

Los fantasmas de Iván: memoria traumática sobre el exterminio nacional-socialista en el cine soviético del Deshielo

Pablo Gabriel Fontana*
Universidad de Buenos Aires
2017, Buenos Aires
fontana.pablo@gmail.com

Resumen

Este trabajo analiza dos largometrajes soviéticos de ficción rodados durante el Deshielo y en los que se incluyen representaciones del exterminio perpetrado por el gobierno nacional-socialista durante el Tercer Reich: *El Destino del Hombre* de Serguei Bondarchuk y *La infancia de Iván* de Andrei Tarkovski. A través de su exégesis se afirma que, debido a la relativa liberalización de la política cultural del período abordado, una memoria social sobre el exterminio, reprimida durante los tiempos de Stalin, logró su expresión en la memoria cultural cinematográfica. Aquí se sostiene que la representación cinematográfica de esta memoria social incluyó también la expresión de su carácter traumático, el cual fue resistido por el Partido si él mismo no era representado junto a su superación.

Palabras clave: memoria, cine, Unión Soviética, Deshielo, exterminio, Holocausto

Sombras del pasado

De las diversas fuentes primarias con las que los historiadores contamos para nuestro intento de comprender el pasado, el cine, como todo producto cultural, 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. Ellas constituyen, hasta hoy, la forma más completa y compleja de representación de la realidad, lo que les otorga un enorme potencial como vía de acceso a diversos fenómenos culturales. A través de su exégesis se intenta aquí determinar los aspectos centrales de la memoria sobre el exterminio nacional-socialista durante el Deshielo soviético con especial foco en sus implicancias políticas.

Las representaciones cinematográficas sobre el exterminio nacional-socialista que fueron rodadas en el “bloque soviético” son una fuente de gran valor para el desarrollo de los estudios de memoria. Esas películas precedieron por años a las representaciones “occidentales” y fue en ese territorio donde se llevó a cabo la mayor parte de la política de exterminio. Sin embargo, diversas razones de orden político y cultural determinaron que fueran víctimas de desatención por parte de la comunidad científica internacional en comparación con las producciones sobre

el tema rodadas en países capitalistas, las cuales cumplieron un rol fundamental en la constitución de una memoria sobre el Holocausto ampliamente extendida a nivel internacional. Asimismo, las generalizaciones realizadas para ellas no son válidas para la filmografía del “socialismo realmente existente”, cuyas películas comparten regularidades que las distinguen frente a las primeras. En primer lugar por las características de su industria cinematográfica, cuyos medios de producción eran íntegramente estatales y controlados por el Partido Comunista, así como la distribución y proyección, con un grado considerable de censura.

Por otro lado, los estudios que abordaron el análisis de las obras soviéticas, lo hicieron con el fin de rastrear exclusivamente representaciones del genocidio judío perpetrado por el Tercer Reich, conocido como Holocausto (Hicks, 2012) (Gershenson, 2013), y en general se focalizaron en el silenciamiento parcial de la identidad judía de las víctimas. Por este motivo no analizaron las representaciones de las políticas de exterminio nacional-socialistas en su globalidad. Junto al genocidio de judíos y gitanos, los cuales expresan claramente el carácter “racial” del exterminio perpetrado por los nazis, también se ejercieron políticas de exterminio por razones eugenésicas, de orientación sexual y política. Las víctimas de las políticas de exterminio nacional-socialista incluían judíos, gitanos, homosexuales, prisioneros de guerra soviéticos, comisarios políticos comunistas, partisanos prisioneros y discapacitados mentales entre otros. Dada la diversidad de víctimas se opta aquí por denominar el proceso por el perpetrador y no por las víctimas. Aquí también se considera más adecuado utilizar el término exterminio, dado que el genocidio fue una de sus variantes ejecutadas entre otras. Se trata de una expresión progresivamente utilizada en el ámbito académico alemán (*NS-Vernichtungspolitik*).

