

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

La legitimación de la ocupación soviética y del gobierno de la RDA en el cine alemán oriental de posguerra.

Fontana, Pablo Gabriel (UBA).

Cita:

Fontana, Pablo Gabriel (UBA). (2007). *La legitimación de la ocupación soviética y del gobierno de la RDA en el cine alemán oriental de posguerra. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/467>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XI° JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Tucumán, 19 al 22 de Septiembre de 2007

Título: **La legitimación de la ocupación soviética y del gobierno de la RDA en el cine alemán oriental de posguerra.**

Mesa Temática Abierta N° 53 y 54: Historia y Cine. El Cine como fuente y el cine como agente - como otra forma de hacer historia-

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Carrera de Historia.

Autor: Fontana Pablo Gabriel, Adscripto en la materia de Historia de Rusia, Profesor de Historia UBA.

Dirección: Pedro Morán 3831 3°C, Capital Federal. CP: C1419HSK.

T.E:(011) 4501-5026. E-mail: fontana.pablo@gmail.com

1. Introducción.

El objetivo fundamental de esta investigación, aún en sus primeras etapas, es dilucidar a través de los films la política subyacente de la administración soviética de ocupación, algo que aún hoy es objeto de debate histórico, en cuanto a si su intención de instalar en Alemania un gobierno socialista, de tipo soviético, tuvo origen con el fin de la guerra, o si tal devenir fue sólo consecuencia del desarrollo histórico posterior. Para esto se analizan las formas en que la ocupación soviética, y luego el gobierno de la RDA, la República Democrática Alemana, fueron legitimados durante la posguerra en el cine alemán perteneciente a la zona de ocupación soviética, (ZOS) cuya producción fue materializada por los estudios DEFA.¹ La expresión cinematográfica de esta problemática se indaga no sólo en las obras que retratan los momentos contemporáneos al rodaje, sino también en aquellos films con un contenido referente a momentos anteriores. En tales producciones, junto a la representación negativa del régimen vencido y de su respectiva ideología, se vislumbra la construcción de un antecedente histórico al nuevo gobierno, cuyas características responden a cuestiones coyunturales, como a particularidades de la política interna soviética de la posguerra.

Esta búsqueda de legitimación de un orden socialista en el cine de la DEFA fue ampliamente estudiada en los films posteriores a la creación de la RDA, pero es un elemento que no ha sido lo suficientemente indagado en los primeros films de la posguerra, pertenecientes al “realismo antifascista”.² La producción cinematográfica analizada incluye largometrajes así como el noticiario semanal *Der Augenzeuge (El Testigo Ocular)*, y comprende desde las primeras producciones de posguerra, hasta las estrenadas en 1949, año de la creación de la RDA.³

2. La organicidad soviética de la DEFA.

¹ *Deutsche Film Aktiengesellschaft*, Film Alemán Sociedad Anónima.

² La supuesta finalidad del realismo antifascista consistía en contribuir a la desnazificación, democratización y pacificación de la sociedad alemana.

³ Con una duración de quince minutos, *Der Augenzeuge* se proyectó desde el 19 de febrero de 1946 hasta el 19 de diciembre de 1980. Primero en forma quincenal y a partir de agosto de 1946 en forma semanal. Entre 1957 y 1961 lo fue dos veces por semana, algo único en el mundo para la época.

Partiendo de la concepción gramsciana de que todo gobierno se sostiene tanto por consenso como por coerción, más allá del dominio militar que las tropas soviéticas hayan constituido en la Alemania ocupada de posguerra, su sostenimiento y la fundación de la RDA con la posterior estructura político económica de tipo soviética, implicó necesariamente la construcción de un consenso en la población alemana. Esta tarea se muestra aún más compleja si tenemos en cuenta que poco tiempo antes parte de ésta población percibía a los soviéticos, y a la ideología que la URSS encarnaba, como su peor enemigo o incluso como bárbaros infrahumanos, contra los que se lucharía hasta el final una “guerra total”.⁴⁵ La construcción de ésta nueva legitimidad se vio aún más dificultada por violaciones de los derechos humanos perpetrados por las tropas soviéticas en su avance.⁶

