

MEMORIA Y REPRESENTACIÓN DEL GENOCIDIO NAZI EN EL CINE SOVIÉTICO. EL CASO DE *MASACRE: VEN Y MIRA*

Carlos Luciano Dawidiuk
Universidad Nacional de Luján
luchodawidiuk@yahoo.com.ar

Claramente existe en el imaginario colectivo una memoria del Holocausto tejida, en gran medida, por las imágenes creadas por los medios de comunicación y el cine de las últimas décadas. Y tanto el proceso condujo a su mitificación, como su conversión en metáfora y arquetipo, tuvieron lugar gracias a una especie de simbiosis judeo-americana que promovió una lectura universalista de los componentes judíos de la memoria del genocidio a través de Hollywood desde fines de la década de 1970.

Sin embargo, en la U.R.S.S. la construcción de la memoria del genocidio no se enfocó en la universalización del caso judío. El antisemitismo imperante aún después de la guerra y la enorme cantidad de víctimas de las naciones de Europa del Este, imprimieron una característica distintiva en sus representaciones cinematográficas en las que, en muchos casos, prima la rememoración del genocidio a escala “nacional”.

En relación a dicho contexto, entonces, creemos importante analizar el modo en que se afrontó la representación del genocidio en *Masacre: ven y mira* (*Иду и смотрю*, 1985) de Elem Klimov, una película rodada para celebrar el cuadragésimo aniversario de la victoria soviética sobre la Alemania nazi en la Segunda Guerra Mundial, y a la forma particular en que se encuadra su memoria.

El Holocausto en el cine soviético

Antes de pasar al análisis del film propuesto, es importante recorrer el camino, aunque sea de modo breve, de la genealogía de las representaciones del genocidio nazi en el cine soviético. En este sentido, la película en cuestión, se inserta en una estructura mucho más amplia que, en cierto modo, determina o condiciona la forma de abordar este fenómeno sombrío, sirviendo asimismo de marco referencial para los elementos visuales que hacen a la construcción de sentido de la representación. Así, siguiendo a Olga Gershenson, podemos presentar una breve periodización que da cuenta de cómo se trató el Holocausto en la cinematografía de esta región.

En primer lugar, entonces, es interesante notar que en el período de preguerra (puntualmente entre 1934 y 1940), durante el que se produjeron los primeros films acerca del antisemitismo nazi. En 1938, como parte de una campaña antifascista más amplia, los soviéticos fueron los primeros en hacer películas que atacaran directamente al fascismo alemán. Entre dichas obras, podemos destacar particularmente tres: *Profesor Mamlock* (*Профессор Мамлок*, dirs. Herbert Rappaport y Adolf Minkin); *Soldados de la turbera* (*Болотные солдаты*, dir. Aleksandr Macheret), y *La familia Oppenheim* (*Семья Оппенгейм*, dir. Grigorii Roshal).

El lanzamiento de estas películas tanto dentro del país como en el extranjero, prácticamente coincidió con los pogromos nazis, por lo que las opiniones de estos films aparecieron en realidad en las mismas páginas de los periódicos que los informes sobre las atrocidades nazis y las protestas en su contra (Gershenson, O. 2013a:103). Pero es importante señalar que estas obras poseen muchas características en común, sobre todo en lo que respecta a su perspectiva limitada en relación a la identidad judía, se subestima casi hasta borrarla y se reduce a un mero conjunto de características estereotipadas, desplazándolos en general del lugar central del conflicto para avocarse a la construcción de héroes comunistas. Aún así, el ataque al antisemitismo nazi es bastante evidente en todas ellas, aunque se presente en un contexto idílico, alejado del fascismo real, donde la clase obrera se muestra siempre solidaria hacia los judíos y el pueblo alemán es presentado como víctima del nazismo, nunca como perpetradores del mal (Gershenson, O. 2013a:104).

Pero con la firma del pacto Molotov-Ribbentrop, en agosto de 1939, la política soviética hacia la Alemania nazi fue sometida a un cambio de postura radical. Todas las películas antifascistas soviéticas se dejaron de exhibir en las pantallas, incluidas las tres a las que hacíamos referencia.

El siguiente período se corresponde con la guerra (1941-1945). En esta etapa no existió una política coherente en torno a la discusión del Holocausto, aunque se tendió por lo general al silenciamiento. Y en lo que hace puntualmente a la representación cinematográfica del genocidio, dicha tendencia se reflejaba tanto en la universalización como en la externalización. El silenciamiento se intensificó con el tiempo y, lo que antes había sido un tema admisible, desde 1943 en adelante, el carácter específicamente judío del Holocausto fue minimizado cada vez más. Sin embargo, esto no era más que una tendencia, por lo que es importante notar que incluso al final de la guerra no había una decisión formal de la cúpula política respecto a la discusión de las víctimas judías del nazismo (Gershenson, O. 2013a:105-6).

Los noticiarios y documentales, al igual que el cine de ficción, también adhirieron en general a esa tendencia al silenciamiento. Al hacer referencia a los crímenes nazis en los territorios soviéticos, por ejemplo, no se mencionaba el hecho de que la mayoría de las víctimas asesinadas eran judías. O como en el caso de un documental premiado, *Moscú contraataca* (*Разгром немецких войск под Москвой*, literalmente “La derrota de las tropas alemanas cerca de Moscú”), 1942; dirs. Leonid Varlamov y Iliá Kopalín), refiere a las pérdidas humanas como “soviéticas”, reforzando en su narrativa el carácter nacional ruso de las víctimas antes que su condición étnica. Del mismo modo, los documentales de guerra del célebre cineasta Aleksandr Dovzhenko hicieron hincapié en la identidad ucraniana de las víctimas, evitando por completo cualquier mención al genocidio judío (Gershenson, O. 2013a:107). Incluso en los documentales soviéticos que muestran la liberación de los campos de exterminio de Majdanek y Auschwitz, no se menciona explícitamente el hecho de que la mayoría de las víctimas eran judíos.

En este sentido se puede trazar un paralelismo con los documentales norteamericanos e ingleses sobre la liberación de los campos de concentración. Así, films como *Death Mills* (dir. Billy Wilder), *Nazi Concentration Camps* (producida por el United States Counsel of the Prosecution of Axis Criminality) y *Memory of the camps* (dir. Sidney Bernstein y con la intervención de Alfred Hitchcock), tendieron a propiciar una “pedagogía del horror” (Baer, A. 2006:153-160) y la construcción de una víctima universal, negando la especificidad de la persecución y el asesinato sistemático tanto de los judíos como de gitanos, homosexuales o Testigos de Jehová.