En el caso de la Unión el Tercer Reich llevó a cabo una guerra de exterminio (*Vernichtungskrieg*) explícita durante casi cuatro años contra ella (Fritz, 2011: 21). De haber triunfado, 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*) (Müller, 1991: 257). El exterminio de los prisioneros de guerra soviéticos, largamente ignorado en el cine de los países capitalistas, fue ejecutado en su mayor parte durante los primeros ocho meses de la guerra (2,8 millones de personas), lo que constituye la política de exterminio nacional-socialista más concentrada (Jones, 2011: 271) y para la población soviética la de mayor número (3,3 millones) (Merridale, 2005: 149).

Stalin y la memoria silenciada

Durante los tiempos de Stalin el exterminio nacional-socialista fue representado en algunos noticiarios, películas y documentales, los cuales, a pesar de sus omisiones, parcialidades y manipulaciones, constituyen sus primeras representaciones cinematográficas, en particular sobre el Holocausto. Éste último no fue negado en los medios soviéticos como afirmaron

algunos autores. Sino que las víctimas judías fueron usualmente incluídas entre las de las distintas nacionalidades soviéticas obviando su identidad, que en realidad era el motivo por el cual se las asesinaba, lo que fue conocido como la universalización soviética del Holocausto (Berkhoff, 2009: 99). Las "campañas anticosmopolitas", purgas de carácter antisemita a fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta, profundizaron este fenómeno.

Si bien durante la guerra, la propaganda cinematográfica soviética representó las políticas de exterminio con el fin de movilizar a la población en el esfuerzo de guerra, en la posguerra se evitaron las imágenes más crudas y dolorosas, prefiriendo mostrar un ejército victorioso bajo la dirección de un líder infalible como parte del culto a la personalidad. La "Gran Guerra Patriótica", con su carácter de guerra de exterminio, tuvo un impacto cualitativo y cuantitativo en la memoria social soviética que sobrevivió en el tiempo y actuó sobre la construcción de la identidad "nacional" soviética, como segundo mito fundacional luego de la Revolución de Octubre o por sobre ella. El nuevo mito, con su carácter polisémico, fue escenificado para instrumentalizarlo políticamente por el Partido Comunista con el fin de autolegitimarse (Karl, 2006: 303). Para esto se descartaron los elementos que podían generar una valoración negativa del Partido. Paralelamente en 1947 Stalin abolió las celebraciones por el Día de la Victoria, posiblemente en un intento por reprimir la expresión de la memoria social, en especial del dolor y las grandes pérdidas de vidas, en un momento donde el número de víctimas soviéticas aceptado oficialmente era el de sólo siete millones (Woll, 2000: 63). En aquel período las peores tragedias de la guerra y sus grandes fracasos fueron borrados de la memoria oficial, por lo que las historias traumáticas individuales no se incluyeron en el arte, los medios y la educación estatal (Tumarkin, 1994: 50). Los protagonistas de estas películas eran héroes "de bronce", con una psicología de acero con una puesta en escena que respetaba sin excepciones los márgenes del realismo socialista, canon estético hegemónico durante los tiempos de Stalin que había sido adoptado en el cine en 1934 a partir de la literatura. Oficialmente se fundamentaba en los principios de clasismo (*klassovost*), temas cotidianos (*ideinost*), compartir la visión del Partido (*partiinnost*) y ser accesible al pueblo y reflejar sus preocupaciones (*narodnost*). Derivados del populismo y del marxismo-leninismo, estos elementos adquirieron carácter doctrinario con el estalinismo. El culto a la personalidad se introdujo progresivamente en el estilo y fue característico del mismo mientras que Stalin estuvo en el poder. En realidad se trataba de un cine seudorealista de carácter 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, ausencia de simbolismo y siempre dentro de la línea del Partido.

