

Visiones del infierno: *Masacre* (*Ven y mira*)

Visions of Hell: *Come and See*

Gregorio Martín Gutiérrez*

RESUMEN. Elem Klímov aborda en *Masacre* (*Ven y mira*) [*Come and See* (*Idi i smotri*, 1985)], su última película, las atrocidades cometidas por los nazis en suelo bielorruso. Fiora, el adolescente protagonista que se une voluntariamente a las filas de los partisanos, atraviesa un progresivo itinerario de devastación exterior y de destrucción interior. La inserción de dos bloques de imágenes de archivo hacia el final del filme responde a la iniciativa por parte del autor de situar la ficción bajo el signo del documento y supone, además, un repentino brote de ensayo fílmico. Esas imágenes abren una intersección entre la ficción y la no ficción, planos que acaban por entrelazarse y cuestionarse mutuamente, planteando la posibilidad de que sea o no posible representar las experiencias traumáticas. A pesar de que en otros momentos del filme se muestre de modo explícito la violencia, en la secuencia de la quema de un granero en el que han sido hacinados los habitantes de una aldea, Klímov opta por eludir la representación del interior de éste y ubica, por lo tanto, este punto extremo de su ficción en el terreno de lo indecible. A través de distintos mecanismos, como la construcción expresionista del rostro o un uso simbólico del sonido, *Masacre* se adentra en el trauma del protagonista. De cualquier modo, *Masacre* rehúye en todo momento la (re)presentación de la guerra como espectáculo y se ofrece como un radical alegato pacifista que obedece a la voluntad de que aquellos hechos nunca caigan en el olvido.

Palabras clave: Segunda Guerra Mundial, Bielorrusia, pueblos eslavos, racismo, exterminio, trauma, memoria histórica, representación, lo indecible, Elem Klímov, *Masacre* (*Ven y mira*).

ABSTRACT. In his last film *Idi i smotri / Massacre* (*Come and See*) (1985), Elem Klímov deals with the atrocities committed by the Nazis in Belarus. Fiora, the teenage protagonist who voluntarily joins partisan ranks, follows a progressive path of external devastation and internal destruction. The inclusion towards the end of the film of two blocks of archived images responds to the initiative taken by the director to situate fiction under the sign of a document and, moreover, signifies a sudden eruption of a film essay. Those images open up an intersection between fiction and non-fiction, layers that end up mixing

* **GREGORIO MARTÍN GUTIÉRREZ** es Licenciado en Filología Hispánica. Ha coordinado el libro *Cineastas frente al espejo* (2008). Ha publicado numerosos artículos en periódicos y revistas, y ha participado en los libros *En pos de la ballena blanca. Canarias como escenario cinematográfico* (2004) y *Los surrealistas y el cine* (2006). Ha coordinado varios dossiers para la revista *La Página*. Ha sido secretario de la Sección de Audiovisuales del Ateneo de La Laguna y es miembro del Comité de Selección del Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria. Actualmente, está coordinando un volumen dedicado a Jan Švankmajer.



with and questioning each other, raising the possibility that the representation of traumatic experiences may or may not be possible. Despite the fact that at different moments during the film violence is shown explicitly, for the sequence which shows the burning of a barn, into which the inhabitants of the village have been piled, Klímov chooses to avoid representing the barn's interior and, therefore, locates this extreme aspect of his fiction in the field of the unspoken. By employing different mechanisms, such as the expressionist facial reconstruction or the symbolic use of sound, *Come and See* digs into the trauma suffered by the protagonist. In any case, *Come and See* constantly shies away from the (re)presentation of war as a spectacle and offers itself as a radical pacifist statement responding to the will that those facts never be forgotten.

Keywords: Second World War, Belarus, slave towns, racism, extermination, trauma, historical memory, representation, the unspeakable, Elem Klímov, *Come and See*.

Si en torno al cine de no ficción hay una gran controversia en curso desde hace décadas en lo que respecta a la posibilidad de dar forma a los traumas históricos, en especial en lo que concierne al Holocausto¹, cuya representación es sin duda la más espinosa de todas, esa resbaladiza cuestión se amplía y se complica aún más cuando nos internamos en el cine de ficción, dentro de sus siempre complicados vínculos con lo real y su afán por reconstruir la Historia. Pues, ¿es posible transmitir realmente las experiencias traumáticas a través

¹ De hecho, las aportaciones teóricas más importantes en torno a esta cuestión se han ido construyendo con el Holocausto como punto de partida y éstas se han extendido luego como modelo al tratamiento de otros traumas históricos.



de la imagen cinematográfica, y sobre todo cuando se trata de personajes y situaciones que surgen de la invención de un cineasta, incluso aunque se ajusten al horizonte colectivo de la memoria histórica o a un trasfondo de vivencias personales arraigadas en ésta, como casos singulares susceptibles de universalización? ¿Puede comunicarse la experiencia dolorosa de una generación a otra, aunque sea en una pequeña medida, como un legado de carácter ético, con el objetivo de que esos acontecimientos y la indeleble huella dejada por ellos en los individuos no sean olvidados en el futuro?² ¿Los testimonios, el material documental, las imágenes de

archivo pueden ser incorporados al cuerpo de una ficción, e incluso formar parte de ella, sin que la realidad que pretenden hacer llegar se vea amenazada y se difumine en ese nuevo contexto? ¿Basta con la «impresión de realidad» propia del cine para que esa «herencia» de la que se quiere dar cuenta sea capaz de manifestar a los espectadores toda su carga emocional y también de crear en ellos, por lo tanto, la suficiente empatía, o más bien un tratamiento excesivamente realista corre el peligro de sumergirlos en una marea de sensaciones que puede llegar a la saturación frente a otros dispositivos de carácter reflexivo? La película *Masacre (Ven y mira) [Idi i smotri / Come and See, 1985]* del cineasta soviético Elem Klímov, en la que centraremos nuestra reflexión a lo largo de las páginas que siguen, configura un territorio complejo en el que estas preguntas y algunas de sus posibles respuestas brotan de un modo especialmente fértil. En ella se nos narra la historia de Fiora, un adolescente bielorruso, quien, tras incorporarse voluntariamente a las filas de los partisanos en 1943, asiste a todo tipo de barbaridades cometidas por los nazis contra la población civil.