Volviendo al caso soviético, es interesante señalar que, si bien los largometrajes adscribieron en general a la tendencia que mencionábamos respecto a los noticieros y documentales, una película en particular constituye una excepción trascendente en cuanto al silenciamiento: *El invencible* (*Непобедимые*, 1945) del director judío Mark Donskoy. Este film no sólo fue la primera película soviética en retratar los acontecimientos del Holocausto, sino que fue una de las primeras películas del genocidio en todo el mundo. Una escena central, y ciertamente devastadora, representa una ejecución en masa que justamente fue filmada en Babi Yar, lugar que se convertiría en símbolo del Holocausto en la Unión Soviética (Gershenson, O. 2013a:108; ver Gershenson, O. 2013b:45-48). Dicha escena dió lugar a la primera imagen del Holocausto en suelo soviético, denominado como “el Holocausto por balas”. Y aunque esta representación no fue históricamente del todo exacta, su impronta cinematográficamente no deja de ser meritoria. Al contrario de lo que mencionábamos antes, al menos en esta escena, la situación judía era abordada en su particularidad, escapando a la

universalización. Aún así, esta no era más que una excepción, ya que las víctimas judías fueron silenciadas cada vez más, hasta el punto de que en las pantallas soviéticas del Holocausto “se convirtió en un mero fantasma” (Gershenson, O. 2013a:108).

El tercer período que señala Gershenson es el que se corresponde con la primera década de la posguerra (1945-1955), a la que llama “los años del *Libro Negro*”¹ y el “tiempo del silencio total” (Gershenson, O. 2013a:109). En esta etapa muchas figuras públicas judías fueron arrestados, perseguidos o asesinados y el tema del Holocausto quedó relegado a la marginalidad absoluta. De hecho, esta fue la única vez en la historia soviética en que no se produjo ni una sola película que apunte a representar o conmemorar a las víctimas o héroes judíos. En cuanto a los documentales, *El Juicio de las Naciones* (*суд народов*, 1946) de Roman Karmen, que informó sobre el juicio de Nuremberg, ocultó en gran medida el genocidio judío (aunque, por otra parte, fue el único film del período en que por lo menos se hizo alusión al mismo).

Una cuarta etapa se iniciaría con el “deshielo de Jrushchov”, dando paso a una amplia gama de representaciones sobre el Holocausto (1956-1968). En un ambiente teñido de incertidumbres, los cineastas se movieron en los límites de lo permitido y lo prohibido, dando lugar a un número de películas importantes, de las cuales varias refirieron al Holocausto. El deshielo culminó con el derrocamiento de Jrushchov en 1964, pero los cambios en la producción cinematográfica no se dieron estrictamente en este marco cronológico. Es decir, mientras que las primeras películas que respondían al clima del deshielo se hicieron recién a finales de los cincuenta, las últimas tuvieron lugar aún más tarde en 1968 (Gershenson, O. 2013b:57-59).

En este período, películas como *Soldados* (*солдаты*, 1956; dir. Aleksandr Ivanov) o *Crónica de un bombardeo* (*Хроника пикирующего бомбардировщика*, 1967; dir. Naum Birman),² son exponentes del renovado interés sobre los films de la Segunda Guerra Mundial

¹ Una colección que conmemoraba el Holocausto en suelo soviético, que fue destruida en esta época. Este hecho significó el ejemplo más famoso y más directo de supresión de una narrativa emergente sobre el Holocausto. Esta recopilación llevada a cabo por los periodistas judíos soviéticos Ilya Ehrenburg y Vasili Grossman, reunía testimonios de sobrevivientes del Holocausto y de otras pruebas que documentaban la masacre nazi de judíos en suelo soviético. El libro sería publicado por primera vez en 1980, en Israel, en una edición que se sirvió de una de las diez copias expurgadas que las autoridades soviéticas enviaron al extranjero en 1946. En Rusia, se publicaría tras el desmoronamiento de la URSS, en 1993 (Altman, I. 2012:11-31).

² Durante los once años que separan a estas películas, no existieron representaciones de soldados judíos en el cine soviético. Esto se debió, esencialmente, a que el personaje principal de *Soldados*, un oficial judío que se levanta contra el mal estalinista y se prueba a sí mismo en batalla hasta llegar a ser un comandante destacado, irritó a la cúpula

que se suscitó durante el deshielo, y aunque no hacen referencia al Holocausto, tienen por lo menos el mérito de incluir la figura de los soldados judíos (ver Gershenson, O. 2013a:110-111).

Sin embargo, si bien la mayoría de las películas de ésta época no tocaron el tema del genocidio judío, varios cineastas intentaron enfocar sus trabajos en el Holocausto. Lamentablemente, muchos de esos trabajos fueron prohibidos, pero algunos lograron escapar a la censura y dan cuenta del genocidio en sus tramas o subtramas. Aún así, la representación del genocidio en la mayoría de estos films responde a los formatos de universalización y externalización fijados anteriormente (ver Gershenson, O. 2013a:111).

La primera que se destaca entre estas obras es *El destino de un hombre* (*Судьба человека*, 1959; dir. Sergei Bondarchuk), una historia épica de un hombre ruso que, tras ser capturado por los alemanes en el frente y acabar en un campo de concentración, es testigo de la selección y el exterminio de los Judíos. Como señala Gershenson, si bien la referencia al genocidio en territorio soviético es más oblicua, la representación de los eventos fuera de las fronteras soviéticas es más directo (2013a:111). En una secuencia desgarradora, Judíos son forzados a salir fuera de los trenes y los niños son llevados lejos de sus padres, mientras se escucha de fondo una alegre música contrapuntística. Las víctimas son conducidas más tarde hacia un crematorio ubicado detrás de una alambrada, y señal de “Baño” nos advierte de la impostura. La siguiente toma muestra el crematorio, con su enorme chimenea en el centro del cuadro, y con varias filas de personas que camina lentamente hacia ella. Finalmente, la cámara se pierde en la chimenea y el humo negro colma la pantalla (Gershenson, O. 2013a:111-112; ver Gershenson, O. 2013b:59-60).

Estas imágenes casi arquetípicas volvieron a aparecer en una película posterior: *Hijos de la Patria* (*Сыны Отечества*, 1968; dir. Latif Faiziev) una historia inverosímil de un héroe uzbeko comunista que en un campo de concentración intercambia identidades con un prisionero judío con el fin de salvarlo de una muerte segura. Y aunque el film es históricamente inexacto, posee la virtud al menos de brindar una imagen parcial del Holocausto. Pero más interesante aquí tiene que ver con, como en el caso de la película anterior, el modo en que el Holocausto es representado exclusivamente a través de las imágenes de los campos. Esto no es así sólo debido a su carácter icónico o de representación

militar soviética llevando a que los héroes judíos desaparezcan de la pantalla, hasta el lanzamiento de *Crónica de un bombardeo*.

nodal,³ sino también porque encaja definitivamente con la política soviética de externalización (Gershenson, O. 2013a:112).