El gobierno soviético consideraba al cine como el mejor instrumento para construir tal legitimidad y poseía amplia experiencia en su uso como propaganda.⁷ La velocidad con la que lo soviéticos reabrieron salas en Alemania fue tal que el 28 de abril de 1945, cuando se instaló la comandancia soviética de la ciudad de Berlín bajo el mando del Coronel Nikolai Bersarin, éste autorizó la reapertura de teatros y cines. Desde mayo de 1945 la distribución de películas estuvo a cargo de *Soiuzintorkino*. Se trataba al principio de películas soviéticas subtituladas al alemán hasta que se estrenó el 20 de julio de 1945 el documental *Berlín*, con doblaje sincronizado. En una actitud muy diferente los aliados occidentales priorizaron el uso de los medios gráficos como periódicos y libros para la tarea de “reeducación”, pero además veían a Alemania como un mercado para su industria cinematográfica.⁸ Así la primer película alemana de posguerra no sería rodada en el sector occidental porque su director Wolfgang Staudte presentó su proyecto a los aliados occidentales pero ninguno lo aceptó, mientras que los soviéticos financiaron el rodaje.

Para una mayor efectividad en el cine de propaganda se hacía necesario contratar directores alemanes como Staudte, en vez de utilizar películas soviéticas. Los intelectuales orgánicos alemanes comprendían mejor la cultura nacional y su producción cinematográfica no era percibida como propaganda de la potencia ocupante. Esta tarea se vio facilitada por los intelectuales alemanes exiliados en la URSS, quienes compartían la ideología del gobierno, siendo en su mayoría militantes del KPD.⁹ Ya en noviembre de 1944 en el

⁵ Numerosas personas optaron por el suicidio antes que por la ocupación soviética y miles huyeron hacia las zonas ocupadas por los aliados occidentales. Ver documental *Die Vertrieben. Hitlers letzte opfer, Los expulsados. Ultimas victimas de Hitler*, (2001, Alemania) de Sebastian Dehnhardt.

⁶ Sobre violaciones masivas llevadas a cabo por el Ejército Rojo ver Anthony Beevor. *Berlín. La caída: 1945*. (Barcelona, 2005), Pp. 437, 469, 477, 493-497, 515-517, 542, 641-649 y 655. También Hans Meter Duerr. *Der Mithos vom Zivilisationsprozess*. Tomo 3: *Obszönität und Gewalt*. (Frankfurt am Main, 1993), Pp. 418-422. El único film de ficción donde se abordan estos aspectos de la ocupación es *The Good German, El Buen Alemán* (2006, EUA), dirigida por Steven Sonderbergh.

⁷ Lenin mismo había afirmado que para los bolcheviques el cine era la más importante de todas por su poder de comunicar ideas masivamente. Mientras que Stalin gozaba en el Kremlin proyecciones privadas de toda la producción cinematográfica antes de los estrenos.

⁸ Esto se debía no sólo a cuestiones comerciales, sino también a políticas, ya que los norteamericanos querían desnazificar, además de reclutar para la guerra fría a través de sus películas transmitiendo la idea a los alemanes que ellos también podían ser como los norteamericanos. Rainer Rother durante una conferencia en Buenos Aires el 21 de junio de 2007.

⁹ *Kommunistische Partei Deutschlands*, Partido Comunista Alemán.

moscovita Hotel Lupus un grupo de artistas y políticos exiliados alemanes se reunió para planear tareas de agitación en territorio alemán que fuera ocupado por la URSS. Una de las premisas que concluyeron fue que la confrontación histórica con el nazismo debía retroceder en el tiempo, abarcando a buena parte de la historia alemana, lo que influirá en numerosos films del realismo antifascista. Ese mismo año Hans Rodenberg, luego director de la DEFA, afirmó en Moscú que “muchos hombres nunca leerán los periódicos, nunca pensarán en libros, pero seguramente irán al cine”. Esta era la diversión preferida en una Alemania en ruinas, donde doscientas entradas al cine costaban lo mismo que un paquete de manteca en el mercado negro.