Antes de nada, comencemos por unas imágenes emblemáticas que pueden guiarnos en este periplo. A pesar de que *Masacre* se desarrolla por entero en el plano ficticio, hay unas significativas secuencias casi al final del filme en las que los documentos surgen de pronto desde una instancia que se sitúa por encima del relato (el pensamiento del autor en torno a lo narrado en un gesto de omnisciencia), como un inesperado foganazo de ensayo filmico que vuelve inestable el flujo narrativo al entrelazarse con él, interrumpiéndolo primero e ilustrando luego el deseo imposible y utópico del protagonista de que nada de aquello hubiera acontecido, y al mismo tiempo, manifestando la voluntad del cineasta de que aquello nunca vuelva a ocurrir, esto es, el viejo deseo de que la Historia no se repita en el futuro, de que sea posible aprender de sus lecciones. En esos segmentos que ciertamente podrían haber servido como colofón del filme debido a su carácter conclusivo, a modo de epílogo de la narración³, sobrevienen pues unas imágenes de archivo que, insertadas en este contexto de ficción, causan desasosiego, son un boquete hacia una realidad insostenible y, además, tienden puentes entre la ficción (que quedaría así momentáneamente fracturada,

² Véase Marianne HIRSCH, "Mourning and Postmemory", en *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press, 1997), pp. 17-40.

³ Tras estas imágenes de archivo aún hay una secuencia en la que la cámara sigue la marcha de los partisanos, que se internan en un bosque.

para restablecerse a continuación) y la no ficción, en un juego de espejos en el que, sin embargo, acecha un cierto peligro, como veremos más adelante.

Sin duda, Elem Klímov ubicó allí esas imágenes con la finalidad de que extendieran su carácter documental sobre el resto de la película, y así se pusiera en marcha una dinámica de contagio entre los distintos estratos de significación; con la esperanza de que su filme fuera tomado, al menos en cierto modo, como un testimonio, es decir, como un trasvase más o menos fidedigno de hechos realmente acontecidos y formulados en este relato al hilo de las experiencias de un muchacho en medio de la guerra; con la intención de que, a través de un caso, se pudiera dar cuenta del horror de la destrucción de cientos de aldeas bielorrusas en una invasión de una crueldad desmedida; con el propósito, en fin, de que aquellos hechos sigan constituyendo una herida abierta y no sean petrificados por ninguna fijación de la memoria de tipo monumental. De hecho, en ese momento de la película, y no en los créditos finales como suele acostumbrarse, un rótulo con letras en rojo nos informa escuetamente de que 628 aldeas bielorrusas fueron arrasadas por los nazis con todos sus habitantes. La película pretendería, por lo tanto, no sólo ilustrar aquellos hechos, sino sobre todo intentar transmitir el peso de aquel horror con las limitaciones lógicas de la ficción, es decir, a través de una experiencia que se debe a unos códigos narrativos y que se encarna en un personaje representativo, el joven Fiora. Las imágenes de archivo a las que nos estamos refiriendo configuran dos bloques intercalados en medio de la diégesis, pero que llegan precisamente durante el clímax emocional de la película, lo que parece justificar su inserción, como si la ficción hubiera llegado en ese punto de la narración a la extenuación, después de un exhaustivo inventario de atrocidades de las que el protagonista ha sido testigo, y requiriera ya a esas alturas de la ayuda del documento; como si esta película hubiera alcanzado sus «límites de representación» y, por consiguiente, tuviera que acudir al archivo con el fin de intentar representar aquella realidad; como si, en última instancia, el filme, ante esa imposibilidad de decir y el distanciamiento y la mediación que supone una narración de ficción, comenzara a balbucear con desesperación y a solicitar la presencia de imágenes de otra naturaleza, en principio más apegadas a lo real, a lo acontecido, a lo vivido, como una huella, aunque no sean al fin y al cabo sino imágenes y requieran necesariamente de un contexto o de algún tipo de explicación.

Por una parte, en el primer bloque de imágenes de archivo, tras la secuencia de la ejecución de los autores de la masacre, mientras escuchamos significativamente los sonidos entrelazados del motor de un avión y el incómodo zumbido de las moscas, *leitmotifs* sonoros del filme, se suceden varios primeros planos en sepia de rostros de cadáveres con los ojos desorbitados, o con las cuencas de los ojos espantosamente vacías, atrapados fotográficamente en terribles muecas en las que los efectos de la violencia han quedado congelados para siempre. Asoman como metonimia de todo el horror causado por los nazis en los campos de concentración y en su salvaje política de exterminio; como un desesperado intento de *decir*, pues, a través de estos fragmentos de una realidad casi imposible de formular, como sostienen los teóricos y escritores que hablan de lo «indecible» de aquellas



barbaridades. Esas imágenes aparecen, además, sometidas a los dictados del montaje. En este sentido, en la última toma de este primer bloque, un hombre con una absurda sonrisa sostiene del brazo a un muchacho en los huesos, totalmente demacrado, y avanza con él hacia la cámara. Elem Klímov inserta a continuación un recorte en primer plano del rostro de éste, en cuyos ojos huidizos podemos percibir una inefable expresión de espanto, en la que podría condensarse también el infierno atravesado por Fiora. En efecto, tras esa primera serie de imágenes de archivo, después de esa repentina interrupción del flujo narrativo, el filme regresa al mundo narrado, a un primerísimo plano del rostro devastado del protagonista, que clava sus ojos en la cámara con una mirada de angustia en la que advertimos el eco de la mirada anterior. Con este encadenamiento intencionado de los rostros (el primero procedente del archivo, el segundo de la ficción), Elem Klímov intenta reforzar la insostenible tensión psíquica vivida por Fiora, además de establecer una identidad entre ellos que tal vez sería posible cuestionar. En efecto, aquí se plantearía inevitablemente un interrogante de carácter ético, pues, ¿es legítimo utilizar esa imagen al servicio de una ficción, por mucho que los objetivos de Elem Klímov respondan precisamente a un imperativo ético? ¿Está justificado ese uso si la función de la ficción sería aquí, por encima de todo, la denuncia de aquellos hechos, su recuerdo, su transmisión a los espectadores, al menos en una pequeña medida, para que aquello no se olvide nunca? ¿No se estaría alejando esa imagen de su referente real y difuminándose, sometida aquí al conocido «efecto Kulechov», al aflorar una nueva significación debida a su yuxtaposición con una imagen de ficción que se apoya en ella?