En otras películas se introduce el tema del Holocausto recurriendo a material de archivo. Un caso emblemático es *¡Adiós, muchachos!* (*до свидания мальчики*, 1964; dir. Mikhail Kalik), donde el relato de la historia es atravesado por fragmentos de material documental en forma de *flash-forwards* que remiten a la guerra y al Holocausto. En uno de estos casos se representa el genocidio a través de imágenes familiares: vagones cargados con personas y judíos del gueto con Estrellas de David en sus abrigos arrastrando sus maletas. Otra captura muestra el final de la guerra: ciudades alemanas en ruinas, banderas blancas de rendición, reclusos de campos de concentración tras el alambre de púas, fosas comunes y, por supuesto, la liberación de los campos (Gershenson, O. 2013a:112). Nuevamente, se presenta a los acontecimientos del Holocausto como si solo hubiesen tenido lugar fuera de las fronteras de la U.R.S.S. Y pese a los intentos de Kalik, un cineasta judío que tenía absoluto conocimiento de la historia del Holocausto, por representar a los cruento eventos en suelo soviético, le fue negado el acceso al material de archivo que revelaba la destrucción de los Judíos en los territorios soviéticos ocupados por los nazis (Gershenson, O. 2013a:113).

Pero, indudablemente, *El corredor del Este* (*Восточный коридор*, 1966; dir. Valentin Vinogradov) constituye una extraordinaria excepción a los preceptos de la universalización y la externalización, además de ser un antecedente directo de la película que particularmente nos interesa, pues captura el horror de la ocupación nazi de Bielorrusia. Lo más relevante aquí, desde nuestra perspectiva, es el compromiso del film por mostrar la ejecución de la población de un gueto cerca de Minsk, que refiere a un hecho real, creando una de las escenas más poderosas no sólo de película, sino en todo el cine del Holocausto en todo el mundo (Gershenson, O. 2013a:113; ver Gershenson, O. 2013b:127-131).

Inspirado en la tradición del cine poético soviético de la década de 1960, el director crea una imagen muy impresionante de una ejecución, valiéndose del simbolismo del agua, la luz y la oscuridad. Así, en esta secuencia la cámara comienza a mostrar agua que corre rápida y estrepitosamente, para revelar lentamente un río lleno de personas que marchan penosamente contra la corriente en la oscuridad. Ante el resplandor de las antorchas, se pueden observar al pasar personas con sus *talitot* (chales de oración judíos) orando y haciendo una reverencia al

³ Esto es un ejemplo de cómo, a través prácticas discursivas, se construyen justamente condiciones para generar esos puntos nodales, para que el sentido se ancle (Arancibia, V. 2013:7). Es notorio cómo las representaciones nodales se encuentran al servicio de los mecanismos de autodescripción de la cultura, dado su valor explicativo, su hipercodificación y su función de religación identitaria relacionada con su espesor temporal.

unísono, de pie con el agua hasta las rodillas. Al final de la secuencia, una mujer joven desnuda sale de la multitud de Judíos rezando, se enfrenta a la cámara, e implora a Dios en yiddish (Gershenson, O. 2013b:131-132).

Al igual que *El invencible*, *El corredor del Este* se destaca por su representación conmovedora de los acontecimientos del Holocausto en suelo soviético, como por sacrificar la precisión histórica en pos de otorgar un mayor poder emocional a las escenas. Ambas películas se basan en referencias cinematográficas potentes con el fin de crear un lenguaje auténtico para la representación de la catástrofe judía. En este sentido, no es sorprendente que las autoridades soviéticas trataran de impedir el lanzamiento de estas películas de condicionar las posibilidades de que lleguen al gran público (Gershenson, O. 2013a:114). Y también es emblemático, a este respecto, el caso de *Comisario* (*комиссар*, dir. Aleksandr Askoldov), que más allá de ser una película ambientada en la guerra civil y que no aborda específicamente el genocidio, una importante escena en la que se representa el Holocausto venidero y su manifiesta actitud benevolente hacia los judíos perseguidos, también apelando a la fuerza emocional de las imágenes, la mantendría censurada durante veintiún años (1967-1988), para ser estrenada durante la perestroika.

Durante el período del deshielo, Holocausto alcanzó sólo una presencia parcial en las pantallas, Los acontecimientos relacionados con el genocidio muy pocas veces asumieron una posición central en la narrativa, pero aún aquellos que se propusieron hacerlo debieron enfrentarse a la censura (Gershenson, O. 2013a:116). Sin embargo, al menos varias películas comprometidas con el tema lograron circular.

El último período que nos interesa señalar, puesto que es justamente en el que tiene lugar el film que nos proponemos analizar, denominado por Gershenson como “los años grises, coincide con el “estancamiento de Brezhnev” (1968-1988). A diferencia de lo que ocurrió a finales del estalinismo, en esta etapa no hubo ejecuciones en masa de escritores judíos o ni se auspició un exterminio total de la cultura judía, pero los judíos continuaban sin ser bienvenidos en las pantallas; claramente, el Holocausto no era un tema popular.

Durante la larga era de Brezhnev, muy escasas películas se dedicaron a retratar el destino judío durante la guerra. Las únicas referencias al Holocausto tuvieron lugar en películas, muy familiares para el público, como en el caso del film taquillero *Y los amaneceres son tranquilos aquí* (*А зори здесь тихие*, 1972; dir. Stanislav Rostotskii), que proponían figuras de combatientes judíos en el Ejército Rojo (Gershenson, O. 2013a:116).

Pero las dos películas más importantes que trataron el tema del Holocausto durante esa época fueron *La ascensión* (*Восхождение*, 1976; Dir. Larisa Shepitko) y, justamente,

Masacre: Ven y mira (*Иду у смотпу*, 1985; dir. Elem Klimov). Ambos films, situados sitúan en la Bielorrusia ocupada por los nazis, muy cuidados desde lo estético y de un destacado trabajo artístico, se vieron enfrentadas a largos y profundos procesos de censura (Gershenson, O. 2013a:117). Pero es importante destacar, y continuando con las tendencias que enunciamos anteriormente, que en *La Ascensión*, por ejemplo, se continúa actuando de conformidad con la política soviética de universalización (Gershenson, O. 2013a:117). La trama se centra en la figura de un partisano, que es capturado por los alemanes y encarcelado junto con otros combatientes y aldeanos. Entre ellos se encuentra una joven judía, a quien los lugareños habían ayudado a mantenerse oculta en el bosque. Después de apresada junto a sus camaradas, a pesar de su fragilidad, se niega a colaborar con los nazis para no traicionar a aquellos que la habían ayudado, por lo que es ejecutada. Pero ella es asesinada junto a los civiles y los partisanos no judíos, sin que se haga ningún tipo de distinción.