El reclutamiento de cineastas orgánicos no se limitó a los exiliados sino que se utilizó también algunos directores que habían vivido en Alemania durante el nazismo. A pesar de que la política oficial consistía en no contratar a ningún director o autor que haya producido films de propaganda durante el nazismo.¹⁰ Se hicieron algunas excepciones con personal que se había desempeñado como técnico, pero en la zona occidental la continuidad fue mucho mayor, reflejando cierto reciclaje de la burocracia nacionalsocialista por parte de los norteamericanos.¹¹ En general los cineastas de la DEFA gozaban de un pasado relativamente opositor al nazismo. Si bien Gerhard Lamprecht filmó durante el periodo, intentó escapar a los films de propaganda. En cuanto a Kurt Maetzig había sido acosado por ser “medio judío” y en 1944 se unió clandestinamente al KPD. Slatan Dudow, de origen búlgaro, ya desde 1920 había mostrado simpatías por el marxismo, y poco después un fuerte compromiso con la causa soviética, además de ser uno de los pocos directores de la DEFA que había formado parte del cine proletario de la República de Weimar. Falk Harnack, perteneció al grupo de resistencia alemán, *Die Weisse Rose*, La Rosa Blanca, y en 1943 desertó del ejército alemán y se unió a los partisanos griegos. El hecho de que algunos directores hayan sufrido las políticas del nazismo daba más credibilidad a sus relatos, percibidos como honestos. Por otro lado la rápida reactivación cinematográfica soviética hizo que se decidieran por la DEFA incluso directores que residían en las zonas ocupadas por los aliados occidentales.¹²

El director Kurt Maetzig afirma que en los años de ocupación soviética se gozó de una amplia libertad de dirección sin censura, gracias a que funcionarios soviéticos eran académicos que no deseaban imponer las normas soviéticas, sino que creían en la posibilidad de un camino alemán al socialismo.¹³ La cabeza del Departamento de Propaganda e Información del SMAD, el Coronel Tulpanov, había sido profesor en la

¹⁰ Hans-Michael Bock: "Die DEFA-Story", en: Geoffrey Nowell-Smith (Comp.): *Geschichte des internationalen Films*. (Stuttgart, 1998), pp. 582-91.

¹¹ Broni Mondy, el camarógrafo de *Jüd Suss*, *El Judío Suss* (1940), máximo exponente de film antisemita durante el nazismo, era ampliamente demandado en la posguerra, mientras que Wolfgang Zeller, quien había realizado la música de la misma película, también la compuso para *Ehe im Schatten*, film germano oriental en contra del antisemitismo. Staudte mismo había desempeñado un rol secundario en el film. Si bien los nazis le ocasionaron problemas por su relación con grupos artísticos progresistas, luego de 1941 Staudte pudo filmar, entre otras obras, la comedia *Akrobat schö-ö-ön* (1942, Alemania). Esto permite entender su declaración de que debió filmar *Die Mörder unter uns* porque significaba una “liberación interior” al exponer los crímenes del nazismo. Ellen Blauert (Comp.): *Die Mörder unter uns, Ehe im Schatten, Die Buntkarierten, Rotation. Vier Filmerzählungen nach den bekannten DEFA-Filmen*. (Berlín, 1969), Pág. 74.

¹² Wolfgang Staudte residía en la zona de ocupación británica de Berlín.

Universidad de Leningrado, y el oficial responsable por los asuntos relativos a la producción cinematográfica, el Mayor Alexander Dymshitz, se encontraba familiarizado con la filmografía alemana, habiendo ambos trabajado en el frente con los emigrados alemanes. Se trataba de intelectuales soviéticos experimentados en el tema, y no de simples miembros del partido que ocupaban el puesto sólo por sus méritos políticos. La investigadora Christiane Mückenberger afirma que entre los directores de la DEFA y los políticos, refiriéndose seguramente a las autoridades soviéticas, se vivió en esos años una alianza natural, sin censura, con un clima especial compartiendo objetivos y necesidades.¹⁴ Durante la guerra los intelectuales y artistas soviéticos habían vivenciado un relajamiento de la represión estalinista, lo que produjo un verdadero entusiasmo al finalizar el conflicto, pero las esperanzas se diluyeron tiempo después, especialmente en 1948, con las tensiones de la guerra fría. También debe tenerse en cuenta que hasta la construcción del muro en 1961, los directores de la DEFA tenían la posibilidad de emigrar y trabajar en países capitalistas, por lo que los soviéticos debían tener un trato especial con los directores, diferente al que tenían en la URSS. En ocasión de la creación de la DEFA el coronel Tulpanow afirmó que la misma...