Fiora se aproxima, justo a continuación, a un charco en el que hay hundido en el barro un retrato de Hitler, cuyo nombre está en caracteres cirílicos y que, por cierto, ya habíamos visto con anterioridad, sostenido por un aldeano forzado a llevarlo. En su desesperación, el



muchacho efectúa varios disparos contra el cartel, hasta que se detiene cuando aparece la foto del dictador de niño junto a su madre (la cámara desciende de la mirada de la madre a la del hijo: hacia las raíces de todo ese odio). Entre las detonaciones se intercalan varias imágenes del ascenso del nazismo, de los baños de masas y los vítores del pueblo alemán a su caudillo (se hace hincapié en las imágenes de Hitler con niños, lugar común de toda propaganda totalitaria...), así como otras de la destrucción y las víctimas, incluidas las aldeas incendiadas como la de *Masacre*. En este montaje vertiginoso, Elem Klímov hace uso del recurso de oponer contrarios con el fin de denunciar al nazismo, al contraponer imágenes de propaganda nazi con otras de la destrucción y las víctimas. Esta segunda serie de imágenes de archivo, entrecortadas por los disparos de Fiora, al contrario que la primera, que permanecía al margen de la diégesis y sobrevenía de repente, parece depender simultáneamente tanto de la voluntad de ensayo fílmico que anima a la primera serie como del mundo narrado, pues, como ya hemos señalado, ilustra al mismo tiempo el pacifismo de Elem Klímov y el imposible deseo de Fiora de querer borrarlo todo mediante un gesto desesperado y utópico: el recurso de imaginar/proyectar las imágenes a la inversa, con la vana ilusión de hacer que el tiempo retroceda. Entonces vemos cómo las incendiadas facha-

das de los edificios bombardeados se ponen inesperadamente en pie, cómo las cortinas de bombas y los paracaidistas alemanes regresan al vientre de los aviones, cómo los ejércitos ejecutan su marcha hacia atrás en la exhibición de poder propia de los desfiles militares y las masas que los jalean desaparecen de las calles, cómo los libros se desprenden de la hoguera donde los han apilado con la inútil intención de hacer arder el pensamiento, cómo los soldados retroceden y abandonan el campo de batalla: como si, en fin, la invasión, en esos intensos segundos en la mente de este adolescente destruido por la guerra, dejara ilusoriamente de haber tenido lugar.

No obstante, también es cierto que, en ese camino de ida y vuelta, las imágenes de archivo del primer bloque corren el peligro de ser absorbidas por la ficción y, por consiguiente, ya no se trataría tan sólo de imágenes de rostros y de cuerpos de víctimas concretas, sino que se elevarían a símbolos en ese lugar privilegiado de la narración a donde han emigrado. ¿Pero se ven despojadas por ello de su fuerza? ¿Son tan sólo imágenes o su valor fragmentario se encuentra investido de una cierta, aunque incompleta, posibilidad de decir, como señaló Didi-Huberman de las cinco fotografías tomadas clandestinamente por un *Sonderkommando* en Auschwitz?⁴

Estaríamos, por lo tanto, ante un inesperado *collage* de imágenes de archivo que revienta en medio de una ficción, que extiende sus redes retrospectivamente y pone la narración bajo el signo de la Historia. Esta intersección entre la ficción y la no ficción constituye, a mi parecer, el meollo donde hay que ubicar y comprender *Masacre*, desde donde habría que sopesar los límites de la ficción a la hora de tratar esas situaciones traumáticas y la posibilidad de que éstas puedan cobrar forma mediante la imagen cinematográfica.

Por otra parte, al hablar sobre *Masacre* es necesario tener en cuenta, además, el momento desde el que Elem Klímov rememora aquellos acontecimientos, el período en el que se inserta la producción de esta película, ya que todo filme histórico, como bien ha indicado el historiador Marc Ferro, es susceptible de una doble lectura, pues también nos habla de ese presente desde el que se evoca y se reconstruye el pasado.⁵ Precisamente, *Masacre* ve la luz en los inicios de la *glasnost* en la que, por cierto, el propio Elem Klímov, en su cargo de Secretario de la Unión de Cineastas Soviéticos, desempeñaría un importante papel justo tras el estreno de *Masacre*.⁶ Era de esperar que su mirada añadiera, por lo tanto, ciertos matices a la memoria histórica. De este modo, Elem Klímov tuvo la posibilidad de emprender un planteamiento complejo y profundamente antibelicista, fuera de los caminos trillados del cine de propaganda y de los marcos genéricos acostumbrados. No obstante, en la secuencia en la que los partisanos se agrupan para salir en una fotografía que quiere congelar el instante de una gesta resuena un cierto eco nostálgico. En ella se reproducen otras lecturas de la guerra más heroicas, subrayadas por una enaltecida canción militar. Pero, a pesar de estos breves momentos, en realidad, la visión de la guerra que se ofrece en el resto de *Masacre* recuerda, en cierto modo, a la planteada más adelante por Terrence Malick en *La delgada línea roja* (*The Red Thin Line*, 1998), pues al final lo que prevalece es la idea del infierno, de la devastación exterior y la

⁴ Véase Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout* (París, Les Éditions de Minuit, col. Paradoxe, 2003). Aunque las fotografías sobre las que escribe Didi-Huberman, a diferencia de las que componen la primera serie de imágenes de archivo en *Masacre*, presentan un contexto mucho más preciso y definido, que es analizado por este autor con todo detalle en su ensayo.