Sin embargo, la irrupción de *El Ascenso* en la escena soviética, aportó un nuevo enfoque sobre la guerra, al insistir en mostrar los cambios psicológicos que se pueden producir en un ser humano durante en ese contexto, más allá del propio contenido de la trama. Y, evidentemente, este film ejerció una influencia directa sobre el de Klimov (quien además era el esposo de Shepitko), que llevaría este concepto casi hasta el límite de sus posibilidades.

Ahora bien, hasta aquí hemos presentado algunos puntos de referencia que nos permiten situar mejor nuestro film en relación a la evolución propiamente cinematográfica de la representación del genocidio nazi en el cine soviético. Sin embargo, además de los elementos propiamente cinematográficos, es necesario enfocarnos en otras cuestiones eminentemente históricas que nos permitirán una mejor contextualización del film.

Situando la película

Como ya hemos señalado, el cine ha tenido un papel muy prominente en relación a la conformación de la memoria del Holocausto\Shoah, al menos en Europa, América Latina y, especialmente, Estados Unidos. Es bien conocido el impacto de la televisación del juicio a Adolf Eichmann en Israel, y mucho más profundamente el del estreno de la serie de televisión *Holocausto* (EE. UU., 1978; dir. Marvin Chomsky) y de la película *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, EE. UU., 1993; dir. Steven Spielberg). Como señala Ian Kershaw, la televisación de *Holocausto* en Alemania en 1979 “logró sacar a la luz, más que cualquiera de los estudios académicos ya impresos en aquel momento, las cicatrices psicológicas de un país que, durante décadas, evitó enfrentarse directamente al horror pleno del asesinato de los

judíos y con el papel desempeñado por la gente común, no sólo por los líderes nazis, en aquellos terribles acontecimientos” (Kershaw, I. 2004:329).

Sin embargo, como hemos observado en la periodización propuesta por Gershenson, la representación del genocidio nazi en el cine soviético se encuadra en una tradición cinematográfica poco o nada permeable a las influencias de Hollywood, que ha ocultado o desplazado del centro de la atención el carácter de Holocausto judío. En este sentido, la película debe entenderse en relación a esos marcos de referencialidad impuestos por el cine y la propia historiografía que, como bien apuntaba Gershenson, tendieron a la universalización y la externalización respecto al elemento propiamente judío en el genocidio, para centrarse más bien en la guerra patriótica y la resistencia.

Por otra parte, a diferencia de gran parte de Occidente donde el Holocausto ha sido ampliamente estudiado y conmemorado de manera progresiva desde 1960, el genocidio en la tierras soviéticas sólo se convirtió en un objeto de estudio en el mundo académico en la Rusia post-soviética y otros estados sucesores. Además, la propia Unión Soviética no conmemoró oficialmente el Holocausto, dejando de lado la memoria particular de la persecución de los judíos o incluso borrándola intencionalmente. Esto se debió, esencialmente, a las dificultades que implicaba el hecho de lidiar con el reconocimiento de las atrocidades nazis y la destrucción masiva en sus propios territorios ocupados por los nazis. Y, en este sentido, el asesinato de 1,5 a 2 millones judíos en suelo soviético podía ser fácilmente absorbido por las tristemente colosales cifras de entre 25 y 30 millones de muertes soviéticas en general (Shneer, D. 2010:30). De hecho, poco después de la victoria sobre los nazis, la prensa soviética dejó de hablar de la guerra en general y de atrocidades nazis en particular. Durante el estalinismo, entre finales de 1940 y principios de 1950, la memoria la guerra se trasladó de la esfera pública a la privada, y recién en la época del “deshielo” se comenzaron a abrir mayores espacios para la evocación.

Sin embargo, a mediados de la década de 1960, bajo el régimen de Brezhnev, la conmemoración de la guerra se convirtió en una operación de estado colosal, pues se erigieron monumentos y memoriales en todo el país. Inclusive, puede decirse que, en gran medida, la Gran Guerra Patria había desplazado a la Revolución bolchevique como acontecimiento principal en relación a la identidad soviética (Nolan, A. 2008:17). Y del mismo modo que la celebración de heroísmo en tiempos de guerra cobro auge, también se exteriorizaron las referencias a las trágicas pérdidas de la guerra, abriendo aunque sea un pequeño margen para la memoria del genocidio judío. Sin embargo, ni en la literatura ni en el cine llegó a tener el peso ni la significancia que tuvo en Occidente (Gitelman, Z. 1993:7) Aún más, en la Rusia

postsoviética, la guerra continuó siendo un recuerdo más poderoso que el propio Holocausto, incluso para los judíos, y especialmente para los veteranos de la Segunda Guerra Mundial, que en general se ven a sí mismos como héroes de guerra soviéticos (Gitelman, Z. 2005:95-96).

En contraste con las perspectivas occidentales, en la Unión Soviética, el Holocausto nunca fue presentado como un acontecimiento único y separado de las consecuencias trágicas de la guerra. Esto no quiere decir que necesariamente se haya negado el exterminio de seis millones de judíos, muchos de ellos ciudadanos soviéticos, ni que estos hayan sido objeto particular del plan de aniquilación nazi. Sino que el Holocausto fue visto solo como un aspecto de un fenómeno mucho más extenso, en el que se incluye la matanza de rusos, ucranianos, bielorrusos y gitanos, entre otras nacionalidades. Y en este sentido, era interpretado como uno de los tantos reflejos del fascismo en tanto la máxima expresión del capitalismo, presentada en su forma más degenerada (Gitelman, Z. 1993:7). Solo la disolución de la Unión Soviética, abriría paso a las miradas e interpretaciones particulares en torno a los crímenes dirigidos a cada nacionalidad por separado, incluidos los judíos.

Resulta interesante observar también el caso específico de Bielorrusia, pues no sólo se desarrolla allí la narración del film sino que incluso fue producida en parte por los estudios de cine Belarusfilm (Беларусьфільм) con sede en Minsk.⁴ En lo que respecta, entonces, puntualmente a las cuestiones históricas de este país en relación al genocidio y la guerra y a su conmemoración, es interesante comenzar señalando que había sufrido ya cambios importantes respecto a la violencia étnica en la década de 1930. En 1937, por ejemplo, redujo el cuatrilingüismo bielorruso-ruso-yiddish-polaco al bilingüismo bielorruso-ruso (Rudling, P. 2008:44). Como correlato de esto, la *Gran Purga* dejó un saldo innumerable de muertos, de los cuales una cantidad desproporcionada eran víctimas polacas (ver Snyder, T. 2011:153-182). De hecho, el terror antipolaco y, en menor medida, antijudío, se proyectó hasta 1941, con la ruptura del tratado Ribbentrop-Molotov.

