auto vestidos para festejar el ascenso de Martin, pero Ruth ve carteles con el rostro de Zwischenzahl como candidato y se altera, por lo que el festejo es empañado. Martin le insiste con que ella olvide, pero Ruth quiere hacer público el pasado del criminal, por lo que lleva los documentos a Hoffman, quien le dice que no puede tomar el caso, y acude a varias autoridades sin suerte. Entonces se vuelve a la imagen del principio con Ruth escuchando el discurso de Zwischenzahl en su asunción pero ahora mostrando rápidamente todos sus recuerdos y luego se la muestra disparándole. De regreso en la celda de Ruth, Hoffmann entra y le ofrece un arreglo de parte de las autoridades si renuncia a hacer público el pasado del criminal, pero ella se niega. Hoffmann le informa a Schäure y le pide rehabilitarla, pero éste se ríe haciendo un chiste antisemita sobre el Holocausto, que enfurece al fiscal. Las autoridades ofrecen a Martin declararla incapacitada mentalmente, y él se lo propone a ella, pero Ruth no acepta. Schäure le entrega a Hoffmann un acta de incapacidad de Ruth para que firme, pero éste se niega y dice que ella es normal, por lo que lo amenaza con que perderá su carrera. Así se encuentra nuevamente con Ruth, le informa que renunció a su cargo como fiscal y le ofrece tomar su defensa, además de agradecerle por lo que hizo.

6.2.2.3. Análisis de la fuente

CRÓNICA DE UN HOMICIDIO es una adaptación escrita por el guionista búlgaro Angel Wagenstein de la última novela de Leonhard Frank llamada *Los discípulos de Jesús* (*Die Jünger Jesu*) publicada en 1947.⁷⁰⁴ Hasler ya había abordado el tema del Holocausto previamente en su película LA MUERTE TIENE ROSTRO y la temática sobre los criminales de guerra nazis, con propaganda anti-OTAN en estilo visual experimental como su anterior película titulada NIEBLA. De acuerdo con Elke Schreiber, esta película no se trataba de propaganda panfletaria contra Alemania Occidental, sino que es más bien parte de los largometrajes de ficción de la DEFA de principios de los años sesenta, en los que se rompen los esquemas, la dramaturgia es liberada del *pathos*, y los personajes se vuelven más humanos y diferenciados.⁷⁰⁵ La crítica de la época afirmó que la película realizaba un fiel retrato de la situación sin "agitación", debido a que Hasler y Wagenstein se habían reunido con la viuda de Frank que les había pedido respetar el libro y evitar "exageraciones".⁷⁰⁶ Sin embargo, los contenidos propagandísticos en contra de la RFA son evidentes. Uno de los aspectos menos convencionales de la película es la temporalidad de su estructura narrativa, la cual presenta un gran número de *flashbacks* y *flashbacks* dentro de *flashbacks*, para representar los momentos en que la protagonista es acosada por recuerdos en situaciones que a su vez son evocadas.

Desde los juicios a los *Einsatzgruppen* en Ulm (RFA) en 1958, los crímenes nazis estaban siendo representados en el cine a través de tramas y escenografías jurídicas. En el caso del cine de ficción de la República Democrática Alemana, nos encontramos con la película EL PROCESO FUE APLAZADO [Der Prozess wird vertagt] (RDA, 1958) dirigida por Herbert Ballman y basada en el libro *El regreso de Michael* (*Michaels Rückkehr*) de 1957 y también de Leonhard Frank.⁷⁰⁷ Ella está protagonizada por el judío alemán Vierkant (en varios aspectos *alter ego* de Frank) que retorna a Alemania del exilio y busca llevar a juicio al denunciante que carga con la muerte de su hermana. Pero al encontrarlo, Vierkant le dispara involuntariamente y debe huir

⁷⁰⁴ Leonhard Frank, *Die Jünger Jesu* (Berlin: Aufbau-Verlag, 1977). Por *Die Jünger Jesu* puede entenderse los discípulos de Jesús.

⁷⁰⁵ Elke Scheiber, "'Vergesst es nie – Schuld sind sie!': Zur Auseinandersetzung mit Völkermord an den Juden in Gegenwartsfilmen der DEFA," en *Cinematographie des Holocaust: Die Vergangenheit in der Gegenwart: Konfrontationen mit den Folien des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm* (Frankfurt am Main: Deutsches Filminstitut, 2001), 40.

⁷⁰⁶ "Chronik eines Mordes: Ein neuer DEFA-Film von Joachim Hasler", *Neues Deutschland*, 28 de febrero de 1965.

⁷⁰⁷ Leonhard Frank, *Michael Rückkehr* (Berlin: Aufbau, 1977).

nuevamente. En el libro, Vierkant es sentenciado a cadena perpetua, pero finalmente es liberado. Tanto en la película y como en el libro, al igual que en CRÓNICA DE UN HOMICIDIO, se muestra a una justicia corrupta en la RFA con los nazis aún dentro de ella, y la cuestión de la venganza o justicia judía por mano propia, ya sea involuntariamente o en defensa propia. En ambas películas, la misma es legitimada y también instrumentalizada en contra de la RFA.

El juicio a Adolf Eichmann en Jerusalén en 1961 y los procesos de Auschwitz en Frankfurt del Meno entre diciembre de 1963 y agosto de 1965, reforzaron esta tendencia a la “judicialización de la memoria”. El primer caso sirvió como disparador de la película AHORA Y EN LA HORA DE MI MUERTE [Jetzt und in der Stunde meines Todes] (RDA, 1963) de Konrad Petzold dentro del Grupo de Trabajo Artístico “Concreto” (*Konkret*) y basada en el libro *La limosina negra (Die schwarze Limousine)* de Egon Günther.⁷⁰⁸ En estas películas, los jueces ya no son Aliados y los juicios consisten, al menos en Alemania Occidental, en la búsqueda de responsables en la propia sociedad. La película está protagonizada por Ella Conradi, una comprometida periodista de la RFA, que desde Jerusalén cubre el juicio a Adolf Eichmann y, aterrada por la exposición de los crímenes, retorna rápidamente a su país para dedicarse nuevamente a casos de crímenes ordinarios. Pero en una nueva investigación, rastrea las raíces de un homicidio hasta llegar al Tercer Reich y descubre que los nazis siguen actuando en las sombras dentro de su país, lo que termina pagando con su vida. También basada en un libro de Egon Günther, la coproducción polaco-germano oriental ENCUENTRO EN LA PENUMBRA dirigida por Wanda Jakubowska y Ralf Kirsten, utilizaba asimismo en 1960 un tribunal en la RFA como parte de su escenografía, pero sólo para deslegitimar a la justicia de ese país respecto del pasado nacionalsocialista, debido a que en lugar de enjuiciar a un criminal o a un empresario que se había enriquecido gracias a la explotación de los trabajadores forzados del Este, se enjuicia a un trabajador socialista que había hurtado bienes de la empresa porque era miembro de la resistencia y ayudaba a los prisioneros.

Según Hanno Loewy, estas películas reconstruyen episodios judiciales en los que la presencia del criminal y la víctima transforman el pasado en presente, despertando fantasías, así como nuevas e inquietantes preguntas sobre la moralidad y la integridad política del momento.⁷⁰⁹ Sin embargo, como afirma Loewy, en la RDA hubo

⁷⁰⁸ Egon Günther, *Die schwarze Limousine* (Berlin: Das neue Berlin, 1967).

⁷⁰⁹ Hanno Loewy, “Schwarze Ironie der Frühe” en „*Welchen der Steine du hebst*“, 266.

un intento de distanciarse de los criminales y superar el pasado mediante la proyección de la culpa en el Occidente capitalista.⁷¹⁰ Como puede observarse en el noticiario EL TESTIGO OCULAR N°35 [Der Augenzeuge] (RDA, 1960) del 26 de abril de 1960, algunos juicios contra genocidas nazis se llevaron a cabo en la RDA con sus acusados en ausencia porque se encontraban en los países capitalista, y en conjunto se recordaba a las víctimas antifascistas. Esta tendencia a "externalizar" los genocidas fue eludida sólo en contadas ocasiones, como el filme EL SEGUNDO ANDÉN, pero generalmente el criminal nazi era un saboteador o criminal, un agente a ser eliminado de la propia sociedad y no una parte constitutiva de la misma y en particular de sus estructuras de poder, como sí ocurre en las películas de la DEFA sobre la RFA.

Más allá de la instrumentalización política de la memoria y los juicios a los criminales, estos procesos gozaron de una visibilidad central en la vida de aquel momento para ambas Alemanias. En octubre de 1965, meses después del estreno de CRÓNICA DE UN HOMICIDIO, se estrenaba simultáneamente en catorce ciudades alemanas a ambos lados del muro la obra de teatro *La indagatoria: oratorio en once canciones* (*Die Ermittlung: Oratorium in elf Gesängen*), de Peter Weiss, que llevaba al escenario los procesos de Frankfurt. La obra tuvo una amplia repercusión tanto en ambas Alemanias como en otros países europeos.

Era de esperar que la condena a criminales nazis llevada a cabo en la RFA a través de estos juicios fuese atacada desde la DEFA, ya que se contradecía con la versión oficial del PSUA, según la cual la RFA era la heredera del Tercer Reich y el refugio de los principales criminales. En el caso de CRÓNICA DE UN HOMICIDIO, el ataque tiene lugar por la ausencia de justicia, al igual que AHORA Y EN LA HORA DE MI MUERTE, pero también por la imposición del silencio y la consiguiente perpetuación del trauma de la víctima. La experiencia traumática que sufre la figura central, Ruth, es desencadenada por haber sido testigo del asesinato de su padre por los miembros de las SA, por su posterior cautiverio en Auschwitz y por su experiencia como trabajadora sexual forzada en un burdel nazi. Después de la guerra, ella es capaz de recuperarse lentamente de las experiencias sufridas. La película muestra su retorno gradual a una normalidad únicamente funcional, en lugar de mantener un equilibrio psicológico estable durante el proceso.⁷¹¹ Pero la liberación del criminal, el silencio y el olvido al

⁷¹⁰ Ibid., 282.

⁷¹¹ Georg A. Bonanno, "Loss, Trauma and Human Resilience: Have we underestimated the Human capacity to thrive after extremely aversive events?," *American Psychologist* 59 (2004), 20-28.

que se expone en Alemania Occidental con respecto a los delitos de los que ella y su familia fueron víctimas, generan nuevos trastornos en la psicología de Ruth. La ausencia de justicia transforma a esta dulce adolescente en alguien que toma la ley en sus propias manos y asesina a sangre fría.

Los aspectos traumáticos de las experiencias de Ruth están representados por un cambio importante en su vida. Debido al dolor que experimentó, ha perdido cualquier capacidad para expresar alegría y, por el hecho de haber sido víctima de explotación sexual durante la guerra, no puede tener relaciones sexuales con su pareja.⁷¹² En sus cuadros, podemos ver a su joven hermano con una estrella de David, lo que expresa el impacto de la experiencia del Holocausto en su psicología. Esta pintura es una versión cinematográfica más sutil de las pinturas que se describen en el libro de Leonhard Frank, en el que Ruth representa las imágenes más crudas e inquietantes del Holocausto que había presenciado durante su cautiverio en Auschwitz.⁷¹³

En la película, los *flashbacks* son también utilizados para expresar el trauma, en escenas que incluyen pensamientos compulsivos intrusivos que ocurren muy frecuentemente, en las que se recuerda un episodio traumático o altamente angustiante. De esta manera, el pasado encuentra su lugar en la vida de Ruth, siguiendo el patrón de una experiencia traumática que es revivida. El primer *flashback* comienza cuando el fiscal pide a Ruth olvidar su pasado y ella rompe a llorar diciendo que no quiere y que nunca será capaz de olvidar. El *flashback* aquí no vuelve sobre una experiencia violenta, sino más bien a un momento después de la guerra cuando su marido también le pide olvidar el pasado y aceptar una indemnización del Estado de la RFA. Dentro de este recuerdo, ella y su hermano, víctima del antisemitismo en la RFA, visitan la tumba de sus padres, desatando un nuevo *flashback* en el que recuerda sus experiencias violentas bajo el nazismo: el miedo a la violencia antisemita de los nazis y finalmente el asesinato de su padre, un maestro que se niega a dejar de enseñar a sus jóvenes estudiantes judíos. La narración posteriormente regresa al tiempo intermedio de la posguerra, y de nuevo al presente de la narración a principios de los años sesenta. Esta estructura, que consiste de un *flashback* dentro de otro, expresa dos experiencias traumáticas relacionadas entre sí, y en el plano de los objetivos propagandísticos intenta asociar al Tercer Reich con la

⁷¹² La experiencia traumática debe ser considerada como una experiencia tan intensa que supera la capacidad de la persona para procesarla. Martin Ehlert-Balzer, "Trauma," en *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*, ed. Wolfgang Mertens y Bruno Waldvogel (Berlin: Kohlhammer, 2002), 727.

⁷¹³ Frank, *Die Jünger Jesu*, 131-2.

República Federal Alemana a través del antisemitismo. Estas experiencias son las causas del doble trauma de Ruth: la violencia que enfrentó durante la guerra y el silencio impuesto al respecto por parte del Estado germano-occidental. Sólo después de este primer recuerdo es que el pasado violento emerge directamente en la forma de un *flashback* sobre su experiencia en el burdel nazi en Polonia y su regreso a Alemania al finalizar la guerra.

Es importante destacar que Ruth recuerda su cautiverio y su regreso en vigilia, que es una característica típica de estrés postraumático. Esta escena merece una descripción detallada, ya que permite una interpretación sintomática de la película, aunque una interpretación esopiana sería demasiado arriesgada ya que nada indica que el director haya incluido, al menos conscientemente, contenidos subversivos. El *flashback* comienza con Ruth acostada en un sofá, evidentemente en mal estado, en un burdel nazi.⁷¹⁴ En las calles, las tropas alemanas se retiran mientras avanzan los tanques soviéticos. En el prostíbulo vemos a una mujer que baila con alegría, pero se desploma en el piso y llora. Una de las cautivas del lugar, de nacionalidad rusa, dispara a través de la ventana y mata a un soldado alemán, pero rompe en llanto. Cuando una de sus compañeras le pregunta por qué está llorando si está a punto de volver a casa, la mujer le responde “no” en ruso, va a la habitación contigua y se suicida con un disparo. Ruth, con un rostro inexpresivo, entra en la habitación y toma la pistola. El encuadre establece un marco que muestra, junto con la mujer muerta, una estatua de Psique y Eros, mientras que los cañones de los tanques soviéticos pasan por el eje de la escultura que, según el guión, tiembla por los tanques.⁷¹⁵ En la siguiente toma podemos ver a Ruth que llevaba una chaqueta del Ejército Rojo, ella camina en la dirección opuesta a los soldados soviéticos. Como en la historia de Psique y Eros, en la que psique no ve el rostro de su amante, no se muestran aquí los rostros de los soldados soviéticos. En la parte posterior del plano podemos ver carritos de bebé y las botas de los soldados soviéticos marchando en silencio, sucios y cansados, mientras se oye el sonido de la música soviética triunfal que podemos reconocer como diegética debido a los altavoces instalados en las calles y a que la música sufre un desfase temporal de las tomas en

⁷¹⁴ También nos encontramos con el caso de otra novela llamada *Amorosos ojos verdes*, escrita por Arnošt Lustig, escritor cuyas obras sobre el Holocausto fueron llevadas al cine checoslovaco de forma subversiva como *DIAMANTES DE LA NOCHE* y *TRANSPORTE DESDE EL PARAÍSO*. Pero en este caso la joven protagonista oculta su identidad judía y se presenta como prostituta “voluntaria” para escapar de una muerte segura en Auschwitz. Arnošt Lustig, *Lovely green eyes* (London: Vintage, 2003)

⁷¹⁵ Angel Wagenstein, *Chronik eines Mordes: Nach Motiven von Leonhard Frank* (Potsdam: DEFA, 1964), 85.

exteriores. Esto es remarcado en el guión, expresando que entre aquella música que suena y los soldados se encuentra una guerra horrible, pero la secuencia que figura en el guión incluía también tomas de archivo, con soldados alemanes utilizando sus lanzallamas y con los soviéticos avanzando, pero en la película esto no fue utilizado.⁷¹⁶



CRÓNICA DE UN HOMICIDIO: suicidio en el burdel y liberación por el Ejército Rojo.

En el intento de comprender esta escena debemos recordar que, durante la guerra, los soldados del Ejército Rojo no sólo violaron a las mujeres alemanas, sino también a las mujeres soviéticas y polacas, especialmente a las trabajadoras forzadas que encontraron en Polonia.⁷¹⁷ Esta situación llevó a un gran número de víctimas a cometer suicidio.⁷¹⁸ De hecho, antes de organizar los burdeles en los territorios soviéticos ocupados, las autoridades alemanas creían que las mujeres rusas se suicidarían antes de entrar a ellos, en parte por razones morales y políticas.⁷¹⁹ Los soldados del Ejército Rojo afirmaban que las mujeres soviéticas que habían sobrevivido al cautiverio alemán lo habían logrado por ser “muñecas alemanas” y fueron vistas con

⁷¹⁶ Wagenstein, *Chronik eines Mordes*, 81 y 87.

⁷¹⁷ Beevor, *Berlin*, 65, 67 y 107-9.

⁷¹⁸ *Ibid.*, 107.

⁷¹⁹ Gertjeanssen, *Victims, Heroes, Survivors*, 171.

desprecio por haberse vendido al enemigo.⁷²⁰ Muchas de las mujeres soviéticas que fueron trabajadoras sexuales forzadas de los nazis fueron condenadas públicamente como traidoras a la causa comunista, y si se atrevían a regresar después de la guerra corrían el riesgo de ser asesinadas.⁷²¹ En todo el territorio del III Reich durante la guerra, incluyendo las zonas ocupadas, los nazis controlaron 569 burdeles, en los que explotaron entre 34.000 y 50.000 mujeres.⁷²²

En cuanto a la utilización de mujeres judías en los burdeles nazis, según el historiador Sybil Milton se trata de un “mito popular de la posguerra”, y “un macabro mal uso del Holocausto en la posguerra para la agitación popular”, una posición compartida por Kitty Hart, para quien se trataba de “fantasías sexuales de la literatura y televisión de posguerra [y son] ‘conceptos erróneos y ridículos’.”⁷²³ Sin embargo, según sostiene Wendy Jo Gertjeanssen en su tesis doctoral, suficientes mujeres y niñas judías estaban en burdeles del ejército y de los campos, lo que justifica que sean consideradas víctimas sexuales, y varias fuentes lo corroboran, lo que demuestra que las leyes raciales no eran cumplidas en este punto cuando se trataba de ese tipo de burdeles y más aún en el frente oriental.⁷²⁴

La siguiente escena se refiere al desplazamiento. En su camino de regreso de Polonia a Alemania, Ruth descubre un pozo de agua cerca de una casa de campo; ella va al pozo para beber un poco de agua. Un niño le grita: “judía” en polaco y lanza una piedra contra ella. La madre del niño lo detiene y le pide a Ruth en alemán que lo perdone. Madre e hijo se van llevando sus pertenencias en una carretilla, del tipo que generalmente fue utilizada por los expulsados alemanes (*Vertriebene*). La escena transmite claramente la dramática situación de los expulsados alemanes en Polonia.



CRÓNICA DE UN HOMICIDIO: desplazados alemanes abandonan el Este en ruinas.

⁷²⁰ Beevor, *Berlín*, 109.

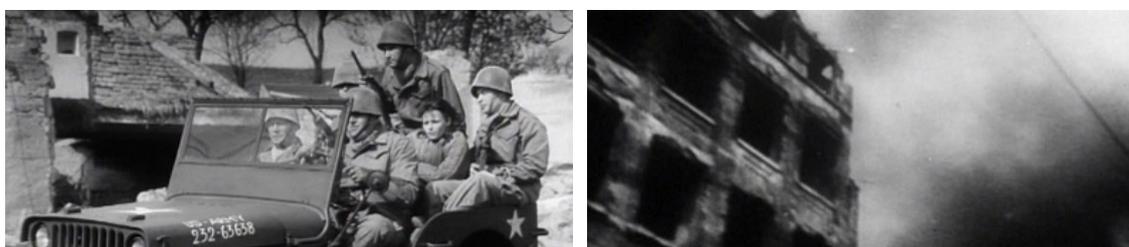
⁷²¹ Gertjeanssen, *Victims, Heroes, Survivors*, 156.

⁷²² *Ibid.* 169.

⁷²³ Kitty Hart-Moxon, *Return to Auschwitz* (London: House of Stratus, 2000), 122. Carol Rittner y John K. Roth, eds., *Different Voices: Women and the Holocaust* (New York: Paragon House, 1993), 169.

⁷²⁴ Gertjeanssen, *Victims, Heroes, Survivors*, 190 y 197.

Tras esa escena podemos ver a Ruth siendo transportada entre soldados estadounidenses en un *jeep*. Se escucha la canción “Patrulla americana” (*American Patrol*) de Glenn Miller como música extradiegética, entrelazada con paneos de material de archivo documental de las ciudades alemanas en llamas luego de los bombardeos incendiarios.⁷²⁵ Durante uno de los planos documentales, la música *swing* se detiene y es reemplazada por el sonido de golpes metálicos, después vemos la toma de un anciano que golpea una viga quebrada como si fuera una campana de una iglesia en ruinas.⁷²⁶ Las imágenes de los bombardeos en contraste con los sonidos de la canción *swing* tienen una función propagandística anti-OTAN; la película fue estrenada precisamente durante las ceremonias de conmemoración del vigésimo aniversario del bombardeo de Dresde con la propaganda que recordaba el carácter “angloamericano” del mismo. Sin embargo, la escena que muestra a los soviéticos, los carros de bebé, y la música épica diegética del amplificador la transforma en un escenario montado por los soviéticos, lo que permite una interpretación crítica de la épica sobre la “liberación” a partir del contraste entre ambas escenas y la banda de sonido que las acompaña. En el Este, Hasler nos muestra mujeres violadas y desplazados, mientras que en el Oeste nos presenta las ciudades en ruinas. Esta breve escena constituye un rápido pero problemático pasaje por la memoria que el grupo de cineastas, en particular Hasler, posee de la experiencia traumática de 1945, en cuanto a la destrucción, derrota y nuevo comienzo. Llama la atención la renuencia a utilizar el material de archivo en el frente oriental, pero sí en el occidental, lo que quizás responda a aumentar el carácter real y destructivo del último.



⁷²⁵ En el guión, la canción era “Es un largo camino hasta Tipperary” (*It's a long way to Tipperary*) que era una famosa canción de guerra británica de la Primera Guerra Mundial. Wagenstein, *Chronik eines Mordes*, 89.

⁷²⁶ En el libro, el retorno de Ruth ocurre de otra forma: Una bomba destruye parte del burdel y un oficial soviético la rescata medio desnuda y la lleva a la retaguardia. Luego un médico ruso la lleva a Berlín y un oficial estadounidense a Frankfurt del Meno. Frank, *Die Jünger Jesu*, 31.



CRÓNICA DE UN HOMICIDIO: regreso de Ruth con los soldados estadounidenses a través de las ruinas en llamas de Alemania.

Es posible considerar la escena del burdel como una expresión simbólica, no sólo de un trauma judío, sino también del trauma alemán de la violación masiva de mujeres cometidas por el Ejército Rojo, mientras que la esnea siguiente alude indudablemente a la expulsión de los alemanes de Prusia Oriental al Este del Oder, y luego a los bombardeos masivos de las ciudades alemanas.⁷²⁷ Ruth desempeña el papel de un testigo de estos traumas y toda la película es, precisamente, sobre su lucha para convertirse en un testigo judicial mientras que el poder político la presiona para que olvide, ofreciéndole dinero a cambio.

Al igual que el personaje de Werner Holt, Ruth tampoco desempeña un papel típico de las películas de la DEFA, ya que es una víctima judía del exterminio que vive en la RFA, cuando aquel país estaba reservado en la DEFA para ex-criminales nazis, empresarios inescrupulosos cómplices del nacionalsocialismo, militares estadounidenses, neonazis y obreros desafortunados que eran explotados por los grupos antes mencionados. Para ambos jóvenes la guerra, los crímenes del nazismo y el exterminio significan una transición dolorosa a la madurez, y sus iniciaciones sexuales están de un modo u otro relacionadas con la guerra.⁷²⁸ Para Ruth, una mujer víctima del nacionalsocialismo, el sexo representa una experiencia traumática y un crimen violento perpetrado por los nazis, mientras que para Werner, un varón miembro y soldado del

⁷²⁷ Los expulsados alemanes ya habían sido representados en películas de la posguerra como TIERRA LIBRE Milo Harbich y EL PUENTE [Die Brücke] (Alemania-DEFA, 1949) de Arthur Pohl. Pero su puesta en escena no poseía características traumáticas ni negativas, sino optimistas y buscaba contribuir a su aceptación y a que se les brindara ayuda.

⁷²⁸ Los directores de ambas películas pertenecen a la misma generación y vivieron la guerra a la misma edad, ya que nacieron en Alemania en 1929.

régimen, el sexo durante la guerra es una aventura. La guerra y la iniciación sexual sirven aquí como metáforas de una parte de estas sociedades que usualmente no son representadas y que no se alinean con los estereotipos de la DEFA sobre los grupos dominantes de los dos estados.⁷²⁹

Otro punto en común de ambas películas es que la persistencia y la superación del trauma están fuertemente relacionadas con la imagen construida en la DEFA acerca de los dos estados alemanes. La estrategia defensiva del PSUA de externalización de la culpa hacia la RFA desempeña un papel crucial en la construcción de ambos estereotipos. El trauma no se emplea aquí como una exteriorización defensiva con un chivo expiatorio, sino en la forma defensiva de decir: “No fuimos nosotros, sino ellos los que lo hicieron”, mecanismo al que se refiere Aleida Assmann cuando habla de la memoria en la RDA.⁷³⁰ En ambos casos, el uso del *racconto* tiene como objetivo legitimar la muerte de los nazis. En la historia de Werner, el público está preparado para que Werner dispare a los hombres de las SS al final de la película y en la historia de Ruth a lo largo de la película se justifica el asesinato que perpetra al comienzo.

Ruth parece superar su trauma en el período posterior a la guerra, durante una elipsis de varios años que es lograda a través de dos planos en los que se muestra a ella junto con su amado Martin y en el horizonte un puente destruido, mientras que en el segundo plano se observa el puente reconstruido y la ciudad moderna. Debe observarse que aquí no estamos frente a una simple e inocente elipsis, sino que detrás de ella se esconde un mensaje político en contra de la RFA. Este puede entenderse como el fracaso o superficialidad del “milagro alemán”, entendido como la rápida reconstrucción material y económica de la RFA, debajo de la cual subyacen ocultos y negados los traumas del pasado, que retornan en forma violenta por la ausencia de justicia. Esto puede observarse en forma metafórica en la escena en la que Martin le muestra a Ruth la maqueta de la moderna casa que planea construir, pero al levantar la maqueta se encuentra debajo de ella la carpeta con los documentos sobre el crimen de los padres de Ruth que ella debe firmar para recibir la indemnización. Esta idea ya es transmitida a modo de intriga de predestinación en el primer plano de la película con la imagen de Würzburg como moderna ciudad de la RFA, con edificios y un puente moderno, y sobre ella se ve el intertítulo que dice:

⁷²⁹ Pablo Fontana, “Shadows between Memory and Propaganda: War and Holocaust Trauma in DEFA Thaw’s Films,” en *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence, Void and Visualization*, ed. Michael Elm, Kobi Kabalek y Julia Köhne, 146–62 (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014), 157.

⁷³⁰ Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 171.

Una ciudad del vino y del pescado
De las iglesias, góticas y barrocas
una mezcla de hormigón y acero
en la que ocurrió lo que narraremos.

Esta modernización y el cómodo estado de bienestar del “milagro alemán”, tan problemático para el PSUA, se muestra también como la contracara superficial de corrientes conservadoras ligadas al nacionalsocialismo que conviven bajo esa fachada. Precisamente en segundo plano, mientras que las autoridades dan un discurso en la asunción de Zwischenzahl como alcalde, hablan de ciudadanos mirando al futuro, pero al mismo tiempo se muestra a ancianos vestidos con vestimenta medieval tradicional como maestros cantores (*Meistersingern*) sosteniendo los escudos antiguos de la ciudad. Luego de que él habla, con un militar en uniforme de la RFA parado a su lado, el plano muestra al público asistente, entre ellos Ruth, todos vestidos de forma moderna, pero mientras aplauden, la cámara realiza un *travelling* vertical y deja ver detrás de ellos a las personas con trajes medievales que entonan un canto tradicional. A través de la imagen la RFA es mostrada también como la continuidad del nacionalsocialismo bajo una fachada democrática, como puede observarse en los planos en los que Ruth camina con su padre y con David por las calles de Würzburg colmadas de banderas nazis, y luego, en el auto con Martin dos décadas después con las calles ahora repletas con carteles de la candidatura de Zwischenzahl.



CRÓNICA DE UN HOMICIDIO: las calles de Würzburg repletas de banderas nazis en 1943
y de carteles del candidato Zwischenzahl veinte años después.

La inesperada aparición del criminal nazi Zwischenzahl como candidato a la alcaldía, activa la memoria traumática de Ruth y detiene su proceso de curación. La estructura de los *flashbacks* dentro de *flashbacks* muestra cómo la amnesia, impuesta

sobre ella por el Estado y la sociedad de la RFA, junto con la ausencia de justicia, profundizan su trauma. Las autoridades detienen a Ruth y tratan de enviarla a un asilo mental a fin de deslegitimar sus acusaciones. La estrategia del director de la película es mostrar que en la RFA cualquier intento de expresar la memoria sobre los crímenes nacionalsocialistas, lograr justicia y superar el trauma se entiende como patológico. La culpa de ese Estado en cuanto a la imposibilidad que presenta Ruth de superar su trauma se ve reforzada en comparación con la historia de su hermano menor, David. En el *flashback* que muestra la trágica muerte del padre de Ruth, David se presenta como el principal testigo afectado por la escena dramática. Sin embargo, después de la guerra es enviado a París con el fin de recibir una mejor educación que en la Alemania en ruinas. David reaparece años después con su trauma superado y transformado en un pianista exitoso. Esto podría apuntar a demostrar que en Francia David no tiene que vivir con ex nazis en el gobierno, la injusticia o la imposición de silencio, pero cuando retorna a la RFA, luego de ofrecer un concierto, se encuentra con expresiones antisemitas. Esta representación es comprensible debido a que la Francia de Charles de Gaulle, con su política de tomar distancia de los Estados Unidos y de la OTAN, sumado a que las guerras independentistas de Vietnam y Argelia ya habían terminado, no la transformaba en un blanco principal de la propaganda anticapitalista de la DEFA.

En esta serie de aspectos negativos en la representación de la RFA y los estadounidenses pueden observarse algunos puntos positivos. La película ataca al poder estadounidense principalmente cuando se muestra cómo liberan al criminal a cambio de que funde una empresa con su capital, pero que la mitad figure como estadounidense. Otros elementos escenográficos se corresponden con el estereotipo del cine de la RDA y soviético de la Guerra Fría para representar a los países capitalistas: luces de neón titilando siempre presentes, hombres de traje bebiendo y fumando, restaurantes que parecen clubes nocturnos con alguna mujer elegante bailando y una banda tocando “decadente música occidental”, generalmente jazz. Pero hay algunos elementos positivos que relativizan esta representación, en particular con respecto al capitán Liban, que es caracterizado como una persona honrada. Se trata de un abogado que, según él, se enlistó voluntariamente por la paz y para que se hiciera justicia en contra de los perpetradores en Europa, pero luego descubrió que todo sería muy diferente. Liban escucha a Ruth cuando le da su testimonio, brindándole la posibilidad de reconocer a Zwischenzahl, a quien luego increpa sobre su rol en el Holocausto. Su interés es que el criminal permanezca en prisión, y cuando se entera de que es liberado, se enfurece. El

soldado Steve le dice que es sólo un pez chico, pero él le responde que seguramente luego seguirán los grandes. En ese momento, es mostrado junto al retrato de Lincoln, para otorgarle un valor positivo. No debe olvidarse que buena parte de la propaganda soviética en contra de los Estados Unidos denunciaba el racismo contra los afroamericanos. Steve no es mostrado en forma negativa, si bien hace referencia indirecta a la prostitución de mujeres alemanas con soldados estadounidenses a cambio de alimentos e intenta hacerlo con Johana sin éxito, y luego desaparece de la trama. En cambio, en el libro tienen un hijo juntos, pero ella muere en el parto. Se trataba de una pareja imposible de mostrar en la DEFA. Ya desde el comienzo de la Guerra Fría, películas panfletarias como ENCUENTRO EN EL ELBA mostraban a algunos oficiales estadounidenses como moralmente correctos, de la misma forma que algunas películas soviéticas que transcurren en los Estados Unidos caracterizaban de forma positiva a su proletariado en contra de su gobierno. Sin embargo, aquí se observa que la representación es menos negativa, lo que posiblemente se deba al nuevo período de “distensión” que se estaba viviendo entre ambas potencias.



CRÓNICA DE UN HOMICIDIO: el capitán Liban asociado a la imagen de Lincoln.

De forma similar, la RFA tampoco es totalmente denostada como en otras películas. Si bien es poco factible que Martin sea representado en forma negativa, incluso su pertenencia a la *Luftwaffe* durante la guerra queda neutralizada por su carácter de médico, el rol del fiscal Hoffmann redime a algunos ciudadanos de la RFA que incluso ocupan cargos de poder, si bien él mismo es destituido al final por perseguir la verdad y la justicia. Aquí se destaca el penúltimo plano de la película en el que Hoffmann, luego de su “conversión” y de ofrecerse a Ruth como su defensor, es mostrado bajo la lluvia, simbolismo de purificación, junto a una estatua que posee la balanza de la justicia. Esto deja abierta la posibilidad a la justicia en la RFA, lo que

quizás se deba a los procesos que se estaban llevando a cabo en ese momento, cuyas condenas no podían negarse.



CRÓNICA DE UN HOMICIDIO: Hoffmann al final asociado a la justicia.

Como en el resto de las películas de la DEFA, comenzando por su primer largometraje, el criminal nazi es un burgués asociado con la aristocracia alemana. Ya en la primera secuencia puede observarse esto en el discurso de Zwischenzahl cuando dice que no es un buen orador y que no hay lugar para palabras, sino que él viene para “*handeln*” verbo alemán que significa “actuar” pero también “comerciar”, palabra que repite a continuación. Esto mientras se muestra a los maestros cantores (*Meistersingern*) escuchándolo, los cuales eran músicos y poetas de los artesanos y la burguesía de fines de la Edad Media. Pero ellos, con la moralidad de sus obras, lo miran con desconfianza. Luego, en el brindis, una baronesa lo saluda y le dice que votó por él. La oferta estadounidense a través de Schäure identifica también a Zwischenzahl como un empresario que posee fábricas de materiales para la guerra, las cuales pasan a ser administradas por el primero a raíz del arreglo con los estadounidenses, a los que les da el 51% de las acciones para que las saquen de la lista de desmontaje (un tema utilizado por los soviéticos en la propaganda de la posguerra, aunque el desmontaje en su zona de ocupación fue mayor). Esto también liga a los estadounidenses y a la RFA con el rearme y el belicismo, ya que Schäure le dice que pronto van a necesitar nuevamente los productos de su fábrica, que además será modernizada.

Uno de los puntos clave del trauma de Ruth es su prostitución forzada. La temática de la víctima judía prostituida por la fuerza está presente en otras películas de la época, entre ellas KAPO [Kapò] (Italia / Francia / Yugoslavia, 1960) de Gilo Pontecorvo y LA TESTIGO DESDE EL INFIERNO [Die Zeugin aus der Hölle] (RFA / Yugoslavia, 1967) de Zika Mitrovic. Según Loewy, en aquellas películas el cuerpo de la mujer se convierte en el campo de una batalla moral donde la corrupción está

representada a través del sistema de terror.⁷³¹ Algunas conclusiones interesantes surgen de la comparación entre *CRÓNICA DE UN HOMICIDIO* y *LA TESTIGO DESDE EL INFIERNO*. El rodaje de esta última película se inició en agosto de 1965, seis meses después del estreno de la película de Hasler. En ella el fiscal, también llamado Hoffmann, insiste en que el personaje principal, una joven judía llamada Lea, quien también fue prostituida en Auschwitz, testifique contra el médico nazi del campo de concentración. La veracidad del testimonio de la protagonista es también puesta en duda y el jurado no parece interesado en su historia. Una diferencia entre estas películas es que mientras Ruth lucha por declarar, el silencio al que se ve obligada despierta su trauma y reacciona finalmente asesinando al criminal nazi, Lea, por otra parte, es casi obligada a declarar; esta situación despierta su trauma y la lleva al suicidio. La imposición de silencio en la RFA, retratada desde el punto de vista de la DEFA, encuentra su polo opuesto en su contraparte de Alemania Occidental y expone al peligro de la invocación de los recuerdos del pasado traumático. A pesar de que Ruth no es comunista, se asemeja a algunos arquetipos antifascistas de la DEFA en su determinación de lograr justicia, mientras que Lea sucumbe a la presión de su trauma; libre de vínculos y de un imperativo propagandístico, Zika Mitrovic optó por un final no épico.