⁵ Véase Marc FERRO, *Historia contemporánea y cine* (Barcelona, Ariel, col. Ariel Historia, 1995), p. 18.

⁶ Véase Josephine WOLL, "He Came, He Saw... An Overview of Elem's Klimov's Career" (*Kinoeye. New Perspectives on European Film*, vol. 4, issue 4, 13 de septiembre de 2004), <<http://www.kinoeye.org/04/04/woll04.php>> (16/10/2009).

destrucción interior, de la disolución del individuo en medio del horror más absoluto e inimaginable.

Cuando Andréi Tarkovski filmó *El espejo* (*Zerkalo*, 1974), en la que también incluye algunas imágenes de archivo en las cuales se plasma el sufrimiento de un destacamento de soldados soviéticos en el lago Sivash, afirmó que pretendía que su película fuera un «espejo» para su generación y la de sus padres. Por su parte, en *Masacre*, Elem Klímov parece buscar asimismo la cristalización de esa memoria colectiva de la guerra, el trauma de la barbarie sufrida, más allá de los recordatorios oficiales y de los monumentos en torno a la Gran Guerra Patria, como fue denominada la Segunda Guerra Mundial en la Unión Soviética. En *Masacre* se busca que aquellos acontecimientos atroces sean recordados a través de una profunda huella emocional, esto es, mediante el «trauma vicario» del que habla Joshua Hirsch, según el cual a los espectadores les llegaría un cierto eco de lo que tuvo lugar, si bien no quepa la posibilidad de que realmente puedan imaginar y comprender su «verdad esencial»⁷.

Frente a la postura de Claude Lanzmann, autor de la película de no ficción canónica en lo que respecta a la representación de todo trauma, *Sboab* (1985), quien niega cualquier posibilidad de representar directamente el Holocausto y prescinde incluso de las imágenes de archivo en favor de los testimonios y la filmación de los lugares de la memoria del horror en el presente, Georges Didi-Huberman sostiene que la imagen (de archivo), a pesar de su inevitable carácter fragmentario, no carecería de cierto valor. En consecuencia, las realidades a las que se refiere no siempre habrían de ser indecibles, pues no habría motivo en todos los casos para renunciar a la significación que ella aporta. Aunque, como reconoce, ésta sea incompleta y no pueda abarcar de ningún modo la totalidad de la experiencia traumática, en su ensayo Didi-Huberman invita a superar la dicotomía entre la totalidad o la nada en torno a la posibilidad de decir de algunas de esas imágenes y, por lo tanto, a aprehender y valorar las aportaciones que puedan contener⁸.

En lo que respecta al cine de ficción, que es el que nos ocupa en este artículo a través del filme de Elem Klímov, algunos autores como Alejandro Baer⁹, a partir de las películas en las que se representa el Holocausto, como la polémica *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993) sopesan la potencialidad y el valor de aquél para comunicar la experiencia traumática a muchos espectadores, que de otro modo permanecerían ajenos o indiferentes a ella, si bien filmes como el mencionado se encontrarían lastrados por el peso de una excesiva voluntad de espectáculo, que entraría en contradicción con los horrores de los que se pretende dar cuenta.

Como ya se ha dicho, una de las motivaciones éticas del cine de ficción en torno a experiencias traumáticas habría de ser el imperativo de no olvidar los sucesos dolorosos del pasado, con el fin de darlos a conocer a las nuevas generaciones y que así no vuelvan a repetirse. A pesar de los evidentes peligros de caer en una visión excesivamente estética a los que se expone siempre el cine de ficción, mediante aproximaciones que podrían deformar el referente y alejarnos de él a través de florituras de estilo, la principal función de aquél en estos casos debería ser, por lo tanto, la de comunicar algo de esa experiencia, «a pesar de todo», como aseveraría Didi-Huberman de otro tipo de imágenes, aun con las insuficiencias y los límites propios de la ficción al abordar e interpretar lo real. Con respecto a estas cuestiones, Vicente Sánchez-Biosca nos recuerda que Primo Levi optó por una escritura notarial

⁷ Véase Joshua HIRSCH, *Film, Trauma, and the Holocaust* (Philadelphia, Temple University Press, 2004), p. 5.

⁸ Véase Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*.

⁹ Véase Alejandro BAER, *Holocausto. Recuerdo y representación* (Madrid, Losada, 2006).

para dejar constancia de lo vivido con sobriedad, evitando las trampas, las ambigüedades y los recursos del «estilo»¹⁰. También podríamos traer aquí a colación la conocida repugnancia que sintió Jacques Rivette hacia el *travelling* de *Kapo* (Gillo Pontecorvo, 1959), como un recurso profundamente inmoral al tratar estéticamente algo tan grave como la muerte en un campo de concentración nazi¹¹.

En este sentido, si bien es cierto que en *Masacre* nos encontramos con numerosos elementos cargados de voluntad estética, dentro una clara intención estilística y, por ende, un cine lleno de marcas «de autor», como, por ejemplo, las metafóricas apariciones de un ave en el bosque y luego junto al pozo de la isba¹² de la familia de Fiora, justo tras el presentimiento de que algo terrible le acaba de suceder a ésta: se trataría de un extraño y frágil elemento iconográfico, cargado de connotaciones simbólicas, en medio de un panorama de desolación¹³. Además de otros elementos simbólicos, como el bombardero que aparece en los momentos clave del filme, o asimismo el plano de la mujer vestida con un uniforme alemán que succiona con deleitada sofisticación las patas de una langosta mientras la aldea arde. A pesar de esta querencia tal vez excesiva hacia los símbolos por parte de Elem Klímov, está claro que *Masacre* constituye el referente en la mente de muchos espectadores de todo el mundo a la hora de pensar en las atrocidades nazis en suelo soviético durante la Segunda Guerra Mundial, especialmente en Bielorrusia. Por ello, en línea con las reivindicaciones de Alejandro Baer con respecto a las ficciones del trauma¹⁴, cumple una clara y precisa función, a pesar de las limitaciones y de la cierta imposibilidad que pudiera tener el cine de ficción para comunicar esos acontecimientos terribles, es decir, serviría como una cierta «pedagogía del horror». Por otra parte, es necesario decirlo, *Masacre* produce una continua sensación de malestar, sin concesiones hacia el espectador y con escasa inclinación hacia el espectáculo, al contrario de lo que sucede en otros filmes de guerra. De ahí que sea posible afirmar que esta película desborda continuamente las limitaciones de género y no puede etiquetarse simplemente como filme bélico, exactamente lo mismo que ocurriría en el caso del primer largometraje de Andréi Tarkovski, *La infancia de Iván* (*Ivanovo detstvo*, 1961), puesto que lo que ambas plantean iría más allá de cualquier código genérico.