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

La rápida puesta en marcha del cine alemán fue mucho más rápida en la ZOS en parte por su política cinematográfica, pero también esto se vio facilitado porque el 70% de la industria cinematográfica del III Reich cayó en manos de los soviéticos. También la centralización y monopolización de la misma no fue dificultosa ya que durante el nazismo Paul Joseph Goebbels, ministro de propaganda, la había centralizado.¹⁵

El 25 de agosto de 1945 los soviéticos crearon la Administración Central Para Educación del Pueblo, *Zentralverwaltung für Volksbildung*. Por la sección de arte y literatura era responsable Herbert Volkmann, quien acorde con la directiva soviética N°51 del 4 de septiembre, realizó una lista de trabajadores cinematográficos, los que al mes siguiente se transformarían en fundadores del grupo *Filmaktiv*, con el propósito de revivir el cine alemán.¹⁶ Así el 1° de enero de 1946 directores alemanes con apoyo soviético

¹³ Martin Brady, “Discussion with Kurt Maetzig.” En Sean Allan y John Sandford (Edts.), *DEFA. East German Cinema. 1946-1992*.(New York, 1999), Pág. 83.

¹⁴ Christiane Mückenberger, “The Anti-Fascist Past in DEFA Films. En Allan y Sandford. 1999. Pág.60.

¹⁵ Luego de la guerra fue descentralizada sólo en las zonas de ocupación occidental, mientras que en la zona soviética continuó centralizada en la DEFA, la cual heredó de los estudios Ufa la típica estructura de un estudio hollywoodense de los ‘30.

¹⁶ El 22 de noviembre en el berlinés Hotel Adlon se reunieron los principales cineastas con éste fin, apelando el dramaturgo Friedrich Wolf a crear un cine crítico que trate los problemas del periodo de transición que ayude a traer una nueva y mejor Alemania.

comenzaron el rodaje en las calles de Berlín y el 13 de mayo los soviéticos dieron licencia a la DEFA para realizar los primeros films.¹⁷

La desnazificación en la ZOS estaba guiada por la interpretación marxista del fascismo, la cual lo consideraba una consecuencia de la naturaleza contradictoria del moderno capitalismo industrial. Por esto, además de purgar de nazis los puestos públicos, se consideró fundamental la transformación económica del capitalismo en un estado socialista para desnazificar al país. Parte de las medidas anticapitalistas fueron la reforma agraria de 1945 y las expropiaciones al capital industrial y financiero de 1946, pero tales políticas se reflejarían también en la estructura de la industria cinematográfica. Si bien el 13 de agosto la DEFA fue registrada oficialmente como una empresa privada, lo fue con un capital inicial procedente de *Zentrag*,¹⁸ una organización subsidiaria del SED, que respondía directamente al Comité Central del partido.¹⁹ El 14 de julio de 1947 la oficina central de la DEFA fue trasladada a Potsdam, transformándola el 11 de noviembre en una Sociedad Anónima soviética, y aumentándose en gran cantidad el capital de la misma, otra vez otorgado por *Zentrag*.²⁰ Se realizaron cambios en la organización para que el 45% fuera manejado por soviéticos, destacando la figura del director Ilia Trauberg y el 55% por los alemanes. Pero en realidad el control soviético era mayor, ya que gran parte del capital era de éste origen, disimulado al ser entregado por manos alemanas. Los derechos de distribución de los films de la DEFA pertenecían a la compañía soviética *Soiussintorgkino*, luego *Sovexport*. El 10 de noviembre se instaló un comité conocido como *Filmkommission* que funcionaba de nexo con el Comité Central del SED en asuntos relativos a cambios de personal. Los dirigentes del SED expresaron su voluntad de transformar el SED en un partido de “nuevo tipo”, y en 1948 lo transformaron en un partido estalinista de cuadros.²¹ La adopción de este rumbo estuvo en parte relacionada con la disputa con el titoísmo, lo que significó el fin de la aceptación por parte de los soviéticos de la idea de un camino alemán especial al socialismo.²² Estos acontecimientos provocaron el reemplazo de Lindemann como director de la DEFA por Walter Janka, luego jefe de la principal editorial de la RDA. Pero en octubre de 1948 Janka fue desplazado, junto a Maetzig y Volkmann, por los miembros del SED Wilhelm Meissner, Alexander Lösche y Grete Keilson. Al morir Trauberg en diciembre de 1948 y renunciar Wolkenstein se los

¹⁷ Wolfgang Staudte comenzaba a filmar escenas de un proyecto cinematográfico y Kurt Maetzig rodaba las primeras tomas de *Der Augenzeuge*.