La superación o perpetuación del trauma sobre el exterminio y la guerra en los personajes de la DEFA parece estar definida por su situación geográfica en relación a la frontera de los dos Estados alemanes. Al igual que en *LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT*, en *CRÓNICA DE UN HOMICIDIO*, observamos cómo el trauma y su superación se determinan en base a la construcción de una imagen de la identidad nacional de ambos estados alemanes en el cine de la DEFA. La RDA es identificada con los personajes que pueden soportar las experiencias violentas de la guerra y el terror nazi, por su resiliencia o bien a través de la conversión antifascista y el socialismo. Aquí la superación del trauma acontece cuando los personajes se enfrentan a sus compatriotas adherentes al nacionalsocialismo, sobre todo las SS, en ocasiones junto con el crecimiento “postraumático” en forma de un cambio ideológico. Claramente esto es no sólo una expresión de la identidad nacional sostenida por el PSUA, sino también una operación de propaganda utilizada para reforzar esta nueva identidad nacional. Era parte de un intento político durante todo el período de generar lealtad nacional-política, para anular la identificación nacional-étnica en el contexto de la Guerra Fría.

⁷³¹ Hanno Loewy, “Schwarze Ironie der Frühe” en *„Welchen der Steine du hebst“*, 266.

La República Federal de Alemania, por el contrario, se muestra como un lugar donde las personas traumatizadas por sus experiencias de guerra son incapaces de superar su trauma, generalmente por la presión del Estado para ocultar el pasado o por la ausencia de justicia en contra de los criminales nazis que se encuentran en el poder. Si las víctimas intentan superar su trauma confrontando el pasado o la injusticia, han de ser encarcelados o considerados dementes. La RFA se muestra como un lugar donde los nazis están incrustados en la estructura del poder político, el antisemitismo sigue vivo y reina la injusticia sin memoria. Incluso la rápida reconstrucción dramatizada nos deja entrever el lado negativo, donde se ocultan las huellas de un pasado traumático reciente. El análisis de estas dos películas rodadas durante este corto período de flexibilidad en la política cultural de la industria cinematográfica germano-oriental expone el interés de sus creadores por profundizar, a través de la utilización de *flashbacks*, en los traumas específicos de la Segunda Guerra Mundial y el exterminio, así como en la subjetividad de sus víctimas. Sin embargo, estos traumas fueron políticamente instrumentalizados con la victimización de la población alemana bajo el fascismo, los bombardeos británico-estadounidenses, y la legitimación de la acción violenta, si es necesario, en contra de los nazis y sus herederos en la RFA. El trauma causado por el Holocausto, al igual que la responsabilidad del mismo, es externalizado.

En cuanto a la representación del exterminio, el de carácter industrial es sólo referido a través de comentarios de Ruth cuando se enfurece frente a la presión para que olvide el pasado por parte de la autoridad a cambio de la indemnización. Incluso en el guión se aclara que Ruth “por primera vez rompe el sigilo” (*Verschlossenheit*). Así, muestra el tatuaje en su brazo “KZ 225042” y pregunta a Hoffmann cuánto cuesta para él eso en su lista de precios, y luego le dice que ese dinero huele a Zyklon B y a crematorio. El chiste antisemita que Schäure le dice a Hoffmann también hace referencia al Holocausto industrial: "rehabilitar a un judío es como hacer un judío de un jabón". Si bien las referencias se limitan al carácter industrial y a Auschwitz, las únicas muertes representadas del Holocausto son causadas por la violencia de las SA en la misma ciudad de Würzburg, por lo cual no hay una externalización del Holocausto, en el sentido planteado por Gershenson, limitado a los campos de exterminio. De todas formas, se evitan las imágenes directas, incluso en la masacre del sótano de la sinagoga, que en el guión incluía los cuerpos de los muertos.⁷³² La escena en que visitan el

⁷³² Wagenstein, *Chronik eines Mordes*, 71.

cementerio finalizaba también, según el guión, con una infinidad de tumbas judías, pero en la película no pasan de algunas decenas.⁷³³

Uno de los principales cambios en la adaptación cinematográfica en relación a la novela de Frank es que los protagonistas principales de ella son unos niños que, reunidos en una banda, roban a los ricos y dan a los pobres para aliviar la pobreza de posguerra. Al final del libro, los jóvenes se unen a la Juventud Socialista. Precisamente a ellos remite el título del libro. Si bien Frank creía que el socialismo mejoraría a la sociedad, en sus novelas se pone en duda que pueda ocurrir un cambio real, lo que queda expresado precisamente en estos jóvenes y su lucha, frente a los nazis que aún están en el poder.⁷³⁴ Paralelamente se narran otras dos historias con mujeres como protagonistas: la historia de Johanna, que se enamora del soldado estadounidense Steve, con quien tiene un hijo, pero ella muere durante el parto. Se trata de una historia que simboliza la sanación de las heridas entre los dos países. Luego está la historia de Ruth Freudenheim, que asesina a Zwischenzahl al regresar en 1946, cuando aún no existía la RFA, y la justicia la libera al reconocer lo justo de su acción. Ruth supera su trauma gracias a la relación con su pareja, pero deben mudarse a una zona rural para escapar al antisemitismo. Este antisemitismo, presente en la película, no se trata de un elemento que originalmente haya sido incluido como propaganda, sino que fue observado por Frank al regresar a Würzburg, su ciudad natal, después de la guerra.⁷³⁵

CRÓNICA DE UN HOMICIDIO significó un paso no menor en el cine de la DEFA en cuanto a la confrontación con el trauma del Holocausto, tomando a una víctima judía como protagonista, lo cual no tenía lugar en el libro original. El agente catalizador no es un miembro del Partido ni un antifascista o prisionero político, sino una mujer judía, sobreviviente del Holocausto, que fue esclavizada sexualmente por los nazis. En cuanto a la figura que sufre el cambio por el contacto con ella, es un fiscal de la RFA. Se trata de cambios significativos en relación a los estereotipos de las películas antifascistas de la DEFA. Sin embargo, este filme demostraría que incluso el abordaje de esta temática, con toda su profundidad psicológica, no significaba escapar a una fuerte instrumentalización política en el marco de la Guerra Fría, con trauma confrontado pero responsabilizando a la RFA por el él junto al nacionalsocialismo.

⁷³³ Ibid., 72.

⁷³⁴ Jennifer Michaels, "The Fiction of Leonhard Frank," *The International Fiction Review* 8, no. 1 (1897), (47-52), 52.

⁷³⁵ Jang-Weon Seo, *Die Darstellung der Rückkehr: Remigration in ausgewählten Autobiographien deutscher Exilautoren* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004), 95.

6.2.3. YO TENÍA DIECINUEVE

6.2.3.1. Konrad Wolf

Konrad Wolf nació el 20 de octubre de 1925 en Hechingen, Alemania. Fue hijo del médico, escritor y diplomático comunista Friedrich Wolf, de ascendencia judía, pero no practicante. En 1927, la familia se trasladó a Stuttgart, donde Konrad se hizo miembro de los Pioneros Comunistas. Cuando en 1933 el nacionalsocialismo llega al poder en Alemania, toda su familia se ve forzada a marchar al exilio vía Francia y Suiza para radicarse en la Unión Soviética. Vivieron en Moscú a partir de 1934 donde él y su hermano Markus asistieron al Colegio Alemán Karl Liebknecht. Toda la familia recibió la ciudadanía soviética en 1936 y Konrad fue miembro de los Pioneros en esa ciudad. Fue durante aquellos años en Moscú que tuvo su primer contacto como actor en el cine soviético con sólo diez años de edad. También durante este período pudo ver varias películas soviéticas de directores como Gueorgui Vasiliev, Serguei Vasilev, Trauberg y Kozintsev que lo influirían más adelante en su labor como director. Cuando el ejército alemán invadió la Unión Soviética en 1941, su familia fue evacuada a Alma Ata. Al año siguiente, Wolf se ofreció como voluntario en el Ejército Rojo. Entre las labores que realizó durante su tiempo en la guerra se desempeñó como intérprete, como lo retratará más tarde en su filme autobiográfico YO TENÍA DIECINUEVE. Sirvió como teniente durante la batalla de Varsovia, participó de la batalla de Berlín, e incluso asumió el cargo de comandante de Bernau por un breve período. Por su destacada acción durante la guerra fue galardonado con la Orden de la Estrella Roja y más tarde con la Orden de la Guerra Patriótica de primer grado.

Después de la guerra, Wolf permanece en Berlín y se compromete con la reconstrucción de la RDA. Se desempeña por algunos años como corresponsal del *Berliner Zeitung* y ocupa varios cargos vinculados con la actividad cultural soviético-alemana. De esa forma, participa de la fundación de la DEFA y trabaja como empleado de la Casa de la Cultura Soviética. En 1949, decide regresar a Moscú para estudiar cinematografía en la VGIK. Allí fue influenciado por directores como Romm y Dovchenko. Durante sus años de estudiante en el VGIK, realizó pasantías como asistente de dirección de Joris Ivens, Herbet Ballmann y Kurt Maetzig. Es en aquellos años que tienen lugar las purgas “anticosmopolitas”. Entre 1954 y 1955, filma en la DEFA su tesis de graduación, el filme UNA VEZ NO BASTA [Einmal ist keinmal] y en 1956, después de obtener su título, se instala definitivamente en la RDA. Allí comienza

una prolífica carrera en la DEFA, en la que establece colaboraciones de larga duración con el guionista Angel Wagenstein, los autores Karl Georg Engel y Paul Wiens, así como Wolfgang Kohlhaase y el camarógrafo Werner Bergman. En octubre de 1959, recibiría un fuerte revés al ser censurado a último momento, luego de dos años de modificaciones, su filme sobre los trabajadores de las minas de uranio, BUSCADORES DE SOLES. Wolf se caracterizó desde sus primeras películas por una preocupación constante por recuperar simbólicamente, mediante su acción artística, a Alemania frente al fascismo. LISSY, estrenada en 1957, aborda el ascenso del nacionalsocialismo. En ESTRELLAS, de 1959, escrita por Wagenstein, describe la relación entre un soldado alemán y una prisionera griega judía durante la Segunda Guerra Mundial, siendo uno de los primeros directores del bloque soviético que se atreve a abordar la temática del Holocausto de forma plena luego de las purgas anticosmopolitas. La película fue premiada en Cannes y en Karlovy Vary. EL CIELO DIVIDIDO de 1964 trata la contemporaneidad de la Alemania dividida. En YO TENÍA DIECINUEVE, de 1968, plasma su experiencia sobre el final de la Segunda Guerra Mundial y su actividad en una unidad de propaganda desde la que él, como intérprete, intenta disuadir a los soldados alemanes para que se rindan. En 1971, se estrena el filme GOYA [Goya] basada en la novela de Lion Feuchtwanger. La película está basada en la vida del famoso pintor español y la tensión que vive entre el arte y el poder. En 1977, tuvo un enorme éxito con la película llamada MAMÁ, YO VIVO [Mama, ich lebe] que transcurre durante la Segunda Guerra Mundial, sobre un grupo de prisioneros de guerra alemanes que deciden luchar en contra del Tercer Reich. En 1980, estrena su última película SOLO SUNNY [Solo Sunny], un drama biográfico sobre la cantante Sunny, su carrera en Berlín Oriental y la vida cotidiana en la RDA. El filme obtuvo en la Berlinale el galardón de la Federación Internacional de Críticos de Cine. En algunas de sus películas pueden verse críticas a las políticas del PSUA y se cree que podía tomarse esas libertades dado que su hermano menor, Markus, se transformó en General y en director de la Administración Principal de Reconocimiento (*Hauptverwaltung Aufklärung*), la agencia de inteligencia para el extranjero de la RDA.

Entre otros cargos políticos y culturales de relevancia fue desde 1965 presidente de la Academia de Artes de la RDA y miembro del Comité Central del PSUA. Falleció con sólo 56 años el 7 de marzo de 1982 en Berlín. En 1985, la Academia de Cine y Televisión en Postdam-Babelberg de la RDA recibió su nombre en homenaje.

6.2.3.2. Descripción de la película

YO TENÍA DIECINUEVE fue rodada con una fotografía en blanco y negro que por momentos adopta una estética documental. La *voice-over* del protagonista que escuchamos al principio y al final nos indica que se trata de sus memorias a partir de su diario. La película comienza el 16 de abril de 1945 con el joven alemán Gregor, soldado del Ejército Rojo hablando por el altoparlante de un camión soviético a los alemanes para que se rindan, diciendo que él también es alemán. Mientras transmiten, se muestra una imagen del Oder con una balsa sobre la que hay un soldado alemán ahorcado con un cartel que indica que es un desertor. Imágenes de archivo muestran ataques nocturnos con cohetes hacia ambos lados. Luego Gregor le dice a un soldado alemán que se rinda pero éste lo ataca y cuando está por matarlo, su compañero ruso Sasha lo salva, matando al enemigo. Con su grupo, compuesto también por el oficial ucraniano Vadim, profesor de alemán, y el soldado kazajo Jinjis, avanzan hacia Berlín. En el camino ve carteles alemanes, su patria, “según dicen”. Cuando llegan a Bernau, Gregor es designado comandante de la ciudad. Allí una joven en shock le muestra que la anciana de la casa que la hospedaba de paso se suicidó y le dice que quizás todos se tendrían que haber suicidado. El antiguo alcalde lo recibe nervioso intentando ocultar su adhesión al régimen, pero Gregor confisca su casa y la transforma en la comandancia, poniendo como alcalde a un anciano trabajador de imprenta que se había opuesto al régimen pero no era comunista. La joven alemana acude a la comandancia y por miedo a ser violada se pone bajo su protección. Luego ella tiene una discusión con un soldado soviético que le reprocha los crímenes cometidos por los alemanes, pero la joven dice que si fue así, fue culpa de Hitler. Gregor debe seguir avanzando y se aleja mirando a la joven alemana. Luego de tomar un puesto alemán de oficiales intacto siguen camino con los tanques y llegan al campo de concentración de Sachsenhausen, pero antes de llegar se encuentran con unos soldados que quieren asesinar a un alemán que supuestamente es guardia del campo. Vadim intenta evitarlo pero ante amenazas deben retirarse y luego escuchan el disparo. Entonces, al arribar al campo, se muestra material de archivo en el que dos oficiales soviéticos interrogan a un prisionero que aparentemente era uno de los encargados de la cámara de gas. Éste explica su funcionamiento así como el de un sistema de muerte por disparo escondido bajo la fachada de un instrumento para medir la altura. Interrogado el testigo dice que la mayoría de los asesinados eran prisioneros de guerra rusos y mientras tanto se intercalan imágenes de Gregor bañándose desnudo. En la escena siguiente, Vadim, Gregor y Sasha

se encuentran en la casa de un arquitecto paisajista alemán al que el primero interroga amablemente y hablan de Kant, ante lo cual el arquitecto le responde que el nazismo era irresistible en el marco de la historia alemana, que había una educación alemana mucho más antigua de obedecer y que combinada con la humillación creó explosiones de sadismo. El grupo sigue camino. El 30 de abril, a Vadim y a Gregor le encomiendan una misión especial en Spandau: negociar con las tropas atrincheradas en la fortaleza para lograr su rendición. Arriesgándose y siendo inflexibles tienen éxito y evitan un baño de sangre. Más adelante, Gregor se encuentra con un soldado ciego que cree que él es un soldado alemán y fuman juntos. En una mansión en las afueras de Berlín, Gregor junto a sus compañeros y otros soldados preparan una importante cantidad de pelmeni para un festejo con los superiores por el primero de mayo, al que asisten también comunistas antifascistas liberados de una cárcel de Brandeburgo, uno de los cuales conoce al padre de Gregor y a él mismo de niño, pero Gregor no lo recuerda. Vadim pregunta a un comunista mayor cómo le va a explicar a sus alumnos de alemán en Kiev todo lo que pasó y él le responde que quizás algún día todo esté explicado en los libros de escuela. Luego este antifascista es puesto como alcalde de un pueblo rural y el grupo se marcha mientras suena en los altoparlantes la canción antifranquista en alemán de la guerra civil española “Río Jarama”. De regreso a Spandau hacen una pausa con un grupo de artillería que llegó demasiado tarde para combatir y está descansando. Allí Gregor charla con un joven oficial recién llegado de la academia militar que aún no entró en combate. Un grupo de tanques soviéticos se acerca y ataca traicioneramente a los soldados, ya que en realidad estaban manejados por alemanes. El grupo de Gregor logra escapar pero el joven oficial muere al igual que el resto de sus hombres. Un intertítulo dice que fueron 30.000 soldados alemanes que rompieron el cerco para escapar al Oeste, un superior informa que hubo grandes bajas de ambos lados, se sospecha que hay altos jefes entre ellos y ordena no tener compasión. El grupo de Gregor decide seguir con su labor aunque les niegan protección y se instalan en una granja separada por un arroyo del camino principal. Desde allí, con el altoparlante logran la rendición de más de cien alemanes que van pasando por el camino, pero un grupo de SS pasa en un camión y les dispara. Un soldado berlinés, Willi, toma un arma y lucha junto a los soviéticos, pero al retirarse las SS Sasha está muerto. Entonces Gregor por primera vez grita al altoparlante, tratando a los SS de asesinos que no paran de matar y les advierte que los encontrarán y que no se van a olvidar de ellos. La película termina con Gregor en el camión alejándose y su *voice-over* diciendo “yo soy alemán, yo tenía diecinueve años”.

6.2.3.3. *Análisis de la fuente*

YO TENÍA DIECINUEVE reorganiza el fin de la guerra como un momento histórico de derrota nacional y liberación, constituyéndose en uno de los imaginarios históricos más complejos y autorreflexivos del cine de la DEFA sobre la temática.⁷³⁶ A través del género autobiográfico, Wolf relata una historia más realista que las que circulaban oficialmente sobre el fin de la guerra e investiga las relaciones complejas entre narración subjetiva y realidades históricas objetivas que moldean la memoria cultural.⁷³⁷

Como afirma Daniela Berghahn, ya desde su filme *Lissy* rodado en 1957, Wolf se centra en los conflictos internos, a través de la autorreflexión y autoconocimiento que se expresa en las dudas políticas y morales de sus personajes, en especial aquellos que los llevan a optar por el nacionalsocialismo o por el antifascismo, quedando en ocasiones el fin de la historia con un camino implícitamente delineado, pero abierto, mutable y librado al espectador, en lugar de los típicos filmes antifascistas donde los decididos luchadores contra el régimen no tienen dudas y su camino es claro, explícito e inmutable.⁷³⁸ El mundo interior, junto con la cámara subjetiva, transforman a Wolf en un director del Deshielo, más que sus compañeros de la DEFA, posiblemente por el mayor contacto con los directores soviéticos tras la muerte de Stalin durante sus años en la Unión Soviética. Sin embargo, los finales sin una definición política explícita eran vistos como una ambigüedad que varios funcionarios del Partido no podían tolerar.⁷³⁹ Por otro lado, parte de su estética modernista proviene directamente del neorrealismo italiano, el cine de vanguardia de Weimar y las nuevas olas, posiblemente gracias a que gozaba del acceso a esa cinematografía debido a la posición que ocupaba su hermano. Estas influencias le otorgaron esas características subjetivas e introspectivas que anticipan el cine de la tercera ola de *Bewältigung* (superación o llegar a un acuerdo con el pasado) en la DEFA de los años setenta.⁷⁴⁰

Si bien no contradice la versión oficial del Partido, la película significó una importante renovación sobre la cuestión del fin de la guerra y la identidad de la RDA. Pero la memoria individual en primera persona que se expresa en la película no es parte de la memoria social de los alemanes en los últimos días de la guerra, sino que recuerda

⁷³⁶ Pinkert, *Film and Memory in East Germany*, 150.

⁷³⁷ *Ibid.*, 151.

⁷³⁸ Berghahn, *Hollywood behind the Wall*, 74-7.

⁷³⁹ *Ibid.*, 76.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, 78, 79.

la experiencia de ellos como ajena, aunque progresivamente se va implicando en ella. Se puede afirmar que la autorreflexión de Wolf sobre la identidad nacional de la RDA a través de su crisis identitaria pudo haber generado cierta implicación en el público joven, sin experiencia en la guerra, pero es menos probable respecto de aquellos que poseían sus propias memorias, tan diferentes a las de Gregor.⁷⁴¹ De hecho, en una entrevista, Wolf cuenta que al terminar la guerra fue enviado a Halle, en la zona de ocupación soviética, para dar una charla a los jóvenes estudiantes alemanes sobre el futuro en el "nuevo orden democrático antifascista", y lo recibieron con una horca dibujada en el pizarrón sobre la palabra "traidor a la patria".⁷⁴² La respuesta sobre a quien iba dirigida la película la podemos encontrar en la prensa de la RDA poco después del estreno: los jóvenes soldados del Ejército Nacional del Pueblo, el NVA.⁷⁴³

Uno de los puntos centrales sobre el exterminio en su película es la inclusión del material de archivo del documental CAMPO DE MUERTE SACHSENHAUSEN [Todeslager Sachsenhausen] (Alemania, DEFA, 1946) dirigido por Richard Brandt sobre el campo de concentración de Sachsenhausen en Oranienburg, un material que Wolf se ocupa de aclararnos que es de archivo al incluir el título "Un verdugo de Sachsenhausen declara (documental)". Si bien los espectadores mayores identificaron el documental, ya que se les había proyectado en la posguerra durante la ocupación soviética, los jóvenes vieron al verdugo como un mal actor.⁷⁴⁴ La primera toma del documental, con la *Apellplatz* vacía y la *voice-over* de Gregor informándonos que encontraron el campo casi vacío, salvo por los enfermos y los muertos, contrasta radicalmente con las típicas escenas de liberación de campos en el cine soviético y de la DEFA, como LA CAÍDA DE BERLÍN, LO LLAMABAN AMIGO o la autoliberación de DESNUDO ENTRE LOBOS. En este punto YO TENÍA DIECINUEVE se acerca más a las imágenes contemporáneas de NOCHE Y NIEBLA, FUE EN EL MES DE MAYO o SHOÁ [Shoah] (Francia, 1985) de Claude Lanzmann, en cuanto a mostrar el vacío de aquellos sitios del exterminio y al igual que en el final de su película ESTRELLAS, Wolf prefiere nuevamente referirse al Holocausto de forma indirecta, a través del relato del verdugo entrevistado o con las duchas en lugar del tren, las chimeneas, el humo y la canción que había utilizados en ESTRELLAS.

⁷⁴¹ Jaime L. Squardo Kicklighter, "The Third Reich in East German Film: DEFA, Memory, and the Foundational Narrative of the German Democratic Republic," (Tesis de Maestría, 2013), 62.

⁷⁴² Konrad Wolf, *Film und Fernsehen*, (RDA) octubre de 1984.

⁷⁴³ Lothar Krasselt, "Die Waffe in meiner Hand", *Neues Deutschland*, (RDA) 22 de febrero de 1968.

⁷⁴⁴ Barnert, *Die Antifaschismus-Thematik der DEFA*, 206.

En este documental, dos oficiales soviéticos interrogan a un verdugo del campo que da testimonio sobre las técnicas de exterminio. Cuando termina la explicación del funcionamiento de la cámara de gas, y de cómo podían observar a las víctimas a través de una mirilla, se introduce una toma en la que vemos a Gregor con los ojos cerrados bajo la ducha. Luego continúa el documental y en un momento le preguntan al verdugo de qué nacionalidades eran las víctimas y éste responde “de todas las nacionalidades, pero principalmente rusos” y relata el exterminio de 13.500 prisioneros de guerra “rusos” entre septiembre y octubre de 1941. Entonces se muestra nuevamente a Gregor en la ducha ahora con la toalla en el rostro.



YO TENÍA DIECINUEVE: fotogramas del documental y de Gregor en la ducha.

Si entendemos el documental como la memoria política de la URSS y la RDA, reforzado por el carácter semiactuado de la entrevista, los planos íntimos de la ducha se introducen en ella como una memoria individual sin voz, relegada a un espacio privado, pero que emerge silenciosamente en forma de imágenes sólo con el sonido de la ducha, a partir de la asociación de ésta con las duchas de la cámara de gas, y que revela la identidad judía de las víctimas del Holocausto, a pesar de que no son nombradas explícitamente ni a través de símbolos. Esta secuencia, con su montaje paralelo,

complementa el discurso al interior de la imagen con un mensaje claro para el espectador, al estilo del montaje de vanguardia soviético. En este caso es aquello que en la película no se nombra, ni por la figura central, ni por su *voice-over*, ni por los entrevistados en el documental, ni por otras figuras: la identidad judía de Gregor y de las víctimas del Holocausto. Más allá de la primacía de las víctimas políticas en las representaciones de la DEFA, este silencio era de esperar ya que la película fue rodada en la segunda mitad de 1967 y estrenada el primero de febrero de 1968, luego de la Guerra de los seis días que tuvo lugar en junio de 1967.

Gertrud Koch describe esta escena de YO TENÍA DIECINUEVE como una identificación latente con los judíos que fueron gaseados.⁷⁴⁵ Pinkert discute esta interpretación y afirma que un número de desplazamientos y sustituciones señalan una persistencia de muerte y asesinatos que no pueden ser completamente simbolizados en el discurso público de la memoria cultural colectiva de la RDA en los años sesenta, por la dificultad de evocar a aquellas muertes sin sentido de los campos de concentración, en lugar de la muerte sacrificial comunista.⁷⁴⁶ Sin embargo, esta afirmación no es válida para el período. En la memoria política del estalinismo anterior al Deshielo podría ser correcta, pero desde 1957 esta “dificultad” se venía superando constantemente, incluso en películas de Konrad Wolf como ESTRELLAS, o en CRÓNICA DE UN HOMICIDIO que antes analizamos. En todo caso, podría afirmarse cierta dificultad de representar a las víctimas judías después de la Guerra de los seis días, que de hecho significó en el bloque soviético la censura de algunas películas que tocaban la temática del Holocausto.

Otro punto interesante de la secuencia es que cumple con uno de los requisitos del lenguaje esopiano, el cual es brindar un sentido deseado por el Partido cuya interpretación es simple, ya sea por su carácter explícito o por una asociación menos compleja, mientras que el segundo sentido posee una complejidad mayor y el acceso al mismo es más difícil. En ese orden, el sentido creado por el montaje puede interpretarse como Gregor identificándose con las víctimas del exterminio, en tanto soldado soviético, ya que las víctimas citadas explícitamente son ellas. Sin embargo, Gregor se encuentra desnudo en esos planos, lo que es entendible ya que se encuentra bajo una ducha, pero esto crea también una asociación con las víctimas de la cámara de gas que se encontraban desnudas, aunque el punto a destacar es que lo que constituye a Gregor

⁷⁴⁵ Gertrud Koch, “On the Disappearance of the Dead among the Living-The Holocaust and the Confusion of Identities in the Films of Konrad Wolf,” *New German Critique* 60 (Otoño 1993), 73.

⁷⁴⁶ Pinkert, *Film and Memory in East Germany*, 173.

en la película a nivel visual como soldado soviético es su uniforme. Esto se evidencia en la secuencia en la que se encuentra con el soldado alemán ciego y dialogan, creyendo éste que él es alemán. No se sostiene aquí que la secuencia haya sido construida por Wolf con un sentido subversivo, sino como parte de su memoria individual y la confrontación con el pasado que incluye la necesidad de expresar su identidad judía. Una identidad que no gozaba un lugar privilegiado en el imaginario “nacional” de la RDA. Debe recordarse que la parte de un texto que posee una función esopiana siempre tiene también un contenido de estilo simple, que es lo que se supone que debe entender el censor.⁷⁴⁷

La escena en cuestión, a través del relato del “verdugo”, también nos remite a la fórmula de representación que en esta Tesis hemos denominado la metáfora industrial. Su descripción comienza precisamente describiendo el funcionamiento del mecanismo de la cámara de gas, destacando los detalles técnicos. Quien atestigua, trabajaba en aquel sitio así como en el crematorio. Luego explica también una forma del exterminio a balas, asimismo sistematizada, en este caso a través del engaño de la habitación donde se medía la altura de los prisioneros.

Según Eike Wenzel, la combinación de documental y ficción que realiza Wolf en esta secuencia abre una “tercera forma” que posee posibilidades utópicas en la que aspectos positivos de ambas formas se combinan, como la cualidad naif y el ojo de cámara naturalista del documental, junto con un recuento permanente y humano que brinda la ficción, lo que activaría nuevas experiencias en los espectadores.⁷⁴⁸ Sin embargo, Barnert observa que precisamente puede suceder que se potencien los aspectos negativos del documental y de la ficción.⁷⁴⁹

En cuanto a la transformación que Gregor experimenta a lo largo de la película y que lo lleva a reconciliarse con su identidad alemana, lo es en su variante antifascista y se concreta al final. Esto ocurre cuando se enfurece por la muerte de su compañero Sasha a manos de las SS, que además asesinan a otros alemanes por la espalda. Entonces deja de reproducir mecánicamente el discurso de siempre, e inundado de ira increpa a gritos a través del altoparlante a las SS mientras éstos huyen. Lo interesante aquí es no sólo el cambio en el tono de Gregor, cuyas palabras ya no se deben a su función militar, sino que emergen desde su corazón. Pero aún más importante es que

⁷⁴⁷ Loseff, *On the Beneficence of Censorship*, 36.

⁷⁴⁸ Eike Wenzel, *Gedächtnisraum Film: Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren* (Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 1999), 218.

⁷⁴⁹ Barnert, *Antifaschismus Thematik der DEFA*, 207.

antes de que termine de hablar, dejamos de oírlo a través del altoparlante y lo escuchamos directamente de sus labios hablando en contra de los fascistas, incluso con un sonido ambiente intimista, como si se tratara del presente desde el que se evoca la memoria, lo que indicaría la perpetuación de aquellos sentimientos y por lo tanto su legitimidad. Luego de esto aceptará su condición de alemán. Para rastrear el significado de este recurso sonoro debemos tener en cuenta el sentido del altoparlante ya expuesto en otras películas del Deshielo, donde es un símbolo del Estado-Partido y a través de él Gregor repite siempre las mismas palabras de propaganda para persuadir a los alemanes a rendirse, pero ahora, estas palabras gritadas, las dice también para sí.

La “hora cero” de Gregor, en la cual readopta nuevamente su identidad alemana, es posible porque logra diferenciar plenamente entre alemanes fascistas y quienes luchan contra el fascismo. El ataque final de las SS lo transforma en víctima junto al resto de los alemanes que optaron por rendirse, ahora atacados por las SS, y esto es lo que le permite construir una identidad junto a ellos. Se trata de una nueva identidad “nacional” construida a partir del carácter de víctima del fascismo y también de enfrentarse a él, por sobre la identidad nacional alemana. De aquí surge también la debilidad de la nueva identidad en cuanto a su necesidad de aludir constantemente a ese enemigo a través de la memoria cultural y política, además de perpetuarlo en el presente en la imagen de la RFA para otorgarse un sentido frente a la fuerza centrípeta que significa la identidad nacional alemana y la memoria de la historia compartida hasta 1945. La centralidad del realismo antifascista en el cine de la DEFA parte de esta necesidad fundamental de la nueva identidad germano-oriental y queda encadenada a ella por el nuevo mito fundacional.

Diversos elementos del realismo antifascista en su variante de conversión “hora cero” son incluidos por Wolf en *YO TENÍA DIECINUEVE*, y pueden observarse también en otras películas suyas. Un ejemplo es el oficial de alto rango de la marina, cuyos rasgos aristocráticos son resaltados por su formalidad al rendirse, que se indigna frente al soldado Willy cuando dispara a los SS y dice “alemanes disparando a alemanes...un asco”, frase que también podemos encontrar en *LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT*. Un crítico del momento dijo que Wolf trataba el "internacionalismo" y el "patriotismo" en una antítesis dialéctica.⁷⁵⁰ En realidad aquí nuevamente se busca posicionar la lealtad política y prosoviética por sobre la nacional. Lo interesante es que la “hora cero”,

⁷⁵⁰ Horst Knietzsch, "Uraufführung des DEFA-Films Ich war Neunzehn in Berlin", *Neues Deutschland*, (RDA) 3 de febrero de 1968.

consistente en colocar el antifascismo por sobre la lealtad nacional, no tendría lugar sólo en Willy, sino también en Gregor, que a pesar de llevar uniforme soviético es alemán, pero hay también otro detalle de la escena que no es menor: es recién en ese momento que Gregor aparece por primera vez disparando a los alemanes, mientras que ya en la primera escena, durante un combate, él no dispara y lo salva un compañero. De esta forma, Wolf no sólo legitima a Willy y la típica “hora cero” del realismo antifascista, sino que se autojustifica, por haber luchado en el Ejército Rojo, ya que no disparó contra alemanes, sino contra “fascistas”. La heterogeneización de la identidad RDA que va construyendo a lo largo de la película, así como esta partición de la nación alemana con los nazis “del otro lado de la orilla”, es lo que le permite finalmente “ser alemán”, del lado opuesto.

A pesar de su excelente currículum familiar y personal como comunista, hay algunos elementos en la vida de Wolf y su familia que pueden haber impulsado su crítica relativa y sincera, o bien su reflexión en cierta medida profunda sobre la RDA. Durante sus años en la Unión Soviética, su padre estaba bajo sospecha de la NKVD debido a declaraciones críticas hacia el estalinismo.⁷⁵¹ En 1961, Wolf dirigió una *remake* de la película soviética PROFESOR MAMLOCK, la cual se había realizado en base al guión de su padre. A sólo ocho años del “complot de los doctores”, es difícil pensar que algunas escenas no recuerden a aquellas purgas en el público soviético.

Wolf hace referencia a una multiplicidad de acontecimientos traumáticos durante la guerra que no se limitan al Holocausto. Uno de los elementos más críticos o problemáticos en relación a la memoria social alemana sobre la guerra y la derrota se incluye en la película a través de la figura de la joven alemana a la que Gregor protege. Esta joven trae consigo dos elementos de la historia que constituyen un tabú en la memoria de la RDA y que ya hemos mencionado anteriormente. Por un lado, huyó de los territorios alemanes del Este y perdió el rastro a su familia, lo que en el futuro la transformará en una “desplazada” (*Vertiebene*), un tema relativamente tabú en el cine de la RDA. Cuando se presenta de noche en el cuartel de Gregor pidiéndole que la deje quedarse allí, alega que prefiere dormir con un soldado en lugar de dormir con cada uno (“*lieber mit einem als mit jedem*”), lo que constituye una alusión a las violaciones perpetradas por el Ejército Rojo y a una estrategia de las mujeres alemanas para escapar a ellas: transformarse en la “mujer” del comandante, tal como podemos observar en la

⁷⁵¹ Gershenson, *The Phantom Holocaust*, 18.

película alemana ANÓNIMA, UNA MUJER DE BERLÍN, de 2008. La cuestión de las violaciones por parte del Ejército Rojo era un tabú aún más fuerte que el de los desplazados.⁷⁵² Otras mujeres optaron por suicidarse antes de que llegaran las tropas soviéticas. De hecho, la joven alemana, cuando le muestra a Gregor el cuerpo de la mujer que se suicidó, le dice “quizás todos deberíamos habernos suicidado”. De todas formas, sus palabras son contrapuestas con las de la joven soldado soviética indignada que le grita reprochándole los crímenes nacionalsocialistas durante la ocupación, con la traducción y mediación de Gregor entre ambas y las naciones que ellas representan, lo que relativiza el temor y la victimización de la joven alemana. Aquí también la joven expresa el colectivo de la sociedad alemana, cuando afirma su inocencia, desconoce aquellos hechos, y luego dice que si ocurrieron fueron culpa de Hitler, una forma de externalización de la culpa hacia el líder que utilizó la amplia mayoría de los alemanes como parte de su mecanismo de autoexoneración. La secuencia es un juego complejo en el que implícitamente se alude a un crimen perpetrado por los soviéticos sobre los alemanes, pero, sin justificarlo, éste queda en un segundo plano por los crímenes de los alemanes sobre territorio soviético. Sin legitimar las violaciones, Wolf le da voz a ambas memorias sociales, pero es claramente la soviética la que impera.

Un mecanismo similar podemos observar en otra escena en la que se alude al sitio de Leningrado en el que murieron más de un millón de personas, en buena parte por el hambre deliberadamente causada por el Ejército alemán, con el claro objetivo de exterminar a la población civil. Esto tiene lugar cuando un grupo de soldados de Leningrado ejecutan a un guardia de un campo de concentración. El dolor por el sitio de Leningrado es un elemento que parece legitimar a los soldados, pero ante todo es su carácter de testigos de lo ocurrido en el campo lo que los lleva a cometer venganza o justicia por mano propia, mientras que Vadim, que intenta detenerlos, aún no ha presenciado el horror del campo. Nuevamente nos encontramos con un “crimen” perpetrado por los soviéticos durante los últimos días de la guerra, pero que aparece relativizado por la referencia a los crímenes nacionalsocialistas.