Como ha estudiado el historiador militar Wolfram Wette, a lo largo del tiempo se fueron sucediendo en Alemania una serie de visiones sobre los eslavos, de distinto origen y en

¹⁰ Véase Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites* (Madrid, Cátedra, col. Signo e Imagen, 2006), p. 91.

¹¹ Véase al respecto Serge DANÉY, «El travelling de *Kapo*», en *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine* (Buenos Aires, Ediciones El Amante, 1998), pp. 21-44.

¹² Casa de madera propia de esa área geográfica.

¹³ En *La delgada línea roja*, Terrence Malick juega también con la inserción de planos de animales a través de los cuales manifiesta la indiferencia de la naturaleza frente a la barbarie humana, aunque en Malick la presencia de éstos tal vez resulte menos forzada que en estos planos de *Masacre* a los que nos referimos.

¹⁴ Véase Alejandro BAER, *Holocausto. Recuerdo y representación*.





general negativas, que se acabaron aglutinando en la sintética imagen racista que el Tercer Reich ofrecía en relación con los soviéticos, con los «judeobolcheviques», según la terminología oficial nazi. En efecto, se consideraba a los eslavos como pueblos «inferiores» a los que había que dominar e incluso exterminar en la política de «búsqueda de espacio vital» hacia el Este propugnada por la ideología nazi. Como ha señalado Wette, la propaganda nazi con respecto a los ciudadanos soviéticos fue calando profundamente en la mentalidad no solo de los oficiales sino también de los soldados rasos de la Wehrmacht, quienes, desconociendo la realidad del pueblo so-

viético, con el que pocos de ellos había tenido contacto, tenía por lo general una consideración muy degradada de éste, lo que facilitaba que trataran luego a los invadidos como si fueran animales, con toda brutalidad, sin piedad alguna. En efecto, esa actitud se dio en todos los estamentos del sistema militar alemán, tanto en las SS como en la Wehrmacht, sin ningún respeto ni escrúpulos con respecto a las leyes de la guerra, que parecieron desaparecer por completo en suelo soviético, en el que tuvo lugar el frente más salvaje de la Segunda Guerra Mundial¹⁵. En *Masacre* se muestra con toda crudeza esa actitud despótica de los oficiales y los soldados alemanes, así como la de sus colaboradores locales, hacia la población civil, cuyo exterminio en el último tramo del filme convierten en un espectáculo al que asisten regocijados. Y, en una secuencia posterior, esa imagen sobre los eslavos que ha analizado con detalle Wette en su libro, se encarna con virulencia en las últimas palabras de uno de los oficiales de las SS antes de su ametrallamiento a manos de los partisanos. Éste, con la ayuda de un colaborador local que va traduciendo lo que dice, justifica el haber dado la orden de dejar a los niños dentro del granero: «Todo comienza por los niños. (...) ustedes no deben existir. Todos los pueblos no tienen el derecho de tener un porvenir. Las razas inferiores multiplican el contagio del comunismo. Ustedes deben ser exterminados. Es nuestra misión, será llevada a cabo, hoy o mañana»¹⁶. Palabras terribles, en las que se plasma ese ideario que fue formándose a través de esas sucesivas imágenes en torno a los eslavos y configurando esa visión racista descrita por Wolfram Wette, y que vino a dar en la política de exterminio llevada a cabo durante invasión de la Unión Soviética.

Pero no sólo se nos ofrece esa visión denigrante a través de estas palabras, en las que se hace explícito el concepto que los invasores tenían con respecto a los eslavos. La primera toma de la película que corresponde a un punto de vista alemán tiene lugar precisamente a través de un plano subjetivo desde un bombardero que sobrevuela la zona en la que Fiora y su amigo juegan y remueven la tierra, en busca de un fusil con el que aquél podrá sumarse a las filas de los partisanos. Un picado desde el avión, desde el que podemos contemplar a aquéllos en medio del páramo, materializa la mirada de dominio del invasor y, además,

¹⁵ Véase Wolfram WETTE, *La Wehrmacht. Los crímenes del ejército alemán* (Editorial Crítica, Barcelona, 2007).

¹⁶ Cuando conducen a los aldeanos al granero donde habrán de ser masacrados, por un altavoz se dictan las instrucciones que los soldados deben seguir: «¡No dejen a ningún niño! ¡Con orden y disciplina!» Unas palabras, por cierto, en las que se condensa el espíritu del exterminio llevado a cabo por los nazis.

subraya el tratamiento que se le habrá de dar al enemigo durante el primer tramo de la película: el de una amenazante invisibilidad que, poco a poco, irá disipándose en una espiral de espanto en la que la crueldad de los verdugos acabará por ser mostrada con todo lujo de detalles. Es necesario añadir que ese plano es acompañado por el sonido de una emisión radiofónica, en la que se escuchan un discurso nazi y las aclamaciones de las masas que repiten el saludo hitleriano. Esta grabación tendrá un eco y una simetría en las imágenes de archivo antes descritas, por lo que se establecería así una cierta estructura circular en el plano simbólico del filme¹⁷.