Por otra parte, la invasión alemana a la Unión Soviética en junio de 1941, significó una verdadera catástrofe especialmete para Bielorrusia, donde se encaró una guerra de exterminio racial, en el marco del *Generalplan Ost*, en pos de legar un *Lebensraum* al pueblo de ascendencia germana. En respuesta a la ofensiva nazi, surgió un gran número de grupos armados, desde los partisanos pro-soviéticos, hasta los colaboracionistas pro-alemanes y nacionalistas bielorrusos. Pero a la par de estos, se organizaron también grupos de partisanos

⁴ La película también fue producida por los estudios Mosfilm (Мосфильм), situados en Moscú, que se distinguieron por promover un sinfín de clásicos del cine soviético.

judíos, polacos y ucranianos. Sin embargo, la historiografía soviética se ha enfocado fuertemente en la resistencia pro-soviética, brindando una muy escasa atención a los nacionalistas bielorrusos, polacos y ucranianos. Del mismo modo, las menciones a la resistencia judía fueron casi totalmente eliminadas de la narrativa oficial, en honor la “campana anti-cosmopólita” propuesta por Stalin (Rudling, P. 2008:47).

En el marco de las extendidas y diversas conmemoraciones de la guerra de la época de Brezhnev, la representación de los sufrimientos y del heroísmo de los tiempos de la guerra fue deliberadamente etnizada. Es decir, tal como señalábamos antes, las celebraciones oficiales se ocupaban de recordar a menudo la acción de los partisanos bielorrusos, mientras que los combatientes judíos, polacos o ucranianos anti-soviéticos, fueron marginalizados o bien negados de las narrativas que exaltaban el orgullo soviético y bielorruso. De hecho, esas expresiones de patriotismo esencialmente bielorruso, contribuyeron a legitimar a la *nomenklatura* de dicho país, de los cuales la mayoría habían participado en el movimiento de partisanos (Rudling, P. 2008:47). Así, se podía construir un nuevo mito fundacional en torno a la Gran Guerra Patriótica que reemplace al de la revolución de Octubre y que permita integrar a Bielorrusia a la “familia de las naciones” soviéticas, solucionando los dos problemas estructurales de la primera que le dificultaban servir a tal función: por un lado, la ausencia casi total de bielorrusos en ella y, por otro, el alto grado de participación de judíos (Weiner, A 2002:235).

Llegados a este punto, podemos comprender mucho mejor el sentido y la forma del film a un nivel general, en relación, por un lado, a la forma en que ha sido abrodado el genodio en el cine soviético y, por otro lado, al devenir de las perspectivas historiográficas en torno al Holocausto y la guerra. Y, en este sentido, no es un hecho menor que este largometraje haya sido rodada para conmemorar el cuadragésimo aniversario de la victoria soviética sobre el “fascismo” (así, pues, se expresaba normalmente, a modo de reforzar la concepción del triunfo de una ideología política sobre otra, antes que un movimiento particular como significaba el nazismo), en el marco de la Gran Guerra Patria.

De este modo, podemos decir que, a grandes rasgos, se evidencian ciertas tensiones en torno a la representación del genocidio que, a su vez, se condicen con el contexto general, histórico y cinematográfico, que hemos formulado anteriormente. Así, se torna evidente que la finalidad fundamental de la película respondía a una operación de encuadramiento de la memoria⁵ de la guerra, que la insertaba en una larga tradición cinematográfica y también

⁵ Según Michael Pollak (2006), el encuadramiento de las memorias es el resultado de un “trabajo” selectivo, de operaciones colectivas en torno a los acontecimientos e interpretaciones del pasado que se buscan salvaguardar.

historiográfica, mucho más representativa aún en aquella era de Brezhnev en la que tuvo lugar. Pero, al mismo tiempo, el film está despojado de todo heroísmo y la guerra es abordada con total crudeza como la máxima expresión de la brutalidad nazi. Y, tal vez, aquí radica su mayor virtud.

En Europa y Estados Unidos, tal como señala Andreas Huyssen, el Holocausto se había convertido ya en un tropos universal que, al perder su calidad de índice del acontecimiento histórico específico, había comenzado a “funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria” (Huyssen, A. 2007:17). Pero esto también hizo que sirviera como “recuerdo encubridor” o bien como bloqueador de la reflexión sobre historias locales específicas (Huyssen, A. 2007:18). En la Unión Soviética, por el contrario, al considerar la experiencia del Holocausto como intransitiva, singular y parcial, fue subsumida al poder generalizador de la representación de la guerra. Sin embargo, es interesante pensar en que, si bien esto condujo a diferencias marcadas tanto desde el punto de vista cualitativo como desde lo cuantitativo en relación a las producciones cinematográficas, en el fondo se incurrió en prácticas similares que terminaron por impedir la creación de formatos visuales más reflexivos y particulares, con un mayor compromiso histórico con las víctimas, en torno a la representación del genocidio nazi.

Volviendo, entonces, al caso puntual de la película, debemos decir que el Holocausto judío solo es aludido de manera marginal. En este sentido, podemos observar que, si bien no hay personajes judíos relevantes a lo largo de todo el film, en una breve escena se observa claramente a un judío que es aprehendido y maltratado por los soldados alemanes, para finalmente encerrarlo en un granero junto con el resto de los pobladores de la aldea antes de quemarlos vivos. Inclusive, la cámara hace hincapié en su figura, destacándola en un plano cercano una vez que se encuentra entre la muchedumbre, hasta que finalmente se mueve para capturar la desesperación de la multitud cautiva. De este modo, la representación del Holocausto en la película tiende, como ha ocurrido históricamente, a la universalización. Es decir que, si bien queda claro que se trata de un judío, su trato y su destino no son diferentes a los del resto de las víctimas no judías.

Pero remontándose a las películas soviéticas anteriores, *Masacre: Ven y mira* también incluye material de archivo que muestra los horrores de campos de concentración, incluyendo cadáveres demacrados y aún aquellos *Muselmänner* que apenas pueden sostenerse en pie, por lo que no deja de ser significativo que utilice la imaginería de los campos como piedra angular del mal supremo (Gershenson, O. 2013b:172). Estas imágenes aparecen hacia el final de la película, en forma de visiones de Flyora, el joven protagonista, ante el parpadear de sus

ojos después de ser testigo todavía otra escena cruel, aunque nada indica la identidad judía de las víctimas. Pero en otra visión del muchacho, donde aparecen también extractos de imágenes de archivo, se puede ver fugazmente una vidriera marcada por los nazis con la palabra *Jude* y una estrella de David. Nuevamente, entonces, el Holocausto es universalizado, pero también exteriorizado.

Pese a esto, la película no deja de ser una de las más importantes en la historia del cine soviético entre las que abordan el genocidio nazi, más aún dado su carácter conmemorativo. Inclusive, aun cuando la amnesia o el ocultamiento consciente respecto al Holocausto judío a lo largo de las diferentes etapas históricas que atravesó la Unión Soviética, puede deberse a actitudes antisemitas por demás evidentes y extendidas, que incluso persisten hasta hoy en muchas sociedades de Europa del Este, la película propone pensar en otra cara del genocidio que en la memoria de Occidente no ha persistido con demasiada fuerza.