Otro punto controvertido en relación a la memoria política de la RDA, que la autodefine como antifascista, se observa cuando Gregor va a recibir la rendición del alcalde de la ciudad. Uno de los soldados le avisa que hay una bandera roja en un

⁷⁵² Una de las películas de la DEFA que incluye un caso, pero implícitamente se da a entender que se trataba de un soldado soviético, es JADUP Y BOEL [Jadup und Boel] (RDA, 1981/88), que fue censurada y estrenada recién siete años después.

balcón, lo cual induce a creer que son comunistas recibiendo a las tropas soviéticas, como se mostraba en otras películas antifascistas. Sin embargo, se trata del ex-alcalde, que colgó la bandera nazi, pero ahora sin el círculo blanco y sin la esvástica y que los recibe junto a su mujer, ambos caracterizados con un estereotipo burgués, muy nerviosos y con una falsa hospitalidad con todo listo para brindar. Gregor enfurecido quita aquella bandera y confisca la casa, mientras el soldado fabrica otra bandera roja, ahora con las sábanas de la casa. Nuevamente nos encontramos con una reflexión crítica de la identidad nacional que se encuentra relativizada, porque si bien se denuncia que hubo alemanes nazis que se ocultaron incluso bajo una fachada antifascista en la RDA, éstos luego fueron desenmascarados y el PSUA se habría construido sin nazis reciclados.

La memoria individual de Wolf es única respecto al lugar que ocupa entre ambas “naciones” y sus experiencias de guerra: cercana a la alemana, por su identidad nacional, con una estructura de sentimientos compartida, pero expulsado de ella por ser judío; cercana a la soviética por sus años de adolescencia en ella, su experiencia en la guerra y su identidad política, pero de la misma nacionalidad que sus enemigos. Sin una pertenencia plena a alguno de los bandos, es testigo del horror que la guerra causa en ambos lados, pero es en el contacto con el exterminio en donde implícitamente se identifica con un grupo: con aquellos gaseados, ya sean soldados soviéticos o judíos.

Al igual que en el resto de las películas del Deshielo analizadas aquí, en YO TENÍA DIECINUEVE también encontramos una fuerte subjetividad. Ya desde el título, que en un primer momento sería REGRESO A CASA 45 [Heimkehr 45] pero fue reemplazado por una temporalidad subjetiva, la edad del director y del protagonista en ese momento.⁷⁵³ En primer lugar, la *voice-over* del protagonista que recuerda a partir de su diario personal es uno de los elementos característicos del Deshielo. Además, de alguna forma es la historia del mismo director. Un punto central de la película resaltado por Anke Pinkert es la “autenticidad subjetiva” y el potencial culturalmente subversivo de la fusión de ésta con el realismo documental.⁷⁵⁴ La autora parte del trabajo de Thomas Elsaesser y Michel Wedel sobre las películas de Wolf, en el que se afirma que en YO TENÍA DIECINUEVE el director utiliza el cine como una máquina del tiempo de

⁷⁵³ La madre de Wolf le sugirió el título final. Klaus Wischnewski, “Der lange Weg,” en *Konrad Wolf: Selbstzeugnisse, Fotos, Dokumente*, ed. Barbara Köppe y Auge Renk (Berlin: Europäisches Buch, 1985), 3.

⁷⁵⁴ La autora rastrea esta “autenticidad” del proyecto de la escritora Christa Wolf *La búsqueda de Christa T*, que pregonaba un mayor compromiso inquisitorio y temporal con la realidad a través de la reflexión y la escritura. Pinkert, *Film and Memory in East Germany*, 152-3.

simulación histórica en la cual la autenticidad sigue el curso de una espiral centrípeta, no tanto por la memoria personal y la reconstrucción biográfica, sino hacia los medios (propaganda) y la historia del cine (popular y europeo) como memoria pública, sus modos de representación y sustitución, donde la historia retorna como historia fílmica, como retornaría en el “nuevo cine alemán” una década después.⁷⁵⁵ También incluye a la película en lo que llama “proyecciones de memorias posmelancólicas”, en referencia a tendencias que revelan cómo las pérdidas de la guerra son evocadas a través de una temporalidad presente de imágenes con las que el espectador necesita implicarse, no ya desde un afecto melancólico relacionado con las experiencias históricas de muerte, derrota y destrucción, sino con memorias culturales sobre el III Reich que se constituyen a través de prácticas de sustituciones y desplazamientos.⁷⁵⁶ Una relación dialéctica entre liberación y derrota, entre memoria y olvido, según Pinkert.⁷⁵⁷

Un recurso que Wolf utiliza para mostrar el trayecto de su memoria es el camión en el que Gregor avanza por Alemania. Éste es utilizado como un dispositivo desde el cual se realizan numerosos *travellings* que refuerzan el carácter subjetivo y autorreflexivo. Es posible aquí la influencia del cine soviético del Deshielo, precisamente en LA BALADA DEL SOLDADO, ya que ambas películas son una especie de *road movie*, en donde un joven soldado del Ejército Rojo va conociendo diversos personajes, en un caso de la sociedad soviética y en otro de la sociedad alemana, uno que va en camino a reencontrarse con su madre y el otro, con su patria. En la película de Wolf, desde el camión vemos alejarse a los distintos personajes que conoce Gregor en su camino, cada uno permanece en el lugar en donde forjará su futuro. Lo interesante aquí es comparar estos *travellings* con la última toma, donde lo que se aleja es el camión con Gregor, mientras que la cámara permanece en la granja, en un paisaje característico de la RDA y que es el sitio en el que estaban los que se rindieron y dispararon en defensa propia contra los soldados alemanes que desde la otra orilla los atacaban. Ese lugar, separado por el arroyo del resto del mundo y de la guerra, es la nueva patria (*Heimat*) que encuentra Gregor, donde van los que ya no quieren luchar por el nazismo e incluso los que no dudan en disparar contra alemanes para defenderse de él, y donde están los jóvenes, los campesinos y los liberadores soviéticos, así como sus tumbas.

⁷⁵⁵ Thomas Elsaesser y Michel Wedel, “Defining DEFA’s Historical Imaginary: The Films of Konrad Wolf,” *New German Critique* 82 (Invierno 2001), 20.

⁷⁵⁶ Pinkert, *Film and Memory in East Germany*, 152-3.

⁷⁵⁷ *Ibid.* 152.

La granja, refugio de los que abandonan la guerra y luchan contra el nacionalsocialismo, es un sitio que se construye en oposición a la fortaleza de Spandau. Uno de los principales puntos de oposición son los dos miembros de la Juventud Hitleriana con los que los mayores establecen un diálogo en el que los primeros relatan su experiencia en combate. En el caso de la fortaleza, el joven le relata a un oficial de las SS, cómo destruyó un tanque con un lanzacohetes personal. Se trata de un crudo relato en el que describe de qué manera los tanquistas salieron en llamas del tanque y el joven disparó nuevamente arrancando la cabeza y los brazos de uno de ellos. El SS lo felicita y lo condecora entregándole su propia Cruz de Hierro. En cambio, el joven herido que llega a la granja rindiéndose le cuenta a la campesina cómo intentó abrir camino en un puente lleno de cadáveres mientras caían las bombas, según le ordenaron, para que pudiera pasar Hitler. La mujer venda su pie herido, mientras él le relata que sintió calor y se percató de su herida. Luego, ella le pregunta si quiere permanecer ahí y lo esconde para que no sea llevado prisionero. Ambos jóvenes simbolizan el futuro de las dos Alemanias.

Como puede observarse en su biografía, Wolf no era un director disidente, era miembro del PSUA, llegaría a formar parte del Comité Central del Partido y su cine fue dedicado a cuestiones centrales de la RDA y sus imperativos políticos, de forma que cinco de sus largometrajes pertenecen al género antifascista, si bien escapan a ciertas convenciones de éste. Según él mismo, sus películas fueron dedicadas a las ideas y los valores defendidos por el Partido y a la vez fueron ayudadas por éste, pero, por otro lado, no escaparon a ciertas críticas de miembros del Partido, en general, según ellos, por la superficialidad de su contenido ideológico y la vaguedad de sus mensajes acordes con la ideología oficial.⁷⁵⁸ La escena de mayor dramatismo, en especial por la muerte ralentizada y con un *travelling* vertical del joven oficial de artillería soviético, es el ataque sorpresa realizado por aquellos alemanes que buscan escapar del cerco de Berlín hacia el Oeste. Un claro mensaje político para una problemática actual.

Vadim, el oficial, profesor de alemán y compañero de Gregor, le pregunta a un antifascista liberado de un campo: “¿Cómo se supone que voy a explicar esto: Goethe y Auschwitz, dos nombres alemanes en un mismo idioma?”. Ante las preguntas que Vadim realiza al arquitecto, comenzando por la frase de Kant, de una Alemania que reúne lo mejor de su historia, Gregor reacciona enojado con Vadim y le responde:

⁷⁵⁸ Konrad Wolf, “On the Possibility of Socialist Film Art: Reactions to *Mama, I’m Alive* (1977),” en *German Essays on Film*, ed. R. W. McCormick y A. Guenther-Pal (Berlin: Dietz Verlag, 1985), 225-7.

buscas una Alemania que existe sólo en libros, y Vadim responde: busco la Alemania en la que tú vivirás. Esta reconstrucción que Vadim intenta desde lo filosófico, parece poder emprenderse sólo desde la emoción y la experiencia, ante todo políticas, como le ocurre a Gregor, ya que si bien Wolf nos va presentando a lo largo de su película una serie de textos en diferentes formatos en los que está la “cultura” nacional alemana, a los que Vadim alude buscando el “ser” alemán, ninguno tiene efecto en Gregor en acercarlo a su identidad nacional, al contrario, hasta que se ve peleando junto a un alemán en contra de las SS y se horroriza por su accionar.

Según Ofer Ashkenazi, Wolf utiliza los clichés audiovisuales del simbolismo sobre la *Heimat* para socavar el sentido de una comunidad homogénea y apolítica, que comúnmente son asociados a ese concepto, debido a que, sacadas de sus contextos originales, las imágenes de *Heimat* negociarían un sentido de comunidad heterogénea, que asume identidades en varias capas pero pone de relieve la ideología compartida en lugar de los orígenes comunes de los miembros de la comunidad nacional.⁷⁵⁹ Al hablar de imágenes *Heimat* nos referimos a aquellas relativas a un paisaje rural entendido como típicamente alemán, de características preindustriales, de influencia romántica. Según Ashkenazi las películas *Heimat* son el único género propiamente alemán y el rol de su simbolismo en la construcción de la identidad de la RDA fue menospreciado, pero en realidad tuvo su importancia en los años cincuenta, cuando algunas películas mostraban a la RDA como la defensora del paisaje *Heimat* frente al capitalismo extranjero.⁷⁶⁰ Para ese autor el reencuentro de Gregor con su patria, materializada en el paisaje de la primer escena, donde él se encuentra junto a un río apacible, una escena que combina el realismo histórico soviético con el drama psicológico y universal del emigrado y la imagen convencional de la *Heimat*, siendo más que una escena en el frente de batalla, el regreso de un emigrado a la patria añorada.⁷⁶¹ Pero esta imagen, combinada con el mensaje que Gregor da por el altoparlante, llamando a los alemanes a rendirse porque están derrotados, más la imagen de un soldado alemán colgado en una balsa con un cartel que lo indica como traidor, expresa una decepción, presente en las primeras películas de Wolf, y a través de la cual aquí socava la imagen genérica de *Heimat*, en especial la propagada por el nacionalsocialismo, que se centra en los conceptos de raza, sangre y destino del pueblo alemán, y que lo coloca a Wolf por fuera,

⁷⁵⁹ Ofer Ashkenazi, “Homecoming as a National Founding Myth: Jewish Identity and German Landscapes in Konrad Wolf’s *I was Nineteen*,” *Religions* 3 (2012), 130-50.

⁷⁶⁰ *Ibid.* 135.

⁷⁶¹ *Ibid.*, 131.

al ser judío.⁷⁶² La balsa con él y el cartel, tal vez una cita a un plano parecido en LA INFANCIA DE IVÁN, pero aquí expresa el peligro de la deserción y de alguna forma excusa a quienes sin apoyar el régimen tuvieron que luchar por él, como ocurre con el soldado Willy del final. ”

El rol de Gregor como traductor lo transforma en un puente entre la cultura alemana y rusa. Pero un puente entre dos países envueltos en una guerra de exterminio mutuo no es una tarea fácil. Más allá de la elección por el comunismo, Gregor, y por lo tanto Wolf mismo, encierra en sus identidades preexistentes las condiciones para ser el enemigo de ambos bandos, por su origen judío y su nacionalidad alemana. No es de extrañar que este conflicto de identidades imposible de superar en uno u otro bando haya impulsado esta exploración de esa nueva identidad que aglutina y supera a las otras.

Ashkenazi afirma que en la discusión dentro del sótano de la fortaleza de Spandau las personas encarnan a los diferentes estratos de la población y el futuro de la República Democrática Alemana.⁷⁶³ Pero ésta es una interpretación incorrecta. Esas personas son en realidad las que componen el Tercer Reich que se niega a capitular, subordinados a las SS y el Partido. Gregor se encuentra con una variedad de “tipos” alemanes. Estos encuentros construyen una imagen heterogénea de esa comunidad nacional. Según Ashkenazi, Wolf añade una imagen ideal de la armonía dentro de la “patria” cuando los SS disparan desde la otra orilla, lo que le otorga la posibilidad a esta comunidad heterogénea de prosperar en ese hábitat.⁷⁶⁴ Esta sociedad moderna, en oposición al ideal nacionalsocialista de una comunidad homogénea, pasa de ser un desfile de subjetividades para transformarse en un nuevo “nosotros” gracias a un nuevo enemigo en común del otro lado del arroyo. Wolf reproduce aquí el mito fundacional de la RDA y los cimientos de su identidad nacional: la unión en base a un enemigo en común, el fascismo. De extinguirse éste, la existencia de la RDA pierde sentido y de ahí la necesidad de perpetuar la existencia de ese enemigo en la RFA. Si interpretamos ese arroyo como la frontera de las dos Alemanias nacientes del fin de la guerra, el paisaje *Heimat* queda reservado para la RDA, mientras que la RFA es un conjunto de nazis fanáticos atacando a la RDA y una frontera “natural”, en el caso de la película, como un

⁷⁶² Ibid., 132-3.

⁷⁶³ Ibid., 146.

⁷⁶⁴ Ibid., 143.

arroyo, o artificial en la realidad, como el Muro, encuentran sus fundamentos, ya que impiden a los SS en los camiones avanzar sobre la granja.



YO TENÍA DIECINUEVE: vista desde la granja, SS disparan desde la otra orilla y Gregor dispara con Willy.

El mito fundacional de la RDA no lo constituye su creación, es decir la de su Estado, en 1949, ni tampoco la fusión del Partido Comunista Alemán y el Partido Socialdemócrata Alemán en el PSUA en 1946, sino la derrota del nacionalsocialismo, o, a nivel individual, según la visión política, en el momento en que cada alemán tuvo su "hora cero" y decidió enfrentar el nacionalsocialismo, si no lo había hecho desde su origen. La inversión de aquella derrota nacional y ocupación, en una liberación, victoria antifascista y nuevo comienzo es la piedra fundamental de la nueva identidad y si bien Wolf indaga en ella, al final la refuerza.

YO TENÍA DIECINUEVE es un duelo (*Trauer*) ficcional y real, de Gregor y Konrad, el propio director, y también es una confrontación con el trauma del exterminio que desemboca en una memoria autorreflexiva con consecuencias para la identidad, reconstituyéndola con nuevas características. Esta exploración de la memoria en el caso de Wolf expresa un dinamismo en la memoria social de la RDA.⁷⁶⁵ Se trata de un dinamismo que la memoria cultural de la DEFA pierde en gran parte a principios de los años cincuenta con el estalinismo y la creación de la RDA y que va a ir recuperando a fines de esa década. Y es ese mismo dinamismo activado con la desestalinización que abre diversos caminos de reflexión sobre la memoria y el exterminio, algunos de ellos no deseados por el poder político, como el que realiza Heiner Carow en VIENEN LOS RUSOS.

⁷⁶⁵ Squardo Kicklighter, *The Third Reich in East German Film*, 66.

6.2.4. VIENEN LOS RUSOS

6.2.4.1. Heiner Carow

Heinrich Carow, conocido como Heiner Carow, nació el 19 de septiembre de 1929 en Rostock, hijo del comerciante Ernst Carow. Entre 1950 y 1952, estudió dirección de cine en la DEFA con Slatan Dudow y Gerhard Klein. Ese último año rodó su primera película como director, *CAMPESINOS CUMPLEN EL PLAN* [Bauern erfüllen den Plan] (RDA, 1952), y comenzó a trabajar en la DEFA como realizador de documentales de divulgación científica, donde logró rodar diez cortometrajes. En 1954, contrajo matrimonio con Evelyn Thieme, que sería la editora de todas sus películas, y de esa unión surgirían luego dos hijos. Desde 1959, fue miembro del grupo de trabajo artístico “Berlín” bajo la dirección de Slatan Dudow. Dirigió numerosas películas para niños y adolescentes que se caracterizaron por sus héroes juveniles con una comprensión clara de su entorno, lo que le ocasionó algunos conflictos con el Partido.⁷⁶⁶ En su película *LO LLAMABAN AMIGO* de 1959, muestra el heroísmo de un joven que, por salvar a un antifascista, es encerrado en un campo de concentración. A propuesta del Partido agregaría una escena final en la que el joven, liberado del campo por un sonriente soldado soviético de Asia Central, se transforma en tanquista del NVA, pero luego ese final fue removido. En su siguiente película *LA VIDA COMIENZA* [Das Leben beginnt], estrenada en 1960, trata el tema controvertido de la emigración a la RFA. Los protagonistas son dos jóvenes de la RDA enamorados: él posee un padre que estuvo en un campo de concentración, ella emigra junto a su padre médico a la RFA, e intenta suicidarse, luego de varias decepciones en ese país, pero al final ambos viven juntos y felices en la RDA. Otras de sus obras en aquellos años fueron *EL COMISARIO TEDDY* [Sheriff Teddy] (RDA, 1957), *CADA UNO TIENE SU HISTORIA* [Jeder hat seine Geschichte] (RDA, 1965) y *EL VIAJE HACIA SUNDEVIT* [Die Reise nach Sundevit] (RDA, 1966).⁷⁶⁷ Algunos de sus proyectos cinematográficos no llegarían a concretarse como *Simplicius simplicissimus*, al que se le objetaron altos costos. En 1967/68, rodó la película *VIENEN LOS RUSOS*, que debido a la censura no fue distribuida, pero utilizó parte del material para la película *CARRERA* [Karriere] (RDA, 1971). En los años setenta, Carow rodó exitosas películas contemporáneas como *LA LEYENDA DE PAUL Y PAULA* [Die Legende von Paul und Paula] (RDA, 1973), una historia de amor con final

⁷⁶⁶ Renate Rätz, “Heiner Carow,” en *Wer war wer in der DDR*, ed. Jochen Černý (Berlin: Ch. Links Verlag, 1992), 83.

⁷⁶⁷ Rolf Richter, *DEFA Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker 2* (Berlin: Henschel, 1983), 57.

triste y estética hippie que resultó la película más exitosa de la DEFA. Dos años después, rodó ICARO [Ikarus] (RDA, 1975), considerada por el director como su mejor película. Un proyecto trunco fue el de una ópera de rock con el grupo de música “Pankow”, en el que aparecía un personaje homosexual y un secretario de Estado de la RDA poco simpático, acusado por su hijo de no poder amar.⁷⁶⁸ Recién en 1986 logró rodar nuevamente un largometraje con TANTOS SUEÑOS [So viele Träume] (RDA, 1986). En diciembre del año siguiente, llegaría finalmente el estreno de VIENEN LOS RUSOS, dos décadas después de su rodaje. En COMING OUT [Coming out] (RDA, 1989), su última película rodada en la RDA y estrenada el día de la “caída” del Muro de Berlín, rompió el tabú de la homosexualidad en la RDA y trató el tema de la xenofobia en ese país, obra que le valió un Oso de Plata en la Berlinale, el Premio Konrad Wolf de la Academia de Artes y nuevamente el Premio a la Dirección del Festival Nacional de Cine de la RDA.⁷⁶⁹ En 1991, rodó su última película en la DEFA con el título de LA FALTA [Die Verfehlung]. Desde 1978, fue miembro de la Academia de Artes de la RDA, de la que fue vicepresidente entre 1982 y 1991, y en 1984 pasó a ser miembro también de la Academia de Arte de Berlín occidental.⁷⁷⁰ Desde 1991, trabajó predominantemente para la TV, destacándose tres obras: FUNERAL DE UNA CONDESA [Begräbnis einer Gräfin], PADRE, MADRE Y NIÑO ASESINO [Vater Mutter und Mörderkind], FERRY A LA MUERTE [Fähre in den Tod]. En 1996, fue designado director del Departamento de Cine y Arte de Medios de la Academia de Arte de Berlín-Brandenburg. Falleció en Potsdam el 31 de enero de 1997 de un ataque cardíaco. Desde 2013, es designado con su nombre el premio que en la Berlinale se entrega al mejor filme de la sección “Panorama”.

⁷⁶⁸ Poss y Warnecke, *Spur der Filme*, 412.

⁷⁶⁹ Durante el estreno, los empleados del cine suspendieron la proyección para anunciar la “caída del Muro” pero el público pidió que se continuase con la función.

⁷⁷⁰ Ralf Schenk, ed., *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946 – 1992* (Berlin: Henschel, 1994), 34.

6.2.4.2. Descripción de la película

VIENEN LOS RUSOS comienza con la presentación de los títulos mientras se muestra a dos adolescentes varones sentados al aire libre en verano y charlando amigablemente con vestimenta contemporánea al rodaje. Sólo se escucha la brisa, pero el joven de la guitarra comienza a cantarles a dos jovencitas, entonces comienza una música extradiegética, sin otros sonidos *in*, posiblemente la voz de quien canta. Los dos amigos charlan entusiasmados y caminan hacia la playa de un balneario. Uno de ellos, el actor que luego interpreta el personaje de Günter, lleva la guitarra en la espalda, el otro es el actor que luego interpretará a Igor.⁷⁷¹ La vestimenta de las personas y las casas también son contemporáneas al rodaje y de verano. El mismo guión aclara que se trata de “aquí y ahora” con tomas de tipo documental.⁷⁷² Esta escena sin audio *in*, pero con música extradiegética apacible, finaliza con los títulos de los créditos al igual que la música. En la escena siguiente, también en la playa, pero ya sin música ni títulos, y con audio *in*, se muestra a Günter corriendo en la playa con Christine, su novia, mientras una *voice-over* –del estilo “voz de Dios” como un informativo y con léxico de informe militar radial– anuncia un “informe de la *Wehrmacht* fascista” del 17 de marzo de 1945 sobre combates en Stettin. Por la vestimenta parece ser comienzo de la primavera, y ella lleva una campera camuflada del ejército alemán, mientras que él, un cinturón de las Juventudes Hitlerianas. Allí se encuentran con Igor, un joven ruso, que les señala el cadáver de un marinero alemán en la playa, y les dice “*Kaputt, guerra, Gran Alemania kaputt*” y se retira cantando la canción rusa “Canción de la madre patria” (*Pesnya o rodinye*), mientras Günter le pregunta a Christine por qué el joven está cantando.⁷⁷³ Los tres adolescentes son Günter Walcher, miembro de la Juventud Hitleriana de dieciséis años, su novia Christine, hija de un maestro, e Igor, un joven ruso que es trabajador forzado del Este (*Ostarbeiter*) identificado con la insignia “OST” en su abrigo. En la secuencia siguiente Günter, que cree ciegamente en la “Victoria Final”, corre en un bosque junto a jóvenes hitlerianos, lo acorrala al ruso en la parte alta de una fábrica semidestruida, mientras sus compañeros esperan abajo. Günter le ofrece la mano a Igor para ayudarlo a bajar y éste acepta, pero un policía le dispara, Igor cae herido y muere. En la escena siguiente, Günter está con un uniforme marino de la Juventud Hitleriana en una ceremonia en la que le otorgan la Cruz de Hierro de segunda clase por atraparlo.

⁷⁷¹ El actor que interpreta a Igor no aparecía en esta escena según el guión original, Heiner Carow y Claus Küchenmeister, *Die Russen kommen: Drehbuch* (Berlín: DEFA, 1968), 2-6.

⁷⁷² *Ibid.*, 2.

⁷⁷³ También conocida como “Amplia es mi tierra natal” (*Shiroka Strana Moia Rodnaia*).

Luego, vestido de civil, Günter va a un baile a la casa de Christine, pero cuando intenta bailar con ella, un soldado, al que le amputaron un brazo, se le adelanta, y el padre de Christine, que también es su profesor, lo lleva a otra habitación y le habla paternalmente, diciéndole que él mismo ganó una Cruz de Hierro en la Primera Guerra Mundial, cuando creía en Alemania, y no en “un solo hombre” y le dice que la guerra hace tiempo que está perdida, pero Günter le responde que cree en la “victoria final”. Luego Günter va al cine con Christine a ver la película KOLBERG. Al acercarse el Ejército Rojo, Günter es movilizado para la defensa. Su madre no quiere que acuda al combate, pero él afirma que ya no es un “bebé de pecho”. Antes de partir junto a sus compañeros, Christine va a despedirlo y trata de convencerlo de que permanezca con ella, en un escondite donde tiene todo preparado, pero Günter, decidido, parte con sus compañeros hacia una posición defensiva en las cercanías. Al despertar luego de la primera noche, ve que todos sus compañeros huyeron. Tres soldados soviéticos lo toman prisionero, pero al pisar una mina con el jeep, todos mueren menos él, lo que le causa gran impresión. Günter intenta refugiarse en la casa de Christine, cuyo padre se suicida por la llegada de los rusos. Luego se refugia en su propia casa con su madre, que le entrega una carta de su padre, la que no logra leer porque entran soldados soviéticos para detenerlo por el homicidio de Igor. Si bien afirma su inocencia también dice que no quiere ser un “traidor” porque no quiere delatar a otro alemán, y dice que su padre estaría orgulloso por lo que hizo. El comandante soviético le lee la carta de su padre donde habla de los crímenes de guerra y el exterminio, y que él mismo habría buscado su muerte en el frente para escapar a ello. Günter ve en alucinaciones a Igor, ahora con uniforme de soldado soviético, y a su padre, que se le aparece en *flashbacks* irreales. A pesar de las barreras idiomáticas, Günter e Igor, vestido de soldado, juegan con una caja de sorpresas, que el primero le enseña cómo abrir. Posteriormente, mientras Günter está solo, el ex-policía entra clandestinamente a la celda e intenta poner bajo presión a Günter para que no lo delate, pero éste lo golpea, lo deja inconsciente y cuando entra el comandante soviético finalmente rompe su silencio y denuncia al asesino, a quien ya no quiere proteger; le dice que no es un asesino y que no quiere ser el único que cargue con la culpa. El oficial soviético le cree a Günter y lo trasladan en una ambulancia. En la última escena, se muestra a Christine caminando por la calle llorando luego de enterrar a su padre y junto a ella está Igor, con uniforme de soldado soviético y la caja de sorpresas. Ambos mantienen una conversación en inglés hasta que llegan a su casa, él la hace sonreír con la caja y luego se marcha a correr alegremente por la playa.

6.2.4.3. Análisis de la fuente

Desde la escena inicial de los títulos, VIENEN LOS RUSOS significa una ruptura con el realismo antifascista. El contraste que Carow logra al mostrar a los dos jóvenes en la contemporaneidad, disfrutando de su amistad, del verano, del coqueteo con otras jóvenes en la playa y la vida en general, supuestamente en paz y “despolitizada”, en un estilo cuasidocumental, enfrentado esto con la situación de los dos personajes al comenzar el tiempo del relato en la guerra, es un contraste que guarda ciertos parecidos con el logrado por Romm en los primeros minutos de FASCISMO ORDINARIO. Pero en este caso, la estructura de la película es dislocada, ya que se trata de los mismos actores, interpretando personajes de la misma edad en el mismo escenario, pero en dos momentos históricos distintos, quizás con un objetivo similar al de Romm, al menos en cuanto a marcar una diferencia fundamental entre ambos períodos: durante el Tercer Reich un joven alemán y uno ruso no podían ser más que enemigos, con la muerte reservada para uno de ellos, a pesar de sus deseos de ser amigos, mientras que en la RDA disfrutaban libremente de su adolescencia y su amistad, un simbolismo acorde con la propaganda oficial en torno de la amistad germano-soviética, sostenida también mediante el intercambio de jóvenes, estudiantes, pioneros, komsomoles y miembros de la Juventud Libre Alemana.⁷⁷⁴ El muro entre ambos queda expresado en la secuencia de la playa en 1945, cuando Günter se encuentra a un lado del cadáver e Igor del otro, separados así por la guerra y la muerte. Donde cobra más fuerza este mensaje es cuando Günter ofrece su mano a Igor para ayudarlo y él le extiende la suya, pero el policía le dispara al joven ruso que cae herido y muere. Cuando se anuncia la rendición alemana, se muestra una imagen donde se ve a dos jóvenes de espaldas vestidos de negro en la playa dándole de comer a las gaviotas, posiblemente Igor y Günter, lo que busca expresar la posibilidad de ambos disfrutando de su amistad gracias al fin de la guerra.



VIENEN LOS RUSOS: “Igor y Günter” paseando en la playa en 1968.

⁷⁷⁴ La Juventud Libre Alemana (JLA), *Freis Deutsches Jugend* (FDJ) en alemán, era el equivalente de la RDA al *komsomol* soviético, es decir, la Juventud Comunista.



VIENEN LOS RUSOS: Igor y Günter arrastrando el cadáver del marinero alemán y volteándolo.



VIENEN LOS RUSOS: Günter a la izquierda e Igor a la derecha extendiendo sus manos para estrecharlas.



VIENEN LOS RUSOS: Igor y Günter alimentando juntos a las gaviotas el 9 de mayo de 1945.

La primera escena durante la guerra, con el cadáver del marinero, es la que define desde un principio el contraste entre los dos tiempos, pero es la segunda escena, la de la muerte de Igor, la que marca la diferencia entre un muerto de una guerra convencional y el exterminio. La muerte de Igor puede ser interpretada como una metonimia del exterminio “a balas”, denunciado por el padre de Günter en su carta, y responde claramente a una de las fórmulas de representación cinegética, en particular en la escena en que los jóvenes de la Juventud Hitleriana persiguen a Igor por el bosque y lo acorralan en la fábrica, donde es asesinado de un disparo de fusil por el policía. Este carácter se ve acentuado en el guión, cuando Günter alienta a Igor a avanzar hacia él, asegurándole que no lo van a “devorar” (*fressen*), verbo que en alemán es reservado

para animales.⁷⁷⁵ La fórmula de representación cinegética victimiza aquí al joven Igor, pero animaliza también a los jóvenes de la Juventud Hitleriana que actúan como perros de caza de los policías que van en un carruaje y le otorgan a éste un carácter aristocrático negativo, así como un sentido de clase a la persecución y el exterminio. La música extradiegética que acompaña a la “cacería” es de hecho una melodía alegre, digna de una feliz escena de caza de la aristocracia del siglo XVIII en una película de época. El guión de VIENEN LOS RUSOS fue escrito a partir del relato “La denuncia” [Die Anzeige] de Egon Richter, incluido en el volumen *Vacaciones en el fuego* [Ferien am Feuer] y publicado en 1966 en la RDA. En el libro de Richter el joven polaco Janek, que es reemplazado en el filme por Igor, había hurtado un pan de su amo, el policía Marell, y se había escapado al bosque para comerlo.⁷⁷⁶ En el relato, esta escena es descrita como una cacería, con el líder rural de las SA y el policía Marell llevando un perro de caza, con normas de caza en grupo (*Treibjagd*).⁷⁷⁷ Lo tratan de perro y de perro-cerdo (*Schweinehund*), y Marell se refiere a él como una bestia, asociándolo a los salvajes que hizo “entrar en razón” en el África Sudoccidental Alemana, cuando formaba parte del ejército colonial alemán.⁷⁷⁸ Precisamente, uno de los ejemplos más claros de la metáfora cinegética aplicada a un genocidio, también en el siglo XX, en forma de guerra de exterminio y perpetrado por los alemanes, es el caso del genocidio de los herero y namaqua entre 1904 y 1907 en la actual Namibia.⁷⁷⁹

Algunos de los elementos de VIENEN LOS RUSOS son rastreables en otras obras del grupo de artistas que la produjo. Ya en su película VIAJE HACIA SUNDEVIT, Carow utiliza la playa de un balneario en el Mar Báltico como escenografía. El guionista de la película, Claus Küchenmeister, fue el mismo de LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT y de LO LLAMABAN AMIGO, por lo que no es de extrañar los numerosos elementos en común en las tres películas. Küchenmeister era el hijo de uno de los integrantes del grupo de resistencia comunista “La orquesta roja” (*Die rotte Kapelle*) que fue ejecutado en 1943. A fines de los años sesenta y en los setenta, trabajó en forma encubierta para la STASI. En la película interpreta al cómico barrendero Willi, que se burla de la retórica guerrera del régimen. Cuando el caos y los saqueos llegan luego de la derrota, es él quien

⁷⁷⁵ Ibid., 21.

⁷⁷⁶ Egon Richter, *Ferien am Feuer* (Rostock: Hinstorff, 1967), 82 y 84.

⁷⁷⁷ Richter, *Ferien am Feuer*, 83.

⁷⁷⁸ Richter, *Ferien am Feuer*, 76-7 y 85.

⁷⁷⁹ Dominik J. Schaller, “Ich glaube, dass die Nation als solche vernichtet werden muss: Kolonialkrieg und Völkermord in ‘Deutsch-Südwestafrika’ 1904-1907,” *Journal of Genocide Research* 6, no. 3 (2004), 398

mantiene la calma y ayuda a los perjudicados, pero lejos de tratarse de un representante del proletariado, es una clara excepción al resto de los alemanes, similar al personaje simple pero lúcido que logra entender la historia en algunas películas sobre el exterminio y es tomado con humor como un delirante por el resto de la sociedad. De hecho, una de las críticas de los censores fue su carácter “pequeñoburgués”.⁷⁸⁰ Una similitud con *LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT* es que al igual que el joven Werner, Günter toma conocimiento del exterminio a través del testimonio de su padre, en este caso del exterminio “a balas” en lugar del industrial, y por una carta póstuma en lugar del testimonio directo. Ambos padres se desempeñan como una autoridad moral opositora a los crímenes nacionalsocialistas, pero no forman parte de la resistencia comunista, lo cual tampoco sigue la línea de la memoria política.

El virtuoso montaje, por momentos abrupto, es obra de Evelyn Carow, esposa del director, que también fue responsable de la edición de películas como *BERLÍN - ESQUINA SCHÖNHAUSER*, *EL CASO GLEIWITZ*, *BERLÍN EN LA ESQUINA*, *HUELLA DE LAS PIEDRAS*, *YO TENÍA DIECINUEVE* y *LA LEYENDA DE PAUL Y PAULA*. El primero y el segundo filmes tendrían dificultades con los censores, mientras que el tercero y el cuarto serían prohibidos. Según ella, no estaban contra el gobierno, pero después de la censura su esposo cayó en relativa desgracia para el Partido, lo que pudo remediar con *LA LEYENDA DE PAUL Y PAULA*.⁷⁸¹ En esa exitosa película, también con cámara de Jürgen Brauer, Carow recurre a representaciones surrealistas, pero con una temática no tan sensible políticamente, como lo es una historia de amor entre dos adultos jóvenes, por lo que lograría pasar un primer intento de censura, aunque varias de sus metáforas serían criticadas oficialmente.

De las cuatro películas de la DEFA analizadas aquí, *VIENEN LOS RUSOS* es la que rompe más en profundidad con el canon estético formal del realismo socialista, en particular por su cámara subjetiva, que muestra los recuerdos, pensamientos y sueños de Günter, pero también porque representa escenas irreales como la del cierre, donde vemos a Igor, que está muerto, hablando en inglés con Christine. La escena final, un plano panorámico con Igor corriendo alegremente en la playa, puede tratarse de una cita al final de *LA INFANCIA DE IVÁN*.

⁷⁸⁰ Bundesarchiv DY/85286, “Stellungnahme zum DEFA-Spielfilm Die Russen Kommen”, Berlin 19 de enero de 1969.

⁷⁸¹ Sven von Reden, “Man muss kämpfen - Interview mit Evelyn Carow,” *Die Tageszeitung* (2005).



VIENEN LOS RUSOS y LA INFANCIA DE IVÁN: últimos planos con Igor e Iván corriendo en la playa.