En efecto, del mismo modo que ese picado adopta la mirada del invasor, pero no aparecen físicamente los soldados alemanes, a lo largo de la primera media hora de metraje éstos permanecerán invisibles. Luego su aparición será paulatina. Al principio, el ejército alemán se manifiesta metonímicamente a través de los objetos que han acabado por ser un despojo para el siniestro juego infantil al comienzo del filme. En la secuencia del bombardeo en el bosque, Fiora avista por primera vez a un soldado enemigo, un paracaidista alemán que se ha quedado atrapado como en una tela de araña y se agita entre las ramas de los pinos, una imagen que, con un zumbido focalizado subjetivamente en los oídos de Fiora a causa de las explosiones, reviste un cierto carácter onírico, de pesadilla. Más tarde, desde una zanja en la que se oculta con Glasha, se muestra un plano de las piernas de los alemanes rastreando el terreno y a continuación se ve a éstos a lo lejos. Transcurrida la primera mitad del filme, una espesa niebla hace que percibamos a los soldados alemanes que bajan de una furgoneta como inquietantes siluetas fantasmales. Poco después, ya los vemos más de cerca cuando pasan en sus camionetas, y la cámara sigue a un motorista nazi que lleva en su sidecar el cadáver de un bielorruso con un cartel que reza: «Esta mañana insulté a un soldado alemán». Posteriormente, en un largo plano secuencia, la cámara sigue el recorrido de la moto por la aldea —el granero en el que va a tener lugar el exterminio dibuja su figura en la niebla— y acaba por mostrar una inmensa columna de vehículos que entra en el pueblo. En efecto, a medida que vaya avanzando la narración, la visibilidad del invasor será cada vez mayor según vaya aumentando la brutalidad.

Una secuencia significativa con respecto a esa inminente presencia es la de la tensa espera de los campesinos en el interior de una isba. Éstos aguardan la llegada de los soldados nazis con un miedo contenido, con las miradas cargadas de temor e incertidumbre (uno de ellos cree ingenuamente que habrán de ser deportados a Alemania). Fiora ha sido llevado hasta allí por un anciano a quien ha encontrado en el camino y que lo ampara ofreciéndole la identidad falsa de uno de sus desaparecidos nietos. Justo antes de que entren los alemanes, el viejo repasa de memoria los nombres y los



¹⁷ La imagen de ese bombardero aparecerá más adelante en varias ocasiones, cuando Fiora y Glasha están juntos en el bosque, antes del terrible bombardeo con el que se iniciará la experiencia traumática de Fiora, su descenso a los infiernos, y con el que perderá su inocencia. También volverá a aparecer en la secuencia en la que dos de sus compañeros mueren cuando están intentando conseguir comida para los aldeanos. Y, por último, tras la quema del granero, Fiora, en estado de *shock*, alza su mirada al cielo y lo ve de nuevo.

vínculos familiares que habrá de dar a los ocupantes, quienes exigen una «verificación» de los habitantes de la aldea. A continuación, los aldeanos ofrecen a un oficial nazi algunos alimentos. Entonces, un colaborador local saca de debajo de una mesa a un niño y le pregunta en un tono amenazante si se trata de un «partisano», luego descuelga un reloj de la pared; un soldado alemán rompe el cristal de una ventana y alarga su brazo hacia el interior buscando que le llenen un vaso de cerveza: en la agresividad de estos pequeños gestos se anuncia la masacre que habrá de desatarse un rato después.

En la secuencia más impresionante de todo el filme, la del exterminio de los aldeanos, Elem Klímov recrea con todo lujo de detalles los siniestros preparativos, muestra la angustia y la claustrofobia de aquéllos dentro del granero, entre los cuales se encuentra Fiora, quien finalmente logra salir por una ventana. Elem Klímov tampoco escatima en subrayar el sadismo de los verdugos, mostrando todo tipo de burlas y acciones vejatorias. En efecto, la ceremonia de la humillación antes de la masacre cumple con distintos estadios en los que se va incrementando el grado de violencia. De este modo, conducen brutalmente a los campesinos al granero con un acompañamiento musical que contrasta con los lamentos y los gritos de miedo de éstos: un colaborador toca el acordeón, un soldado golpea festivamente una pandereta contra su casco. Luego, a la orden de un silbato y con un circense fondo musical los ponen a correr en círculo. Los soldados alemanes encuentran a un judío al que humillan pateándolo y llamándolo «rata». Un soldado arrastra a una muchacha agarrándola por el pelo, mientras en un gesto en el que podría condensarse el concepto de «banalidad del mal» acuñado por Hannah Arendt, sin soltarla, le pide a un compañero que le encienda un cigarrillo. Asimismo el espíritu de «orden y disciplina» solicitado por un altavoz se pone de manifiesto en este mismo soldado, quien se detiene frente a un superior para saber hacia dónde tiene que conducir a la chica, la cual habrá de ser violada por la soldadesca. Cuando el granero arde, como una humillación definitiva a las víctimas, los soldados alemanes aplauden, como si estuvieran asistiendo a un espectáculo, antes de comenzar a ametrallarlo¹⁸. A su vez, tras el incendio, Fiora será objeto de una vejación terrible por parte de unos oficiales, quienes posan para una fotografía, con él arrodillado junto a ellos mientras apoyan una pistola en su cabeza, como un macabro *souvenir* de sus letales incursiones. Aquí tiene lugar una comparación evidente entre el potencial disparo de la pistola y el disparo de la cámara fotográfica, como medio para terminar de reventar la moral del ocupado, al que se somete mediante este gesto de tortura y esta siniestra burla a una cosificación extrema, esto es, al cruel despojamiento de toda su humanidad. Recordemos asimismo el cinismo con el que los soldados llevan a una anciana con su cama a lo alto de un montículo desde el que ésta contempla, sin comprenderlo, el infierno desatado a su alrededor por los nazis¹⁹.

No obstante, cuando ya prende el fuego en el granero en cuyo interior hemos visto hacinados a los aldeanos, Elem Klímov evita representar directamente ese momento de máximo horror y opta por el fuera de campo, por no mostrar el interior de aquél, esto es, parecería que, llegados a este punto, también Elem Klímov desconfiara de cualquier representación posible de esa situación de Mal absoluto en el seno de la narración de ficción, aunque en otros momentos nos haya mostrado imágenes insoportablemente violentas; como si el interior del granero en llamas fuera entonces el punto ciego de la desolación,

¹⁸ A fin de evitar una visión demasiado generalizada de la actitud de los soldados alemanes durante estas operaciones, Elem Klímov incorpora a un soldado en el cual es posible percibir señales de arrepentimiento, aunque obedezca las órdenes dadas. Sin embargo, el resto de los soldados alemanes y sus colaboradores locales participa alegremente en esta masacre sin atisbo alguno de remordimiento o de duda.