La película como ensayo histórico

Después de haber puesto en contexto nuestro film, tanto en relación a las tendencias historiográficas como cinematográficas, podemos enfocarnos en aquellos elementos que nos permiten entenderlo como un ensayo visual histórico.

Titulada inicialmente como *Matar a Hitler* (*Убей Гитлера*), la película estaba casi terminada 1977, aunque solo pudo ser finalizada en 1985 debido a la censura a la cual fue sometida (Gershenson, O. 2013b:172). Aparentemente, el nombre del dictador alemán no era propicio para recordar el triunfo soviético en la guerra, ni los crímenes de los que había sido responsable. El título de la película, terminó por extraerse de un fragmento del capítulo 6 del libro del Apocalipsis.⁶ Aunque evidentemente no se puede subsumir el sentido a una

⁶ “Vi cuando el Cordero abrió uno de los sellos, y oí a uno de los cuatro seres vivientes decir como con voz de trueno: Ven y mira. Y miré, y he aquí un caballo blanco; y el que lo montaba tenía un arco; y le fue dada una corona, y salió venciendo, y para vencer. Cuando abrió el segundo sello, oí al segundo ser viviente, que decía: Ven y mira. Y salió otro caballo, bermejo; y al que lo montaba le fue dado poder de quitar de la tierra la paz, y que se matasen unos a otros; y se le dio una gran espada. Cuando abrió el tercer sello, oí al tercer ser viviente, que decía: Ven y mira. Y miré, y he aquí un caballo negro; y el que lo montaba tenía una balanza en la mano. Y oí una voz de en medio de los cuatro seres vivientes, que decía: Dos libras de trigo por un denario, y seis libras de cebada por un denario; pero no dañes el aceite ni el vino. 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 parte de la tierra, para matar con espada, con hambre, con mortandad, y con las fieras de la tierra” (Apocalipsis 6:1-8).

supuesta intención del autor, no deja de ser sugestiva la impronta religiosa de esta acepción, tal como había ocurrido con la propia denominación de “Holocausto”, en reemplazo de aquel nombre maldito y prohibido.

Esta alusión a los cuatro jinetes del apocalipsis tiene que ver con su calidad de alegorías de la victoria, la guerra, el hambre y la muerte, respectivamente, que justamente constituyen el eje de la reflexión del largometraje. En este sentido, ante el encargo de recordar el triunfo se impone una reflexión sobre la impronta de los males de la propia guerra. Es decir que, lo que bien podría haber sido una película propagandística hecha para complacer al gobierno y para alimentar el nacionalismo, terminó por ser un manifiesto antibelicista, no sólo como lo denota la trama de principio a fin, sino incluso como se observa en el esoterismo de la condensación simbólica del título mismo.

Resulta bastante claro, así, que el film no se esmera por glorificar al Estado soviético (ese que encargó su realización y que también ejerció la censura sobre él), sino rendir homenaje al pueblo ruso y, particularmente, a las víctimas de la guerra. En este sentido, la fórmula imperativa a la que se recurre en el título (a la cual infelizmente se le antepuso “Masacre” en la versión en castellano al original “Ven y mira”, atentado profundamente contra su esencia), esa invitación a “mirar”, se orienta a situarnos en calidad de testigos de hechos que se nos presentan como verosímiles pese a la ilimitada crueldad que los atraviesan.

De este modo, la película propone en la masacre una condensación de todas las atrocidades cometidas por los nazis en tierras rusas. Pero este encuadramiento de la memoria se enmarca, a su vez, en una doble operación. No se puede subestimar, por una parte, la impronta de la sensibilidad y la visión personal de Klimov cuya infancia tardía se consumió en el infierno de Stalingrado. Pero en verdad el largometraje se inspira mucho más directamente en las experiencias del escritor Ales Adamovich, recogidas en su libro *La historia de Khatyn* (*Хатынская повесть*, publicada por primera vez en ruso en 1972 y en bielorruso en 1976, aunque fue escrita originalmente en este idioma). Adamovich tenía la misma edad que Flyora, el héroe principal de la película, al momento de la irrupción de las tropas alemanas y tanto él como su familia lucharon junto a los partisanos, siendo testigos directos del genocidio perpetrado por los nazis en territorio bielorruso.

Esa estrategia que implica la condensación como recurso de una narrativa histórica visual, que responde a la función conmemorativa, se asienta así en memorias particulares de las matanzas. Pero, al mismo tiempo, la referencia directa a Khatyn (*Хатынь*) involucra otra forma de condensación, dado que dicho lugar fue convertido en un gran memorial en representación de la totalidad de las aldeas bielorrusas destruidas. El complejo fue inaugurado

oficialmente el 5 de julio de 1969, el vigésimo quinto aniversario de la liberación final de Bielorrusia por el Ejército Rojo, y en el marco más amplio de las activas políticas conmemorativas de la guerra de Brezhnev a las que aludimos anteriormente. El memorial se construyó, entonces, tanto como un monumento universal a las víctimas de la guerra como al sufrimiento bielorruso. Como símbolo de la crueldad de la guerra, ha llegado a ocupar un papel central en la memoria colectiva de Bielorrusia, el país que sufrió la mayor proporción de pérdidas de población que cualquier otro europeo (Rudling, P. 2012:31).

Para materializar, entonces, cinematográficamente la memoria, Klimov recurrió al concepto de “sverkhkino” (“сверхкино”, algo así como “más allá de las cine”), adoptando una perspectiva hiperrealista. El uso de la *steadycam*, que no era común en el cine soviético, es seguramente uno de los principales recursos técnicos orientados a tales efectos. Tanto este medio técnico como *travellings* magistrales, o bien la forma en que se intercalan los sonidos del ambiente con aquellos que son producto de la ofensiva nazi, como es el caso de la sordera pasajera que sufre el protagonista tras una explosión, y el manejo del fuera de campo y la acción en off, posicionan a la cámara en una perspectiva subjetiva, haciendo participar al espectador como testigo y enfrentándolo a una visión de la historia donde lo argumental, lo descriptivo y lo emocional se entremezclan permanentemente. Y esto se torna mucho más evidente en de los constantes e intimidadores primeros planos, donde los personajes no sólo dialogan entre sí, sino que le hablan directamente al espectador. Así, en virtud de facilitar una narración verosímil original, se abandona un recurso tan tradicional y extendido como la perspectiva favorable.