Era esperable que una película sobre el fascismo pero sin antifascistas tuviera dificultades. El problema principal era que la película mostraba un héroe que desde el comienzo hasta el final es un convencido de la “victoria final” y que no concluye en un desenlace heroico. El destino que tuvo la película luego de su censura no puede ser más sintomático. El reciclaje de parte de lo rodado para producir la película *CARRERA* por orden del Partido es una de las más claras expresiones de cómo el poder político en la RDA actúa sobre la memoria individual y social, en las que surge desde la sociedad un reconocimiento de la propia culpa, pero la externaliza hacia la RFA. Según el historiador alemán Edgar Wolfrum, una vez que la desnazificación se declaró finalizada, el nacionalsocialismo ya no perteneció más a la propia historia de la RDA, sino sólo a la de la "República Federal capitalista".⁷⁸² Un personaje como el joven Günter no podía transformarse en el protagonista de una película antifascista de la DEFA. En ese cine sólo había lugar para él como un traidor y oportunista trabajador de la RFA. *CARRERA*, que pasaría por los cines en 1971 y de la cual Carow terminaría distanciándose, narra la historia de Günter Walcher, un apolítico ciudadano medio de la RFA, empleado de una empresa de pequeñas piezas de máquinas. A Walcher se le ofrece la oportunidad de ocupar el puesto de jefe de departamento si encuentra un motivo para la destitución del presidente del consejo de transporte, el comunista Zacarías. Luego de un profundo conflicto de conciencia, en el que recuerda cómo durante la guerra, siendo miembro de la Juventud Hitleriana, fue acusado injustamente de asesinar a un prisionero, deja de lado toda cuestión moral y denuncia a su colega, priorizando el ascenso en su carrera. Se trata del caso de externalización sobre la memoria cultural desde el poder político más claro de todo el cine de la DEFA y precisamente constituye en sí mismo un caso de desdoblamiento ficcional, ya que el Günter Walcher de

⁷⁸² Wolfrum, "Die beiden Deutschland", 162-3.

CARRERA no es más que el doble del de VIENEN LOS RUSOS. Es interesante observar de que forma la crítica de la época explica el comportamiento de Günter ya adulto, no por su ideología nacionalsocialista, sino por la culpa que arrastra desde su juventud, y le reprocha no haber aprovechado la posibilidad de "convertirse en un humano" que le ofreció el Ejército Rojo al capturarlo.⁷⁸³

VIENEN LOS RUSOS fue interpretado como la "otra cara de la moneda" de YO TENÍA DIECINUEVE y ambos filmes, como continuadores de una línea abierta por LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT, que abordaba la cuestión de los jóvenes en la guerra. Konrad Wolf estaba maravillado con la película, y quería proyectarla junto a YO TENÍA DIECINUEVE en la Academia de Arte, pero luego no la defendió frente a la censura.⁷⁸⁴ De hecho, la película comienza con una dedicatoria a Konrad Wolf y con el comentario escrito: "Mirando hacia atrás en la infancia distante, es como ver imágenes de una película antigua". Al igual que en YO TENÍA DIECINUEVE, la memoria individual interactúa con la memoria social expresada en el relato que sirve de base, ya que Carow, originario de Rostock en la costa del Mar Báltico, había sido un miembro de la Juventud Hitleriana, contaba con la misma edad que Günter al final de la guerra y se había unido al *Volkssturm*. La elección de jóvenes adolescentes como protagonistas de la historia es una constante a lo largo de varias obras de Carow, pero también es un síntoma de la confrontación con la memoria individual de una generación de artistas que profundiza en su propio pasado traumático, proceso que genera tensiones con la memoria política, ya que supera algunos de los límites que ella impone, al menos en forma referencial.

Si bien el audio de la *voice-over* en la primera escena indica que se encuentran en marzo de 1945, el cadáver del marinero alemán en la playa puede ser una referencia simbólica al hundimiento del buque alemán *Wilhelm Gustloff*, que había sido hundido poco más de un mes antes en el Mar Báltico por un submarino soviético. En el guión, el marinero posee un chaleco salvavidas y la *voice-over* habla de duros combates en Stettin, donde este buque había permanecido los últimos cuatro años de la guerra.⁷⁸⁵ Se trató de la peor tragedia naval de la historia, con casi diez mil víctimas, en su mayoría refugiados de Prusia Oriental. Este tema adquirió ciertas características de tabú en la memoria alemana, en especial en la RDA. Es posible que en la memoria individual de

⁷⁸³ "Entscheidung gegen das Gewissen", *Neues Deutschland*, 30 de abril de 1971.

⁷⁸⁴ Poss y Warnecke, *Spur der Filme*, 240.

⁷⁸⁵ Carow y Küchenmeister, *Die Russen kommen*, 10.

Richter y de Carow este hecho también sea de importancia, debido a que ambos vivieron su adolescencia en aquel momento en la costa del Báltico, el primero en Bansin y el segundo en Rostock. Numerosos cuerpos de las víctimas del hundimiento aparecieron en las playas del Báltico algunos kilómetros más al Este, como la ciudad de Leba.

La película *LOS ASESINOS ESTÁN ENTRE NOSOTROS* había causado una gran impresión en Carow, especialmente por la confrontación con los crímenes del pasado que siguió a la caída del Tercer Reich.⁷⁸⁶ Junto a esta preocupación por trabajar aquel pasado, Carow desarrolló un rechazo a ciertos aspectos de la memoria política impuestos en la memoria cultural cinematográfica: el final directamente propagandista de *LO LLAMABAN AMIGO* no había sido incluido originalmente por él, sino que lo hizo luego de la crítica de algunos de sus colegas, pero posteriormente se arrepentiría, viéndolo como algo horrible.⁷⁸⁷ La censura a *VIENEN LOS RUSOS* lo convenció de que sus colegas estaban equivocados, tanto cuando lo criticaban como cuando lo alababan, y esto lo liberó de la presión del colectivo de cineastas.⁷⁸⁸ La década comprendida entre ambas películas implica una transformación, no sólo en Carow, sino también en otros directores de la DEFA, como maduración artística personal, particularmente sobre la memoria, que no puede separarse de los acontecimientos vividos por el país. Si en *LO LLAMABAN AMIGO* Carow, aún en el comienzo de su carrera y aún en la desestalinización, pone en escena los recuerdos de un joven que se corresponden totalmente con la memoria política y que constituye más la excepción que la regla en cuanto a la experiencia de los jóvenes alemanes durante la guerra, en *VIENEN LOS RUSOS* abandona aquellos imperativos, se desliga de la memoria política, a través de una obra literaria aborda su propia memoria individual y con ella la de buena parte de la sociedad. Al igual que varios de sus compañeros censurados durante el XI Pleno de 1965, el renombre y la madurez alcanzada le permiten y lo impulsan a profundizar en el pasado.

Según Daniela Berghahn, Carow desafió abiertamente la historiografía oficial de la RDA, mostrando a los soviéticos percibidos no como libertadores esperados ansiosamente, sino como la “amenaza bolchevique” o simplemente el enemigo, con un adolescente como protagonista, que es cualquier cosa menos un héroe antifascista:

⁷⁸⁶ Poss y Warnecke, *Spur der Filme*, 53.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, 128.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, 128.

cómplice del homicidio de un trabajador forzado ruso y voluntario para unirse a la *Wehrmacht* en un intento por lograr la “victoria final”.⁷⁸⁹ La representación de los soldados soviéticos también se aleja peligrosamente del estereotipo deseado en el cine de la DEFA: los soldados se burlan de Günter, le ofrecen cigarrillos y alcohol, y cuando explota la mina, la agonía de uno de ellos es representada de forma extremadamente cruda, con sangre brotando de su boca. Esta representación estaba fuera de los términos aceptados por la memoria política, como sería expresado dos décadas después en la película *LOS ARQUITECTOS* [Die Architekten] (RDA, 1990) de Peter Kahane, a través de un diseño fallido de un monumento de soldados soviéticos muriendo en el barro del combate, lo que provoca la ira del Partido dentro del filme, el cual fue rodado luego de la caída del Muro, pero cuando aún existía la RDA.

Algunos autores asocian la censura de la película con la utilización de anglicismos o a que el título podía ser relacionado con la intervención soviética en Checoslovaquia, pero lo cierto es que se lo acusó de “psicologizar el fascismo”.⁷⁹⁰ El primer guión de la película ya poseía otro título: *E. K. II (Eiserne Kreuz II: Cruz de Hierro de Segunda Clase)*. Pero, en palabras de los censores, la película fue prohibida “por asumir el punto de vista ventajista de un miembro de la Juventud Hitleriana, negar la verdad histórica, denigrar la causa antifascista y adoptar estética modernista”.⁷⁹¹

La subjetividad cinematográfica del *Deshielo* adquiere en esta película, al igual que en *YO TENÍA DIECINUEVE*, una complejidad mayor con fuertes implicancias ideológicas. Una cámara subjetiva nos muestra los sueños y alucinaciones de Günter, que además de hacernos ver a través de sus ojos, se combina por momentos con una estética documental. Esto significa una apuesta y un riesgo mayores por parte del artista, debido a que lo representado, si bien es subjetivo, se inscribe en el marco de lo real. Ya no se trata de una forma de ver e interpretar la realidad, sino de realidades distintas a la sostenida por el realismo socialista o su versión antifascista. Aquí se traspasa un nuevo límite de lo permitido durante el *Deshielo*, y se entra en el terreno de lo subversivo, si la memoria individual diegética expresada en la subjetividad formal no coincide con lo deseado por el poder político.

El mismo juego entre subjetividad y documental se logra en el plano sonoro, donde la música extradiegética que acompaña los sueños de Günter se combina con las

⁷⁸⁹ Berghahn, *Hollywood behind the Wall*, 139.

⁷⁹⁰ Habel, *Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme*, 499.

⁷⁹¹ Bundesarchiv Film, Hauptverwaltung Film 42 A/B, Stellungnahme zu Die Russen kommen.

canciones que cantan los personajes y que expresan sus ideologías, y los informes de radio en *over*. En la primera secuencia de los títulos, que al parecer transcurre en la contemporaneidad de la película, se escucha en *over* la canción “Que me amas, ya lo sabía” de Heinrich Heine.⁷⁹² Una canción romántica, que otorga un carácter aún más idílico a la escena, pero también contemporáneo por la forma en que está interpretada. Esta canción, de un autor judío y socialista, interpretada de forma moderna se opone a la del principio del libro de Richter, en el que los jóvenes aprenden en la escuela el poema de Wolfgang Goethe “Der Erlkönig”, con una fuerte impronta nacional decimonónica.⁷⁹³ En la escena en que se ve a los hombres del *Volkssturm* formados se escucha una canción épica, pero Carow, a través de un movimiento de cámara que termina en dos altoparlantes sobre un poste, se ocupa de mostrarnos que es el gobierno el que la hace sonar, un recurso similar al utilizado en *CRÓNICA DE UN HOMICIDIO*. Cuando los jóvenes de la Juventud Hitleriana abordan los camiones hacia el frente, entonan la “Canción del caballero” de Friedrich Schiller, sobre la vida de los soldados, pero interpretada por aquellos jóvenes adquiere un carácter crítico. En cuanto a los audios de radio, no son fragmentos originales, sino citas de aquéllos, que al principio de la película, la misma voz que los lee, aclara su procedencia: “De los informes del ejército de la *Wehrmacht* fascista alemana...” (*Aus dem Wehrmachtsbericht der faschistischen deutschen Wehrmacht...*). Estos informes, en contraste con el contenido de las imágenes, construyen una oposición que expone la propaganda alemana emitida los últimos días de la guerra: mientras que la radio menciona la férrea y exitosa resistencia en Stettin, se muestra el cuerpo del marinero alemán en la playa; durante la condecoración de Günter por haber acorralado a Igor, se escucha por los altoparlantes la condecoración de un teniente que destruyó siete tanques; en otra escena, cuando Günter junto a los otros jóvenes se emplazan en su puesto de defensa, el informe de radio habla de un teniente y otras tres personas que fueron ejecutadas por cobardía, y luego todos sus compañeros abandonan la defensa sin que nada les pase; finalmente, cuando los soldados soviéticos se llevan a Günter de su casa, la voz de radio informa sobre la destrucción de varios tanques soviéticos que estaban atacando. Audio e imagen, el primero con la voz impersonal típica de los noticiarios nazis y la segunda con un estilo documental, son puestos en contraste continuamente para mostrar la mentira de la

⁷⁹² “Daß du mich liebst, das wußt’ ich”, cuarto poema de “Seraphine” en “*Neue Gedichte*”.

⁷⁹³ Richter, *Ferien am Feuer*, 7.

propaganda nazi en la que los protagonistas, además de Carow, vivían y lo distanciada que estaba de la realidad.

Junto a estos contrastes Carow traza diversos paralelismos entre la película KOLBERG, que Günter y Christine ven en el cine, y la situación que los protagonistas viven al final de la guerra. KOLBERG fue rodada en 1944 con el fin de incentivar la resistencia de la población alemana ante el avance de las tropas aliadas y sirvió como arma de reclutamiento para el *Volkssturm*. Ese largometraje, dirigido por el propagandista Veit Harlan, autor de la película antisemita EL JUDÍO SÜß, trata sobre la resistencia de los ciudadanos de la ciudad de Kolberg frente a las tropas de Napoleón. Fue una superproducción de propaganda, la más costosa del cine alemán, con miles de extras, rodada a color, y bajo supervisión de Joseph Goebbels. Carow nos muestra cómo en KOLBERG Harlan escenifica a los pobladores de la ciudad avanzando por la calle para su defensa, de la misma forma que en la película se muestra a los jóvenes hitlerianos avanzando con los tambores y las antorchas, pero el resto de los habitantes no se encuentra junto a ellos. Al igual que la escena mostrada de KOLBERG en la que un ciudadano pregunta si la defensa fue en vano, Günter lo hace con su profesor, incluso con una posición idéntica en el plano, y los dos protagonistas se disponen a luchar de todas formas. De esta manera, Carow intenta dar cuenta de la ideología, en su carácter cotidiano que influía en la decisión de aquellos jóvenes que, al igual que él, lucharon en el *Volkssturm* una guerra ya perdida, y contrasta la propaganda cinematográfica, al igual que la radial, con la realidad vivida, un juego peligroso en el cine socialista.

La película comparte algunas convenciones del realismo antifascista en su vertiente *Bildungsroman*, como la conversión de tipo “hora cero” en el protagonista, que se concreta cuando decide enfrentarse a otro alemán que es un criminal, generalmente alguien de las SS, pero en este caso el policía, asesinándolo o al menos golpeándolo hasta que queda inconsciente. Sin embargo, las características formales de VIENEN LOS RUSOS escapan totalmente a los cánones del realismo antifascista, representando la psicología traumática de Günter, en la que se fusionan el duelo por su padre y el trauma por el homicidio de Igor junto con el derrumbe del Tercer Reich y sus ideales. Esto produjo la acusación de “psicologizar” al fascismo. El grupo de cineastas representó las experiencias traumáticas de Günter a través de imágenes expresionistas combinadas con un montaje sumamente dinámico y abrupto, que en forma experimental da cuenta de la subjetividad atormentada del joven. Los *flashbacks* de la muerte de Igor

que acosan a Günter poseen un carácter traumático, en particular porque el recuerdo retorna una y otra vez pero nunca de forma idéntica sino cambiante, ya que la memoria traumática vuelve con ritmo pero en ocasiones con elementos nuevos.

El estado psicológico de Günter a causa de la muerte de Igor y la caída del nacionalsocialismo con la derrota es expresado por Carow en un plano de referencia indudable a una de las imágenes icónicas sobre esta cuestión. La posición de Günter antes de ser capturado por los soviéticos, y que sirvió de base para el cartel de la película, es similar a una conocida fotografía de un joven soldado alemán sentado al borde de un cañón destruido, tapando su rostro con las manos, junto al cadáver de un compañero, que si bien en el plano del filme está ausente, es similar a la imagen de los cuerpos que acosan la psiquis de Günter y formaba parte del material de archivo fílmico que había circulado al final de la guerra. En 1988, la directora Gitta Nickel dentro del grupo artístico “Effekt” de la DEFA dirigiría el documental DOS ALEMANES: DOS FOTOS VIAJAN POR EL MUNDO [Zwei Deutsche: zwei Bilder gehen um die Welt] (RDA, 1988) sobre otras dos fotos icónicas de jóvenes alemanes al fin de la guerra, una de ellas de un *Flakhelfer* llorando al rendirse, y que luego se transformaría en ciudadano antifascista de la RDA, y la otra de un pequeño miembro de la Juventud Hitleriana que es condecorado por Hitler en los últimos días de la guerra y luego deviene en ciudadano de la RFA con escasa autocrítica.



VIENEN LOS RUSOS: fotografía histórica, cartel de la película y Günter antes de ser tomado prisionero

El trauma experimentado por Günter desempeña un rol central en el filme. El asesinato de Igor lo afecta profundamente. *Flashbacks* del hecho lo acosan ya desde el momento en que están por condecorarlo, mientras, junto a sus compañeros y oficiales nazis, escuchan un discurso por radio que ensalza y exagera la defensa alemana. Primero es el recuerdo del cuerpo sin vida de Igor, luego cuando en la playa descubre el cadáver del marinero, posteriormente al tenderle la mano a Igor para que se salve y finalmente la mano de éste que, herido, suelta el cable del que se sujeta y cae.





VIENEN LOS RUSOS: Günter en la ceremonia antes de recibir la Cruz de Hierro, el cuerpo de Igor, él intentando darle la mano a Günter, y su mano antes de soltarse y caer.

La presencia de la muerte en Günter va transformándose a lo largo de la película. Si el primer cadáver, el del marinero en la playa, es el de una víctima martiroológica, alguien que para el joven “cayó en la guerra”, al igual que su padre, que para él es un héroe, lo que posee un carácter positivo, el segundo cuerpo, el de Igor, se trata de una víctima victimológica, como lo será el de uno de los soldados soviéticos que agoniza luego de explotar la mina y que por las características del plano, así como la sangre en su boca, es asociado con el soldado alemán, lo que eliminaría formalmente el carácter martiroológico del primer cuerpo. Los mártires propios se van transformando en víctimas a lo largo de la película, junto a los muertos de los otros hasta volverse indiferenciados. Esto último no podía permitirse dentro de los límites del realismo antifascista, debido a que la memoria política no podía carecer de mártires y menos intercambiar sus uniformes.

Ingeborg Morawetz remarca los paralelos entre los cuerpos de los muertos en la película y como los rostros de los cuerpos aparecen en forma sorpresiva, al igual que la caja de sorpresas.⁷⁹⁴ En el último sueño de Günter, las asociaciones entre los cuerpos, en especial entre sus rostros, adquieren un nuevo carácter al ver el joven el rostro de Igor sin vida, que en las escenas anteriores no había sido mostrado, y ahora es asociado a los de los soldados caídos antes expuestos. En la siguiente alucinación de Günter, Igor se aparece con una caja de sorpresas cuyo funcionamiento desconoce, pero Günter le muestra que accionando un mecanismo una cabeza salta desde el interior sorprendiendo a la persona, lo que de alguna forma funciona como la psiquis de Günter, en la cual los rostros de los muertos van apareciendo de forma sorpresiva, mediante el giro de los cuerpos, o el recuerdo en los sueños.

⁷⁹⁴ Ingeborg Morawetz, *Heiner Carows zeitungegendenes Erzählprinzip und seine Realisierung im Nachkriegsfilm “Die Russen kommen”* (Berlin: GRIN Verlag, 2014), 16.

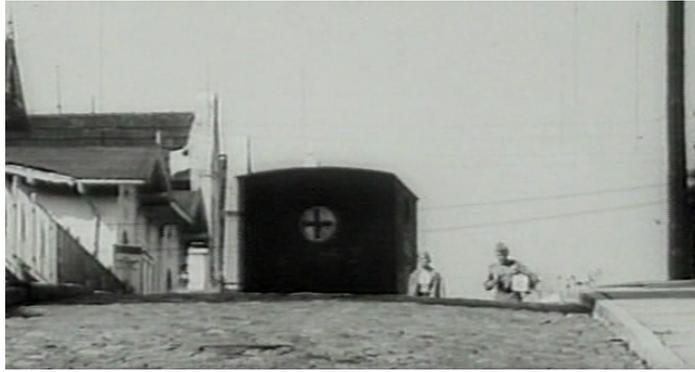
La lectura de la carta del padre de manos del oficial soviético es una metáfora del pueblo alemán expuesto a la verdad de sus crímenes por las fuerzas de ocupación soviética. Pero también es a través de esa carta leída por ese oficial, que su padre pasa de ser un héroe de guerra, que cayó peleando por Alemania, a un héroe en cierta forma antifascista, si bien no a través del comunismo y la resistencia, como corresponde a los cánones del realismo antifascista, al menos optando por la muerte como forma de evitar la complicidad ante los crímenes. Esta transformación de la memoria individual sobre el padre que muere en la guerra en contraposición con lo sostenido por la memoria política, guarda cierto parecido con lo que sucede en la película húngara de Istvan Szabo PADRE, al menos en el punto en que ambas construcciones de los padres como héroes, por Alemania durante el nacionalsocialismo en el caso de Carow, o de la resistencia antifascista por el estalinismo y el culto a la personalidad en el caso de Szabo, se desmoronan ante la evidencia para dar lugar a un personaje más humano, sin elementos épicos, pero igualmente del lado moralmente “correcto”, lo que constituye una clara crítica a la memoria política. Lo interesante aquí es un segundo giro en el hecho de que es el comandante soviético quien lee la carta, lo que podemos interpretar como la autoridad soviética de ocupación transformando al modelo paterno a seguir de un héroe alemán caído en la guerra “por Alemania”, como lo hacía el nacionalsocialismo, a un héroe que se sacrificó para no participar de los crímenes del mismo. Esto constituye una compleja reflexión sobre la construcción de la retórica antifascista en la posguerra de mano de los soviéticos y el reemplazo de la identificación con el nacionalsocialismo y los héroes de guerra por los héroes antifascistas.

La alucinación de Günter en la que su padre aparece también con uniforme soviético, yéndose en un tren hacia el frente, Günter le pide por favor que no se vaya, que lo lleve con él, a la vez que se muestra una toma intercalada de Igor cuando le acerca la mano antes de caer, y luego el padre sonriente en el tren le grita: “he caído por Alemania, estoy muerto” (*Ich bin für Deutschland gefallen, ich bin tot*), puede entenderse como un mensaje pacifista y como un camino traumático de abandono del ideal nacionalsocialista por parte de Günter, a raíz de su experiencia con la guerra y su toma de conocimiento del exterminio. Los muertos, a través del intercambio de uniformes y la relación de sus siluetas por medio del montaje, pierden su nacionalidad, y se transforman todos en víctimas de la guerra, un mensaje que en plena Guerra Fría no

se correspondía con la memoria política. Se trata de una clara crisis de identidad ligada al proceso traumático de la confrontación con la realidad de la derrota y el exterminio.

La carta es lo que produce la “hora cero” de Werner que lo prepara para finalmente enfrentarse a otro alemán, al policía criminal, y golpearlo posiblemente hasta la muerte. Pero, lejos de la “hora cero” de los alemanes en *YO TENÍA DIECINUEVE*, o de la de Werner en *LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT*, que le permite liberarse de los *flashbacks* y ascender del oscuro subsuelo a la luz de un paisaje abierto ya sin guerra, Günter, luego de su cambio, asciende también del subsuelo en el que está encerrado, pero es llevado por una ambulancia, posiblemente a un hospital. Carow nos muestra así el cambio de 1945, con la caída del Tercer Reich y el abandono de la ideología nacionalsocialista, no como una superación y liberación indolora de tipo resiliente, sino como una transición profundamente dolorosa a nivel psicológico con consecuencias en la sociedad alemana. En diversas escenas de la película pueden observarse rejas, ya sea en forma directa o simbólica a través de sombras, que entre los académicos que abordaron el cine de la DEFA suelen identificarse con la opresión durante el nacionalsocialismo,⁷⁹⁵ pero que aquí podemos interpretarlas como la represión dentro de la psiquis misma del protagonista. La figura de Günter puede compararse con la del joven hitleriano de *ROTACIÓN*, cuya “hora cero” carece de características traumáticas, como podía esperarse en 1949. Este es quizás uno de los puntos más subversivos de la película, ya que en *ROTACIÓN*, con un padre que se transforma en antifascista como protagonista, él también es un joven en uniforme de la Juventud Hitleriana que lucha hasta el final y que luego se transforma en un ciudadano ejemplar de la RDA, pero el problema radicaba en escenificar esa transformación como un acontecimiento traumático que lleva al protagonista a ser internado, en lugar de una liberación que le permite disfrutar de la vida y la paz.

⁷⁹⁵ Christiane Mückenberger, "Zeit der Hoffnungen: 1946 – 1949". En: Schenk, Ralf (Hrsg.): *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg: DEFA-Spielfilme 1946 – 1992* (Berlin, 1994), 34.



VIENEN LOS RUSOS: la ambulancia se lleva a Günter y Christine camina con Igor, que lleva la caja con el demonio.

Los cuerpos de los soldados luego de la explosión le provocan un shock profundo a Günter, expresado también por los planos y la edición con que la película nos lo muestra: una sucesión irritante de planos de conjunto y planos detalle que nos muestran la mirada en shock del joven. Luego la cámara y el audio se tornan totalmente subjetivos. Se trata del impacto de la guerra y la derrota inminente que llegan al pueblo con un contraste radical frente a las imágenes de KOLBERG.

Si comparamos la primera escena en 1945 con la última, en la primera Christine aparece caminando con una campera camuflada en la playa junto a Günter mostrados con la cámara a sus espaldas, mientras que ahora camina con Igor de frente en la calle, ya sin la campera. Igor, con uniforme del Ejército Rojo y con la caja de sorpresas en sus manos, pero hablando en inglés, lo que puede interpretarse como la sociedad alemana durante la guerra, expresada en la campera camuflada, bajo el nacionalsocialismo, cuya ideología es corporeizada en Günter, y luego en la paz de la posguerra, ya sin la campera, con Igor, simbolizando ambas potencias de los aliados, a través de su uniforme y el idioma que habla, con la caja de sorpresas que muestra a Christine. Este diálogo en inglés escapa a las convenciones del cine de la DEFA y posiblemente fue una de las razones de la censura. El inglés le permite a Igor comunicarse con Christine y transmitirle un mensaje de paz para el futuro, pero también dice que todos los fascistas eran criminales. Esto parece romper con el cliché de propaganda de la época en la DEFA, donde los criminales nazis al final de las películas eran asociados a la RFA o a otro país de la OTAN.



VIENEN LOS RUSOS: Günter con Christina caminando al principio de la película en la playa y ella con el soldado parecido a Igor al final, cuando éste le da la caja de sorpresas.

El libro completo de Egon Richter que sirvió al guión cubre un período de poco más de un año desde que llegan las tropas soviéticas hasta su retirada. La adaptación del libro significó una serie de cambios sustanciales. Un cambio que seguramente se debía a cuestiones políticas es la identidad de la víctima, que originalmente era un joven polaco, llamado Janek, y que era conocido por todos los jóvenes alemanes del grupo como “el as del fútbol”. En la película Igor, al parecer ruso, es un trabajador forzado del Este, como claramente lo identifica la insignia “OST” que lleva en su abrigo.⁷⁹⁶ Entre los cambios más relevantes para este eje de análisis en cuanto a la subjetividad, se observa que los conflictos en torno del nacionalsocialismo que en el libro van surgiendo en diversos personajes del grupo de jóvenes, alternando en el protagonismo y el punto de vista de cinco de ellos, en la película se encuentran condensados en el personaje de Günter, por lo que el proceso de conversión y de confrontación con el pasado se transforma en una lucha interna de la psiquis de Günter, punto de partida para el subjetivismo formal de la obra cinematográfica. En el libro, el grupo de amigos –que en un principio están unidos por cuestiones ideológicas y por su nacionalidad– se disgrega por las diferentes confrontaciones políticas y se internacionaliza al incluir a rusos.

Esta multiplicidad de personajes condensados en una sola figura a partir de la adaptación de la obra literaria, nos lleva a otra de las fórmulas de representación utilizadas en VIENEN LOS RUSOS: la del *Doppelgänger*. Una imagen fuertemente presente en el arte alemán, que representa a un sujeto patológico dividido entre realidad y fantasía. Burucúa y Kwiatkowski afirman que la fórmula de la “multiplicación del *Doppelgänger*” es la principal para la representación de los traumas históricos de

⁷⁹⁶ No es un prisionero de guerra como erróneamente afirma Rüdiger Steinlein, “‘Er hiel Jan’ - Bemerkungen zum Polen Bild in deutscher Jugendliteratur zum Thema Nationalsozialismus / Judenverfolgung,” en *Literatur, Grenzen Erinnerungsräume: Erkundungen des deutsch-polnisch-baltischen Ostseeraums als einer Literaturlandschaft*, ed. Bern Neumann, Dietmar Albrecht y Andrei Talarczyk (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004), 301.

nuestros tiempos.⁷⁹⁷ Estamos aquí frente a dos tipos de duplicación, ambos presentes en esta película y que guardan relaciones: la de la duplicación por siluetas de la víctima y la de la duplicación del protagonista con un doble que representa ciertas características de su subjetividad. La duplicidad por las siluetas es central, conjuga lo fantasmagórico y lo sorprendente, además de cuestionar la identidad y la subjetividad. El *Doppelgänger* es una personificación de lo siniestro, con la presencia de lo familiar y lo real con lo fantasmal. Una de las formas que adquiere el *Doppelgänger* es la de siluetas, fantasmas y máscaras, todas formas que pueden apreciarse en VIENEN LOS RUSOS, Las siluetas de los muertos, incluso del mismo Günter cuando parece haber muerto, se repiten en la realidad diegética y en varios de los sueños y alucinaciones de Günter.



VIENEN LOS RUSOS: cadáver del marinero, Günter desmayado luego de explotar la mina y el cuerpo de Igor sin vida.



VIENEN LOS RUSOS: cuerpos de soldados soviéticos.

⁷⁹⁷ Burucúa y Kwiatkowski, "Cómo sucedieron estas cosas", 200.

En la primera alucinación, Igor vuelve a la vida a través de un doble, apropiándose primero del cuerpo de su padre y luego con el uniforme de soldado soviético señalándole nuevamente el cuerpo en la playa. Se trata de visiones intensas, típicas de un trauma, ante las que Günter le ruega a Igor que se vaya, pero Igor termina trasladándose del campo de los recuerdos en la memoria de Günter a su realidad al aparecer en su celda trayéndole la comida. Günter le repite que él está muerto, pero Igor le dice en mal alemán que no lo entiende. Esta aparición del *Doppelgänger* de Igor cumple un rol similar a la función freudiana de *Demetierung*, desmentida, que señala Otto Rank en su libro *Der Doppelgänger*, como un intento de desacreditar el poder de la muerte a partir del doble.⁷⁹⁸ Siguiendo el planteo de Freud, lo siniestro no es que los muertos sean mostrados en los sueños de Günter, sino que éstos aparezcan en la realidad, como ocurre con Igor ahora vestido de soldado. Las víctimas del exterminio ahora reaparecen como el ejército vencedor que ocupa Alemania. Pero, si estas apariciones pueden correctamente enmarcarse como alucinaciones del joven, la última escena, cuando Igor camina con Christine, claramente se trata de una imagen siniestra (*unheimlich*), donde el muerto es mostrado en la realidad. A la inversa también ocurre con el muñeco de la caja de sorpresas. Si Igor es un ser al que se lo muestra animado, pero en realidad está muerto, el muñeco, sin vida, parece tenerla.

Este segundo *Doppelgänger*, el muñeco en la caja de sorpresas y con cierto parecido a Günter, profundiza lo siniestro, de forma similar al que se observa en *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, o el autómatas de *El hombre de arena* [Sandman]. Al igual que en esta historia, es la imagen paterna, dadora de la identidad de origen, la que permanece inestable, y el complejo de castración, remarcado por Freud, también es central, como puede observarse en el sueño erótico de Günter, cuyo contenido es más amplio y claro en el guión.⁷⁹⁹ El primer sueño de Günter expresa la lucha entre el *yo*, con sus deseos sexuales, y el *superyó*, a través de las imágenes del perro y el padre que hacen desaparecer a las jóvenes y reprimen su deseo sexual. Es la imagen del padre que “cayó por Alemania” que mantiene a Günter bajo represión de sus deseos sexuales, no sólo en su sueño, sino también en la realidad, mediante la propaganda interiorizada de KOLBERG que no le permite ceder a las insinuaciones

⁷⁹⁸ Otto Rank, *El doble* (Buenos Aires: Psique, 1996), 115.

⁷⁹⁹ Carow y Küchenmeister, *Die Russen kommen*, 116-8.

sexuales de Christine. Como indica Rank, la capacidad defectuosa para el amor es compartida por varios protagonistas de historias que encuentran a su *Doppelgänger*.⁸⁰⁰

Ya en la escena en la que Günter está con su madre a punto de partir al frente, el motivo del desdoblamiento es anticipado mediante el juego con el espejo de la habitación. Los espejos son uno de los principales objetos presentes en la literatura y el cine de dobles, como el libro *La Horla*, de Maupassant y la película EL ESTUDIANTE DE PRAGA, de Heinz Ewers. El muñeco es traído por Igor luego de que Günter escuchara la lectura de la carta de su padre por parte del oficial, lo que lo confrontó a la verdadera muerte de su padre, no por la Patria, sino a causa de ésta, y, más importante, con los crímenes cometidos por los alemanes. Freud retoma a Schelling y destaca que lo *unheimlich* es aquello que debía haber quedado oculto, secreto, pero fue manifestado. Se trata de lo oculto en lo familiar: un miedo de la infancia que hemos olvidado y que vuelve a asolarnos con su terrible rostro familiar, el cadáver de un ser amado, que a un tiempo es y no es la persona que quisimos, genera atracción y repulsión a la vez, miedo y familiaridad, comodidad e incomodidad.⁸⁰¹ La carta del padre, transforma el sentido de su muerte y también su signo ideológico, pero aún más importante, expone el exterminio. Y esto constituye aquello que debía quedar oculto.



VIENEN LOS RUSOS: el padre de Günter se voltea y muestra el rostro de Igor.
Padre con uniforme soviético.

En este punto es interesante el planteo de Dimitris Vardoulakis al analizar la imagen del *Doppelgänger* en la literatura alemana: en la visión de un “yo” absoluto del filósofo alemán Johann Gottlieb Fichte, el “elemento extraño” era negado, acción que Jean Paul en su novela *Siebenkäs*, describe como el “truco del ilusionista” al desenmascaramiento de la negación absoluta y, por lo tanto, la eliminación del

⁸⁰⁰ Rank, *El doble*, 99-100.

⁸⁰¹ Jacob Grimm y Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* (Leipzig, 1877) IV/2, 874.

aislamiento absoluto.⁸⁰² Al producirse este desenmascaramiento en forma de cambio en el joven que abandona su “yo” nazi, aparece en escena el muñeco con su rostro, que Günter abre, asustando a Igor y haciéndolo caer, pero luego ambos ríen sobre el muñeco. El *Doppelgänger* no es un simple doble de uno mismo, sino un aspecto detestable y rechazado de uno mismo, generalmente asociado a lo malvado o demoníaco. En el guión, el muñeco es llamado por los autores precisamente el “demonio” (*Teufel*).⁸⁰³ El *Doppelgänger* presenta una noción de la subjetividad que es defectuosa, disyuntiva, dividida, amenazante y espectral, como ahora lo pasa a ser la identidad nazi para Günter.



VIENEN LOS RUSOS: planos del demonio de la caja de sorpresas.

Vardoulakis recuerda que Freud, a partir del cuento de Hoffmann “Los elixires del diablo”, describe al *Doppelgänger* como una duplicación, división o permutación del yo, que remite a otro sentimiento causante de lo siniestro y que sería el permanente retorno de lo igual, es decir, la repetición.⁸⁰⁴ Simultáneamente al rodaje de VIENEN LOS RUSOS, en Checoslovaquia Jurak Herz rodó EL CREMADOR DE CUERPOS, que llevaría al extremo lo *unheimlich* y la figura del *Doppelgänger*, con un mensaje extremadamente subversivo que igualaba al Tercer Reich con la URSS, por lo cual fue censurada.

Invirtiendo el proceso de encapsulamiento que implica la formación de la memoria cultural, podemos entender esta representación del proceso psicológico experimentado por Günter, como una interiorización psicológica del nacionalsocialismo, parte de la identidad constitutiva del protagonista y de buena parte de los alemanes, y que su abandono fue un proceso traumático que ocurrió no con la derrota, sino recién a través de la confrontación con los propios crímenes expuestos por

⁸⁰² Dimitris Vardoulakis, “The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud's “The Uncanny”,” *SubStance* 35, no. 2 (2006).

⁸⁰³ Carow y Küchenmeister, *Die Russen kommen*, 237.

⁸⁰⁴ Vardoulakis, “The Return of Negation”, 100-116 y 103.

las fuerzas de ocupación. Precisamente, el *Doppelgänger* se asociaba en el romanticismo con la pérdida de la identidad propia, en el caso de Günter la identidad nacionalsocialista. Pero también la figura del *Doppelgänger* es asociada al sujeto patológicamente dividido entre la realidad y la fantasía.⁸⁰⁵ En este caso, se da entre la fantasía de la propaganda nacionalsocialista en el audio y la realidad de los hechos representados, con Günter atrapado en la primera, al igual que el protagonista de EL CREMADOR DE CUERPOS, en la que se hace referencia a la fantasía comunista.