¹⁹ Esta última imagen se revestiría con el carácter simbólico que señalábamos anteriormente como uno de los «gestos» de estilo que es posible rastrear en el cine de Elem Klímov.

precisamente el lugar de lo indecible, aquello que sólo nos es dado imaginar, aunque a duras penas, a través de los resquicios de las puertas y las ventanas iluminadas y el crepitar implacable del fuego. Se trata de un extremo, de sugerir lo que difícilmente puede ser dicho, o lo que no puede ser dicho, aunque en otros momentos del filme Elem Klímov elija una representación más explícita de la violencia, como la imagen terrible de una muchacha con las piernas ensangrentadas tras su violación por parte de los soldados alemanes.

Sin embargo, con respecto a esta elección de Elem Klímov entre mostrar o no la violencia y sus efectos, hay matices, puesto que hay otra secuencia en la que tiene lugar la escena que configurará el *shock* traumático del protagonista, aunque él no la haya contemplado y le resulte luego imposible de asimilar. Él no la ha visto, aunque sí Glasha, quien se ha vuelto hacia atrás en plena carrera hacia el lugar donde Fiora ha pensado que podrían estar los suyos, y con ella también nosotros, los espectadores. Se trata de una imagen que apenas dura unos segundos, pero que quema la mirada: la de los sangrientos cadáveres amontonados de los aldeanos tras una de las casas, entre los que sin duda se encuentran también los de su madre y sus hermanitas gemelas, asesinadas en una carnicería reciente, pues Fiora y la muchacha acababan de entrar en la casa, donde todavía humeaba la chimenea y conservaba algo de calor la sopa que había preparado la madre. A lo largo de la secuencia del regreso a la isba familiar, se escucha el vuelo lúgubre de unas moscas, un motivo sonoro que en el filme transmite una sensación de intenso malestar y siempre aparece asociado con la muerte, y por el suelo yacen los muñecos de trapo de las niñas, como un siniestro anuncio de lo que ha ocurrido con los aldeanos. Pero en un primer momento, Fiora no sabe interpretar ese indicio, a pesar de la ansiedad con la que entra en la casa. Será Glasha quien, en un repentino arranque de angustia, otorgue sentido a ese amontonamiento de juguetes a los que la cámara se acerca lentamente (siempre con el insistente ruido de fondo de las moscas) como inequívoca señal de la desgracia sucedida. El siguiente plano nos muestra el rostro de Fiora, quien contemplando ahora espantado esos juguetes parece haber comprendido (de nuevo se escucha el molesto y ensordecedor zumbido que había sufrido Fiora tras el bombardeo en el bosque), aprieta sus manos contra la cabeza, sale de la casa, se asoma al pozo, inquieto con la posibilidad de descubrir allí los cadáveres, aunque renazca luego en él la ilusión de que sus familiares hayan huido al bosque.

Sin duda, uno de los lugares de representación privilegiados de la experiencia traumática, de la devastación física y moral causada por el horror y la guerra en *Masacre* es el rostro, en el cual se irán plasmando las desgracias por las que atraviesan Fiora y los otros. En la mirada y los gestos del protagonista, sometido cada vez a una violencia y tensión mayores, que no parecen tener fin, se irán cristalizando todas las terribles imágenes experimentadas o imaginadas, como en esa estampa terrible que acabamos de describir de la matanza de los suyos y que supone un punto de inflexión en el recorrido de Fiora por el infierno. De este modo, la expresión de Fiora se irá transformando paulatinamente a lo largo del filme, en un camino sin retorno, desde la risa que lo sacude violentamente al principio, y que no surge precisamente de la alegría, debida a las macabras bromas de su amigo, hasta el rostro pétreo, prematura-





mente ajado, cuya frente está atravesada por violentos surcos, en el que Fiora al final de la película encierra dolorosamente su tormento en una tensión inaguantable que parece brotar de las fuentes más profundas del miedo y de la rabia.

No obstante, al principio del filme, aún asoma en Fiora una alegría que proviene de una visión todavía ingenua de la guerra, como cuando logra por fin ser reclutado por los partisanos o cuando, de guardia nocturna en el bosque, viene hacia él el comandante de los guerrilleros y le recrimina que no le hubiera disparado al no pronunciar la contraseña, y Fiora se alegra de que le haya dirigido la palabra alguien a

quien él tiene por un héroe imbatible. Pero esas sonrisas son pasajeras, como asimismo las de Glasha y Fiora al aprovechar el agua de lluvia retenida en las ramas de los árboles que agitan con la intención de lavarse, al día siguiente del bombardeo en el bosque. Elem Klímov lleva el rostro hasta sus últimas consecuencias, hasta el límite mismo de la faz humana, ya que acabará por tornarse en una máscara moldeada por el dolor, agotada de tanta mueca de horror frente a una realidad que es imposible de asumir y que resulta inaguantable. De hecho, en más de una ocasión, la expresión de Fiora inevitablemente trae reminiscencias de *El grito* de Edvard Munch, emblema universal de la angustia: las manos aplastando una cabeza que quiere romperse, que querría hacer añicos el pensamiento, que no soporta ya tanto dolor, el rostro que se descompone y que es ya tan sólo una boca que grita desesperada. En este sentido, no es casual que, tras el espantoso descubrimiento de lo que le ha ocurrido a su madre y a sus hermanas gemelas, al llegar al bosque en el que se esconden de los nazis los supervivientes del ataque a su aldea, Fiora, en un arrebato de desesperación, hunda su cabeza en el lodo, como queriendo ser tragado por él, borrarse, desaparecer. En ese momento, su cara embarrada, en la que sobresalen unos ojos que también gritan y que se clavan implacablemente en la cámara, logra su máxima potencia expresionista. Otra secuencia significativa en la que el rostro de Fiora alcanza una gran intensidad tiene lugar cuando se halla delante de los verdugos, de cuyas atrocidades él ha sido un testigo directo, y apenas puede mascullar unas palabras acusatorias como testigo antes del ametrallamiento de éstos. El rostro es, por lo tanto, uno de los ejes en los que se manifiesta la experiencia traumática del protagonista en *Masacre*. Otro ejemplo extremo de este tratamiento del rostro como lugar del espanto es el de la cabeza calcinada del moribundo vecino al que habíamos visto en la secuencia inicial reprendiendo a los niños, o la expresión de desesperación de la madre, filmada frontalmente, cuando Fiora es reclutado por los partisanos²⁰.