Memorias del Deshielo

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 (Merridale, 2005:

xlvi). Esta afirmación es válida para los últimos años de Stalin, pero indudablemente no lo es para el Deshielo, que constituyó un período de liberalización parcial de la política cultural, así como de relajamiento de la represión. En términos generales el Deshielo en la Unión Soviética tuvo lugar a fines de los años cincuenta y la primera mitad de años sesenta. Si bien desde la muerte de Stalin en marzo de 1953 comienzan ciertos cambios en el sentido antes indicado, su inicio suele datarse recién con el XX° Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), en febrero de 1956, cuando el Primer Secretario del Partido Nikita Jrushchov pronunció un discurso en el que denunciaba el culto a la personalidad en torno de Stalin así como varios crímenes y errores cometidos durante su gobierno. En cuanto al fin del Deshielo, puede fijarse en el desplazamiento de Jrushchov en octubre de 1964, pero cierta liberalización de la política cultural cinematográfica sobrevivió hasta la intervención de las tropas del Pacto de Varsovia en Checoslovaquia, en agosto de 1968.

En cuanto al cine del Deshielo, su principal característica fue su marcada dimensión privada y subjetiva, con una prioridad de los sentimientos y las relaciones personales junto a la psicología individual (Buttafava, 2000: 99, 101). Varias de sus principales características pueden definirse en oposición al 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 (Semerchuk, 2002: 71).

Durante el Deshielo el cine soviético volvió su mirada nuevamente hacia la "Gran Guerra Patriótica", ahora desde un lugar íntimo abrazando el dolor, gracias a la discusión abierta sobre la guerra, al menos en términos relativos (Tumarkin, 1994: 110). Jrushchov mismo en el XX° Congreso del PCUS reconoció que la guerra había costado las vidas de veinte millones de soviéticos, varios miles de ellas debido a los errores de Stalin. Sus críticas impactaron profundamente en la versión oficial del mito de la "Gran Guerra Patriótica" (Flitzer, 1995: 18). 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 fue conocido como la "verdad de la trinchera" (*okopnaia pravda*), frente al cine estalinista de la posguerra (Woll, 2000: 63). Stalin desapareció de las pantallas y la victoria se transformó en obra del pueblo que la pagó con su sangre. 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, con personajes que eran "hombres comunes" pero con un destino difícil. La guerra ya no era peleada por valientes guerreros en limpios campos de batalla nevados, sino por hombre que extrañaban a su familia, hundidos en el barro, entre pantanos y paisajes incendiados. El Holocausto perdió buena parte de su silenciamiento y soviétización con diversas obras literarias que lo abordaron, así como con su representación cinematográfica, al menos hasta la Guerra de los seis días en 1967, cuando su mención volvió a ser problemática. En el cine la "memoria" fue transformada dentro de sueños mudos sobre el pasado por jóvenes caracteres despojados de la "memoria histórica" y

contribuyó a definir la figura del niño como central en el cine del Deshielo, ya que permitió una apropiación subjetiva de la "historia colectiva" sin la "memoria histórica opresiva" (Bulgakova, 2013: 436, 462).

De todas las películas en las que se encuentran síntomas y expresiones del carácter traumático de la memoria social sobre el exterminio, las dos principales fueron *El Destino del Hombre* [Судьба человека] (URSS, 1959) de Serguei Bondarchuk y *La infancia de Iván* [Иваново детство] (URSS, 1962) de Andrei Tarkovski. Cada una de ellas es a su vez un claro ejemplo de las dos formas en que el trauma del exterminio fue expresado. La posición del Partido frente a ambas películas expresa a su vez cual fue la postura del poder político frente al carácter traumático de la memoria social.

Un destino soviético

El actor y director ucraniano Serguei Bondarchuk, contaba con treinta nueve años al momento de rodar *El Destino del Hombre* y en su juventud había peleado él mismo en la guerra. A lo largo de su carrera rodó también otros dramas bélicos, entre ellos el clásico *Guerra y Paz*, con una puesta en escena monumental. Durante la era Brezhnev accedió a la dirección de la industria cinematográfica, pero en la *perestroika* perdió aquellos espacios de poder.