¹⁸ *Zentrag* era la abreviación de *Zentrale Druckerei-, Einkaufs- und Revisionsgesellschaft mbH*. Su máxima era la frase de Lenin “organización partidaria y literatura partidaria”.

¹⁹ El SED es el *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, Partido Socialista Unificado de Alemania, que fue fundado en abril de 1946 como resultado de la fusión del KPD y el SPD, dominando los dirigentes del primero. El SPD era el *Sozialdemokratische Partei Deutschlands*, Partido Socialdemócrata de Alemania.

²⁰ Del 6 al 9 de junio de 1947 se había realizado en Potsdam-Babelsberg el primer Congreso de Autores de Cine, al que concurren cineastas de toda Alemania, predominando aún en este momento para los soviéticos la idea de un solo Estado alemán.

²¹ Joaquín Abellan. *Nación y nacionalismo en Alemania. La “cuestión alemana.” (1815-1990)*. (Madrid, 1997), Pág. 188

²² Wolfgang Leonhard. *Das Kurze Leben der DDR. Berichte und Kommentare aus vier Jahrzehnten*. (Stuttgart, 1990), Pág. 55.

reemplazo por los soviéticos Leonid Antonov y Alexander Andrievsky. Aún más decisiva para la estalinización fue la incorporación a la dirección de comunista de línea dura Sepp Schwabb.

Estos cambios junto con la creación de la RDA definieron un rumbo claramente soviético para el cine de la DEFA, orientándose hacia las premisas del realismo socialista, cuyos elementos propagandísticos de legitimación son fácilmente rastreables, no así en el periodo anterior de la DEFA.

3. El realismo antifascista de la DEFA.

3.1. El realismo antifascista como propaganda socialista.

En primer lugar el gobierno militar soviético se ocupó de llevar a cabo un trabajo de deslegitimación del régimen vencido, tarea para la cual utilizó al realismo antifascista, género más importante de la DEFA.²³

Debido principalmente a la concepción marxista del fascismo que reinaba en la administración soviética, que controlaba la DEFA, el “nunca más” del realismo antifascista se conducía hacia un sentido anticapitalista, sin embargo, los elementos prosoviéticos, van más allá de esta concepción. .

Según la localización temporal de las historias relatadas, los films analizados pueden ubicarse en dos grupos principales. Por un lado tenemos los que transcurren durante la República de Weimar y en mayor medida durante el Tercer Reich, algunos de los cuales finalizan en la posguerra, y por otro lado están los contemporáneos a su rodaje durante la posguerra, género conocido como *Trümmerfilm*, película de ruinas. Éstas presentaban la ventaja de necesitar poco capital para ser filmados, pero no duraban mucho tiempo en cartel ya que el principal objetivo de los espectadores era entretenerse y distraerse de su realidad, a pesar de lo cual éstas películas fueron vistas por millones de espectadores.²⁴

No se realizaban comedias de escape para mantener a la sociedad apartada de su realidad cotidiana, pues lo que se intenta no es mantener el *status quo* sino que se busca legitimar la ocupación ante la sociedad y paralelamente alistarla para la guerra fría, por lo cual se actúa sobre la visión del pasado reciente y trágico del nazismo y la guerra, representando a las tropas soviéticas como las que terminaron con dicho sacrificio y a los militantes del KPD como a quienes se resistieron al desastre fascista.

Un análisis del primer film de la DEFA, *Die Mörder sind unter uns*, *Los asesinos están entre nosotros* (1946) rebela que la propaganda anticapitalista se encontraba en la producción cinematográfica ya desde éste primer momento, constituyendo el film un modelo para las realizaciones posteriores del realismo antifascista, así como *Chapaiev* lo fue para el realismo socialista soviético. Dirigida por Wolfgang Staudte, está película constituyó el primer, “*Trümmerfilm*” al tiempo que el primer exponente del realismo antifascista. Situado en la posguerra, con un Berlín en ruinas como escenografía natural, el film narra la historia del cirujano

²³ Hans Günther Pflaum y Hans Helmut Prinzler: *Film in der Bundesrepublik Deutschland*.(Bonn, 1992), Pág. 152.