²⁰ De hecho, se trataría de un rasgo de estilo, en cierto modo dentro de la tradición ortodoxa de los iconos religiosos, y que Elem Klímov comparte con otros cineastas soviéticos, como Andréi Tarkovski. Klímov suele filmar los rostros de modo frontal en los momentos de mayor tensión emocional. Al respecto, recuérdese el momento en el que Glasha llora en el bosque por la ausencia del comandante de los partisanos, plano al que responde el contraplano de Fiora llorando por haberse tenido que quedar en el campamento. O, de un modo todavía más dramático y terrible, cuando Glasha, justo al salir de la ciénaga, mirando a la cámara grita: «Ellos están allí, no aquí. Los han asesinado», refiriéndose a la familia de Fiora. Asimismo, en *Adiós a Matiora* (*Proshanie/Farewell to Matyora*, 1981), Elem Klímov también exploraba sistemáticamente este recurso y la fuerza que se desprende de él en los momentos de especial intensidad dramática.

Asimismo, el tratamiento del espacio contribuye en algunas secuencias a la formulación del trauma, ya que la desolación se plasma a través de lugares hostiles en los que se traslucen estados interiores, aunque esto no supone que pierdan por ello su valor referencial. Durante el encuentro de Fiora y Glasha en el bosque, éste va paulatinamente adquiriendo connotaciones de trampa. Por ejemplo, así sucede en un plano en el que ambos se encuentran enmarcados, casi envueltos, por las ramas de los árboles. Sobre todo, este tipo de construcción del espacio tiene lugar en el episodio del *shock* traumático de Fiora. Éste y Glasha se internan en una zona pantanosa en la que evolucionan con gran dificultad, a punto de hundirse, como si se tratara de una insoportable pesadilla: el lodo acentúa la tensión de los rostros, la viscosidad de una emoción destructiva e inaguantable, y asimismo la lucha por la vida en el lodazal de la guerra. Esa ciénaga amplía visualmente el trauma del protagonista.



En *Masacre* el sonido también ofrece una especial importancia en la representación del trauma. De este modo, hemos señalado a lo largo de este artículo la insistente presencia del molesto zumbido de las moscas, o el rugido del motor de un bombardero, constantes sonoras del filme. Por otra parte, uno de los recursos sonoros de Elem Klímov consiste en aislar algunos sonidos diegéticos, que se ponen así de relieve y adquieren connotaciones que están más allá de un vínculo natural con el espacio por el que transitan los personajes, aunque lógicamente formen parte de él. Esto sucede, por ejemplo, durante la comentada secuencia de la ciénaga, donde el canto de los pájaros resulta estridente y ensordecedor. Además, Klímov opta por una estrategia de *collage* sonoro en varias ocasiones de especial intensidad, al sumar fuentes sonoras de distinta naturaleza, diegéticas y extradiegéticas, y amalgamarlas en una nueva unidad de sentido. Al respecto, en esa secuencia, en algunos momentos sobrevienen algunos fragmentos de un vals, cuyas notas se escuchan efímeras y lejanas, y que tal vez quieran aquí expresar la derrota de la civilización como extraño contrapunto a ese loco canto de los pájaros. A veces, sin embargo, basta el sonido diegético para expresar el desasosiego, como el del insistente llanto de un niño en la secuencia de los aldeanos hacinados en la isba para su recuento por parte de los nazis, o los ladridos de los perros durante la secuencia de la conducción de aquéllos al granero.

Como hemos visto, a pesar de las dificultades a las que necesariamente ha de enfrentarse el cine de ficción al abordar y transmitir las experiencias traumáticas, pese a los diversos peligros que lo acechan, como el peso tal vez excesivo de algunos símbolos con los que Elem Klímov puntúa su relato, *Masacre* parece cumplir con una función precisa, la de llevar a los espectadores aquellos terribles acontecimientos de una manera siempre incómoda, con el objetivo de que el malestar causado contribuya a que esa herida no se cierre y siempre, por imperativo ético, éstos sean recordados. Aunque es cierto que en este filme hay una clara voluntad de «estilo», no lo es menos que de ningún modo convierte la guerra en espectáculo.

BIBLIOGRAFÍA

- BAER, Alejandro, *Holocausto. Recuerdo y representación* (Madrid, Losada, 2006).
- DANEY, Serge, "El travelling de Kapo", en *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine* (Buenos Aires, Ediciones El Amante, 1998), pp. 21-44.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout* (París, Les Éditions de Minuit, col. Paradoxe, 2003).
- FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine* (Barcelona, Ariel, col. Ariel Historia, 1995).
- HIRSCH, Joshua, *Film, Trauma, and the Holocaust* (Philadelphia, Temple University Press, 2004).
- HIRSCH, Marianne, "Mourning and postmemory", en *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press, 1997), pp. 17-40.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites* (Madrid, Cátedra, col. Signo e Imagen, 2006).
- WETTE, Wolfram, *La Wehrmacht. Los crímenes del ejército alemán* (Editorial Crítica, Barcelona, 2007).
- WOLL, Josephine, "He Came, He Saw... An Overview of Elem's Klimov's Career" (*Kinoeye*. vol. 4, issue 4, 13 de septiembre de 2004), <<http://www.kinoeye.org/04/04/woll04.php>> (16/10/2009).