Producida por Mosfilm, *El Destino del Hombre* fue rodada en blanco y negro y posee una estructura de *racconto*, con ocasionales *voice-over* del protagonista desde el presente diegético: "la primer primavera de la posguerra" según el intertítulo de apertura. La película comienza cuando el camionero Andrei Sokolov camina por un área rural con un niño y en una pausa relata a un desconocido su experiencia durante la guerra, lo que da lugar a los *flashbacks*, que nos muestran primero la vida feliz con su familia durante la preguerra. Empieza la guerra y Andrei es capturado al quedar inconsciente en un acto heroico. Logra salvarse del exterminio de prisioneros de guerra al huir del campo improvisado, pero recapturado rápidamente, es enviado a diversos campos de exterminio y de prisioneros, hasta que logra escapar con valiosa información. Entonces toma conocimiento de la muerte de toda su familia, menos de uno de sus hijos, y vuelve al frente, pero mientras todos festejan la victoria, él vela a su hijo, recién caído en combate. En la posguerra, perdido en el alcohol y acosado por los recuerdos de la guerra, del exterminio y de su familia, adopta a un huérfano de guerra en situación de calle que le devuelve el sentido a su vida.

La película fue estrenada en agosto de 1959 durante el Festival Internacional de Cine de Moscú, donde obtuvo el Gran Premio. Se trata de una adaptación del relato homónimo del escritor soviético Mijaíl Sholójov publicado el 31 de diciembre de 1956 en el periódico *Pravda*, y basado en una historia real que un camionero le relató al escritor en la primavera de 1946. 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, según la

revista *Literaturnaya Gazeta* del 21 de marzo de 1957. Las estaciones de radio transmitieron en varias ocasiones el relato y también recibieron numerosas cartas de oyentes. Bondarchuk, conmovido por el relato de Sholajov, decidió rodar la película y actuar él mismo en el rol protagónico. Si bien en 1956 la memoria cultural cinematográfica perpetuó esta memoria, la misma estaba presente en la memoria individual y comunicativa desde 1946 y el relato da cuenta de cómo la misma sobrevivió a los tiempos de Stalin: la transmisión oral representada en el libro y en la película. El dolor expresado en la película era compartido por casi toda la sociedad soviética, al punto de que en algunas locaciones de rodaje los habitantes del lugar se acercaban y lloraban recordando a familiares y amigos perdidos.

La película rompió, al menos en forma relativa, algunos tabús estalinistas, como la representación del exterminio de prisioneros de guerra soviéticos, un protagonista que es tomado prisionero y la representación de los campos de concentración alemanes, evitada para eludir su asociación con los GULags (Agde, 2005: 68). La ruptura más importante es la representación del genocidio de los judíos por ser precisamente judíos. Sin embargo, la transgresión más radical quizás sea formal, precisamente en la única escena que no existe en el libro, la cual es de carácter irreal, 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 forma de representación canónica del realismo socialista que le da un carácter único al Holocausto industrial, frente al exterminio realizado "a balas" por los *Einsatzgruppen*. Esta representación puede incluirse dentro de los límites de la representación del genocidio que menciona Saul Friedländer (Friedländer, 2007). Pero la dificultad parece surgir aquí del carácter industrial del exterminio más que de la identidad de las víctimas, ya que en otra escena se muestra el fusilamiento judíos sin estas particularidades.

La escena en cuestión consiste de un *flashback* en un campo de exterminio en el que tres filas de personas confluyen sin pausa una pequeña instalación con una gran chimenea que humea. Se trata de un plano irreal dada la imposibilidad temporal y espacial. Éste carácter surreal lo encontramos en una escena con contenido similar en la novela de Vasili Grossman, *Vida y destino*, también del Deshielo, pero que fue totalmente censurada. 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 industrial de exterminio es cuando la narración adquiere un carácter surreal que no tuvo lugar en la realidad histórica, con pisos de la cámara gas que se abren y cintas transportadoras debajo de ella, donde se procesan los cadáveres para su aprovechamiento material. Podemos identificar aquí una fórmula de representación del exterminio que denominaremos la "metáfora" industrial y cuyas características definitorias son motivo de un próximo artículo.