Sin embargo, es aquí donde radica uno de los contenidos más problemáticos de la película, porque es luego de haber confrontado tales crímenes, la verdadera identidad antifascista del padre y haber abandonado su “yo” nazi que Günter comete un homicidio. Cabe preguntarnos aquí si estamos ante el dilema de que la única forma de liberarnos de este objeto autónomo, que aquí es el “yo” asesino como el yo nazi ahora expulsado en el demonio, no es transformarnos a nosotros mismos en asesinos, un dilema ya planteado en la compilación de cortometrajes MUERTE DE NOCHE [Dead of Night] (Reino Unido, 1945), en la que un ventrílocuo esquizofrénico para liberarse de su muñeco decide destruirlo, pero luego es poseído totalmente por la personalidad del muñeco.⁸⁰⁶ Las implicancias subversivas de este mensaje en la RDA son claras.

El punto central a determinar en cuanto a la fórmula del *Doppelgänger*, no como repetición de siluetas de las víctimas, sino en forma de desdoblamiento del protagonista, es lo que esta fórmula de representación en tal variante expresa. Según Otto Rank, el síntoma más destacado de las formas que adopta el doble es una poderosa conciencia de culpa que obliga al protagonista a no aceptar la responsabilidad de ciertas acciones de su yo, sino a descargarlas sobre otro yo, un doble.⁸⁰⁷ Günter repite varias veces gritando que no es un asesino y la culpa lo invade en sus sueños, así como en las acusaciones de los soviéticos. Según Freud, esta conciencia de la culpa mide la distancia entre el ideal del yo y la realidad lograda, y, por otro lado, es alimentada por un poderoso temor a la muerte.⁸⁰⁸ En este sentido, el doble de Günter puede ser entendido como el intento de la sociedad germano-oriental de deshacerse de la conciencia de su propia culpa

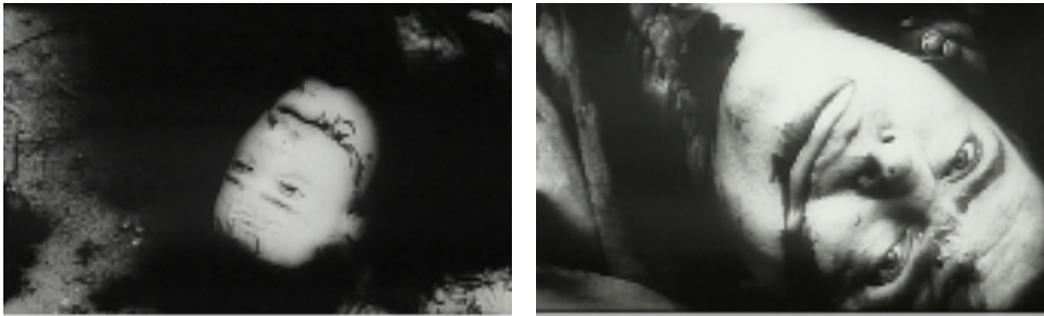
⁸⁰⁵ Ibid., 105.

⁸⁰⁶ Interpretación planteada por Slavoj Žižek en LA GUÍA DE CINE DEL PERVERSO [The Pervert's Guide to Cinema] (Reino Unido, Austria, Holanda, 2006) de Sophie Fiennes. La película consta de varios segmentos dirigidos y escritos por diversos autores. La historia “El muñeco del ventrílocuo” fue escrita por John Baines y dirigida por Alberto Cavalcanti.

⁸⁰⁷ Rank, *El doble*, 106.

⁸⁰⁸ Sigmund Freud, “Zur Einführung des Narzissmus,” en *Gesammelte Schriften* (London 1946), 137-70.

depositándola en un otro, que es parte de sí misma, quizás la RFA, todo esto ante el temor de la muerte.



VIENEN LOS RUSOS: Soldado soviético agonizando antes de morir
luego de la explosión de la mina.

Hasta aquí hemos descrito el sentido detrás de la forma y la forma misma en que fue expresada la memoria individual y en parte social en la memoria cultural. Ahora bien, como remarcamos en un principio, a través de referencias a la obra de Freud y Marx, es necesario indagar el porqué de esa forma para entender el proceso de formación de memoria. La metáfora cinegética no es una novedad en las películas analizadas, pero sí lo es aquí la del *Doppelgänger* en sus dos formas, y ambas significan el desarrollo de una memoria social potencialmente peligrosa por sus implicancias subversivas frente a la memoria política. En cuanto a las siluetas de los muertos, la duplicación iguala a todos ellos, el marinero alemán, el padre de Günter, Igor, el soldado soviético y Günter mismo.

Sobre la segunda variante del *Doppelgänger*, que se ajusta más a la tradición literaria alemana, la del doble demoníaco, recorre el camino inverso a la externalización que operó la memoria política con el nacionalsocialismo y la RFA, ya que implica su internacionalización como parte constitutiva del “yo” y de ahí su carácter extremadamente subversivo frente a la identidad nacional construida por el poder político a partir de una memoria política en la que la identidad antifascista no dejaba lugar para un “yo” nazi en el pasado, salvo como ideología superficial o un error momentáneo y así fue proyectada en su “doble”, la RFA. El *Doppelgänger*, en esta variante, es la forma de la externalización de la culpa alemana y el pasado nacionalsocialista en la RDA.

7. ANÁLISIS DE CASOS

7.1. La memoria social traumática en el cine soviético durante el Deshielo

La exégesis de las películas seleccionadas para el caso soviético permitió confirmar la hipótesis principal de este trabajo. Ésta afirma que la liberalización de la política cultural llevada adelante por la dirigencia del Partido Comunista en la Unión Soviética durante el Deshielo permitió, en la memoria cultural cinematográfica, la expresión de una memoria social reprimida durante los tiempos de Stalin. Esta hipótesis, que sirvió de punto de partida para la investigación y fue corroborada por ella, podría extenderse en futuras investigaciones para el cine de otros países del bloque soviético como Checoslovaquia, Polonia y Hungría, según se observó en la visualización de la mayor parte de las películas sobre el exterminio nacionalsocialista rodadas en aquellos países.

Entre las asignaciones de la memoria de función (utilización activa de los portadores) de la memoria cultural cinematográfica durante los tiempos de Stalin, la legitimación del gobierno del Partido Comunista fue la principal. Durante el Deshielo el cine sobre el exterminio nacionalsocialista comenzó elaborando el trauma de aquella experiencia de forma funcional al poder político con la película *EL DESTINO DEL HOMBRE* pero luego llegó a significar, en muy contadas ocasiones y contra la voluntad del poder político, una función deslegitimadora. La lucha entre el Partido y algunos cineastas se dio no sólo en el paso de la memoria social a la memoria de almacenamiento, como en el caso de *¡ADIÓS MUCHACHOS!*, sino también en la memoria de función, limitándola a través de la restricción de la distribución y su publicidad, como ocurrió con *LA INFANCIA DE IVÁN*, o negándose a su televisación, como hicieron con *FASCISMO ORDINARIO* o bien en caso extremo su censura total, siendo el caso de *COMISARIO*. Estas luchas contribuyen a definir las películas o al menos partes de ellas, como expresión de una memoria social específica o bien como el campo de batalla en donde ella luchó y negoció con la memoria política.

La experiencia de la guerra de exterminio, con su doble carácter de conflicto bélico y a la vez proceso genocida, fue incorporada a la memoria política y a la social en formas diferentes pero que no estuvieron totalmente aisladas entre sí. Dado el carácter estatal de la industria cinematográfica, ambos portadores de memoria, en los términos planteados por Assmann, intentaron que su propia memoria se imponga durante el proceso de formación de memoria cultural, es decir la realización de la

alucinaciones, shock, recuerdos que irrumpen involuntariamente frente al deseo de olvido, la intensidad emocional y significados disputados. También puede observarse en cuestiones formales, lo cual expresaría el carácter traumático de dicha memoria incluso para el director, parte del grupo de cineastas que realizan el filme, o bien parte de la sociedad, ya que entendemos estas obras artísticas como un producto cultural que expresa diversos aspectos sociales. Según Aleida Assmann, los acontecimientos históricos que pueden calificarse como traumáticos, poseen, entre otras, tres características esenciales: bloquean de principio las narrativas nacionales, como así también los estereotipos heroicos, y requieren formas culturales y modelos de presentación totalmente nuevos.⁸⁰⁹ Aquí afirmamos que estos elementos en los sistemas de tipo “soviético” explican en parte la resistencia del poder político a la expresión de la memoria social sobre el exterminio de carácter traumática, debido a que ellos implican un acto subversivo. Por otro lado, un trauma cultural significa un quiebre en el relato que le da sentido al orden social, debilitando las jerarquías sociales. Esto transforma a la memoria en un espacio de negociación entre diversos intereses y por medio del cual se construye la hegemonía. Además, el acontecimiento traumático tiene la capacidad de proyectarse al futuro y constituirse en un referente de nuevas identidades, una característica que también es combatida por el Partido dominante.

Uno de los principales elementos subversivos de la memoria traumática es su resistencia a las narrativas nacionales. Debe tenerse en cuenta que la victoria en la "Gran Guerra Patriótica" puede ser considerada como el segundo mito fundacional del Estado soviético, llevado a un primer plano por Stalin (que no tuvo protagonismo central en la Revolución) debido a su condición de líder, gracias al cual se alcanzó victoria, según el discurso oficial durante su gobierno. La guerra implicó la participación de la casi totalidad de la población soviética en un pasado reciente y de una carga profundamente emotiva por lo que la instrumentalización de la memoria sobre ella podía otorgar una fuerte legitimación. A partir de estas apreciaciones se concluye que la memoria traumática sobre el exterminio atentaba contra el nuevo mito fundacional del Estado soviético, o, en otras palabras, contra el dominio del Partido, por lo que puede ser considerada subversiva.

En segundo lugar, las víctimas victimológicas (*öpferische Opfer*), cuya muerte no posee un sentido político, fueron en contra de las víctimas martirologías, que se

⁸⁰⁹ Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 69.

sacrificaron con un sentido, las cuales desempeñan un rol clave en el realismo socialista, en especial en su versión estalinista, y más aún en el cine sobre la "Gran Guerra Patriótica" durante los tiempos de Stalin y en sus representaciones de los crímenes nacionalsocialistas. Por otro lado, el trauma presente en la memoria social, al lograr su expresión en la memoria cultural cinematográfica, en contraposición con la expresión de la memoria política en ésta, implicó no sólo la representación de contenidos antes reprimidos sino también cambios formales sustantivos que implicaron la transgresión de los cánones estéticos del realismo socialista, debido a que el carácter traumático de la primera requiere nuevos métodos de representación. En la Unión Soviética esto poseía un carácter subversivo, al menos desde la adopción del realismo socialista como canon estético oficial en 1934 hasta la *perestroika*.

Otro elemento que puede observarse en algunas de las películas es que, debido al alto precio pagado en vidas humanas por el pueblo soviético, la representación del final de la guerra se corresponde en algunos aspectos, principalmente en la memoria individual, a una derrota, en lugar de a una victoria, elemento central de la memoria de vencedor que sostuvo el Partido, en especial durante el estalinismo. En este punto puede considerarse la memoria social soviética sobre el exterminio cercana a la memoria del "vencido", posiblemente también porque al terminar la guerra continuó la opresión estalinista. Si bien objetivamente la guerra fue ganada, la condición de victoria pírrica, con un costo humano experimentado por la amplia mayoría de las familias soviéticas y económico, con las regiones más ricas e industriales del país en ruinas, habría impedido que la memoria social sobre la misma compartiera algunas de las características de la memoria del vencedor.

Pero existe una segunda fuente de origen para el carácter subversivo del cine de memoria sobre el exterminio y que no se desprende en forma directa del exterminio, sino de la asociación que en aquella memoria se realiza entre el estalinismo y el nacionalsocialismo. En este punto es fundamental abordar el concepto freudiano de retroactividad (*Nachträglichkeit*). La retroactividad implica una temporalidad que, partiendo de acontecimientos del presente, incide sobre los acontecimientos de la memoria inconsciente, resignificando las huellas representacionales, que adquieren nuevos sentidos. Hay una experiencia actual que el sujeto conecta asociativa e inconscientemente con dicha escena, le otorga significado y le confiere retroactivamente un efecto traumático. Es un tipo de trauma en el que se reconocen dos tiempos: en el primero tiene lugar la acción sobre la víctima, que puede o no otorgarle un carácter

traumático que será reprimido, luego se produce un “despertar” de la primera escena a la que por “rasgos asociativos” se la dota de nuevas cualidades, lo que le otorga una condición claramente traumática. Utilizando esta noción de retroactividad, a partir de los largometrajes analizados se infiere que, al menos para el caso de los dos directores judío-soviéticos cuyos filmes fueron analizados, las huellas representacionales sobre el terror estalinista y ciertas características del gobierno de Stalin, generalmente descritas como "totalitarias", adquieren un carácter traumático con las "campañas anticosmopolitas" de la posguerra, que las asocia con el exterminio nacionalsocialista y en particular con el Holocausto. La denuncia de los crímenes estalinistas en el XX Congreso del PCUS parece haber contribuido a esta reinterpretación que pudo ser expresada gracias a la liberalización de la política cultural que significó el Deshielo, o, en el caso más extremo de esta reinterpretación, la Primavera de Praga. A partir de esta hipótesis provisoria, aquí se sostiene que las "campañas anticosmopolitas" junto a la confrontación con el terror estalinista que se inició en 1956, llevaron a parte de la *intelligenza* a asociarlo con rasgos de los crímenes del nacionalsocialismo, como puede observarse en algunas de las películas analizadas. Esto condujo también a una asociación del estalinismo con el nacionalsocialismo que elevó el carácter subversivo de estas obras a un nivel no tolerado por el poder político. Algunos casos en el cine lograron superar parcialmente la censura gracias a la utilización de un lenguaje esopiano, como FASCISMO ORDINARIO; otras películas, luego de sufrir modificaciones y mutilaciones, fueron distribuidas marginalmente, como ¡ADIÓS MUCHACHOS!, y otras no llegaron ni siquiera a ser rodadas como el proyecto Lenfím sobre el diario de Nina Kosterina o incluso publicadas, en el caso de los libros como la novela *Vida y destino*.

Por otro lado, Romm y Kalik, así como Grossmann en la literatura, al destruir y reconstruir la determinación simbólica del exterminio y el fenómeno concentracionario, lo liberan de una historización que lo limita al nacionalsocialismo. Kalik lo vincula también con el estalinismo, pero Romm da un paso más en FASCISMO ORDINARIO, que termina por completar con Y ASÍ Y TODO YO CREO, en donde, al relacionarlo también con el maoísmo y el capitalismo no lo reduce a un producto de un orden social concreto. Esto coincide con lo planteado por Žižek en el sentido de que el fenómeno concentracionario sería el anverso de la civilización contemporánea y su núcleo traumático de lo “real” que retorna en todos los sistemas sociales.⁸¹⁰

⁸¹⁰ Slavoj Žižek, "¿Cómo inventó Marx el síntoma?", en Žižek, *Ideología*, 367-8.

El Deshielo dio lugar a diversas formas de luto, algunas permitidas y deseadas por el partido, como cuando la libido es puesta sobre un nuevo objeto que encarna el futuro, elemento clave en el realismo socialista y en la ideología marxista-leninista en el poder, como lo simbolizan los niños huérfanos de *VUELAN LAS GRULLAS* y *EL DESTINO DEL HOMBRE*. En el caso de *LA INFANCIA DE IVÁN*, su principal elemento perturbador para el poder político consistía en el duelo cristiano como único posible para las víctimas del exterminio, lo cual desarticulaba uno de los elementos primordiales de la instrumentalización de la memoria sobre el exterminio por parte del Partido, que consistía en otorgarle un sentido a aquellas víctimas, como mártires por la patria soviética, Stalin o el socialismo.

El análisis de las fuentes soviéticas también permitió distinguir diversas formas de representación del exterminio. Entre ellas, la del martirio es una de las más interesantes ya que expresa de qué forma el exterminio fue dotado de sentido por la sociedad soviética, incorporándolo a su memoria a través del universo simbólico cristiano, en lugar del sentido que intentaba darle el Partido a través de una interpretación marxista. Aquí el Apocalipsis y la imagen del infierno brindaron el marco para procesar una experiencia traumática, al igual que en el pasado lo había hecho la figura del anticristo durante las reformas de Pedro I o la colectivización forzosa.⁸¹¹ Si esto fue recibido sin problemas en *EL DESTINO DEL HOMBRE*, fue porque el trauma era superado de forma secular funcionalmente al Partido, no así *LA INFANCIA DE IVÁN*.

⁸¹¹ Fontana, *La representación cinematográfica del proceso de colectivización soviético*, 31, 151-64.

7.2. La memoria en el cine de la RDA durante el Deshielo soviético

En el caso de la RDA las películas analizadas permiten afirmar que la parcial liberalización de la política cultural cinematográfica que tuvo lugar entre 1963 y 1965 también permitió un mayor paso de contenidos de la memoria social a la memoria cultural que no se correspondían con la memoria política en el mismo grado que el período anterior (1952-1962). Esto se observa en protagonistas que no pertenecen a la resistencia comunista, o que participan con entusiasmo de las instituciones nazis y la guerra, pero que luego dan el giro antifascista, incluso sin influencia del Partido, lo que indica una mayor independencia respecto de los imperativos del Partido y los elementos característicos del realismo antifascista como sucede con *LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT*. En el caso de *CRÓNICA DE UN HOMICIDIO* se observa una tendencia en el mismo sentido, con una protagonista judía ciudadana de la RFA y un juez de ese país.

Por otro lado, junto a la memoria sobre el exterminio, la memoria sobre traumas de víctima alemanes, como los bombardeos incendiarios masivos, son expresados en la memoria cultural cinematográfica, en el caso de las violaciones al menos en forma sintomática y la expulsión muy brevemente. La memoria sobre los bombardeos en la RFA fue relegada a la memoria comunicativa. Puede suponerse que, además de la ocupación aliada y la participación en la OTAN, la internalización de la culpa por el Holocausto también desempeñó un rol central en esa represión. Sin embargo, la externalización de la culpa accionada desde la memoria política por el Partido en la RDA parece haber liberado al menos parcialmente a la memoria traumática de víctima en sus ciudadanos, permitiendo su confrontación si era factible de ser funcionalizada por el poder político. Cabe preguntarse, al menos como punto de partida para futuras investigaciones, si la externalización de la culpa no es también en parte responsable del actual rebrote nacionalsocialista en los territorios que formaban la RDA, ahora sin una retórica fuertemente antifascista desde el Estado.

El trauma de los bombardeos pudo ser expresado en el cine, gracias también a que su perpetrador correspondía con un actor externo, los aliados occidentales ahora miembros de la OTAN, e incluso fue instrumentalizado por el Partido durante el vigésimo aniversario del bombardeo incendiario sobre Dresde. Encontramos aquí un caso particular en el que un trauma puede ser representado debido a su capacidad de ser incluido en la memoria de función que deslegitima al nuevo enemigo en la Guerra Fría, pero siempre con un final en el que el trauma es superado. Esto es una muestra de como la política internacional determinó el paso de la memoria social a la cultural. En el caso

de las violaciones, esto tuvo lugar de forma indirecta y a través de una externalización “hacia arriba”, que en lugar de culpar al Ejército Rojo, culpó al nacionalsocialismo y, por asociación, a la RFA. Precisamente esta primera fase con una autonomía relativamente mayor a la anterior se cierra a fines de 1965 por influencia de las relaciones con la Unión Soviética, lo que muestra nuevamente de qué forma las relaciones entre la RDA y la URSS condicionaron las representaciones cinematográficas del exterminio, impulsando cierta liberalización y luego aumentando la represión sobre representaciones contrahegemónicas.

Aquí se sostiene que estas confrontaciones con los traumas culturales alemanes contribuyeron a cierta realización de duelo en sentido freudiano, respecto de las víctimas del exterminio y la guerra. Sin embargo, es posible observar una segunda fase en donde la elaboración se da sobre el carácter traumático de la memoria sobre la derrota en cuanto a la caída del régimen vencido y la identidad correspondiente en mayo de 1945, junto con el trauma ocasionado por la confrontación con el exterminio. Se trata de duelos que tuvieron como consecuencia una memoria autoreflexiva sobre la identidad. El cine sirve de medio de depósito de los estratos inconscientes culturales donde se encuentra alojado el trauma. Existen varias formas en las que el trauma es expresado en el cine. Algunas películas muestran directamente el shock del hecho, con imágenes del mismo, mientras que otras utilizan la fuerza estética del cine para confrontar al trauma, ya que nos permite ver imágenes de un hecho que en la realidad no podríamos soportar. El arte desempeña un rol de gran importancia a la hora de trabajar y socializar la memoria, y, por lo tanto, en la reconstitución de nuevas identidades. Sin embargo, este ejercicio cinematográfico de reflexión sobre la identidad “nacional” (para los ciudadanos de la RDA) se encontraba en los límites de lo que el Partido podía tolerar, debido a que la nueva identidad nacional creada a partir de 1949, en la que primaba lo político, como antifascistas, sobre lo étnico, era el sostén fundamental de su dominio. La memoria individual de los directores de los filmes analizados, en veredas ideológicas opuestas en su juventud hasta mayo de 1945, además de otras cuestiones coyunturales, fue determinante para que YO TENÍA DIECINUEVE el no fuese censurado mientras que VIENEN LOS RUSOS sí lo fuera. Pero si el primer caso estaba en acuerdo con la memoria política, a pesar de su carácter reflexivo, por otro lado era un caso excepcional, la memoria individual y el trauma de víctima de Gregor son elementos compartidos sólo por un número muy reducido de jóvenes judíos emigrados y comunistas, y en donde la identificación de la amplia mayoría de la población de la

RDA sólo podía darse con aquellas figuras de cuyos destinos él es testigo. En cambio, la memoria de Günter y el trauma de la derrota con la confrontación de la culpa por el exterminio es la memoria social, en particular de la generación de los *Flakhelfer*, que en ese momento comenzaba a ser determinante en la política de la RDA.

Estos lineamientos permitieron formular un conjunto de hipótesis para el caso de la RDA. La primer hipótesis sostiene que en una primera fase (1962-1965) algunas de las películas rodadas, y que conforman la memoria cultural cinematográfica de la RDA sobre el exterminio, expresaron también la memoria sobre otros traumas específicos alemanes debido a que la externalización (*Externalisierung*) de la culpa por el exterminio a la RFA y a la OTAN operada por la memoria política permitió la confrontación con los propios traumas de víctimas. Estos traumas, según la segunda hipótesis, pudieron encontrar un lugar en la memoria cultural porque fueron representados en una forma funcional al Partido y a su memoria política, ya sea porque el perpetrador era el enemigo ideológico, porque se los superaba gracias al giro antifascista o bien porque se lo externalizó en la RFA. La tercera hipótesis afirma que luego de esta primera fase con una autonomía relativamente mayor a la anterior, se liberó un proceso de elaboración del pasado que avanzó hacia una confrontación con la experiencia traumática de la derrota y que implicó un duelo respecto del régimen vencido. Esto tuvo como consecuencia una memoria autoreflexiva sobre la identidad nacional que en algunos casos adquirió un carácter subversivo y fue censurada.

Sabine Hake considera que si una palabra describe el ánimo y la calidad única de las películas antifascistas de los años sesenta es la de melancolía, y afirma que la razón es "sorprendentemente simple": los comunistas fallaron en conseguir el apoyo de la clase trabajadora y media, así como en detener el ascenso del nazismo al poder, y luego debió reclutarlas a través de las historias de conversión, en las que se volvían comunistas, antifascistas o generalmente ambos. Hake también sostiene que un sentido de pérdida continuó debido a la pérdida de la infalibilidad de los líderes comunistas, la inevitabilidad de la historia y la invencibilidad del colectivo como el nuevo sitio de formación del sujeto bajo el socialismo.⁸¹² Aquí sostenemos que la hipótesis de Hake es

⁸¹² Sabine Hake, *Screen Nazis: Cinema, History, and Democracy* (Madison: The University of Wisconsin Press, 2012), 113. Otro punto inconsistente de Hake es cuando atribuye ciertas características de los típicos personajes del cine antifascista de la DEFA al regreso de lo reprimido del nacionalsocialismo, ya que según ella estas "patologías personales" (racionalidad fría y reserva emocional) son disposiciones fascistas que retornan bajo un disfraz antifascista. Cabe recordar que tales "patologías" las encontramos ya en los miembros del Partido y militantes representados en el cine soviético de los tiempos de Stalin o incluso de la NEP, en particular sobre la Revolución de Octubre. Esos rasgos también pueden encontrarse

errada y se centra en una visión histórica que podía pertenecer a miembros del Partido Comunista que vivieron durante el Tercer Reich, pero no a la mayor parte de la sociedad alemana, ni siquiera para la de la RDA, cuya memoria individual sobre los años treinta y cuarenta se identificaba más con la experiencia nacionalsocialista que con el Partido Comunista. Si algo nos muestran películas como *LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT* y *VIENEN LOS RUSOS*, por fuera de la memoria política del Partido, es que el verdadero objeto de melancolía de los que experimentaron aquellas décadas no se relaciona con el comunismo y la lucha antifascista, ni con los muertos por el exterminio, al menos en forma directa, sino con el Tercer Reich y la experiencia del régimen nacionalsocialista como proyecto utópico nacional de grandeza junto al sentimiento de "comunidad popular" (*Volksgemeinschaft*) que fue transformado por la derrota y la ocupación en una realidad siniestra cuya confrontación constituyó un trauma en sí mismo.

En cuanto a este duelo respecto del nacionalsocialismo, se constata una regularidad generacional entre los directores y escritores que lo llevan adelante. Todos pertenecen a la generación conocida como *Flakhelfer*, es decir, aquellos que vivieron la derrota alemana durante su adolescencia. Su memoria individual sobre los años del nacionalsocialismo, reprimida durante varios años, entra en conflicto con la memoria política sostenida por el PSUA y plasmada en la memoria cultural de los años anteriores. Fue la generación que se crió en el Tercer Reich inmersa en su propaganda. Para aquella generación el nacional-socialismo no era simplemente una opción política, sino Alemania misma. Se trata de hombres que, a pesar de la guerra de exterminio que se estaba peleando, vivieron una niñez llena de aventuras y sueños de grandeza que fue abruptamente destruida al chocar con las montañas de cuerpos, pero de los propios, de aquellos de la *Volksgemeinschaft*, como retrató de forma majestuosa Volker Schlöndorff en *EL TAMBOR DE HOJALATA*, con aquel niño que bajo el fascismo se niega a crecer, hasta que su madre, encarnación de la nación, muere como parte de la guerra por él pregonada. El doloroso paso de la adolescencia a la madurez, con el duelo de la pérdida de todo lo que ella significa. Es aquí donde la memoria social de aquella última generación con una historia en común surge expresando su trauma compartido en las sociedades bajo ambos Estados alemanes, a pesar de la acción de diferentes memorias

en numerosos heroes del cine de acción capitalista, por lo que no serían exclusivos ni del nacionalsocialismo ni del comunismo.

políticas sobre ellas. Günther Grass, autor del libro publicado en 1959, pertenecía también a aquella generación como Gregor Dorfmeister, autor de la novela autobiográfica *El puente*, también publicada en 1958 y llevada al cine al año siguiente, y mientras el primero había sido *Flakhelfer*, el segundo había luchado en la *Volkssturm*. Ellos son sólo dos exponentes de varios que en la RFA compartieron aquella elaboración del pasado como la de Noll, Kunert, Richter y Carow.

Las películas de Carow y la de Kunert, constituyen un auténtico duelo en el cine de la DEFA no respecto a las víctimas del exterminio o de las propias víctimas de la guerra, sino con aquella parte de la experiencia y la identidad alemana que fue negada y externalizada por la memoria política y por buena parte de aquel cine. Un duelo con ese período de la historia personal que fue desplazado superficialmente con la confrontación con el exterminio y el horror de la guerra, de manos de la ocupación soviética y luego por la posibilidad de redención negadora que significaba la memoria política antifascista del PSUA. Si *LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT* fue aceptada dentro del canon antifascista y *VIENEN LOS RUSOS* fue censurada, es porque la primera representa un duelo positivo, a través de un *thriving* que hace madurar al personaje y lo libera, mientras que la segunda muestra un duelo traumático, que termina con el protagonista en un psiquiátrico. Por otro lado, en estos dos directores es también donde se puede observar el cine como agente de la historia, más precisamente su influencia como memoria cultural sobre la memoria social, ya que ambos artistas se vieron profundamente influidos por el filme *LOS ASESINOS ESTÁN ENTRE NOSOTROS*, la primera película de la DEFA y la primera alemana de la posguerra que confrontaba los crímenes del nacionalsocialismo en el marco de la dura situación de la posguerra, a través de un personaje traumatizado por los mismos, pero cuya culpa era finalmente exonerada.

El filme de Carow se revela también como un excelente documento, no sólo para indagar en el secreto detrás de la forma, sino en el secreto en la forma misma a través de la metáfora del *Doppelgänger* que utiliza. En una nación dividida en dos Estados, aquella forma de representación de la masacre y el nacionalsocialismo posee un interesante potencial para entender cómo la sociedad de la RDA experimentó aquel desdoblamiento que siguió a la derrota del Tercer Reich. Además de la externalización de la responsabilidad por el exterminio, la memoria política de la RDA demonizó y externalizó una parte de la historia alemana reciente, constituyente de la identidad alemana, y la proyectó en su doble, con las características siniestras del *Doppelgänger*.

8. CONCLUSIONES

La exégesis de los documentos cinematográficos seleccionados permitió confirmar la hipótesis principal de la Tesis, consistente en que la liberalización parcial de la política cultural experimentada durante el Deshielo permitió que en la memoria cultural cinematográfica se exprese parte de la memoria social sobre el exterminio reprimida durante los tiempos de Stalin. Estas representaciones complejas sobre el exterminio nacionalsocialista incluyeron elementos que poseían un potencial subversivo para los Partidos en el poder en la Unión Soviética y la República Democrática Alemana, lo que obstaculizaba la función de memoria deseada por ellos. En algunos casos, al principio de este período de confrontación con el pasado, la representación de los contenidos traumáticos pudo ser instrumentalizada por el poder político y ser utilizado como propaganda, a través de la superación del trauma, un *thriving* de conversión antifascista o su externalización en la sociedad "enemiga". Esto puede observarse en las películas EL DESTINO DEL HOMBRE, LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT y CRÓNICA DE UN HOMICIDIO. Sin embargo, las consecuencias de este proceso de revisión del pasado permitido por la liberalización parcial de la política cultural llegaron a límites que los Partidos no podían tolerar ya que la confrontación con el carácter traumático de la memoria social sobre el exterminio provocó la expresión de la memoria sobre otras experiencias traumáticas del pasado asociadas a él y que en ocasiones implicaban un cuestionamiento de algunos de los elementos principales de legitimación del poder político: el trauma de la represión estalinista (FASCISMO ORDINARIO y ¡ADIÓS MUCHACHOS!) o la aceptación de la identidad nacionalsocialista como parte constitutiva de la memoria social y el trauma de la confrontación con su carácter genocida (VIENEN LOS RUSOS). La realización de un duelo cristiano como única salida al trauma del exterminio (LA INFANCIA DE IVÁN) tampoco brindaba la función que el Partido deseaba.

De esta forma, la desestalinización, la denuncia del culto a la personalidad y de algunos de los crímenes cometidos durante los tiempos de Stalin, junto con la libertad relativa que se concedió a los cineastas, permitieron que la subjetividad, la reflexión y la experimentación formal se abrieran paso y dieran lugar a una confrontación artística con el trauma del exterminio que implicó una reelaboración crítica del discurso histórico sobre ese período, aunque no sin tensiones y omisiones.

Sin duda, en el plano técnico el gran protagonista cinematográfico de la memoria durante el Deshielo fue el *flashback*, y por momentos, su versión extensa, el *racconto*, o la *voice-over* del protagonista que recuerda y relata su historia. Se trata de

recursos que resaltan la subjetividad de los personajes, un punto central entre los cineastas de aquel momento y que era tendiente a alcanzar niveles subversivos. El *flashback* continúa aún hoy siendo la técnica más adecuada para representar procesos de memoria y traumas, pero ante todo, y junto a ello, su carácter subjetivo, lo cual abrió camino a un proceso reflexivo en los límites de lo permitido. EL DESTINO DEL HOMBRE, CRÓNICA DE UN HOMICIDIO y LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT poseen una estructura de *racconto*, en el que la memoria individual es la gran protagonista. LA INFANCIA DE IVÁN y VIENEN LOS RUSOS expresan en los *flashbacks* los traumas de los protagonistas y su mundo subjetivo, como también lo hacen algunos de los *flashbacks* de las tres películas anteriores. YO TENÍA DIECINUEVE puede ser considerado un *racconto*, debido a la *voice-over* del protagonista (y director) que recuerda. Algo similar puede decirse de los intertítulos de ¡ADIÓS MUCHACHOS!. Y en FASCISMO ORDINARIO la voz de Romm es su memoria individual a la vez que su subjetividad reflexiva sobre las imágenes del pasado. Precisamente el término inglés "*flashback*" pertenece a la psicología, y en la misma es entendido como una memoria involuntaria y recurrente, una experiencia personal que aparece en la conciencia, sin ningún intento consciente y premeditado de buscar y recuperar esa memoria.⁸¹³ No debe extrañar que, según la opinión de algunos psicólogos, las representaciones más precisas de los *flashbacks* psicológicos originados en traumas hayan tenido lugar en el cine y particularmente cuando se recuerdan experiencias de guerra.⁸¹⁴ De hecho algunas de las películas analizadas fueron acusadas de subjetivismo o psicologismo por el Partido.

El cine como instrumento de expresión más acabado para la representación de la memoria individual, con la complejidad del medio que brinda la combinación de sonido e imágenes en movimiento sumado a la diversidad de técnicas, en particular la utilización del *flashback* en todas sus variantes (*racconto*, *voice-over*, *flashforward*, etc.), significó una profundización de la confrontación con el trauma del exterminio que tuvo consecuencias difícilmente tolerables por el poder.

Estos elementos en el cine de memoria sobre el exterminio, que en los países capitalistas pueden ser generalmente tolerados e incluso no ser subversivos, en los países del Este adquieren mayor fuerza política y son reprimidos más duramente y con

⁸¹³ Christopher Ball y Jennifer Little, "A Comparison of Involuntary Autobiographical Memory Retrievals", *Applied Cognitive Psychology* 20, no 9 (julio 2006): 1167–1179, 1167.

⁸¹⁴ Dorte Berntsen y David Rubin, "Emotionally Charged Autobiographical Memories Across the Life Span: The Recall of Happy, Sad, Traumatic, and Involuntary Memories", *Psychology and Aging* 17, no 4 (diciembre 2002): 636–652.

menos tolerancia, debido a la importancia del discurso para la construcción de hegemonía en el sistema soviético y a su necesidad de controlar en forma absoluta el medio cinematográfico, así como el resto de los aparatos ideológicos del Estado.⁸¹⁵ En cambio, la hegemonía, en sentido gramsciano, presente en las sociedades capitalistas, permite la expresión de las memorias sociales traumáticas en la memoria cultural sin que esto afecte necesariamente la reproducción superestructural del modo de producción, porque las relaciones sociales de producción se sostienen por una ilusión ideológica aparejada a un elemento económico reproducido desde la sociedad civil, con el apoyo del Estado, como lo es el fetichismo de la mercancía, que se ve reforzado diariamente en el intercambio. Es posible que esto se deba a que en los países de tipo soviético las relaciones de producción se asientan en una división del trabajo configurada por una jerarquía social de base extraeconómica, que debe ser constantemente reproducida y legitimada desde el Estado y cuyo núcleo es la aparente función desempeñada por la clase dirigente.⁸¹⁶ En este punto la “Gran Guerra Patriótica” fue un nuevo mito fundacional soviético, que legitimó la dictadura del Partido, cuyos miembros cumplieron no sólo la función de instaurar el socialismo con su bienestar material (como mostraba el realismo socialista), sino también con la defensa y supervivencia de la patria. Y aquí radica otro elemento subversivo de las películas del Deshielo sobre la guerra, ya que no muestran a Stalin o al Partido salvando la patria, sino a simples soldados obreros y campesinos, y se mostraba a la población muriendo en el exterminio o con traumas no superados, lo que puede interpretarse como una clase dirigente que no cumple con su supuesta función en el poder.

Slavoj Žižek habla de la “economía simbólica” para los países de “socialismo real” (comillas en el original) y sostiene que el Estado y el Partido gobernante poseían una creencia casi paranoica *en el poder de la palabra* (itálica en el original), reaccionando con pánico a la menor crítica pública.⁸¹⁷ El universo simbólico

⁸¹⁵ Esto no transforma a las representaciones capitalistas en más verdaderas o menos ideológicas que las del bloque soviético, simplemente que la reproducción de la clase dominante como tal no es tan dependiente de ellas, por lo que permite que la memoria cultural adquiera contenidos y formas diversas, incluso de memoria traumática, lo que de hecho sostiene la idea de una sociedad “libre”, que sí constituye una de las ilusiones que legitiman a la clase hegemónica, siendo la función que tiene asignada a partir del mito fundacional en aquellos Estados.