En este sentido, el film se aleja de los cánones de la ficción, pero tampoco adopta el formato de un documental, por lo cual en gran medida proponemos concebirlo como un ensayo histórico. Continuando con la perspectiva del “sverkhkino”, es importante notar que además de construir una narrativa verosímil tratando de retratar lo más fielmente los eventos históricos sucedidos en Khatyn, se buscó a un actor sin experiencia para el papel principal del mismo modo que se evitó actores profesionales. Asimismo, la película fue íntegramente rodada en territorio bielorruso (a diferencia de *La Ascensión*, la otra gran obra de este período cuya acción se desarrollaba en esas tierras pero que fue filmada en Rusia y producido sólo por los estudios Mosfilm de Moscú) y también está hablada en lengua bielorrusa.

Al mismo tiempo, en consonancia directa con este marco conceptual al que veníamos haciendo referencia, es también interesante reparar en que el director recurre a un radicalismo visual que resulta ajena al cine soviético de mediados de 1980 como así también a las representaciones cinematográficas que habían abordado el genocidio hasta ese momento. En

este sentido, la decisión de hacer una película a color referida a ese pasado traumático no es un hecho menor. Podría decirse que era casi una regla implícita en el cine soviético de que toda película que abordase la guerra se debía hacerlo siempre en blanco y negro. Sin embargo, no sólo se optó por hacer una película en color, en sentido estricto. La paleta está formada por colores tenues o de saturación más bien baja, donde predominan la tierra y el barro, la madera vieja, el verde oscuro de la vegetación, que acaban definiendo una imagen de una tonalidad baja, que no solo enfatizan las llamaradas y las centellas de los tiroteos nocturnos, sino que refuerzan el clima emocional sombrío en el que se sumergen los personajes.

Las imágenes de archivo, a las que habíamos aludido anteriormente, son otro de los elementos cruciales que configuran el enfoque particular del film. Estas se presentan en dos bloques intercalados que irrumpen en la diégesis hacia el final, justamente durante el clímax emocional de la película. Estas imágenes que se perciben claramente de otra naturaleza, “en principio más apegadas a lo real, a lo acontecido, a lo vivido, como una huella” (Martín Gutiérrez, G. 2009:121), son despojadas de los clásicos comentarios, porque su “explicación” o “contextualización” ya ha tenido lugar en el discurso fílmico. La distancia que se propone entre la película y esas imágenes-documento, no es tanto la de la ficción y la realidad histórica, sino la del ensayo y la fuente en bruto (que, como vemos no puede, no puede hablar por sí misma).

Esto, por otra parte, nos permite pensar acerca de las diferencias evidentes en torno a la representación del genocidio respecto a los grandes films de masas occidentales. De este modo, dentro del propio film se puede establecer inclusive un parámetro de comparación entre la perspectiva de los fragmentos documentales del primer bloque, donde se ofrecen primeros planos de cadáveres de los campos y se exhibe un *Muselman* desnudo y raquítico casi como un objeto frente a la cámara, y la pila de aldeanos fusilados que fugazmente alcanza a observar Glasha horrorizada a lo lejos, aunque sin detener la marcha (sólo dura cuatro segundos, desde el minuto 00:48:56 al 00:49:00). Es decir, que mientras las primeras se encuadran dentro de una “pedagogía del horror” (Baer, A. 2006, pp. 153-160), propia de la posguerra inmediata pero que marcaría una tendencia fuerte en el cine en las próximas décadas, que tiende a ser centrípeta obligando a observar las marcas del horror (pero tendiendo también a anular la reflexión), la de Klimov actúa de manera más bien centrífuga, tal como lo expresa la muchacha al voltear la cara horrorizada y seguir corriendo, reforzando la transmisión del horror mediante otros recursos narrativos que ya hemos señalado.

En ese contexto, seguramente uno de los mayores hallazgos en este largometraje es que casi no muestra escenas de impacto en pantalla, pues vemos como estallan bombas pero no

como los cuerpos saltan por los aires al estilo hollywoodense, o bien vemos balas surcando el cielo y dando en los árboles pero en raras impactan en objetivos humanos, evitando centrarse en lo explícito. De hecho, tampoco se muestra a ningún nazi ejecutando aldeanos con un disparo en la sien. La potencia del cine de Klimov radica en su exigencia heurística, que interpela al espectador a una construcción, o más bien una co-construcción, desde la imaginación, lo evocativo y el fuera de campo, que surte tal vez efectos más devastadores y emocionales que aquellas imágenes de archivo a las que aludíamos hace un momento, resolviendo de un modo muy satisfactorio el problema de los límites de la representación y generando, a su vez, una forma de representación visual del discurso histórico muy adecuada.

De hecho, la secuencia del encierro de los aldeanos en el granero para luego ser quemados vivos, llena de dramatismo y de tensión emocional, tampoco ofrece imágenes explícitas de la muerte. E incluso, en contraste, Klimov dispone continuar con una escena igualmente angustiada y cruel, donde hace partícipe al espectador del sufrimiento del muchacho cuando es retenido por un grupo de soldados y uno de ellos le apunta en la cabeza con su *Luger* mientras otro les toma una foto con el paisaje infernal de la aniquilación del pueblo de fondo, para finalmente dejarlo libre. Lo mismo ocurre respecto al primer plano de Glasha, totalmente desfigurada y con signos evidentes de maltrato físico, con el rostro desencajado, donde intuimos inmediatamente su violación a mano de los nazis.

Otro aspecto que marca la singularidad de la narrativa es el uso recurrente de metáforas, muchas de las cuales tienen una significatividad especial en cuanto al modo en que se construye la historicidad en el film. En primer lugar, la constitución física y el rostro del protagonista permite al espectador a asociar el adolescente con la “gente común” y las fuerzas que habían ganado la Gran Guerra Patria. Por otra parte, la escena en la isla, coloca al adolescente como el representante de la unidad del pueblo, en la relación que forja con las personas establecidas allí. Otra escena, en la que se observa a los dos jóvenes atrapados en el barro, puede interpretarse como la metáfora del escenario extremo y angustiante que se ha impuesto abruptamente en sus vidas, inimaginable hasta ese momento.

Es interesante notar también que, pese a su intención de proponer una aproximación histórica, Klimov también brinda referencias explícitas que permiten situar el film respecto a la historia del cine soviético e identificar ciertas marcas estilísticas. En este sentido, es muy clara su relación con los cineastas de la época del “deshielo” que optaron por ilustrar el impacto psicológico de la guerra antes que enfatizar en las representaciones gráficas del horror. Y, entre estos, mucho más claras aún son las alusiones a Tarkovsky y a su particular largometraje *La infancia de Iván* (*Иваново детство*, 1962). Aunque claramente Klimov

elige un enfoque de un realismo doloroso, muy diferente a las referencias de ensueño lleno de matices de Tarkovsky como a las insinuaciones subjetivas de dolor emocional de Iván (Brubaker, L. 2010:6). En otras palabras, propone una perspectiva mucho menos simbólica y más realista, mucho menos ambigua y más discordante. Incluso aunque ambos utilizan una cámara subjetiva, mientras que Tarkovsky emplea la subjetividad como un medio para comunicar el estado psicológico de su protagonista, Klimov esgrime dicho recurso para influir en las percepciones físicas del espectador y lograr su empatía, creando un impacto profundo, que obliga a ver y oír como protagonista (Brubaker, L. 2010:6).