El Destino del Hombre expresa la memoria social reprimida durante el estalinismo, así como el carácter individual del trauma, frente al discurso del Partido, incluso planteando un conflicto entre individuo y colectivo. En una de las últimas secuencias, mientras sus camaradas de

armas festejan la victoria, Andrei se entera de la muerte de su hijo, héroe de guerra, y acude a su funeral. Escenas similares pueden observarse en otras películas del Deshielo como *La infancia de Iván*, *Cielo Despejado* y *Vuelvan las grullas*. El opuesto estalinista a este conflicto podemos encontrarlo en el final de *La caída de Berlín* en donde el descenso de Stalin desde el cielo sobre Berlín al lograrse la victoria produce la felicidad individual y la comunión colectiva e internacional.

La lingüista Elena Baraban remarca que también al adoptar al huérfano Andrei se salva a sí mismo, encontrando un sentido a su vida. En *Vuelvan las grullas* nos encontramos con una situación similar (Baraban, 2007). Más allá de la interpretación literal, es aquí clave el simbolismo de los niños, como el futuro o la esperanza en él. La adopción también le permite a Andrei concretar el duelo de su familia. Pero lo que Baraban hace es rastrear la representación del trauma, precisamente las expresiones de Síndrome de Estrés Postraumático en los personajes de la historia, en lugar del trauma social en la representación misma. La escena del crematorio es caracterizada por ella como traumática, no por cuestiones formales, sino porque Andrei al escuchar luego la misma música que en el campo de exterminio, pierde el control (Baraban, 2007: 525).

En cuanto a la cuestión de los huérfanos de guerra era una realidad cotidiana en la posguerra así como en los años cincuenta y fueron la corporización más fuerte del trauma de las pérdidas durante la guerra (Fürst, 2008: 232). 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, tanto por su propio bien, como en beneficio del Estado soviético y, en ocasiones, para que se transformen en futuros soldados contra el invasor. Después de la guerra el gobierno buscaba reconstruir la confianza en el futuro reafirmando una infancia feliz, por lo que las huellas de la guerra debían ser borradas de la calle y la memoria colectiva. Así la propaganda oficial representó la adopción de huérfanos como un renacimiento de la sociedad, mientras que se evitaron palabras como “trauma” o “daño” (Fürst, 2008: 242).

Aquí se divisan 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 éste último en la literatura, la cuestión del trauma en el Deshielo consistía “no sólo en sufrir sino en la trascendencia del sufrir” (Jones, 2008: 370). Esto 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 (Jones, 2008: 349). El lenguaje médico y psicológico en la propaganda del Partido y en la prensa soviética para promover la desestalinización con el XXIIº Congreso del PCUS y su llamado a las víctimas para que expongan el daño causado por el estalinismo se suponía que sanarían a los estalinistas así como a las mentes de las víctimas, y

serviría para contrastar la memoria sana no traumática de la memoria de sobrevivientes disfuncional, que era patologizada (Jones, 2008: 360). 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, el exterminio y la represión estalinista, expresan la memoria traumática pero muestran su cura, por lo que no fueron problemáticas para el Partido, sino funcionales a él. Un camino muy diferente esperaba a la película de Tarkovski.

Un trauma no superado

El director ruso Andrei Tarkovski tenía tan sólo veintinueve años de edad cuando le fue ofrecido el proyecto de *La infancia de Iván*, su primer largometraje. Sus obras se caracterizaron por una poética singular a través de la cual abordó profundas cuestiones filosóficas y espirituales, lo que le valió censuras y situaciones de conflicto de parte del Partido, pero le otorgó fama mundial. Por estas razones en 1983 decidió emigrar, lo que aumentó el rechazo de Bondarchuk hacia él.