⁸¹⁶ Agnes Heller, Ferenc Fehér y György Márkus, *Dictadura y cuestiones sociales* (México: FCE, 1986), 74-82.

⁸¹⁷ Quizás refiriéndose a un planteo similar a este Žižek habla de la “economía simbólica” para los países de “socialismo real” (comillas en el original) y sostiene que el Estado y el partido gobernante poseían una creencia casi paranoica *en el poder de la palabra* (itálica en el original), reaccionando con pánico a la menor crítica pública. Žižek, *Ideología*, 27.

constituyente del fetichismo presente en las relaciones sujeto-sujeto de la Unión Soviética debía ser así constantemente reforzado por el poder político y sus intelectuales orgánicos. En esa tarea el cine desempeñó un rol fundamental como puede observarse en el cine de la colectivización cuando se instaló plenamente el nuevo modo de producción a principios de los años treinta.⁸¹⁸ Algunas de las películas analizadas posiblemente actuaron en sentido inverso.

La representación del Partido como salvador o liberador de la sociedad frente a la opresión nazi era uno de los principales sostenes ideológicos que contribuyen a su permanencia en el poder y a la continuidad de una jerarquía social que otorga coherencia al modo de producción para los sujetos implicados. Era de esperar que los traumas no superados sean considerados algo a ocultar por el Partido, de la misma forma que los suicidios eran un tabú en la RDA, como lo muestra Udo Grashoff en su investigación sobre el tema.⁸¹⁹ Ellos constituían un claro síntoma de que el paraíso utópico que mostraba el realismo socialista, estaba lejos de ser real.

Según algunos autores, en los países del bloque soviético tan sólo el acto de recordar se tornaba peligroso.⁸²⁰ A partir de las características de la memoria cultural cinematográfica abordadas en esta Tesis podemos afirmar que recordar a través del cine implicó un peligro aún mayor, en particular para los Partidos que controlaban el Estado en ambos casos analizados.

Las películas aquí analizadas en profundidad son una clara expresión de la memoria social sobre el exterminio, con síntomas interpretables de su carácter traumático, pero fueron también un campo de batalla en el que ella se abrió paso en ocasiones a través de una negociación con el poder político que buscaba seguir imponiendo una memoria funcional a sus intereses. Las huellas de esa batalla se encuentran en estas películas, particularmente en sus silencios, pero también en la condición furtiva de sus reflexiones más profundas, aquellas que encierran el mayor potencial antihegemónico y son evidencia de la esencia subversiva del trauma social.

Dentro de las salas de cine, en aquel reino de las sombras, como fue descrito por Maksim Gorki, los espectros del pasado fueron enfrentados por los artistas del Deshielo,

⁸¹⁸ Pablo Fontana, "La representación cinematográfica de la colectivización forzosa soviética," (Tesis de Licenciatura, Universidad de Buenos Aires, 2008), 234-42.

⁸¹⁹ Udo Grashoff, *"In einem Anfall von Depression...": Selbstötungen in der DDR (Berlin: Links, 2006)*, 312-5.

⁸²⁰ Daria Khubova, Andrei Ivankiev y Tonia Sharova, "After Glasnost: Oral History in the Soviet Union," en *Memory and Totalitarianism*, ed. Luisa Passerini (New York: International Yearbook of Oral History and Life Stories, 1992), 89.

pero entre los fantasmas que despertaron se encontraban aquellos que el Partido deseaba dejar sepultados para siempre.

9. FILMOGRAFÍA

9.1. Filmografía específica analizada

D: Director. G: Guión. C: Cámara. ED: Edición. M: Música. L: Largo. O: Origen. E: Estudio. P: Premier.

EL DESTINO DEL HOMBRE [Судьба человека] D: Serguei Bondarchuk. G: Jury Lukin y Fiodor Shakhmagonov. (a partir del libro homónimo de Mijaíl Shólojov). C: Vladimir Monajov. ED: Tatyana Lijachyova. M: Veniamin Basner. L: 103 min. 2801 metros. O: URSS. E: Mosfilm. P: 12/04/1959.

LA INFANCIA DE IVÁN [Иваново детство] D: Andréi Tarkovski. G: Andréi Tarkovski y Vladimir Bogomolov (a partir del libro *Iván* de Vladimir Bogomolov). C: Vadim Yusov. ED: Lyudmila Feyginova. M: Vyacheslav Ovchinnikov. L: 95 min. 2584 metros. O: URSS. E: Mosfilm. P: 06/04/1962.

FASCISMO ORDINARIO [Обыкновенный фашизм] D: Mijaíl Romm. G: Iuri Janiutin, Mijaíl Romm y Maia Turovskaia. C: Levan Paatashvili. ED: L. Kuznetzova. M: Mikael Tariverdiev. L: 131 min. 3563 metros. O: URSS. E: Mosfilm. P: 04/12/1965.

¡ADIÓS MUCHACHOS! [До свидания, мальчики!] D: Mijaíl Kalik. G: Mijaíl Kalik y Boris Balter (a partir del libro homónimo de éste). C: Levan Paatashvili. M: Mikael Tariverdiev. L: 82 min. 2259 metros. O: URSS. E: Mosfilm. P: 03/01/1966.

LAS AVENTURAS DE WERNER HOLT [Die Abenteuer des Werner Holt] D: Hans-Joachim Kunert. G: Claus Küchenmeister y Hans-Joachim Kunert (a partir de la novela homónima de Herbert Noll) C: Rolf Sohre. ED: Christa Helwig. M: Gerhard Wohlgemuth. L: 165 min. 4493 metros. O: RDA. E: DEFA. P: 04/02/1965.

CRÓNICA DE UN HOMICIDIO [Chronik eines Mordes] D: Joachim Hasler. G: Angel Wagenstein (a partir del libro *Die Jünger Jesu* de Leonhard Frank) C: Joachim Hasler. ED: Hilde Tegener. M: Ger Natschinski. L: 92 min. 2502 metros. O: RDA. E: DEFA. P: 25/02/1965.

YO TENÍA DIECINUEVE [Ich war neunzehn] D: Konrad Wolf. G: Wolfgang Kohlhaase, Konrad Wolf y Gerhard Wolf. C: Werner Bergman. ED: Evelyn Carow. M: Ernst Busch. L: 119 min. 3262 metros. O: RDA. E: DEFA. P: 01/02/1968.

VIENEN LOS RUSOS [Die Russen kommen] D: Heiner Carow. G: Claus Küchenmeister y Heiner Carow (a partir del relato "Die Anzeige" de Egon Richter). C: Jürgen Brauer. ED: Evelyn Carow. M: Peter Gotthardt. L: 96 min. 2612 metros. O: RDA. E: DEFA. P: (censurada en 1968) 03/12/1987.

9.2. Filmografía general discutida

AMAR [Любить] (URSS, 1968) Mijaíl Kalik.

¡CUANTOS AÑOS, CUANTOS INVIERNOS! [Сколько лет, сколько зим!] (URSS, 1965) Nikolai Figurovski.

¡NO ENGAÑES, QUERIDA! [Nicht schummeln, Liebling!] (RDA, 1973) Joachim Hasler.

¡POR LA DEFENSA DEL AMADO MOSCÚ! [На защиту родной Москвы!] (URSS, 1941) Leonid Barlamov.

¡SERÁ VENGADO! DOCUMENTOS FÍLMICOS DE LOS ACCIONES MONSTRUOSAMENTE MALVADAS, HECHOS DE LA GESTAPO, ATROCIDADES Y VIOLENCIA DE LAS FUERZAS ARMADAS DE ALEMANIA SOBRE CIVILES Y SOLDADOS DEL EJÉRCITO ROJO [Отомстим! кинодокументы о пострадавших, погибших в результате карательных акций, действий гестапо, вооруженных сил Германии мирных жителей и солдат Красной Армии] (URSS, 1942) Nikolai Karmazinski.

¿Y SI ESTO ES AMOR? [А если это любовь?] (URSS, 1961) Yuli Raizman.

"KLOOGA" CAMPO DE LA MUERTE ["Клоога" - лагерь смерти] (URSS, 1944) de Serguei Iakushev.

ACCIÓN J [Aktion J] (RDA, 1960) Walter Heynowski.

ACRÓBATA HERMO-O-SO [Akrobat schön-ö-ön] (Alemania, 1942) Wolfgang Staudte.

ADDIO, PICCOLA MIA [Addio, piccola mia] (RDA, 1978) Joachim Hasler.

AFFAIRE BLUM [Affaire Blum] (Alemania-DEFA, 1948) Erich Engel.

AFFAIRE CASINO [Spielbank-Affäre] (RDA, 1957) Joachim Hasler.

AHORA [Hiev up] (RDA, 1978) Joachim Hasler.

AHORA Y EN LA HORA DE MI MUERTE [Jetzt und in der Stunde meines Todes] (RDA, 1963) Konrad Petzold.

ALEKSANDER NEVSKI [Александр Невский] (URSS, 1938) Serguei Eisenstein.

ALEMANIA, AÑO CERO [Germania, anno zero] (Italia, 1948) Roberto Rossellini.

ALONDRA [Жаворонок] (URSS, 1964) Nikita Kurijin y Leonid Menaker.

ALTURAS [Высота] (URSS, 1958) Aleksander Zarji.

AMBULANCIA [Ambulans] (Polonia, 1961) Janusz Morgenstern.

ANDRÉI RUBLIOV [Андрей Рублёв] (URSS, 1971) Andréi Tarkovski.

ANÓNIMA: UNA MUJER EN BERLÍN [Anonima - eine Frau in Berlin] (Alemania, 2008) Max Färberböck.

AQUÍ LOS AMANECERES SON TRANQUILOS [А зори здесь тихие] (URSS, 1972) Stanislav Rostotski.

ARCHIVO SECRETO EN EL ELBA [Geheimarchiv an der Elbe] (RDA, 1963) Kurt Jung-Alsen.

ARCO IRIS [Радуга] (URSS, 1944) Marc Donskoi.

ARENA [Арена] (URSS, 1967) Samsón Samsonov.

ARREPENTIMIENTO [Покаяние] (URSS, 1984) Tengiz Abuladze.

ASCENSIÓN [Wniebowstapienie] (Polonia, 1968/9) Jan Rybkowski.

ASCENSIÓN [Восхождение] (URSS, 1976) Larisa Shepitko.

ASÍ SE TEMPLÓ EL ACERO [Как закалялась сталь] (URSS, 1942) Mark Donskoi.

ASÍ SE TEMPLÓ EL ACERO [Как закалялась сталь] (URSS, 1973) Nikolai Mashchenko.

ATAMAN KODR [Атаман Кодр] (URSS, 1958) Boris Rytsarev y Mijaíl Kalik.

ATRAYENDO EL FUEGO SOBRE NOSOTROS [Вызываем огонь на себя] (URSS / Polonia, 1964) Serguei Kolosov.

AUSCHWITZ [Освенцим] (URSS, 1945) AA.VV.

AUTOPISTA DEL REICH [Reichsautobahn] (RFA, 1986) Hartmut Bitomsky.

BALADA ALPINA [Альпийская баллада] (URSS, 1965) Boris Stepanov.

BALADA DEL SOLDADO [Баллада о солдате] (URSS, 1959) Grigori Chujrai.

BATALLA POR NUESTRA UCRAVIA SOVIÉTICA [Битва за нашу Советскую Украину] (URSS, 1941) Aleksander Dovchenko.

BATALLÓN DE CASTIGO [Штрафбат] (Rusia, 2004) Nikolai Dostal.

BERLÍN – ESQUINA SCHÖNHAUSER [Berlin – Ecke Schönhauser] (RDA, 1957) Wolfgang Kohlhaase.

BERLÍN [Берлин] (URSS, 1945) Yuli Raizman y Nikolai Shpikovsky.

BERLÍN EN LA ESQUINA [Berlin um die Ecke] (RDA, 1965/1990) Gerhard Klein.

BIENVENIDO O PROHIBIDO EL PASO [Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён] (URSS, 1964) Elem Klimov.

BOLLO [Пышка] (URSS, 1934) Mijaíl Romm.

BORIS GODUNOV [Борис Годунов / Borys Godunow] (URSS / Checoslovaquia / Polonia, 1986) Serguei Bondarchuk.

BREVES ENCUENTROS [Короткие встречи] (URSS, 1967) Kira Muratova.

BRIGADA ANTON TRINKS [Brigade Anton Trinks] (RDA, 1952) Günther Mülpforte.

BUKOVINA, TIERRA UCRANIANA [Буковина, земля украинская] (URSS, 1939) Aleksander Dovchenko.

BUSCADORES DE SOLES [Sonnensucher] (RDA, 1959) Konrad Wolf.

CABARET [Cabaret] (EE.UU., 1972) Bob Fosse.

CABEZA SIN PRECIO [Бесценная голова] (URSS, 1942) Boris Barnet.

CADA UNO TIENEN SU HISTORIA [Jeder hat seine Geschichte] (RDA, 1965) Heiner Carow.

САМА Y SOFÁ [Третья Мещанская] (URSS, 1927) Abram Romm.

CAMPANAS ROJAS [Красные колокола] / MÉXICO EN LLAMAS [Мексика в огне / Messico in fiamme] (URSS / México / Italia, 1982) Serguei Bondarchuk.

CAMPESINOS CUMPLEN EL PLAN [Bauern erfüllen den Plan] (RDA, 1952) Heiner Carow.

CAMPO DE MUERTE SACHSENHAUSEN [Todeslager Sachsenhausen] (Alemania-DEFA, 1946) Richard Brandt.

CAMPOS DE CONCENTRACIÓN NAZIS [Nazi Concentration Camps] (EE.UU., 1945) George Stevens.

CANAL [Kanal] (Polonia, 1957) Andrzej Wajda.

CANCIÓN DE CUNA [Колыбельная] (URSS, 1959) Mijaíl Kalik.

CARRERA [Karriere] (RDA, 1971) Heiner Carow.

CAZADO HASTA LA MAÑANA [Gejagt bis zum Morgen] (RDA, 1957) Joachim Hasler.

CERTIFICADO DE NACIMIENTO [Swiadectwo urodzenia] (Polonia, 1961) Stanislaw Rozewicz.

ЧАПАЕВ [Чапаев] (URSS, 1934) Gueorgui Vasiliev y Serguei Vasiliev.

CIELO DESPEJADO [Чистое небо] (URSS, 1961) Grigori Chujrai.

CINCO DÍAS Y CINCO NOCHES [Fünf Tage - Fünf Nächte] (URSS / RDA, 1961) Leo Arnstam, Heinz Thiel y Anatoli Golovanov.

CINE-REVISTA DE LA UNIÓN 114 [Союзкиножурнал 114] (URSS, 1941).

CINE-REVISTA DE LA UNIÓN 27 [Союзкиножурнал 27] (URSS, 1942).

CINE-REVISTA DE LA UNIÓN 84 [Союзкиножурнал 84] (URSS, 1941).

CINE-REVISTA DE LA UNIÓN 9 [Союзкиножурнал 9] (URSS, 1942).

CIRCO [Цирк] (URSS, 1936) Girgori Aleksandrov.

COLECCIONES DE CINE DE LUCHA [Боевые киносборники] (URSS, 1941-1945) AA.VV.

COMEDIANTE EMIL [Komödianten-Emil] (RDA, 1980) Joachim Hasler.

COMING OUT [Coming out] (RDA, 1989) Heiner Carow.

COMISARIO [Комиссар] (URSS, 1967) Aleksander Askoldov.

CONCIERTO DEL FRENTE, DÍA DE GUERRA [Концерт фронту; День войны] (URSS, 1943) Mijaíl Slutski.

CONTROL EN LOS CAMINOS [Проверканадорогах] (URSS, 1971) Aleksei German.

CORCELES DE FUEGO [Тени забытых предков] (URSS, 1964) Serguei Paradzhanov.

CUARENTA MINUTOS PARA EL AMANECER [Сорок минут до рассвета] (URSS, 1964) Boris Rytsarev.

DESCRIPCIÓN DE UN VERANO [Beschreibung eines Sommers] (RDA, 1963) Ralf Kirsten.

DESDE NUESTRO TIEMPO [Aus unserer Zeit] (RDA, 1970) AA.VV.

DESNUDO ENTRE LOBOS [Nackt unter Wölfen] (RDA, 1963) Frank Beyer.

DESTRUCCIÓN DE OBRAS DE ARTE Y MONUMENTOS DE LA CULTURA NACIONAL REALIZADO POR LOS NAZIS EN EL TERRITORIO DE LA URSS [Разрушение производства произведений и памятников национальной культуры, поэзивных памятников на территории СССР] (URSS, 1945) AA.VV.

DÍA DOMINGO EN ADU [Воскресный день в аду] (URSS, 1987) Bitautas Shalakiabichius.

DIÁLOGO [Párbeszéd] (Hungría, 1963) János Herskó.

DIAMANTES DE LA NOCHE [Démanty noci] (Checoslovaquia, 1964) Jan Nêmec.

DÍAS FRÍOS [Hideg Napok] (Hungría, 1966) András Kovács.

DOCUMENTOS FÍLMICOS DE LAS ATROCIDADES COMETIDAS POR LOS INVASORES FASCISTAS ALEMANES [Кинодокументы о зверства немецко-фашистских заватчиков] (URSS, 1945) AA.VV.

DON QUIJOTE [Дон Кихот] (URSS, 1957) Grigori Konzintzev.

DONDE EL TREN YA NO SE DETIENE [Wo der zug nicht lange hält] (RDA, 1960) Joachim Hasler.

DOS ALEMANES: DOS FOTOS VIAJAN POR EL MUNDO [Zwei Deutsche: zwei Bilder gehen um die Welt] (RDA, 1988) Gitta Nickel.

DOS CIUDADES [Zwei Städte] (RFA, 1949) Stuart Schulberg.

DOS MEDIOS TIEMPOS EN EL INFIERNO (Hungría, 1962) [Két félidő a pokolban] Zoltán Fábri.

DRESDE ADVIERTE Y RECUERDA [Dresden warnt und mahnt] (RDA, 1951) Heino Brandes.

DRESDE: RECUERDO E INTERPELACIÓN [Dresden: Erinnerung und Mahnung] (RDA, 1965) Max Jaap.

EL ACORAZADO POTESKIN [Броненосец Потёмкин] (URSS, 1925) Serguei Eisenstein.

EL ARCA RUSA [Русский ковчег] (Rusia / Alemania / Japón / Canada / Finlandia, Dinamarca, 2002) Aleksander Sokurov.

EL ASESINATO DE LA CALLE DANTE [Убийство на улице Данте] (URSS, 1956) Mijaíl Romm.

EL CASO GLEIWITZ [Der Fall Gleiwitz] (RDA, 1961) Gerhard Klein.

EL CIELO DIVIDIDO [Der geteilte Himmel] (RDA, 1964) Konrad Wolf.

EL CÍRCULO INTERIOR [Ближний круг] (Italia / EE.UU. / URSS, 1991) Andréi Konchalovski.

EL COMISARIO TEDDY [Sheriff Teddy] (RDA, 1957) Heiner Carow.

EL CONEJO SOY YO [Das Kaninchen bin ich] (RDA, 1965) Kurt Maetzig.

EL CONSEJO DE LOS DIOS [Der Rat der Götter] (RDA, 1949) Kurt Maetzig.

EL CORREDOR DEL ESTE [Восточный коридор] (URSS, 1966) Valentin Vinogradov.

EL CREMADOR DE CUERPOS [Spalovač mrtvol.] (Checoslovaquia, 1968) Jurak Herz.

EL CUARENTA Y UNO [Сорок первый] (URSS, 1956) Grigori Chujrai.

EL DÍA MÁS LARGO [The Longest Day] (EE.UU., 1962) Ken Annakin, Andrew Marton y Bernhard Wicki.

EL DON APACIBLE [And Quiet Flows the Don / Тихий Дон / Il Placido Don] (Reino Unido / Rusia / Italia, 1993/2006) Serguei Bondarchuk.

EL DON APACIBLE [Тихий Дон] (URSS, 1957/8) Serguei Guerasimov.

EL DUELO [Das Duell] (RDA, 1970) Hans-Joachim Kunert.

EL ESPEJO [Зеркало] (URSS, 1974) Andréi Tarkovski.

EL FERIADO DE PENTECOSTÉS [Whitsun Holiday] (Reino Unido, 1953) Peter Bayliss.

EL FIN DE NUESTRO MUNDO [Koniec Naczego Swiata] (Polonia, 1964) Wanda Jakubowska.

EL FOSO DE LA AURORA [Grube Morgenrot] (RDA, 1948) Kurt Maetzig.

EL FUEGO INEXTINGUIBLE [Nicht löschesbares Feuer] (RFA, 1969) Harun Farocki.

EL GRAN VIAJE DE AGATHE SCHWEIGERT [Die große Reise der Agathe Schweigert] (RDA, 1972) Hans-Joachim Kunert.

EL HACHA DE WANDSBECK [Das Beil von Wandsbeck] (RDA, 1951) Falk Harnack.

EL HOLOCAUSTO OLVIDADO [The forgotten Holocaust] (Reino Unido, 1989) George Case.

EL HOMBRE CON EL ANILLO EN LA OREJA [Der Mann mit dem Ring im Ohr] (RDA, 1984) Joachim Hasler.

EL HOMBRE SOBRE LOS RIELES [Człowiek na Torze] (Polonia, 1957) Andrej Munk.

EL JUDÍO ETERNO [Der ewige Jude] (Alemania, 1940) Fritz Hippler.

EL JUDÍO SÜSS [Jud Süss] (Alemania, 1940) Veit Harlan.

EL JUICIO DE LOS PUEBLOS [Суд народов] (URSS, 1946) Roman Karmen.

EL JURAMENTO [Клятва] (URSS, 1946) Mijeil Chiaureli.

EL LARGO VIAJE [Daleka Cesta] (Checoslovaquia, 1950) Alfred Radok.

EL LIBRO DE LOS ALEMANES [Das Buch der Deutschen] (Alemania, 1936) Richard Skowronnek.

EL LOCAL DE LA AVENIDA [Obchod na korze] (Checoslovaquia, 1965) Jan Kadár y Elmar Klos.

EL NOVENO CIRCULO [Deveti Krug] (Yugoslavia, 1960) France Stiglic.

EL PADRE DEL SOLDADO [Отец солдата] (URSS, 1964) Rezo Chjeidze.

EL PLAN NAZI [The Nazi Plan] (EE.UU., 1945) George Stevens.

EL PRADO DE BEZHIN [Бежин луг] (URSS, 1936) Serguei Eisenstein.

EL PROCESO FUE APLAZADO [Der Prozess wird vertagt] (RDA, 1958) Herbert Ballman.

EL PUENTE [Die Brücke] (Alemania-DEFA, 1949) Arthur Pohl.

EL PUENTE [Die Brücke] (RFA, 1959) Bernhard Wicki.

EL QUINTO JINETE ES EL MIEDO [A pátý jezdec je strach] (Checoslovaquia, 1964) Zbyněk Brynych.

EL REINO DE LA MUJER CAMPESINA [Бабье царство] (URSS, 1967) Aleksei Saltikov.

EL RETORNO DE VASILI BORTNIKOV [Возвращение Василия Бортникова] (URSS, 1953) Vsevolod Pudovkin.

EL SACRIFICIO [Offret] (Suecia / Reino Unido / Francia, 1986) Andréi Tarkovski.

EL SEGUNDO ANDÉN [Das zweite Gleis] (RDA, 1962) Hans-Joachim Kunert.

EL SOBRETUDO [Шинель] (URSS, 1959) Aleksei Batalov.

EL TAMBOR DE HOJALATA [Das Blechtrommel] (RFA, 1979) Volker Schlöndorff.

EL TESTIGO OCULAR N° 1 [Der Augenzeuge N° 1] (Alemania - DEFA, 1946).

EL TESTIGO OCULAR N° 7 [Der Augenzeuge N° 7] (RDA, 1965).

EL TESTIGO OCULAR N°35 [Der Augenzeuge N°35] (RDA, 1960).

EL TESTIGO OCULAR N°137 [Der Augenzeuge N° 137] (Alemania - DEFA, 1948).

EL TESTIGO OCULAR N° 16 [Der Augenzeuge N° 16] (Alemania - DEFA, 1946).

EL TREN DE LA VIDA [Train de vie] (Francia / Bélgica / Holanda / Israel y Rumania, 1998) Radu Mihaileanu.

EL ÚLTIMO SALTO [Последний штурм] (URSS, 1971) Yuri Ozerov.

EL VEREDICTO DEL PUEBLO [Приговор народа] (URSS, 1943) Arkadi Levitan.

EL VOCERO [Naganiacz] (Polonia, 1963/4) Ewa Petelska y Czeslaw Petelski.

EL ZAPATERO Y EL SOMBRERERO [The Shoemaker and the Hatter] (Reino Unido, 1950) John Halas y Joy Batchelor.

ELLA DEFIENDE LA PATRIA [Она защищает Родину] (URSS, 1943) Friedrich Ermler.

ELLOS PELEARON POR LA PATRIA [Они сражались за Родину] (URSS, 1975) Serguei Bondarchuk.

EN NOMBRE DE LA VIDA [Во имя живых] (URSS, 1964) Leon Mazrujo.

ENCUENTRO EN EL ELBA [Встреча на Эльбе] (URSS, 1949) Grigori Aleksandrov.

ENCUENTRO EN LA PENUMBRA [Begegnung im Zwielicht / Spotkania w mroku] (RDA / Polonia, 1960) Wanda Jakubowska y Ralf Kirsten.

ERA NOCHE EN ROMA [Era notte a Roma] (Italia / Francia, 1960) Aleksander Dovchenko, Mijaíl Romm y Rossellini.

ERNST THÄLMANN: HIJO DE SU CLASE [Ernst Thälmann: Sohn seiner Klasse] (RDA, 1954) Kurt Maetzig.

ERNST THÄLMANN: LÍDER DE SU CLASE [Ernst Thälmann: Führer seiner Klasse] (RDA, 1955) Kurt Maetzig.

ESCENA DEL CRIMEN, BERLÍN [Tatort Berlin] (RDA, 1958) Hans-Joachim Kunert.

ESCUDO Y ESPADA [Щит и меч] (URSS / RDA, 1969) Vladimir Basov.

ЕСТЕРА [Степь] (URSS, 1977) Serguei Bondarchuk.

ESTRELLAS [Sterne] (RDA/Bulgaria, 1959) Konrad Wolf.

EUROPA [Europa] (Dinamarca, 1991) Lars von Trier.

FAMILIA BENTHIN [Familie Benthin] (RDA, 1950) Slatan Dudow y Kurt Maetzig.

FAMILIA OPPENHEIM [Семья Оппенгейм] (URSS, 1938) Grigori Roshal.

FELICIDAD [Счастье] (URSS, 1935) Aleksander Mevdevkin.

FERRY A LA MUERTE [Fähre in den Tod] (Alemania, 1996) Heiner Carow.

FUE DÍA Y NOCHE, QUERIDO NIÑO: GITANOS (SINTI) EN AUSCHWITZ [Es ging Tag und Nacht liebes Kind: Zigeuner (Sinti) in Auschwitz] (RFA, 1982) Katrin Seybold y Melanie Spitta.

FUE EN EL MES DE MAYO [Был месяц май] (URSS, 1970) Marlen Huitsev.

FUNERAL DE UNA CONDESA [Begräbnis einer Gräfin] (Alemania, 1991) Heiner Carow.

GENERACIÓN [Pokolenie] (Polonia, 1954/5) Andrzej Wajda.

GENTE CON ALAS [Leute mit Flügeln] (RDA, 1960) Konrad Wolf.

GOYA [Goya] (RDA, 1971) Konrad Wolf.

GRAN GUERRA PATRIÓTICA [Великая отечественная] (URSS, 1965) Roman Karmen.

GUERRA Y PAZ [Война и мир] (URSS, 1966-67) Serguei Bondarchuk.

HAMLET [Гамлет] (URSS, 1964) Grigori Kosintzev.

HECHOS Y PERSONAS [Дела и люди] (URSS, 1932) Aleksander Macheret.

HEROICA [Eroica] (Polonia, 1957) Andrzej Munk.

HIJO DE LA GRAN OSA [Die Sohne der gossen Bärin] (RDA, 1965) Josef Mach.

HIJOS DE LA PATRIA [Сыны отечества] (URSS, 1968) Latif Faiziev.

HIJOS DEL HOMBRE [Children of men] (Reino Unido, EE.UU., 2006) Alfonso Cuarón.

HISTORIA DE ASIA KLIACHINA, QUIEN AMÓ, PERO NO SE CASÓ [История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж] (URSS, 1966) Andréi Konchalovski.

HISTORIAS SOBRE LENIN [Рассказы о Ленине] (URSS, 1957) Serguei Yutkevich.

HOMBRE ANFIBIO [Человек-Амфибия] (URSS, 1961) Guenady Kazanski y Vladimir Chebotariov.

HUELLA DE LAS PIEDRAS [Spur der Steine] (RDA, 1966) Frank Beyer.

HUMANOS Y ANIMALES [Люди и звери/Menschen und Tiere] (URSS/RDA, 1961) Sergei Guerasimov y Lutz Köhlert.

ICARO [Ikarus] (RDA, 1975) Heiner Carow.

INOLVIDABLE [Незабываемое] (URSS, 1967) Yulia Sotzeva.

IVÁN EL TERRIBLE II: LA CONJURA DE LOS BOYARDOS [Иван Грозный II: Боярский заговор] (URSS, 1946/58) Serguei Eisenstein.

JACOBO EL MENTIROSO [Jacob the Liar] (EE.UU, 1999) Peter Kassovitz.

JACOBO EL MENTIROSO [Jakob der Lügner] (RDA, 1974) Frank Beyer.

JADUP Y BOEL [Jadup und Boel] (RDA, 1981/88) Rainer Simon.

JATIM KM. 5 [Хатынь, 5км] (URSS, 1968) Igor Kolovski.

JLA SIEMPRE LISTO [FDJ Immer Bereit] (RDA, 1950) Slatan Dudow y Kurt Maetzig.

JOVEN FRITZ [Юный Фриц] (URSS, 1943) Grigori Kozintzev e Пля Trauberg.

JOVEN HITLERIANO QUEX [Hitlerjunge Quex] (Alemania, 1933) Hans Steinhoff.

KAPO [Капо] (Italia / Francia / Yugoslavia, 1960) Gilo Pontecorvo.

KLK A PTX - LA ORQUESTA ROJA [KLK an PTX – Die Rote Kapelle] (RDA, 1970) Horst Brandt.

KORKORO [Korkoro] (Francia, 2009) Tony Gatlif.

LA ANTORCHA DE VIDRIO [Die gläserne Fackel] (RDA, 1989) Hans-Joachim Kunert.

LA APLANADORA Y EL VIOLIN [Каток и скрипка] (URSS, 1960) Andréi Tarkovski.

LA BANDERA DE KRIVOY ROG [Die Fahne von Kriwoj Rog] (RDA, 1967) Kurt Maetzig.

LA BATALLA DE BERLÍN [Битва за Берлин] (URSS, 1971) Yuri Ozerov.

LA BATALLA DE NERETVA [Bitka na Neretvi / The Battle of Neretva] (Yugoslavia / EE.UU. / Italia / RFA, 1969) Serguei Bondarchuk.

LA BATALLA DE STALINGRADO [Сталинградская битва] (URSS, 1949) Vladimir Petrov.

LA CAÍDA DE BERLÍN [Падение Берлина] (URSS, 1949) Mijeíl Chiaureli.

LA CAÍDA DE LA DINASTÍA ROMANOV [Падение династии Романовых] (URSS, 1927) Esfir Shub.

LA CALLE DE LA FRONTERA [Ulica Graniczna] (Polonia, 1949) Aleksander Ford.

LA CARRERA DE RUDY [Карьера Рудди] (URSS, 1934) Vladimir Nemolaev.

LA CARTA JAMÁS SERÁ ENVIADA [Неотправленное письмо] (URSS, 1959) Mijaíl Kalatozov.

LA CASA EN LA QUE VIVO [Дом, в котором я живу] (URSS, 1957) Lev Kulidhanov y Yakov Segel.

LA CIUDAD DONADA [Město darované] (Checoslovaquia, 1965) Vladimir Kressl.

LA CUESTIÓN HUMANA [La question humaine] (Francia, 2007) Nicolas Klotz.

LA CUESTIÓN RUSA [Русский вопрос] (URSS, 1947) Mijaíl Romm.

LA DERROTA DE LOS EJÉRCITOS ALEMANES AFUERA DE MOSCÚ [Разгром немецких войск под Москвой] (URSS, 1941) Iia Kopalin.

LA DERROTA DE YUDENICH [Разгром Юденича] (URSS, 1941) Pavel Petrov Bytov.

LA ESTACIÓN MORTAL [Мёртвый сезон] (URSS, 1968) Sava Kulish.

LA ESTRELLA SILENCIOSA [Der schweigende Stern] (RDA, 1960) Joachim Hasler.

LA FALTA [Die Verfehlung] (RDA, 1991) Heiner Carow.

LA FAMILIA ULIANOV [Семья Ульяновых] (URSS, 1957) Valentin Nevzorov.

LA GENTE VA MÁS ALLÁ DEL SOL [Человек идёт за солнцем] (URSS, 1961) Mijaíl Kalik.

LA GUARNICIÓN INMORTAL [Бессмертный гарнизон] (URSS, 1956) Zajar Agranenko y Eduard Tisse.

LA GUERRA Y LA PAZ [Война и мир] (URSS, 1965-66) Serguei Bondarchuk.

LA GUÍA DE CINE DEL PERVERSO [The Pervert's Guide to Cinema] (Reino Unido / Austria / Holanda, 2006) Sophie Fiennes.

LA HUELLA DEL HALCÓN [Spur des Falken] (RDA, 1968) Gottfried Kolditz.

LA HUÍDA [Die Flucht] (RDA, 1977) Roland Gräf.

LA JOVEN GUARDIA [Молодая гвардия] (URSS, 1948) Serguei Guerasimov.

LA JUVENTUD DE MAKSIM [Юность Максима] (URSS, 1935) Grigori Konzintzev.

LA JUVENTUD DE NUESTROS PADRES, [Юность наших отцов] (URSS, 1958) Boris Rytsarev y Mijaíl Kalik.

LA LARGA NOCHE [Długa noc] (Polonia, 1967/89) Janusz Nasfeter.

LA LEY [Закон] (URSS, 1965/1989) Aleksander Alov y Vladimir Naumov.

LA LEYENDA DE PAUL Y PAULA [Die Legende von Paul und Paula] (RDA, 1973) Heiner Carow.

LA LOTERÍA DE SUECIA [Der Lotterieschwede] (RDA, 1958) Hans-Joachim Kunert.

LA MUERTE LLAMA ANGELITOS [Smrt si říká Engelchen] (Checoslovaquia, 1963) Ján Kadár y Elmar Klos.

LA MUERTE TIENE ROSTRO [Der Tod Hat ein Gesicht] (RDA, 1961) Joachim Hasler.

LA NOCHE ES OSCURA [Однажды ночью] (URSS, 1945) Boris Barnet.

LA PARADA [Der Aufenthalt] (RDA, 1982) Frank Beyer.

LA PASAJERA [Pasazerka] (Polonia, 1961/63) Andrzej Munk.

LA PEQUEÑA VERA [Маленькая Вера] (URSS, 1988) Vasili Pichul.

LA PRIMAVERA NECESITA TIEMPO [Der Frühling braucht Zeit] (RDA, 1965) Günter Stahnke.

LA PUERTA DE ILICH [Застава Ильича] (URSS, 1965) Marlen Jutsiev.

LA SILLA VACÍA [Der leere Stuhl] (RFA, 1951) Johannes Lüdke.

LA TESTIGO DESDE EL INFIERNO [Die Zeugin aus der Hölle] (RFA / Yugoslavia, 1967) Zika Mitrovic.

LA ÚLTIMA ETAPA [Ostatni Etap] (Polonia, 1947/8) Wanda Jakubowska.

LA VIDA COMIENZA [Das Leben beginnt] (RDA, 1960) Heiner Carow.

LAS ESPADAS AZULES [Die blauen Schwerter] (RDA, 1949) Wolfgang Schleif.

LAS TELAS ESCOCESAS [Die Buntkarierten] (RDA, 1949) Kurt Maetzig.

LENIN EN 1918 [Ленин в 1918 году] (URSS, 1938) Mijaíl Romm.

LENIN EN OCTUBRE [Ленин в октябре] (URSS, 1937) Mijaíl Romm.

LIBERACIÓN [Освобождение] (URSS, 1970/71) Yuri Ozerov.

LIBERACIÓN [Освобождение] (URSS, 1940) Dovchenko.

LISSY [Lissy] (RDA, 1957) Konrad Wolf.