Por último, podemos decir que la escena final en la que Flyora le dispara al retrato de Hitler tirado en un charco funciona a modo de conclusión del ensayo, donde se propone una síntesis de la perspectiva histórica del autor a la vez que se exponen una serie de especulaciones de índole más filosófico o bien se llama a la reflexión sobre ciertas cuestiones. Ante todo, queda claro que en ese recorrido histórico vertiginoso donde las imágenes de archivo corren hacia atrás, queda implícita la necesidad de reflexionar sobre cómo se llegó a ese punto de absoluta barbarie. Y aunque pareciera que la respuesta se reduce a la mera voluntad de una persona, de un dictador, de un monstruo, la regresión propuesta hasta la más tierna infancia de Hitler entraña una relación simbólica mucho más poderosa. La conclusión pareciera ser inversa a lo que un vistazo rápido e irreflexivo puede ocultar: no se trata tanto de la exaltación del individuo ni de lo determinantes que fueron sus acciones y decisiones, sino que más bien se trata de un ser humano igual a cualquier otro, por lo cual las causas de la guerra y de todos sus males tienen un origen mucho más oscuro que trascienden a este personaje.

Ese es uno de los motivos por los cuales el muchacho deja de disparar ante la imagen de ese Hitler bebé: no hubiese alcanzado (pues se exige pensar en retrospectiva tal como lo indica el retroceso del tiempo en esta escena) con matar a Hitler, tal como aludía el título original del film, para evitar la violencia y todos los males sufridos. Por eso también, pese a haber sido encargada para la conmemoración de la victoria en la guerra, este final expone claramente la incertidumbre acerca de si en verdad hay vencedores.

Pero la decisión de Florya de dejar de disparar a la foto de aquel Hitler niño, contrariamente a cierta idea de pesimismo que se pueda derivar de la conclusión anterior, también entraña un mensaje de esperanza. Así, pese a los episodios traumáticos y de extrema crueldad que debió afrontar el joven, como también sus seres queridos y sus compatriotas, la humanización del dictador y asesino, al retrotrerlo a la infancia, le impide expresar la misma

brutalidad y el deseo irracional de matar que había llevado a los nazis y a sus colaboradores a perpetrar semejantes horrores en Europa. Florya se niega, así, a continuar el ciclo de la inhumanidad y se une a los partisanos, emprendiendo un camino por el bosque que la cámara sigue hasta remontar al cielo. Los sufrimientos acaecidos en el pasado tienen ahora sentido proyectados hacia el futuro, pues Florya, a diferencia de Iván, todavía está vivo (Brubaker, L. 2010:6).

Así, la película se propone como ensayo histórico, pero donde al mismo tiempo se entrecruzan arte, memoria y política. De ahí su impronta estética y la puesta en diálogo con la propia tradición cinematográfica, como su propósito de constituirse como un film antifacista y al mismo tiempo antibelicista. Pero de ahí también su orientación hacia el presente, pues carece de final porque la marcha continúa, erigiéndose también como un film de memoria que interpela a preguntarse sobre la condición humana y sus límites.

Bibliografía:

- Altman, Ilya, "Historia y destino de *El libro negro*". En: Grossman, Vasili y Ehrenburg, Ilyá, *El libro negro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg
- Arancibia, Víctor (2013), "Imágenes cinematográficas: entre los melodramas y las heterotopías. Acerca del espesor temporal de las representaciones sociales de la región en el cine argentino". En: Pérez, Carlos González y Vargas, Alejandra García (editores), *Comunicación, cultura(s) e identidad(es) en el Bicentenario del Éxodo Jujeño*. Jujuy: UNJU
- Baer, Alejandro (2006), *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada
- Brubaker, Laura (2010), "Klimov's *Come & See* as a Work of Cinematic Response". En: *WR: Journal of the Arts & Sciences Writing Program*, Issue 3
- Gershenson, Olga (2013a), "The Holocaust on Soviet Screens: Charting the Map". En: Grinberg, Marat; Toker, Leona; Tippner, Anja; Kotlerman, Ber y Gershenson, Olga, *Representation of the Holocaust in Soviet Literature and Films*. Jerusalén: Yad Vashem
- Gershenson, Olga (2013b), *The phantom Holocaust: Soviet cinema and Jewish catastrophe*. New Brunswick: Rutgers University Press
- Gitelman, Zvi (2005), "Internationalism, Patriotism, and Disillusion: Soviet Jewish Veterans Remember World War II And the Holocaust". En: VV. AA., *The Holocaust in the Soviet Union. Symposium Presentations*. New York: United States Holocaust Memorial Museum
- Gitelman, Zvi (1993), "Soviet Reactions to the Holocaust, 1945-1991". En: Dbroszycki, Lucjan y Gurock, Jeffrey (Eds.), *The Holocaust in the Soviet Union. Studies and Sources on*

the Destruction of the Jews in the Nazi-Occupied Territories of the URSS, 1941-1945. New York: M. E. Sharpe

Huysen, Andreas (2007), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. Buenos Aires: FCE

Kershaw, Ian (2004), *La dictadura nazi. Problemas y perspectivas de interpretación*. Buenos Aires: Siglo XXI

Martín Gutiérrez, Gregorio (2009), “Visiones del infierno: masacre (ven y mira)”. En: *Secuencias: revista de historia del cine*, N° 30. Universidad Autónoma de Madrid

Nolan, Adrienne (2008), *“Shitting Medals”: L. I. Brezhnev, the Great Patriotic War, and the Failure of the Personality Cult , 1965-1982*. Chapel Hill: University of North Carolina

Pollak, Michael (2006), *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al Margen

Rudling, Per (2008), “For a Heroic Belarus!”: The Great Patriotic War as Identity Marker in the Lukashenka and Soviet Belarusian Discourses”. En: *Nationalities Affairs (Sprawy Narodowościowe)*, Issue: 32

Rudling, Per (2012), “The Khatyn Massacre in Belorussia: A Historical Controversy Revisited”. En: *Holocaust and Genocide Studies*, 26, N° 1, (Spring 2012)

Shneer, David (2010), “Picturing Grief: Soviet Holocaust Photography at the Intersection of History and Memory”. En: *The American Historical Review* , 115, 1, February

Snyder, Timothy (2011), *Tierras de sangre. Europa entre Hitler y Stalin*. Bogotá: Norma

Weiner, Amir (2002), *Making Sense of War: The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution*. New Jersey: Princeton University Press