La infancia de Iván narra la trágica historia de un huérfano de guerra que es adoptado como explorador en una compañía del Ejército Rojo. Con una adulta actitud marcial, Iván no deja de ser un joven acosado por los dolorosos recuerdos del asesinato de su familia por los alemanes. Si bien sus "padres" adoptivos militares intentan alejarlo del frente, Iván insiste en ir a una última misión en la que es capturado y luego es ejecutado por las SS.

La película, producida por Mosfilm y rodada en blanco y negro, está basada en el relato breve *Iván* publicado en 1957 por Vladimir Bogomolov, quien tenía la edad de Iván en 1941, pero al completar el séptimo grado se alistó en el ejército y luego de ser herido y recibir varias condecoraciones, logró el mando de una compañía. En la primera adaptación del director Eduard Abalov se construía un Iván victorioso, salvado por el Ejército Rojo, pero el estudio Mosfilm no estaba satisfecho con ese director y, por recomendación del director Mijaíl Romm, le otorgó el proyecto a Tarkovski, quien abandonó aquel final en el que el joven era rescatado.

El descontento del Partido con la película se expresó ya durante su estreno cuando 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 y 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 (Barash, 2008: 338). También recibió otros treinta y siete premios, pero la crítica italiana de izquierda la rechazó, por ser extremadamente "pacifista" y poseer un "simbolismo inapropiado". Jean Paul Sartre salió en su defensa y comparándolo a Iván con el niño de *El Destino del Hombre* afirmó que para el primero ya era 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" (FGV, 1988: 244). Iván es un héroe que no está movido

por un ideal, sino por el horror experimentado. A él sólo lo impulsa la venganza. Al morir, no hay un ideal que triunfe, como si ocurría con los héroes del realismo socialista.

El futuro es un tema clave en la ideología del realismo socialista y en el cine es simbolizado por los niños. 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 *flashbacks*, el joven 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 (Capanna, 2003: 83-84). Según Denise Youngblood es la película más perturbadora del Deshielo y por eso fue acusada de "negativismo" por el Partido (Youngblood, 2007: 125). 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 (Fürst, 2008: 242). Pero lo que lo diferencia de otros huérfanos del cine del Deshielo es que su adopción no lo salva, sino que muere. Sin embargo, la muerte de Iván es un elemento que ya se encontraba presente en el libro de Bogomolov que 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 de la última escena.

La estética de la película, con su lenguaje psicológico expresa de varias formas, en especial a través de los *flashbacks*, el trauma de Iván. 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 (Ball y Little, 2006: 1167). 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 (Bersten y Rubin, 2002). 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" (FGV, 1988: 242). 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 (Schäfer, 2008: 65).

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 la posguerra (Fürst, 2008: 258). El mismo año se estrenó el filme uzbeko NO ERES HUÉRFANO [Ты не сирота] (URSS, 1962) de Shujrat Abbasov, el cual se centra en los huérfanos de guerra adoptados por una pareja uzbeca. 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, pero finalmente todos logran superar el pasado por lo que la película fue bien vista por el Partido.

No es el drama cotidiano de la guerra lo que produjo el trauma de Iván, ya que se encuentra acostumbrado a ello y de hecho no puede vivir sin combatir. Son las masacres presenciadas y en especial la vivida en el campo de exterminio de Maly-Trostinets, junto al asesinato de su familia, lo que lo condujo a aquella situación. En referencia a esas masacres Iván las iguala al Apocalipsis cuando ve el grabado de Albrecht Dürer sobre los jinetes del Apocalipsis bíblico. Esto inscribe a la película dentro de una de las fórmulas de representación de masacre más difundida y que es conocida como metáfora infernal, en su variante apocalíptica (Burucúa y Kwiatkoswki, 2014).