LLEGA LA JUSTICIA [Суд идёт] (URSS, 1943) Ilia Kopalin.

LO LLAMABAN AMIGO [Sie nannten ihn amigo] (RDA, 1959) Heiner Carow.

LO VIEJO Y LO NUEVO [Старое и новое] (URSS, 1929) Serguei Eisenstein.

LOBOS BLANCOS [Weisse Wölfe] (RDA, 1969) Konrad Petzold.

LOS ASESINOS ESTÁN EN EL CAMINO [Убийцы выходят на дорогу] (URSS, 1942) Vsevolod Pudovkin e Iuri Tarych.

LOS ASESINOS ESTÁN ENTRE NOSOTROS [Die Mörder unter uns] (Alemania - DEFA, 1946) Wolfgang Staudte.

LOS CARRIZOS [Das Schilfrohr] (RDA, 1974) Hans-Joachim Kunert.

LOS COSACOS DEL DON [Донские казаки] (Rusia, 1907) Charles Pathé.

LOS COSACOS DEL KUBÁN [Кубанские казаки] (URSS, 1950) Iván Piriev.

LOS EXPULSADOS: ÚLTIMAS VÍCTIMAS DE HITLER [Die Vertrieben: Hitlers letzte opfer] (Alemania, 2001) Sebastian Dehnhardt.

LOS INCONQUISTABLES [Непокорённые] (URSS, 1945) Marc Donskoi.

LOS INVENCIBLES [Die Unbesiegbaren] (RDA, 1953) Joachim Hasler.

LOS MARES LLAMAN [Die Meeren rufen] (RDA, 1951) Eduard Kubat.

LOS MUERTOS PERMANECEN JÓVENES [Die Toten bleiben jung] (RDA, 1968) Hans-Joachim Kunert.

LOS NIÑOS DEL REY [Königskinder] (RDA, 1962) Frank Beyer.

LOS RELÁMPAGOS CONGELADOS [Die gefrorenen Blitze] (RDA, 1970) János Veiczi.

LOS SOLDADOS DEL PANTANO [Болотные солдаты] (URSS, 1938) Aleksander Macheret.

LOS VIVOS Y LOS MUERTOS [Живые и мёртвые] (URSS, 1964) Aleksader Stolper.

MAIDANEK: CEMENTERIO DE EUROPA [Majdanek: cmentarzysko Europy] (Polonia, 1945) Aleksander Ford.

MAMÁ, YO VIVO [Mama, ich lebe] (RDA, 1976) Konrad Wolf.

MAÑANA FUE LA GUERRA [Завтра была война] (URSS, 1987) Iuri Kara.

MARCAS PARTICULARES: NINGUNA [Besondere Kennzeichen: keine] (RDA, 1955) Hans-Joachim Kunert.

MÁS FUERTES QUE LA NOCHE [Stärker als die Nacht] (RDA, 1954) Slatan Dudow.

MEMENTO [Memento] (RDA, 1966) Karlheinz Mund.
 MEMORIA DE LOS ANTIGUOS IDEOLÓGICOS [Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx/Eisenstein/Das Kapital] (Alemania, 2008) Alexander Kluge.
 MERCADERÍA VIVA [Lebende Ware] (RDA, 1966) Wolfgang Luderer.
 MI HORA CERO [Meine Stunde Null] (RDA, 1969) Joachim Hasler.
 MI LUCHA [Mein Kampf / Den blodiga Tiden] (RFA / Suecia, 1960) Erwin Leiser.
 MI MUJER HACE MÚSICA [Meine Frau macht Musik] (RDA, 1956) Hans Heinrich.
 MI TRAUDEL NO ME OLVIDES [Vergeßt mir meine Traudel nicht] (RDA, 1957) Kurt Maetzig.
 MINA DE CARBÓN AL AMANECER [Grube Morgenrot] (Alemania - DEFA, 1948) Erich Freund.
 MISIÓN SECRETA [Секретная миссия] (URSS, 1950) Mijaíl Romm.
 MONÓLOGO DE UN TAXISTA [Monolog für einen Taxifahrer] (RDA, 1962) Günter Stahnke.
 MOSCÚ DETRÁS DE NOSOTROS [За нами Москва] (URSS, 1968) Mazhit Begalin.
 MUERTE DE NOCHE [Dead of Night] (Reino Unido, 1945) Alberto Cavalcanti, et al.
 MUNDO ENTRANTE [Мир входящему] (URSS, 1961) Aleksander Alov y Vladimir Naumov.
 NACIDO EN EL 45 [Jahrgang 45] (RDA, 1966) Jürgen Böttcher.
 NIEBLA [Nebel] (RDA, 1963) Joachim Hasler.
 NINGÚN HÜSUNG [Kein Hüsung] (1954) Joachim Hasler.
 NIÑOS, CUADROS, COMANDANTES [Kinder, Kader, Kommandeure] (RFA, 1991) Wolfgang Kissel.
 NO ERES HUÉRFANO [Ты не сирота] (URSS, 1962) Shujrat Abbasov.
 NOCHE DE CARNAVAL [Карнавальная ночь] (URSS, 1956) Eldar Riazanov.
 NOCHE Y NIEBLA [Nuit et Brouillard] (Francia, 1955) Alain Resnais.
 NOSTALGIA [Nostalghia / Ностальгия] (Italia / Francia / URSS, 1983) Andréi Tarkovski.
 NUESTRO MOSCÚ [Наша Москва] (URSS, 1941) Roman Karmen.
 NUESTROS NIÑOS [Unsere Kinder] (Polonia, 1948) Nathan Gross.
 NUEVE DÍAS DE UN AÑO [Девять дней одного года] (URSS, 1962) Mijaíl Romm.
 OCTUBRE [Октябрь] (URSS, 1927) Serguei Eisenstein.
 OCURRIÓ EN PENKOVO [Дело было в Пенькове] (URSS, 1958) Stanislav Rostotski.
 OSO BLANCO [Bialy Niedzwiedz] (Polonia, 1959) Jerzy Zarzycki.

OTELLO [Отелло] (URSS, 1955) Serguei Yutkevich.

PADRE [Apa] (Hungría, 1966) István Szabó.

PADRE NUESTRO [Отче Наш] (URSS, 1966/1989) Boris Ermolaev.

PADRE, MADRE Y NIÑO ASESINO [Vater Mutter und Mörderkind] Heiner Carow.

PAREJA EN LAS SOMBRAS [Ehe im Schatten] (Alemania - DEFA, 1947) Kurt Maetzig.

PARTISANOS DE LA ESTEPA UCRANIANA [Партизаны в степях Украины] (URSS, 1943) Igor Savchenko.

PASO A PASO [Schritt für Schritt] (RDA, 1960) János Veiczi.

PASOS EN LA NOCHE [Шаги В Ночи] (URSS, 1963) Raimundas Vabalas.

PATRULLA PERDIDA [Lost Patrol] (EE.UU. 1934) John Ford.

PAVEL KORCHAGUIN [Павел Корчагин] (URSS, 1957) Aleksander Alov y Vladimir Naumov.

PELIGRO SOBRE ALEMANIA [Gefahr über Deutschland] (RDA, 1952) Bruno Kleberg.

PERSONA 217 [Человек № 217] (URSS, 1944) Mijaíl Romm.

PRESIDENTE [Председатель] (URSS, 1964) Aleksei Saltykov.

PRIMAVERA DE BUDAPEST [Budapesti tavasz] (Hungría, 1955) Felix Mariassy.

PROFESOR MAMLOCK [Professor Mamlock] (RDA, 1961) Konrad Wolf.

PROFESOR MAMLOCK [Профессор Мамлок] (URSS, 1938) Herbert Rappoport y Adolf Minkin.

QUÍMICA Y AMOR [Chemie und Liebe] (Alemania - DEFA, 1948) Arthur Rabenalt.

RECUPERACIÓN [Genesung] (RDA, 1956) Konrad Wolf.

RESURRECCIÓN [Воскресение] (URSS, 1961) Majaíl Schweitzer.

RETRATO DE UN INDESEABLE [Steckbrief eines Unerwünschten] (RDA, 1975) Hans-Joachim Kunert.

ROMANCE DE SUBURBIO [Žižkovská romance] (Checoslovaquia, 1958) Zbyněk Brynych.

ROMEO, JULIETA Y LA OSCURIDAD [Romeo, Julie a tma] (Checoslovaquia, 1960) Jiří Weiss.

ROTACIÓN [Rotation] (RDA, 1949) Wolfgang Staudte.

SANSÓN [Samsom] (Polonia, 1961) Andrzej Wajda.

SECRETARIO DEL COMITÉ REGIONAL [Секретарь райкома] (URSS, 1942) Iván Piriev.

SHOÁ [Shoah] (Francia, 1985) Claude Lanzmann.

SOL ARDIENTE, [Утомлённые солнцем] (Rusia / Francia, 1994) Nikita Mijalkov.

SOLARIS [Солярис] (URSS, 1972) Andréi Tarkovski.

SOLDADO IVÁN BRODKIN [Солдат Иван Бровкин] (URSS, 1955) Iván Lukinski.

SÓLO NO PIENSES QUE ESTOY LLORANDO [Denk bloß nicht, ich heule] (RDA, 1965)
Frank Vogel.

SOLO SUNNY [Solo Sunny] (RDA, 1980) Konrad Wolf.

SOY CUBA [Я Куба] (URSS / Cuba, 1964) Mijaíl Kalatozov.

STALKER [Сталкер] (URSS, 1979) Andréi Tarkovski.

STENKA RAZIN [Стенька Разин] (Rusia, 1908) Vladimir Romashkov.

SUEÑO [МЕЧТА] (URSS, 1943) Mijaíl Romm.

TANTOS SUEÑOS [So viele Träume] (RDA, 1986) Heiner Carow.

TARAS SHEVCHENKO [Тарас Шевченко] (URSS, 1951) Aleksander Alov, Vladimir Naumov e Igor Savchenko.

TENGO VEINTE AÑOS [Мне двадцать лет] (URSS, 1965) Marlen Jutsiev.

THERESIENSTADT: EL FÜHRER REGALA UNA CIUDAD A LOS JUDÍOS [Der Führer schenkt den Juden eine Stadt] (Alemania, 1944) Kurt Geron.

TIEMPOS MODERNOS [Modern times] (EE.UU., 1936) Charles Chaplin.

TIERRA LIBRE [Freies Land] (Alemania - DEFA, 1946) Milo Harbich.

TIERRA Y GENTE [Земля и люди] (URSS, 1955) Stanislav Rostovski.

TÍO KRÜGER [Ohm Krüger] (Alemania, 1941) Heins Steinhoff.

TITANIC [Titanik] (Alemania, 1943) Herbert Selpin.

TRABAJADOR DEL PUEBLO [Рабочий посёлок] (URSS, 1965) Vladimir Vengerov.

TRÁFICO FERROVIARIO IRREGULAR [Zugverkehr unregelmäßig] (RDA, 1951) Erich Freund.

TRAGEDIA EN EL BOSQUE DE KATYN [Трагедия в Катынском лесу] (URSS, 1944)
Arkadi Levitan

TRANSPORTE DESDE EL PARAÍSO [Transport z ráje] (Checoslovaquia, 1962) Zbyněk Brynych.

TRECE [Тринадцать] (URSS, 1936) Mijaíl Romm.

TRES CANCIONES PARA LENIN [Три песни о Ленине] (URSS, 1934) Dziga Vertov.

TÚNEL [туннель] (URSS, 1966) Franchik Muntianu.

UN DIARIO PARA ANNA FRANK [Ein Tagebuch für Anne Frank] (RDA, 1958/9) Joachim Hellwig.

UN LUGAR EN BERLÍN [Irgendwo in Berlin] (Alemania-DEFA, 1946) Gerhard Lamprecht.

UNA CORRIENTE FLUYE A TRAVÉS DE ALEMANIA [Ein Strom fließt durch Deutschland] (RDA, 1954) Hans-Joachim Kunert.

VEN Y MIRA [Иди и смотри] (URSS, 1985) Elem Klimov.

VENGANZA [Возмездие] (URSS, 1969) Aleksader Stolper.

VERANO CALIENTE [Heißer Sommer] (1968) Joachim Hasler.

VI NACER UN MUNDO NUEVO [Я видел рождение нового мира / I dieci giorni che sconvolsero il mondo] (URSS / México / Italia, 1983) Serguei Bondarchuk.

VIAJE A LA CAMA MATRIMONIAL [Reise ins Ehebett] (RDA, 1966) Joachim Hasler.

VICTORIA [Victory] (EE.UU./Reino Unido, 1981) John Huston.

VICTORIA EN EL BANCO DERECHO DE UCRANIA [Победа на Правобережной Украине] (URSS, 1945) Aleksander Dovchenko.

VLADIMIR ILICH LENIN [Владимир Ильич Ленин] (URSS, 1949) Mijaíl Romm.

VUELAN LAS GRULLAS [Летят журавли] (URSS, 1957) Mijaíl Kalatozov.

WATERLOO [Ватерлоо / Waterloo] (Italia / URSS, 1970) Serguei Bondarchuk.

Y ASÍ Y TODO, YO CREO... [И всё-таки я верю...] (URSS, 1974) Elem Klimov y Mijaíl Romm.

Y EL VIENTO RETORNÓ [И возвращается ветер... / And the wind returneth...] (URSS / EE.UU, 1991) Mijaíl Kalik.

YO SOY LA JUSTICIA (Checoslovaquia / RDA, 1967) Zbyněk Brynych.

ZOIA [Зоя] (URSS, 1944) Lev Arnstham.

10. FUENTES ESCRITAS

10.1. Fuentes primarias

Periódicos:

Berliner Zeitung (RDA).

Deutsche Filmkunst (RDA).

Die Tageszeitung (Alemania).

Film und Fernsehen (RDA).

Film Spiegel (RDA).

Hannoversche Allgemeine (RFA)

Izvestia (URSS)

Literaturnaia gazeta (URSS)

Molodaia gvardiia (URSS)

Neue Zeit (RDA).

Neues Deutschland (RDA).

Pravda (URSS)

Rodnaia Gazeta (Rusia)

Guiones y libros base de guión:

Balter, Boris. *Do svidania, Malchiki!* Moskva: Sovietski Pisatel, 1963.

Bogomolov, Vladimir. *Ivan*. Moskva: Sovietskaia Rossia, 1980.

Carow, Heiner y Küchenmeister, Claus. *Die Russen kommen: Drehbuch*. Potsdam: DEFA, 1968.

Frank, Leonhard. *Die Jünger Jesu*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1977

Kohlhaase, Wolfgang y Wolf, Konrad. *Die Heimkehr*. Potsdam: DEFA, 1967.

Küchenmeister, Claus y Kunert, Hans-Joachim. *Die Abenteuer des Werner Holt: nach dem gleichnamigen Roman von Dieter Noll*. Potsdam: DEFA, 1964.

Noll, Dieter. *Die Abenteuer des Werner Holt*. Berlin: Aufbau, 2009.

Richter, Egon. *Ferien am Feuer*. Rostock: Hinstorff, 1967

Sholojov, Mijaíl. *Sudba cheloveka*. Moskva: Molodaia gvardia, 1957.

Wagenstein, Angel. *Chronik eines Mordes: Nach Motiven von Leonhard Frank*. Potsdam: DEFA, 1964.

Archivos consultados:

Bundesarchiv

Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf

Russiskii Gosudarstvenyi Archiv Literatury i Iskusstva

Vserossiski Gosudarstveni Institut Kinematografi

10.2. Bibliografía

AA. VV. *El cine soviético de todos los tiempos, 1924-1986*. Documentos n. 1. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988.

Abellan, Joaquin. *Nación y nacionalismo en Alemania: La cuestión alemana, 1815-1990*. Madrid: Tecnos, 1997.

Adamovsky, Ezequiel, Martín Baña, y Pablo Fontana, eds. *Octubre rojo: La Revolución Rusa noventa años después*. Buenos Aires: EUDEBA, 2007.

Agde, Günter. "Nachbauen und Nachnutzen: Zur filmischen Instrumentalisierung von Konzentrations-, Speziel- und Kriegsgefangenenlagern in osteuropäischen Nachkriegs- Kinematografien." In *Leinwand zwischen Tauwetter und neuen Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*. Editado por Lars Karl, 53–9. Berlin: Metropol, 2007.

Al'tman, Il'ja. "Shoa: Gedenke verboten: Der weite Weg vom Sowjettabu zur Erinnerung." *Osteuropa* 55 (4-6 April-Juni 2005).

Alexander, Jeffrey C. "Toward a Theory of Cultural Trauma." en *Cultural Trauma and Collective Identity*. Editado por Jeffrey C. Alexander et al. Los Angeles: University of California Press, 2004.

Alexander, Jeffrey C., Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, y Piotr Sztompka, eds. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Los Angeles: University of California Press, 2004.

Allan, Sean. "DEFA: An Historical Overview." En *DEFA: East German Cinema 1946-1992*. Editado por Sean Allan y John Sandford. New York: Berghahn, 1999.

———. "Projections of History: East German Film-Makers y the Berlin Wall." En *Divided, But Not Disconnected: German Experiences of the Cold*. Editado por Tobias Hochscherf, Christoph Laucht y Andrew Plowman. New York: Berghahn Books, 2010.

- . “DEFA's antifascist myths and the construction of national identity in East German cinema.” En *Rereading East Germany: The Literature and Film of the GDR*. Editado por Karen Leeder. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Allan, Sean y John Sandford, eds. *DEFA: East German Cinema 1946-1992*. New York: Berghahn, 1999.
- Althusser, Louis. “Ideología y aparatos ideológicos del Estado.” En *Ideología: Un mapa de la cuestión*. Editado por Slavoj Žižek. Buenos Aires: FCE, 2005.
- Altman, Ilia. *Zhertvy nenavistsi: Jolokost v SSSR 1941-1945 gg*. Moskva: Kovcheg, 2002.
- Altshuler, Mordechai. *Soviet Jewry since the Second World War*. New York: Greenwood Press, 1987.
- . *Soviet Jewry Since the Second World War*. New York: Greenwood Press, 1987.
- Andrew, Joe. “Birth Equals Rebirth? Space, Narrative, and Gender in The Commissar.” *Studies in Russian and Soviet Cinema 1*, 1 (2007).
- Arad, Yitzhak. *The Holocaust in the Soviet Union*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2009.
- Ashkenazi, Ofer. “Homecoming as a National Founding Myth: Jewish Identity and German Landscapes in Konrad Wolf’s I was Nineteen.” *Religions 3* (2012).
- Assmann, Aleida. “Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften.” En *Kulturwissenschaften: Forschung - Praxis - Positionen*. Editado por Lutz Musner y Gotthard Wunberg. Wien: WUV, 2002.
- . *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck, 2006.
- Assmann, Jan. “Collective Memory and Cultural Identity.” *New German Critique 65* (1995): 125–133.
- Atman, Ilya, y Claudio Ingerflom. “Le Kremlin et l’Holocauste (1993-2001).” Fox, Michael D., Peter Holquist, y Alexander Martin, eds. *The Holocaust in the East: Local Perpetrators and Soviet Responses*. Pittsburgh: university of Pittsburgh Press, 2014.
- Aumont, Jacques, y Michel Marie. *Análisis del Film*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Baraban, Elena. ““The Fate of a Man”: by Sergei Bondarchuk and the Soviet Cinema of Trauma.” *The Slavic and East European Journal 51*, no. 3 (2007): 514–543.
- Barash, Zoia. *El cine soviético del principio al fin*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2008.

- Barnert, Anne. *Die Antifaschismus-Thematik der DEFA: Eine kultur- und filmhistorische Analyse*. Marburg: Schüren Verlag, 2008.
- Baron, Lawrence. *Projecting the Holocaust into the Present: The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2005.
- Bartov, Omer. *Mirrors of Destruction: War, Genocide, and Modern Identity*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Bathrick, David. "Holocaust Film before the Holocaust: DEFA, Antifascism and the Camps." *Cinémas: Journal of Film Studies* 18, no. 1 (2007).
- . "From Soviet Zone to Volksdemokratie: The Politics of the Film Culture in the GDR, 1945-1960." En *Cinema in Service of the State: Perspectives on Film in the GDR and Czechoslovakia, 1945-1960*. Editado por Lars Karl y Pavel Skopal. New York: Berghahn, 2015.
- Bauer, Alejandro. *Holocausto, recuerdo y representación*. Madrid: Losada, 2006.
- Beevor, Anthony. *Berlín: La caída 1945*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Beilenhoff, Wolfgang, y Sabine Hänsgen. "Speaking about images: The voice of the author in Ordinary Fascism." *Studies in Russian and Soviet Cinema* 2, no. 2 (2008): 141–153.
- eds. *Der gewöhnliche Faschismus: Ein Werkbuch von Michail Romm*. Berlin: Vorwerk 8, 2009.
- Benda-Beckmann, Bas V. *A German Catastrophe? German Historians and the Allied Bombings, 1945-2010*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- Benjamin, Walter. *Discursos interumpidos I*. Madrid: Taurus, 1987.
- . *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Berard-Zarzycka, Ewa. "Ilya Ehrenburg in Stalin's Post-war Russia." *Soviet Jewish Affairs* 17 (1987).
- Berghahn, Daniela. *Hollywood behind the Wall: The Cinema of East Germany*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- Berkhoff, Karel. "The Mass Murder of Soviet Prisoners of War and the Holocaust: How Were They Related." *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 6, no. 4 (Otoño 2005).
- . "Total Annihilation of the Jewish Population: The Holocaust in the Soviet Media 1941-1945." *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 10, no. 1 (Invierno 2009).

- Beumers, Birgit. "Soviet and Russian Blockbusters: A Question of Genre?" *Slavic Review* 62 (2003).
- . "Introduction." In *The Cinema of Russia and the Former Soviet Union*. Editado por Birgit Beumers. London: Walflower Press, 2007.
- ed. *The Cinema of Russia and the Former Soviet Union*. London: Walflower Press, 2007.
- Beyer, Frank. *Wenn der Wind sich dreht: Meine Filme, mein Leben*. München: List Taschenbuch, 2002.
- Biess, Frank y Robert G. Moeller, eds. *Histories of the Aftermath: The Legacies of the Second World War in Europe*. New York: Berghahn, 2010.
- Biriukov, Josef. *F. Judozhestvennyye otkrytia Mijaila Sholajova*. Moskva: Sovremenik, 1976.
- Blauert, Ellen, ed. *Die Mörder unter uns, Ehe im Schatten, Die Buntkarierten, Rotation: Vier Filmerzählungen nach den bekannten DEFA-Filmen*. Berlin: Henschelverlag, 1969.
- Bock, Hans-Michael. "Die DEFA-Story." In *Geschichte des internationalen Films*. Editado por Geoffrey Nowell-Smith. Stuttgart: J. B. Metzler, 1998.
- Boltiansky, G., ed. *Lenin i kino*. Moskva, 1925.
- Bonanno, Georg A. "Loss, Trauma and Human Resilience: Have we underestimated the Human capacity to thrive after extremely aversive events?" *American Psychologist* 59 (2004).
- Bordwell, David. *El significado del filme: Inferencia en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós, 1989.
- . *El cine de Eisenstein: teoría y práctica*. Paidos Comunicacion Cine/Communication Cinema. Barcelona: Paidós, 1999.
- Bordwell, David y Noël Carroll, eds. *Post-Theory: Reconstruction Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- Bordwell, David, y Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1990.
- Brändli, Sabina y Walter Ruggle, eds. *Sowjetischer Film heute*. Baden: Verlag Müller, 1990.
- Brumlik, Micha y Karol Karol Sauerland, eds. *Umdeuten, verschweigen, erinnern: Die späte Aufarbeitung des Holocaust in Osteuropa*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2010.

- Bruns, Claudia, Saal Daran, y Anette Dietrich, eds. *“Welchen der Steine du hebst”*: *Filmische Erinnerung an den Holocaust*. Berlin: Bertz + Fischer, 2012.
- Bulgakova, Oksana. “Cine-Weathers: Soviet Thaw Cinema in the International Context.” En *The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s*. Editado por Denis Kozlov y Eleonory Gilburd.
- . “Der Film der Tauwetterperiode.” En *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Editado por Christiane Engel. Weimar: J.B. Metzler, 1999.
- Burucúa, José E., y Nicolás Kwiatkowski. *“Cómo sucedieron estas cosas”: Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires, Madrid: Katz, 2015.
- Buttafava, Giovanni. *Aldilà del disgelo: Cinema Sovietico degli anni Sessanta*. Milan: Ubulibri, 1987.
- . *Il cinema russo e sovietico*. Roma: Biblioteca di Bianco & Nero, 2000.
- Caballero Molina, Juan J. “Diálogos y ecos de revoluciones imposibles.” En *Vientos del Este: Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975*. Editado por Carlos Losilla y José E. Monteverde. Valencia: Institut Valencia de Cinematografia, 2006.
- Capanna, Pablo. *Andrei Tarkovski: El ícono y la pantalla*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.
- Carrera, Pilar. *Andrei Tarkovski: La imagen total*. Buenos Aires: FCE, 2008.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Carver, Joseph M. “Generalization, Adverse Events, and Development of Depressive Symptoms.” *Journal of Personality* 66 (1968).
- Černý, Jochen, ed. *Wer war wer in der DDR*. Berlin: Ch. Links Verlag, 1992.
- Christie, Ian. “The director in Soviet cinema.” En *Stalinism and Soviet Cinema*. Editado por Richard Taylor y Derek Spring. London: Routledge, 1993.
- Christie, Ian, y Richard Taylor. *Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s* Soviet cinema. London, New York: Routledge, 1991.
- Cinematographie des Holocaust: Die Vergangenheit in der Gegenwart: Konfrontationen mit den Folien des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*. Frankfurt am Main: Deutsches Filminstitut, 2001.
- Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX: La imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid: Akal, 2007.
- Conquest, Robert. *Reflections on a Ravaged Century*. New York: Norton, 2000.

- Davies, Sarah. *Popular opinion in Stalin's Russia: Terror, propaganda and Dissent 1934-1941*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Diukov, Alexander, ed. *Velikaia Otechestvennaia Voina -2: Nam ne za chto kaiatsia!* Moskva: Iaza-Eksmo, 2008.
- Dobroszycki, Lucjan y Jeffrey S. Gurock, eds. *The Holocaust in the Soviet Union: Studies and Sources on the Destruction of the Jews in the Nazi-Occupied Territories of the USSR, 1941-1945*. Armonk: M. E. Sharpe, 1993.
- Dobrynin, Sergey. "The Sylver Curtain: Representations of the West in the Soviet Cold War Films." *History Compass* 7, no. 3 (2009).
- Doneson, Judith. *Holocaust in American Film*. Syracuse: Syracuse University Press, 2002.
- Duerr, Hans P. *Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozess* 3. Frankfurt am Main: Surhkamp, 1993.
- Düwell, Susanne y Matthias Schmidt, eds. *Narrative der Shoa: Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik*. Paderborn: Schöning, 2002.
- Echternkamp, Jörg y Stefan Stefan Martens, eds. *Der Zweite Weltkrieg in Europa: Erfahrung und Erinnerung*. Paderborn, 2007.
- Ehlert-Balzer, Martin. "Trauma." En *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Editado por Wolfgang Mertens y Bruno Waldvogel. Berlin: Kohlhammer, 2002.
- Eichinger, Barbara y Frank Stern, eds. *Film im Sozialismus - Die DEFA*. Wien: Mandelbaum Verlag, 2009.
- Eisenstein, Serguei, Vsevolod Pudovkin, y Grigori Alexandrov. "Statement on Sound." En *The Film Factory*. Editado por Richard Taylor y Ian Christie. London: 1998, Routledge.
- Elm, Michael. *Zeugenschaft im Film: Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust*. Berlin: Metropole, 2008.
- Elm, Michael, Kobi Kabalek, y Julia Köhne, eds. *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence, Void and Visualization*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Elsaesser, Thomas, y Michel Wedel. "Defining DEFA's Historical Imaginary: The Films of Konrad Wolf." *New German Critique* 82 (Invierno 2001).
- Engel, Christiane, ed. *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Weimar: J.B. Metzler, 1999.

- Faraldo, José M. “Die unerwarteten Früchte des Tauwetters: Stawinski, Munk, Wajda und die filmische Erinnerung an den Warschauer Aufstand.” En *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost*. Editado por Lars Karl. Berlin: Metropol Verlag, 2007.
- Faulenbach, Bernd y Franz-Josef Jelich, eds. *"Asymmetrisch verflochtene Parallelgeschichte?": Die Geschichte der Bundesrepublik und der DDR in Ausstellungen, Museen und Gedenkstätten*. Essen: Klartext, 2005.
- Faulstich, Wener. *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2002.
- Feferman, Kiril. *Soviet Jewish Stepchild: The Holocaust in the Soviet Mindset, 1941-1964*. Saarbrücken: VDM Verlag, 2009.
- Feigelson, Kristian, ed. *Caméra politique: cinéma et stalinisme*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2005.
- Felman, Shoshana. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.
- Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Figes, Orlando. *El baile de Natacha: Una historia cultural rusa*. Barcelona: Edhasa, 2006.
- Fink, Bruce, Héloïse Fink, y Russell Grigg, eds. *Écrits: A selection*. New York: Norton, 2004.
- Finkelstein, Norman. *The Holocaust Industry: Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering*. New York: Verso, 2001.
- Fisher, Jaimey y Brad Prager, eds. *The Collapse of the Conventional: German Film and Its Politics at the Turn of the Twenty First Century*. Detroit: Wayne State University Press, 2010.
- Fitzpatrick, Sheila. *Stalin's Peasants*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- . *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times Soviet Russia in the 1930s*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Flitzer, Donald. *Die Chruschtschow-Ära: Entstalinisieren und die Grenzen der Reform in der UdSSR 1953-1964*. Mainz: Decaton, 1995.
- Fontana, Pablo. “Cine y colectivización: Imágenes para un orden nuevo en los campos soviéticos (1929-1941).” *Políticas de la Memoria*, no. 16: 245–253.
- . “Buscando los límites de la representación cinematográfica de octubre en su décimo aniversario.” En *Octubre rojo: La Revolución Rusa noventa años después*. Editado por Ezequiel Adamovsky, Martín Baña y Pablo Fontana, 159–78. Buenos Aires: EUDEBA, 2007.

- . *La representación cinematográfica del proceso de colectivización soviético*. Buenos Aires: Tesis de Licenciatura de la universidad de Buenos Aires, 2008.
- . “Fascismo ordinario entre el Deshielo y la Guerra Fría: Mijaíl Romm y el surgimiento del documental moderno en la URSS.” *Pasado por-venir* 7, no. 8 (2013): 129–154.
- . “Shadows between Memory and Propaganda: War and Holocaust Trauma in DEFA Thaw’s Films.” En *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence, Void and Visualization*. Editado por Michael Elm, Kobi Kabalek y Julia Köhne, 146–62. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Fox, Michael D., Peter Holquist, y Alexander Martin, eds. *The Holocaust in the East: Local Perpetrators and Soviet Responses*. Pittsburgh: university of Pittsburgh Press, 2014.
- Fox, Thomas. *East Germany and the Holocaust*. New York: Camden House, 1999.
- . *Michael Rückkehr*. Berlin: Aufbau, 1977.
- Freud, Sigmund. “Zur Einführung des Narzissmus.” En *Gesammelte Schriften*. London 1946.
- . *La Interpretación de los sueños, en obras completas IV-V*. Buenos Aires: Amorrortu, 1989.
- Friedländer, Saul, ed. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"* Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Friedländer, Saul. *En torno a los límites de la representación: El nazismo y la solución final*. Colección Derechos humanos. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- Frieß, Jörg. “Filme aus Filmen, Filme über Filme: Zur Rethorik historischen Bildmaterials in Filmen über die Shoah und den Faschismus.” En *Der gewöhnliche Faschismus: Ein Werkbuch von Michail Romm*. Editado por Wolfgang Beilenhoff y Sabine Hänsgen. Berlin: Vorwerk 8, 2009.
- Fritz, Stephen. *Ostkrieg: Hitler's War of Extermination in the East*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2011.
- Frodon, Michel. *Cinema and the Shoah: An Art Confronts the Tragedy of the Twentieth Century*. Albany: State University of New York Press, 2010.
- Fürst, Juliane. “Between Salvation and Liquidation: Homeless and Vagrant Children and the Reconstruction of Soviet Society.” *The Slavonic and East European Review* 86, no. 2 (2008): 1945-258.

- Gerhard Hirschfeld. *The Policies of Genocide: Jews and Soviet prisoners of War in Nazi Germany*. London: German Historical Institute/Allen and Unwin, 1986.
- Gersch, Wolfgang. *Szenen eines Landes: Die DDR und ihre Filme*. Berlin: Aufbau, 2006.
- Gershenson, Olga. *The Phantom Holocaust: Soviet Cinema and Jewish Catastrophe*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2013.
- Gershkovich, Alexander. "Scarecrow and Kindergarten: A Critical Analysis and Comparison." En *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. Editado por Anna Lawton. London: Routledge, 1992.
- Gertjeanssen, Jo. "Victims, Heroes, Survivors: Sexual Violence on the Eastern Front During World War II." Tesis Doctoral en la Universidad de Minnesota para Doctorado en Filosofía, 2004.
- Gitelman, Zvi. *Bitter Legacy: Confronting the Holocaust in the USSR*. Bloomington: Indiana university Press, 1993.
- . "Soviet Reactions to the Holocaust, 1945 - 1991." En *The Holocaust in the Soviet Union: Studies and Sources on the Destruction of the Jews in the Nazi-Occupied Territories of the USSR, 1941-1945*. Editado por Lucjan Dobroszycki y Jeffrey S. Gurock. Armonk: M. E. Sharpe, 1993.
- Golomstock, Igor. *L'art Totalitaire: Union Soviétique, III Reich, Italie fasciste, Chine*. Paris: Éditions Carré, 1991.
- Graffy, Julian. "Cinema." In *Russian Cultural Studies, An Introduction*. Editado por Catriona Kelly y David Shepherd. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Grashoff, Udo. *"In einem Anfall von Depression...": Selbstötungen in der DDR*. Berlin: Links, 2006.
- Grimm, Jacob, y Wilhelm Grimm. *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig, 1877.
- Grossman, Vasili. *Vida y destino*. Barcelona: Lumen, 2007.
- Grüner, Frank, Urs Heftrich, y Heinz-Dietrich Löwe, eds. *"Zerstörer des Schweigens": Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa*. Köln: Böhlau, 2006.
- Gubern, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Habel, Frank B. *Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001.

- Hake, Sabine. *Screen Nazis: Cinema, History, and Democracy*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2012.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004.
- Haltof, Marek. *Polish National Cinema*. New York: Berghahn Books, 2002.
- Hart-Moxon, Kitty. *Return to Auschwitz*. London: House of Stratus, 2000.
- Haynes, John. *New Soviet Man: Gender and Masculinity in Stalinist Soviet Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2003.
- Hazan, Barukh. *Soviet Impregnational Propaganda*. London: Ardish Publishers, 1982.
- Heiduschke, Sebastian. *East German Cinema: DEFA and Film History*. New York: Pallgrave Macmillan, 2013.
- Heimann, Thomas. *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik: Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959*. Beiträge zur Film- und Fernschwissenschaft 46. Berlin: Vistas, 1994.
- . “Erinnerung als Wandlung: Kriegsbilder im frühen DDR-Film.” En *Geschichte als Herrschaftsdiskurs: Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*. Editado por Martin Sabrow. Köln: Böhlau, 2000.
- Heinemann, Monika, Hannah Maischein, Monika Flacke, Peter Haslinger, y Martin Schulze Wessel, eds. *Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch: Konstruktionen historischer Erinnerungen*. München: Oldenbourg, 2011.
- Herf, Jeffrey. *Divided Memory: The Nazi Past in the Two Germanys*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Herman, Judith. *Trauma and Recovery*. New York: Plenum, 1997.
- Hickethier, Knut. *Film und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2007.
- Hicks, Jeremy. *First films of the Holocaust: Soviet cinema and the genocide of the Jews, 1938-1946*. Pittsburgh, Pa: university of Pittsburgh Press, 2012.
- Hirsch, Joshua. *Afterimage: Film, Trauma and the Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press, 2004.
- Hirszowicz, Lukasz. “The Holocaust in the Soviet Mirror.” *East European Jewish Affairs* 22, no. 1 (1992): 39–50.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX 1914-1991*. Barcelona: Crítica, 1995.
- Hochscherf, Tobias, Christoph Laucht, y Andrew Plowman, eds. *Divided, But Not Disconnected: German Experiences of the Cold*. New York: Berghahn Books, 2010.

- Hueso, Ángel L. *El cine y la historia del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1983.
- Hutchings, Stephen y Anat Vernitski, eds. *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word*. London: Routledge, 2005.
- Inkeles, Alex. *Public opinion in Soviet Russia: A study in mass persuasion*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.
- Insdorf, Annette. *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. New York: Cambridge University Press, 2002.
- Iordanova, Dina. *Cinema of the Other Europe: the Industry and Artistry of East Central European Film*. New York: Wallflower Press, 2008.
- Irving, David. *The Destruction of Dresden*. London: William Kimber & Co, 1963.
- Johnson, Priscilla y Leopold Labedz, eds. *Khrushchev and the Art: The Politics of Soviet Culture, 1962-1964*. Cambridge: The MIT Press, 1965.
- Joly, Martine. *La imagen fija*. Buenos Aires: Rústica, 2003.
- Jones, Adam. *Genocide: A Comprehensive Introduction*. New York: Routledge, 2011.
- Jones, Polly. "From the Secret Speech to the burial of Stalin: Real and ideal responses to de-Stalinization." En *The Dilemmas of De-Stalinization: Negotiating cultural and social change in the Khrushchev era*. Editado por Polly Jones. London: Routledge, 2006.
- ed. *The Dilemmas of De-Stalinization: Negotiating cultural and social change in the Khrushchev era*. London: Routledge, 2006.
- . "Memories of Terror or Terrorizing Memories? Terror, Trauma and Survival in Soviet Culture of the Thaw." *The Slavonic and East European Review* 86, no. 2 (Abril, 2008).
- Jordan, Günther. "Davidstern und roer Wankel: Das jüdische Thema in DEFA-Wochenschau und -Dokumentatrfilm 1946-1948." *Apropos: Film. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung* 3 (2002).
- . "DEFA und Holocaust: Drei Dokumente und ein P.S." *Apropos: Film. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung* 3 (2002).
- Kagarlitsky, Boris. *Los intelectuales y el estado soviético: de 1917 al presente*. Buenos Aires: Prometeo, 2005.
- Kannapin, Detlef. *Antifaschismus und Film in der DDR: Die DEFA-Spielfilme 1945-1955/1956*. Köln: Papyrossa, 1997.

- . *Dialektik der Bilder: Der Nationalsozialismus im deutschen Film. Ein Ost-West-Vergleich*. Berlin: Karl Dietz, 2006.
- Kaplanas, Osias. *Deviaty fort obvianaet*. Vilnius: Mintis, 1964.
- Karl. “Kampf um Frieden: der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm des ‘Tauwetters’ (1956-1962).” en; Christer Petersen y Stephan Jaeger, eds., *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Mediem*, 2 vols. Ideologisierung und Entdeologisierung (Kiel: Ludwig, 2006
- Karl, Lars. ““Von Helden und Menschen...”: Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm und dessen Rezeption in der DDR, 1945-1965”.”. Tesis Doctoral, Tübingen Universität, 2002.
- . ““Für die Heimat! Für Stalin!”: Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm der Nachkriegszeit, 1945-1950.” En *“Zerstörer des Schweigens”: Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa*. Editado por Frank Grüner, Urs Heftrich y Heinz-Dietrich Löwe. Köln: Böhlau, 2006.
- ed. *Leinwand zwischen Tauwetter und neuen Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*. Berlin: Metropol, 2007.
- Karl, Lars y Pavel Skopal, eds. *Cinema in Service of the State: Perspectives on Film in the GDR and Czechoslovakia, 1945-1960*. New York: Berghahn, 2015.
- Keding, Ekaterina. “Schlüssbilder des belarussischen Widerstans - Der Streitfall Masha Bruskina.” En *Medien zwischen Fiction-Makin und Realitätsanspruch: Konstruktionen historischer Erinnerungen*. Editado por Monika Heinemann et al., 25–44. München: Oldenbourg, 2011.
- Kelly, Catriona y David Shepherd, eds. *Russian Cultural Studies, An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Kenez, Peter. *The birth of the propaganda state: Soviet methods of mass mobilization, 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- . *Cinema and Soviet Society*. London: I. B. Tauris, 2001.
- Kepley Jr., Vance. “The first Perestroika: Cinema under the First Five-Year Plan.” *Cinema Journal* 35, no. 4 (1996).
- . “Whose Apparatus? Problems of Film Exhibition and History.” En *Post-Theory: Reconstruction Film Studies*. Editado por David Bordwell y Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- Kersten, Heinz. *Film in der DDR*. München: Manser, 1977.

- Khokhlova, Ekaterina. "Forbidden Films of the 1930s." En *Stalinism and Soviet Cinema*. Editado por Derek Spring y Richard Taylor. London: Routledge, 2013.
- Khubova, Daria, Andrei Ivankiev, y Tonia Sharova. "After Glasnost: Oral History in the Soviet Union." En *Memory and Totalitarianism*. Editado por Luisa Passerini. New York: International Yearbook of Oral History and Life Stories, 1992.
- Kilborn, Richard. "Jürgen Böttcher: A Retrospective." En *DEFA: East German Cinema 1946-1992*. Editado por Sean Allan y John Sandford. New York: Berghahn, 1999.
- King, David. *Stalins Retuschen: Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*. Hamburg: Hamburger Edition, 1997.
- Kirshenbaum, Lisa. *The Legacy of the Siege of Leningrad 1941-45*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Knigge, Volkhard y Norbert Frei, eds. *Verbrechen erinnern: Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. Bonn: BPB, 2005.
- Koch, Getrud. "On the Disappearance of the Dead among the Living-The Holocaust and the Confusion of Identities in the Films of Konrad Wolf." *New German Critique* 60 (Otoño 1993).
- Kogan, Lev N., ed. *Kino i zritel: Opyt sotsiologicheskogo issledovannia*. Moskva: Iskustvo, 1968.
- Köppe, Barbara y Auge Renk, eds. *Konrad Wolf: Selbstzeugnisse, Fotos, Dokumente*. Berlin: Europäisches Buch, 1985.
- Kostyrchenko, Gennadii. *Tainaia politika Stalina: Vlasti antisemitizm*. Moskva: Mezhdunarodnye otnosheniia, 2003.
- Kozlov, Denis y Eleonory Gilburd, eds. *The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s*.
- Kozlov, Leonid. "The artist and the shadow of Ivan." En *Stalinism and Soviet Cinema*. Editado por Richard Taylor y Derek Spring. London: Routledge, 1993.
- Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Kramer, Karen R. "Representations of Work in the Forbidden DEFA Films." En *DEFA: East German Cinema 1946-1992*. Editado por Sean Allan y John Sandford. New York: Berghahn, 1999.
- Kutzat, Horst. "Gedenkhalle in der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Sachsenhausen." *Deutsche Architektur* 5 (1962).

- Lacan, Jacques. "The function and field of speech and language in psychoanalysis." En *Écrits: A selection*. Editado por Bruce Fink, Héloïse Fink y Russell Grigg. New York: Norton, 2004.
- LaCapra, Dominick. *Escribir la Historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- . *Representar el Holocausto: Historia, teoría, trauma*. Buenos Aires: Prometeo, 2008.
- . *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- Laplanche, Jean, y Jean Bertrand Pontalis. *The Language of Psycho-Analysis*. New York: Norton, 1973.
- Laplanche, Jean. *Essay on the Otherness*. London: Routledge, 2003.
- Lawton, Anna, ed. *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. London: Routledge, 1992.
- Lebedev, Nikolai. *Lenin, Stalin, partiya o kino*. Moskva: Iskusstvo, 1938.
- Ledig, Gert. *Vergeltung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- Leeder, Karen, ed. *Rereading East Germany: The Literature and Film of the GDR*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Leo, Annette y Peter Reif-Spirek, eds. *Helden Täter und Verräter: Studien zum DDR-Antifaschismus*. Berlin: Metropol, 1999.
- Leonhard, Wolfgang. *Das Kurze Leben der DDR: Berichte und Kommentare aus vier Jahrzehnten*. Stuttgart: DVA, 1990.
- "Les Écrans de la Shoah: La Shoah au regard du cinéma." *Revue d'Histoire de la Shoah* 195 (Julio-diciembre 2011).
- Lewin, Moshe. *El siglo soviético ¿Qué sucedió realmente en la Unión Soviética?* Barcelona: Crítica, 2006.
- Leyda, Jay. *Kino: Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.
- . *Films Beget Film: A study of the compilation film*. New York: Hill and Wang, 1971.
- Liehm, Miera, y Antonin J. Liehm. *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film After 1945*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Lincoln, Bruce. *Discourse and the Construction of Society*. New York: Oxford University Press, 1989.
- Loewy, Hanno, ed. *Holocaust: Die Grenzen des Verstehens: Eine Debatte über die Besetzung der Geschichte*. Hamburg: Reinbeck, 1992.

- . “Schwarze Ironie der Frühe: Osteuropäische Holocaust-Satiren und Anti-tragödien der 1960er Jahre.” En „*Welchen der Steine du hebst*“: *Filmische Erinnerung an der Holocaust*. Editado por Claudia Bruns, Asal Dardan y Anette Dietrich. Berlin: Bertz + Fischer, 2012.
- Loiperdinger, Martín, Rudolf Herz, y Ulrich Pohlmann. *Führerbilder: Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*. München: Piper, 1995.
- Loseff, Lev. *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*. München: Verlag Otto Sagner, 1984.
- Losilla, Carlos y José E. Monteverde, eds. *Vientos del Este: Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975*. Valencia: Institut Valencia de Cinematografía, 2006.
- Luker, Nicholas J. L. *From Furmanov to Sholokhov: An anthology of the classics of Socialist realism*. Ann Arbor: Ardis, 1988.
- Lukin, Yuri. *Mijail Sholajov: Kritiko-biograficheski ocherk*. Moskva: Sovetski pisatel, 1962.
- Lunacharsky, Anatoly. “Conversation with Lenin. I. Of All the Arts...” In *Lenin i kino*. Editado por G. Boltiansky. Moskva, Leningrad 1925.
- Lustig, Arnö. *Lovely green eyes*. London: Vintage, 2003.
- Lustiger, Arno. *Rotbuch: Stalin und die Juden: Die tragische Geschichte des Jüdischen Antifaschistischen Komitees und der sowjetischen Juden*. Berlin: Aufbau, 1998.
- Lutz Musner y Gotthard Wunberg, ed. *Kulturwissenschaften: Forschung - Praxis - Positionen*. Wien: WUV, 2002.
- Makeev, Dimitri. “Bziat Kiev k Prazdniku!": Legenda o 'Prazdnichnyj Nastupleniaj.” En *Velikaia Otechestvennaia Voina -2: Nam ne za chto kaiatsia!* Editado por Alexander Diukov. Moskva: Iaza-Eksmo, 2008.
- Maksudov, Sergei. “The Jewish Population Loses of the USSR from the Holocaust: A Demographic Approach.” En *The Holocaust in the Soviet Union*. Editado por Lucjan Dobroszycky y Jeffrey S. Gurock. London: University of Nebraska Press, 1993.
- Marco Carynnyk. *Alexander Dovzhenko. The Poet as Filmmaker. Selected Writings*. Boston: MIT Press, 1973.
- Margalit. “Der Luftangriff auf Dresden: Seine Bedeutung für die Erinnerungspolitik der DDR und die Herauskristallisierung einer historischen Kriegserinnerung im Westen.” En *Narrative der Shoa: Repräsentationen der Vergangenheit in*

- Historiographie, Kunst und Politik*. Editado por Susanne Düwell y Matthias Schmidt. Paderborn: Schöningh, 2002.
- Margolit, Eugeni. "Landscape, with Hero." En *Springtime for Soviet Cinema Re-viewing the 1960s*. Pittsburgh, 2001.
- Markus, Sasa. "Por qué en el Este fue distinto: rasgos comunes, hechos diferenciales." En *Vientos del Este: Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975*. Editado por Carlos Losilla y José E. Monteverde. Valencia: Institut Valencia de Cinematografía, 2006.
- Martin, M. "La nouvelle génération dans la République fédérée de Russie (1956-1964)." En *Le cinéma russe et soviétique*. Editado por Jean L. Passek. Paris: Centre G. Pompidou /L'Equerre, 1981.
- Martin Brady. "Discussion with Kurt Maetzig." En *DEFA: East German Cinema 1946-1992*. Editado por Sean Allan y John Sandford. New York: Berghahn, 1999.
- Marx, Karl. *El capital I*. México: Siglo XXI, 1975.
- Marx, Karl, y Friedrich Engels. *La ideología alemana*. Buenos Aires: Pueblos Unidos, 1985.
- McCormick, Richard y Alison Guenther-Pal, eds. *German Essays on Film*. Berlin: Dietz Verlag, 1985.
- Merridale, Catherine. *Ivan's War: Life and Death in the Red Army 1939-1945*. New York: Metropolitan Books, 2005.
- Mertens, Wolfgang y Bruno Waldvogel, eds. *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Berlin: Kohlhammer, 2002.
- Meuschel, Siegfried. *Legitimation und Parteiherrschaft in der DDR: Zum Paradoxon von Stabilität und Revolution in der DDR, 1945-1989*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Meyer, Klaus y Wolfgang Wippermann, eds. *Gegen das Vergessen: Der Vernichtungskrieg gegen die Sowjetunion 1941-1945*. Frankfurt am Main: Haag und Herchen, 1992.
- Michaels, Jennifer. "The Fiction of Leonhard Frank." *The International Fiction Review* 8, no. 1 (1997).
- Moine, Carolina. "Le fascismo ordinaire de Mikhail Romm au festival de Leipzig (1965)." In *Caméra politique: cinéma et stalinisme*. Editado por Kristian Feigelson. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2005.

- Morawetz, Ingeborg. *Heiner Carows zeitungegundenes Erzählprinzip und seine Realisierung im Nachkriegsfilm "Die Russen kommen"*. Berlin: GRIN Verlag, 2014.
- Mückenberger, Christiane. *Zeit der Hoffnungen: 1946 – 1949. En: Schenk, Ralf (Hrsg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg: DEFA-Spielfilme 1946 – 1992*. Berlin: Henschel, 1994.
- . "The Anti-Fascist Past in DEFA Films." En *DEFA: East German Cinema 1946-1992*. Editado por Sean Allan y John Sandford. New York: Berghahn, 1999.
- Müller, Rolf-Dieter. *Hitlers Ostkrieg und die deutsche Siedlungspolitik: Die Zusammenarbeit von Wehrmacht, Wirtschaft und SS*. München: Fischer-Taschenbücher, 1991.
- Nembach, Eberhard. *Stalins Filmpolitik: der Umbau der sowjetischen Filmindustrie, 1929 bis 1938*. St. Augustin: Gardez, 2001.
- Neumann, Bern, Dietmar Albrecht, y Andrei Talarczyk, eds. *Literatur, Grenzen Erinnerungsräume: Erkundungen des deutsch-polnisch-baltischen Ostseeraums als einer Literaturlandschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Neumann, Peter. *Der Spielfilm als historische Quelle: Mit einer Analyse von „Füsilier Wipf“*. Zürich: Universität Zürich, 1986.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Nikolaeva, P. A., ed. *Russkie Pisateli: bibliograficheski slobar*. Moskva: Prosveshchenie, 1990.
- Niven, Bill, ed. *Germans as Victims: Remembering the Past in Contemporary Germany*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- . "The GDR and Memory of the Bombing of Dresden." En *Germans as Victims: Remembering the Past in Contemporary Germany*. Editado por Bill Niven. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Nowell-Smith, Geoffrey, ed. *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1998.
- Och, Sheila. *Lenin im sowjetischen Spielfilm: Die Revolution verfilmt ihre Helden*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992.
- Ortega Gálvez, María L. "Documental, vanguardia y sociedad: Los límites de la experimentación." En *Documental y vanguardia*. Editado por Casimiro Torreiro, Josetxo Cerdán y Josep M. Català Domènech. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2005.
- Orwell, George. *1984*. Buenos Aires: Debolsillo, 2013.

- Passek, Jean L., ed. *Le cinema russe et soviétique*. Paris: Centre G. Pompidou /L'Equerre, 1981.
- Passerini, Luisa, ed. *Memory and Totalitarianism*. New York: International Yearbook of Oral History and Life Stories, 1992.
- Paul, David W., ed. *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*. New York: St. Martin's Press, 1983.
- Paz, María A., y Julio Montero. *Creando la realidad: El cine informativo 1895-1945*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Peter, Hans-Balz y Pascal Möсли, eds. *Suizid: Aufgaben und Perspektiven für die Praxis*. Bern: Institut für Sozialethik des SEK, 2003.
- Peter Kenez. "Soviet Cinema in the Age of Stalin." En *Stalinism and Soviet Cinema*. Editado por Richard Taylor y Derek Spring. London: Routledge, 1993.
- Petersen, Christer y Stephan Jaeger, eds. *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Mediem*. 2 vols. Ideologisierung und Entdeologisierung. Kiel: Ludwig, 2006.
- Pflaum, Hans G., y Hans H. Prinzler. *Film in der Bundesrepublik Deutschland*. Bonn: InterNationes, 1992.
- Pinkert, Anke. *Film and Memory in East Germany*. Bloomington: Indiana university Press, 2008.
- Pinkus, Benjamin. *The Soviet Government and the Jews 1948-1967: A document Study*. New York: Cambridge University Press, 1984.
- Pioch, Bruno. "Rückblick in letzter Stunde." *Film Spiegel* (24 de febrero de 1965).
- Plato, Alexander v. "Opferkonkurrenz in Kalten Krieg - Opferhierarchien in West und Ost." En *"Asymmetrisch verflochtene Parallelgeschichte?": Die Geschichte der Bundesrepublik und der DDR in Ausstellungen, Museen und Gedenkstätten*. Editado por Bernd Faulenbach y Franz-Josef Jelich. Essen: Klartext, 2005.
- Polian, Pavel. "First Victims of the Holocaust: Soviet-Jewish Prisoners of War in German Captivity." *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 6, no. 4 (Otoño 2005).
- Polianovski, Edwin. "Unizit i ubit." *Rodnaia Gazeta*, no. 48 (2005).
- Portelli, Hugues. *Gramsci y el bloque histórico*. México: Siglo XXI, 1991.
- Poss, Ingrid, y Peter Warnecke. *Spur der Filme: Zeitzeugen über die DEFA*. 2. Aufl. DEFA-Schriftenreihe. Berlin: Links, 2006.

- Pozner, Valéry. *Kinojudaica: L'image des Juifs dans le cinéma de Russie et d'Union Soviétique des années 1910 aux années 1960*. Toulouse: Cinémathèque de Toulouse, 2009.
- Prozorov, Vladimir. "M. E. Saltykov Shchedrin." En *Russkie Pisateli: bibliograficheski slobar*. Editado por P. A. Nikolaeva. Moskva: Prosveshchenie, 1990.
- Ranalletti, Mario. "El cine en la investigación y en la enseñanza de la historia contemporánea." *Espacios de crítica y producción* 24 (Diciembre 1998).
- Rank, Otto. *El doble*. Buenos Aires: Psique, 1996.
- Rätz, Renate. "Heiner Carow." En *Wer war wer in der DDR*. Editado por Jochen Černý. Berlin: Ch. Links Verlag, 1992.
- Reden, Sven von. "Man muss kämpfen - Interview mit Evelyn Carow." *Die Tageszeitung* (2005).
- Richter, Rolf. *DEFA Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker 2*. Berlin: Henschel, 1983.
- Rimberg, John D. *The motion picture in the Soviet Union, 1918-1952*. New York: Arno Press, 1973.
- Rittner, Carol y John K. Roth, eds. *Different Voices: Women and the Holocaust*. New York: Paragon House, 1993.
- Roberts, Graham H. *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*. New York: St. Martin's Press, 1999.
- . "The Sound of Silence: From Grossman's Berdichev to Askoldov's Commissar." En *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word*. Editado por Stephen Hutchings y Anat Vernitski. London: Routledge, 2005.
- Romanov, Aleksei. *Navstvennyi ideal v sovetskom kinoiskusstve*. Moskva: Iskusstvo, 1971.
- Romm, Mijaíl. *Kak v kino: ustnie Rasskazy*. Nizhni Novgorod: Dekom, 2009.
- Ronnberg, Ami, y Kathleen Martin. *Libro de los símbolos: reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Madrid: Taschen, 2011.
- Sabrow, Martin, ed. *Geschichte als Herrschaftsdiskurs: Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*. Köln: Böhlau, 2000.
- Sanchez-Biosca, Vicente. *Cine de historia, cine de memoria: La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Sanchez-Biosca, Vicente y Vicente Benet, eds. *Memoria y arqueología del cine*. 2 vols. Barcelona: Paidós, 1998.

- Santner, Eric L. "History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma." En *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"* Editado por Saul Friedländer. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Schäfer, Horst. *Kinder, Krieg und Kino: Filme über Kinder und Jugendliche in Kriegssituationen und Krisengebieten*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbh, 2008.
- Schaller, Dominik J. "Ich glaube, dass die Nation als solche vernichtet werden muss: Kolonialkrieg und Völkermord in 'Deutsch-Südwestafrika' 1904-1907." *Journal of Genocide Research* 6, no. 3 (2004).
- Scheiber, Elke. "'Vergesst es nie – Schuld sind sie!': Zur Auseinandersetzung mit Völkermord an den Juden in Gegenwartsfilmern der DEFA." En *Cinematographie des Holocaust: Die Vergangenheit in der Gegenwart: Konfrontationen mit den Folien des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*. Frankfurt am Main: Deutsches Filminstitut, 2001.
- Schenk, Ralf, ed. *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946 – 1992*. Berlin, 1994.
- . "Zwischen Leben und Tod: Der Regisseur Joachim Kunert." *Film-dienst* 23 (1999).
- Schittly, Dagmar. *Zwischen Regie und Regime: Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*. Berlin: Links, 2002.
- Schlegel, Hans-Joachim. *Die subversive Kamera: Zur anderen Realität in mittel- und osteuropäischen Dokumentarfilmen*. Konstanz: UVK Mediem, 1999.
- ed. *Go East: Subversionen des Surrealen im mittel- und osteuropäischen Film*. Frankfurt am Main: Deutsches Filminstitut, 2002.
- Schwarz, Solomon. *The Jews in the Soviet Union*. Syracuse: Syracuse University Press, 1951.
- Sebald, Winfried G. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Buenos Aires: Anagrama y Página12, 2010.
- Segalowicz, Zusman. *Gebrenti trit*. Buenos Aires: Farband, 1947.
- Semerchuk, Vladimir. "Slova velikie i prostye: Kinematograf ottepeli v zerkale kinokritiki." En *Kinematograf ottepeli: Kniga vtoraja*. Editado por Vitalli Troianovskii. Moskva: Materik, 2002.

- Seo, Jang-Weon. *Die Darstellung der Rückkehr: Remigration in ausgewählten Autobiographien deutscher Exilautoren*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Service, Robert. *Historia de Rusia en el siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Shajmagonov, Fedor. "Bremia Tijogo Dona." *Molodaia gvardiia* 5 (1997): 89–92.
- Shlapentokh, Dmitri, y Vladimir Shlapentokh. *Soviet cinematography, 1918-1991: Ideological Conflict and Social Reality*. New York: Aldine De Gruyter, 1993.
- Shlapentokh, Vladimir. *Soviet Intellectuals and Political Power: The Post-Stalin Era*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Shneer, David. *Through Soviet Jewish Eyes: Photography, War, and the Holocaust*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2010.
- Silberman, Marc. *German Cinema: Texts in Context*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Smelser, Neil J. "Psychological Trauma and Cultural Trauma." En *Cultural Trauma and Collective Identity*. Editado por Jeffrey C. Alexander et al. Los Angeles: University of California Press, 2004.
- Smirnov, S. S. *Sobranie Sochinenii*. Brestskaia krepost', krepost' nad Bugom 3. Moskva: Molodaia gvardiia, 1973.
- Sokolov, Boris B. *Pravda o Velikoi Otechestvennoi Voine: Sbornik statei*. San Petersburgo: Aleteia, 1989.
- Soldovieri, Stefan. "Censorship and the Law: The Case of Das kaninschen bin ich (I am the Rabbit)." En *DEFA: East German Cinema 1946-1992*. Editado por Sean Allan y John Sandford. New York: Berghahn, 1999.
- Solzhenitsin, Alexandr I. *Un día en la vida de Iván Denisovich*. Andanzas 677. Barcelona: Tusquets, 2008.
- Sorlin, Pierre. *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*. México: FCE, 1983.
- . *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Spring, Derek y Richard Taylor, eds. *Stalinism and Soviet Cinema*. London: Routledge, 2013.
- Springtime for Soviet Cinema Re-viewing the 1960s*. Pittsburgh, 2001.
- Squardo Kicklighter, Jaime L. "The Third Reich in East German Film: DEFA, Memory, and the Foundational Narrative of the German Democratic Republic." Tesis de Maestría, 2013.

- Steinlein, Rüdiger. “‘Er hiel Jan’ - Bemerkungen zum Polen Bild in deutscher Jugendliteratur zum Thema Nationalsozialismus / Judenverfolgung.” En *Literatur, Grenzen Erinnerungsräume: Erkundungen des deutsch-polnisch-baltischen Ostseeraums als einer Literaturlandschaft*. Editado por Bern Neumann, Dietmar Albrecht y Andrei Talarczyk. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Stern, Frank. “Ein Kino subversiver Widersprüche: Juden im Spielfilm der DDR.” *Apropos: Film. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung* 3 (2002).
- Stradling, Robert. *Your Children Will Be Next: Bombing and Propaganda in the Spanish Civil War 1936-1939*. Cardiff: University of Wales Press, 2008.
- Straub, Martin. “Die Abenteuer des Werner Holt oder die Sehnsucht nach dem gefährlichen Leben.” En *Helden Täter und Verräter: Studien zum DDR-Antifaschismus*. Editado por Annette Leo y Peter Reif-Spirek. Berlin: Metropol, 1999.
- Streim, Alfred. *Sowjetische Gefangene in Hitlers Vernichtungskrieg: Berichte und Dokumente 1941-1945*. Heidelberg: C.F. Müller Juristischer Verlag, 1982.
- Streit, Christian. *Keine Kameraden: Die Wehrmacht und die sowjetischen Kriegsgefangenen 1941-1945*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1978.
- . “Die Behandlung und Ermordung der sowjetischen Kriegsgefangenen.” En *Gegen das Vergessen: Der Vernichtungskrieg gegen die Sowjetunion 1941-1945*. Editado por Klaus Meyer y Wolfgang Wippermann. Frankfurt am Main: Haag und Herchen, 1992.
- Suarez-Orozco, Marcelo M. “Speaking of the Unspeakable: Toward a Psychosocial Understanding of Responses to Terror.” *Ethos* 18, no. 3 (Septiembre 1990): 353-83, 370, 375.
- Süß, Dietmar. *Tod aus der Luft: Kriegsgesellschaft und Luftkrieg in Deutschland und England*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2011.
- Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2005.
- Tauber, Joachim. “‘Gespalte Erinnerung’: Litauen und der Umgang mit dem Holocaust nach dem Zweiten Weltkrieg.” En *Umdeuten, verschweigen, erinnern: Die späte Aufarbeitung des Holocaust in Osteuropa*. Editado por Micha Brumlik y Karol Karol Sauerland. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2010.
- Taylor, Richard. “A Cinema for the Millions.” *Journal of Contemporary History* 18, no. 3 (Julio 1983): 439–461.

- . “Red Stars, Positive Heroes and Personality Cults.” En *Stalinism and Soviet Cinema*. Editado por Richard Taylor y Derek Spring. London: Routledge, 1993.
- . *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. London: I. B. Tauris, 1998.
- . “Singing on the Steppes for Stalin: Ivan Pyr'ev and the Kolkhoz Musical in Soviet Cinema.” *Slavic Review* 58, no. 1 (1999): 143–159.
- Taylor, Richard y Ian Christie, eds. *The Film Factory*. London: 1998, Routledge.
- . *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. London: Routledge, 1994.
- Taylor, Richard y Derek Spring, eds. *Stalinism and Soviet Cinema*. London: Routledge, 1993.
- Tejeda, Carlos. *Andrei Tarkovski*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Thompson, Kenneth. *Moral Panics*. London: Routledge, 1998.
- Toleikis, Vitautas. “Repress, Reassess, Remember: Jewish Heritage in Lithuania.” *Osteuropa*.
- Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán, eds. *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Torreiro, Casimiro, Josetxo Cerdán, y Josep M. Català Domènech, eds. *Documental y vanguardia*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2005.
- Torrel, Joseph. “Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.” En *Vientos del Este: Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975*. Editado por Carlos Losilla y José E. Monteverde. Valencia: Institut Valencia de Cinematografía, 2006.
- Traverso, Enzo. *El totalitarismo: Historia de un debate*. Buenos Aires: EUDEBA, 2001.
- Troianovskii, Vitalli, ed. *Kinematograf ottepli: Kniga vtoraia*. Moskva: Materik, 2002.
- Tsivian, Yuri. “El juego sabio y malvado: remontaje y cultura cinematográfica soviética en los años ‘20.” En *Memoria y arqueología del cine*. Editado por Vicente Sanchez-Biosca y Vicente Benet. 2 vols. Barcelona: Paidós, 1998.
- Tumarkin, Nina. *The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*. New York: Basic Books, 1994.
- Turovskaya, Maya. “The 1930s and 1940s: Cinema in Context.” En *Stalinism and Soviet Cinema*. Editado por Richard Taylor y Derek Spring. London: Routledge, 1993.

- Tyrrell, Maliheh. *Aesopian Literary Dimensions of Azerbaijani Literature of the Soviet Period, 1920-1990*. Lanham MD: Lexington Books, 2000.
- Vanistendael, Stefan. "Resilienz und Suizid: eine Einführung." En *Suizid: Aufgaben und Perspektiven für die Praxis*. Editado por Hans-Balz Peter y Pascal Mösl. Bern: Institut für Sozialethik des SEK, 2003.
- Vardoulakis, Dimitris. "The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud's "The Uncanny"." *SubStance* 35, no. 2 (2006).
- Viola, Lynne. *Peasants Rebels under Stalin: Collectivization and the Culture of Peasant Resistance*. New York: Oxford University Press, 1996.
- Vogel, Amos. *Film as a Subversive Art*. New York: Random House, 1974.
- Vronskaya, Jeanne. *Young soviet Film Makers*. London: George Allen y Unwin Ltd, 1972.
- Wagner, Reinhard. *Vom Ringen um sozialistische Positionen. Über den Beitrag des DEFA spielfilms mit ernstler problemorientierter Gegenwartsthematik zur Schaffung von geitigen Grundlagen des Sozialismus (1950 bis 1962)*. Berlin: Dietz, 1985.
- Wajda, Andrzej. "The Artist's Responsibility." En *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*. Editado por David W. Paul. New York: St. Martin's Press, 1983.
- Walther, Joachim. "Mielke und die Musen: DDR-Literatur und Staatssicherheit." En *Kunst und Kultur in der DDR*. Editado por Deutscher Bundestag.
- Weber, Harry, ed. *The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literature*. Gulf Breeze: Academic International Press, 1977.
- Weber, Hermann. *Geschichte der DDR*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986.
- Weidauer, Walter. *Inferno Dresden - Über Lügen und Legenden um die Aktion „Donnerschlag“*. Berlin: Dietz, 1965.
- Weiler, Käthe R., ed. *Film und Fernsehens der DDR: Traditionen Beispiele Tendenzen*. Berlin: Henschel, 1979.
- Weiner, Amir. "Saving Private Ivan: From What, Why, and How?" *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 1, 2 (2000): 305–336.
- . *Making sense of war: The Second World War and the fate of the Bolshevik Revolution*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Weinrichter, Antonio. *Desvios de lo real: El cine de no ficción*. Madrid: T&b Editores, 2004.

- . “Jugando en los archivos de lo real: Apropiación y remontaje en el cine de no ficción.” En *Documental y vanguardia*. Editado por Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán. Madrid: Cátedra, 2005.
- Weissman, Gary. *Fantasies of Witnessing: Postwar Efforts to Experience the Holocaust*. London: Cornell University Press, 2004.
- Wierling, Dorothee. “Krieg im Nachkrieg: Zur öffentlichen und privaten Präsenz des Krieges in der SBZ und frühen DDR.” En *Der Zweite Weltkrieg in Europa: Erfahrung und Erinnerung*. Editado por Jörg Echternkamp y Stefan Stefan Martens. Paderborn, 2007.
- Wilms, Wilfried. “Dresden: The Return of History as Soap.” En *The Collapse of the Conventional: German Film and Its Politics at the Turn of the Twenty First Century*. Editado por Jaimey Fisher y Brad Prager. Detroit: Wayne State University Press, 2010.
- Wischnewski, Klaus. “Der lange Weg.” En *Konrad Wolf: Selbstzeugnisse, Fotos, Dokumente*. Editado por Barbara Köppe y Auge Renk. Berlin: Europäisches Buch, 1985.
- Wolf, Konrad. “On the Possibility of Socialist Film Art: Reactions to *Mama, I’m Alive* (1977).” En *German Essays on Film*. Editado por Richard McCormick y Alison Guenther-Pal. Berlin: Dietz Verlag, 1985.
- Wolfrum, Edgar. “Die beiden Deutschland.” En *Verbrechen erinnern: Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. Editado por Volkhard Knigge y Norbert Frei. Bonn: BPB, 2005.
- Woll, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*. London, New York: I.B. Tauris, 2000.
- Wollnik, Sabine y Brigitte Ziob, eds. *Trauma im Film: Psychoanalytische Erkundungen*. Berlin: Psychosozial-Verlag, 2010.
- Yakimenko, Lev. *Tvorchestvo M. A. Sholjova*. Moskva: Sovetski pisatel, 1977.
- Youngblood, Denise. *Russian War Films. On the Cinema Front 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007.
- . “The Fate of Soviet Cinema during the Stalin Revolution.” *The Russian Review* 50 (1991).
- . “Post-Stalinist cinema and the myth of World War II: Tarkovskii’s ‘Ivan’s childhood’ (1962) and Klimov’s ‘come and see’ (1985).” *Historical Journal of Film, Radio and Television* 14, no. 4 (1994).

- . “A War Remembered: Soviet Films of the Great Patriotic War.” *The American Historical Review* 106, no. 3 (Junio, 2001).
- . “‘When Will the Real Day Come?’ War Films and Soviet Postwar Culture.” En *Histories of the Aftermath: The Legacies of the Second World War in Europe*. Editado por Frank Biess y Robert G. Moeller. New York: Berghahn, 2010.
- Zelizer, Barbie. *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera’s Eye*. Chicago: Chicago University Press, 1998.
- Zimmering, Raina. *Mythen in der Politik der DDR: Ein Beitrag zur Erforschung politischer Mythen*. Opladen: Leske +Budrich, 2000.
- Zimmermann, Patricia. “Revolutionary Pleasures: Wrecking the Text in Compilation Documentary.” *Afterimage* 16, no. 8 (1989).
- Zizek, Slavoj, ed. *Ideología: Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: FCE, 2005.
- Zorkaia, Neia. *The Illustrated History of Soviet Cinema*. New York: Hippocrene Books, 1991.
- Zubok, Vladislav M. *Un imperio fallido: La Unión Soviética durante la Guerra Fría*. Barcelona: Crítica, 2008.

Tabla de transliteración del ruso en cirílico al alfabeto latino en castellano

Letra rusa	Letra española	Caso	Letra rusa	Letra española	Caso
А, а	<i>a</i>	todos los casos	П, п	<i>p</i>	todos los casos
Б, б	<i>b</i>	todos los casos	Р, р	<i>r</i>	todos los casos
В, в	<i>v</i>	todos los casos	С, с	<i>s</i>	todos los casos
Г, г	<i>gu</i>	delante de <i>e</i> o de <i>i</i>	Т, т	<i>t</i>	todos los casos
	<i>g</i>	resto de los casos	У, у	<i>u</i>	todos los casos
Д, д	<i>d</i>	todos los casos	Ф, ф	<i>f</i>	todos los casos
Е, е	<i>e</i>	después de consonante, de "и" o "й"	Х, х	<i>j</i>	todos los casos
	<i>ie</i>	después de vocal (excepto "и"), <i>ь</i> o <i>ъ</i>	Ц, ц	<i>ts</i>	todos los casos
	<i>ye</i>	al comienzo de palabra	Ч, ч	<i>ch</i>	todos los casos
Ё, ё	<i>o</i>	después de "ж", "ч", "ш" o "щ"	Ш, ш	<i>sh</i>	todos los casos
	<i>yo</i>	al inicio de palabra	Щ, щ	<i>sch</i>	todos los casos
	<i>io</i>	resto de los casos	Ъ, ъ	no se transcribe	todos los casos
Ж, ж	<i>zh</i>	todos los casos	Ы, ы	<i>y</i>	todos los casos
З, з	<i>z</i>	todos los casos	Ь, ь	no se transcribe	todos los casos
И, и	<i>i</i>	todos los casos	Э, э	<i>e</i>	todos los casos
Й, й	no se transcribe	palabras terminadas en "-ий" o "-ый"	Ю, ю	<i>u</i>	después de "и" o "й"
	<i>i</i>	resto de los casos		<i>yu</i>	al inicio de palabra
К, к	<i>k</i>	todos los casos		<i>iu</i>	resto de los casos
Л, л	<i>l</i>	todos los casos	Я, я	<i>a</i>	después de "и" o "й"
М, м	<i>m</i>	todos los casos		<i>ya</i>	al inicio de palabra
Н, н	<i>n</i>	todos los casos		<i>ia</i>	resto de los casos
О, о	<i>o</i>	todos los casos			