Junto con el simbolismo bíblico, 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 semireligiosa 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 podía convencer a las ateas autoridades soviéticas, que buscaban figuras que superaban sus traumas y lograban reintegrarse sanamente al colectivo. Iván sólo encuentra la paz y la felicidad en el más allá, en el *flashforward* del final, que puede interpretarse como un duelo cristiano y que muestra a Iván, luego de morir, feliz junto a su madre y su hermana, corriendo por la playa y jugando con ocho jóvenes, número que se corresponde con aquellos jóvenes que estaban encerrados en el sótano de la iglesia y que fueron ejecutados, cuya inscripción pedía venganza.

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, relator del libro y la película, en un momento 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. Se trata también de una visión generacional: Tarkovski pertenece a una nueva generación, que alcanza su madurez en el Deshielo y, a diferencia de la generación de Bondarchuk, Kalatazov o Chujrai, no experimenta la desestalinización como una redención y renovación del poder soviético.

En síntesis

La exégesis de ambos documentos fílmicos permite afirmar 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.

Más allá de las memorias traumáticas puestas en escena en ambas películas y el desenlace que presentan, ellas mismas, desde su construcción formal, constituyen expresiones del carácter traumático de la memoria social que pudo ser expresada en la memoria cultural cinematográfica gracias al Deshielo. Esto se constata en su contenido, con figuras principales que presentan los síntomas característicos del síndrome de stress postraumático, pero también puede observarse en cuestiones formales, lo cual expresaría el carácter traumático de dicha memoria incluso para parte del grupo de cineastas o bien parte de la sociedad, ya que entendemos estas obras artísticas como un producto.

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 quebrar algunos tabúes del cine durante los tiempos de Stalin. Pero si pudo expresar dentro de la diégesis al trauma de los sobrevivientes del exterminio sin dificultades fue porque mostraba también su superación a través de la fe en un nuevo futuro y la reconciliación con el colectivo, dos puntos centrales del realismo socialista. Sin embargo, al momento de representar el exterminio industrial, Bondarchuk rompió las barreras formales del realismo socialista, lo que constituye un claro síntoma del carácter que el mismo poseía en la memoria social.

La infancia de Iván, lejos de toda "narrativa de curación", fue una obra tolerada pero no deseada e incluso resistida por el Partido. El trauma de un joven sobreviviente del exterminio no mostraba más salida que la muerte, y la única redención posible tenía lugar en el más allá. La memoria traumática es resistida por el poder político, ya que por sus características intrínsecas, antes mencionadas, atenta contra la memoria sostenida por él: bloquea las narrativas nacionales y estereotipos heroicos, posee víctimas victimológicas y requiere formas no convencionales de representación (Assmann, 2006: 69). Punto, éste último, que implicaba a su vez una subversión formal frente al canon del realismo socialista.

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 cineastas del Deshielo, pero entre los fantasmas que despertaron se encontraban aquellos que el Partido deseaba dejar sepultados para siempre.

Bibliografía:

AGDE, Gunter Agde. 2007. "Nachbauen und Nachnutzen: Zur filmischen Instrumentalisierung von Konzentration- Spezial- und Kriegsgefangenenlagern in osteuropäischen Nachkriegs-Kinematografien". KARL, Lars. Leinwand zwischen Tauwetter und Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg. Berlin: Metropol. p. 53-69.

ASSMANN, Aleida. 2006. Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C. H. Beck.

BALL, Christopher; LITTLE, Jennifer Little. 2006. "A Comparison of Involuntary Autobiographical Memory Retrievals", *Applied Cognitive Psychology* 20. p. 1167–1179.

BARABAN, Elena. 2007. "'The Fate of a Man': by Sergei Bondarchuk and the Soviet Cinema of Trauma." *The Slavic and East European Journal* 51. p. 514-534.

BARASH, Zoia. 2008. *El cine soviético del principio al fin*. La Habana: Ediciones ICAIC.

BERKHOFF, Karel. 2009. "Total Annihilation of the Jewish Population: The Holocaust in the Soviet Media 1941-1945." *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 10. p. 61-105.

BERNTSEN, Dorthe; RUBIN, David. 2002. "Emotionally Charged Autobiographical Memories Across the Life Span: The Recall of Happy, Sad, Traumatic, and Involuntary Memories". *Psychology and Aging* 17. p. 636–652.

BULGAKOVA, Oksana. 2013. "Cine-Weathers: Soviet Thaw Cinema in the International Context." KOZLOV, Denis; GILBURD, Eleonor. *The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s*. Toronto: University of Toronto Press. p. 362-401.

BURUCÚA, José Emilio; KWIATKOWSKI, Nicolás. 2015. *Cómo sucedieron estas cosas: Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.

BUTTAFAVA, Giovanni. 2000. *Il cinema russo e soviético*. Roma: Biblioteca di Bianco & Nero.

CAPANNA, Pablo. 2003. *Andrei Tarkovski. El ícono y la pantalla*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

FLITZER, Donald. 1995. *Die Chruschtschow-Ära: Entstalinisieren und die Grenzen der Reform in der UdSSR 1953-1964*. Mainz: Decaton.

FRIEDLÄNDER, Saul. 2007. *En torno a los límites de la representación: El nazismo y la solución final*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

FRITZ, Stephen. 2011. *Ostkrieg: Hitler's War of Extermination in the East*. Lexington: The University Press of Kentucky.

FÜRST, Juliane. 2008. "Between Salvation and Liquidation: Homeless and Vagrant Children and the Reconstruction of Soviet Society." *The Slavonic and East European Review* 86. p. 232-248.

GERSHENSON, Olga. 2013. *The Phantom Holocaust: Soviet Cinema and Jewish Catastrophe, Jewish Cultures of the World*. New Brunswick: Rutgers University Press.

HICKS, Jeremy. 2012. *First films of the Holocaust: Soviet cinema and the genocide of the Jews, 1938-1946*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

JONES, Adam. 2011. *Genocide: A Comprehensive Introduction*. New York: Routledge.

JONES, Polly. 2008. "Memories of Terror or Terrorizing Memories? Terror, Trauma and Survival in Soviet Culture of the Thaw." *The Slavonic and East European Review* 86. p. 346-371.

KARL, Lars. 2006. "Für die Heimat! Für Stalin!": Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm der Nachkriegszeit, 1945-1950". GRÜNER, Frank; HEFTRICH, Urs; LÖWE, Heinz-Dietrich. "Zerstörer des Schweigens": Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa. Köln: Böhlau.p. 303-322.

MERRIDALE, Catherine. 2005. *Ivan's War: Life and Death in the Red Army: 1939-1945*. New York: Metropolitan Books.

MÜLLER, Rolf-Dieter. 1991. *Hitlers Ostkrieg und die deutsche Siedlungspolitik: Die Zusammenarbeit von Wehrmacht, Wirtschaft und SS*. München: Fischer-Taschenbücher.

SCHÄFER, Horst. 2008. *Kinder, Krieg und Kino: Filme über Kinder und Jugendliche in Kriegssituationen und Krisengebieten*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbh.

SEMERCHUK, Vladimir. 2002. "Slova velikie i prostye: Kinematograf ottepeli v zerkale kinokritiki". TROIANOVSKII, Vitalli. *Kinematograf ottepeli: Kniga vtoraja*. Moskva: Materik.

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

WOLL, Josephine. 2000. *Real images: Soviet cinema and the thaw*. New York: I.B. Tauris.

YOUNGBLOOD, Denisse. 2007. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005* Lawrence: University of Kansas Press.

* Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Allí se desempeña desde 2008 como docente de la Cátedra de Historia de Rusia. En esa Casa de Estudios también se encuentra finalizando su Doctorado en Historia, el cual lo realizó como becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Financiado por el Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD) cumplió dos estadías de investigación en la Universidad Humboldt de Berlín.