²⁴ En 1946 *Die Mörder sind unter uns* fue vista por más de 5 millones de espectadores, e *Irgendwo in Berlin* por casi 4 millones, mientras que en *Ehe im Schatten* fue la más exitosa con 10 millones de espectadores. Käthe Rüllicke Weiler (Herausgegeben): *Film*

Mertens, veterano del frente oriental en donde presenció y trató de detener crímenes de guerra ordenados por su capitán, lo cual le generará un duro trauma que lo empuja hacia el alcoholismo. Mertens, ocupa un departamento ajeno, cuya propietaria, la diseñadora Susanne, regresa de los campos de concentración, y decide que Mertens conviva temporalmente con ella, ayudándolo también a superar su trauma. Susanne logra evitar que en nochebuena el cirujano haga justicia por su cuenta, asesinando a su capitán, al que Mertens se encuentra entre las “calles” de Berlín.

3.2. El anticapitalismo en el realismo antifascista.

Los elementos anticapitalistas del film se encuentran en diversos niveles, pero en primer lugar en las características de los personajes. El criminal de guerra en *Die Mörder sind unter uns*, es decir el capitán que ordena la matanza durante navidad en territorio polaco, es un industrial que transforma los cascos de acero en cacerolas, y que lleva una vida típicamente burguesa que contrasta con la pobreza de los otros personajes. Su vestimenta, la decoración de su hogar, su doble moral burguesa al tener su esposa en su casa, escapándose clandestinamente al cabaret. También se intenta aumentar el rechazo al personaje ya que su rostro guarda un fuerte parecido con el de Heinrich Himmler, líder de las SS, mientras que sus características físicas, son las típicamente utilizadas en el cine soviético para los actores que representan burgueses, las cuales son cierto grado de obesidad, estatura baja, casi calvo, y preferencia por aparecer fumando habanos.

El especialista Wolfgang Gersch afirma que el film de Staudte no transcurre en ningún sector de ocupación en particular y que no posee una teoría política, además que tiene en vista un modelo de sociedad de tipo democrático burgués. Sin embargo los elementos burgueses atribuidos al criminal contradicen su afirmación. Aquí estamos frente a un mensaje político implícito. Junto a los claroscuros Staudte utiliza un montaje del shock en el que define lo que moralmente es correcto, él mismo se definió como un director moral en sus producciones anteriores. De esta forma une abruptamente la secuencia en la que el protagonista salva a la niña aplicándole una traqueotomía, con la escena del cabaret en la que el criminal ebrio se divierte con las bailarinas. Se produce también un fuerte contraste cuando el criminal capitalista habla desde la oficina intacta de su empresa, mientras desde la ventana se observa a la ciudad en ruinas, lo que también podría interpretarse como que a pesar de la destrucción material, los elementos burgueses, que son a su vez los criminales, sobrevivieron a la destrucción. En *Irgendwo in Berlin, Algún lugar en Berlín*, (1946) el único burgués del film es retratado como un acaparador, mal padre golpeador, mentiroso, y corrupto.

Otro elemento típico de las películas soviéticas pero extraño en las de la DEFA es el mensaje antirreligioso. Si bien las películas antifascistas se encuentran libres de la antirreligiosidad de las películas soviéticas hay dos secuencias de este film que pueden interpretarse en ese sentido. El primero es cuando el protagonista va a una misa por navidad y escucha de lejos y en silencio a la gente cantando y al sacerdote dando el sermón. A

través de un fundido el director lo une con los obreros de la fábrica del criminal, quien aparece dando un discurso navideño frente a los mismos. La distribución de los personajes en la escena y sus acciones son similares, mientras que el fundido colabora a crear un vínculo mayor entre los espacios, como si se tratase del mismo en una misma toma. Segundos después al protagonista le llegan los recuerdos de la masacre acontecida en la navidad de 1942. Mientras los oficiales alemanes festejan con sus cantos religiosos dirigidos al árbol navideño y a un crucifijo con Jesús en la pared. Se hace un *raccord* con este y vemos a los civiles siendo fusilados en un paredón, lo cual indicaría el carácter inocente de las víctimas pero también la hipocresía de los nazis, desvalijando así su discurso durante sus doce años de propaganda en el poder. En la primera secuencia puede tener lugar una identificación entre el sacerdote y el burgués criminal de guerra, mientras que en la segunda queda expuesta la hipocresía de la religión. La inclusión del adivino que embauca al relojero también puede ser interpretada como un elemento antirreligioso. En el contexto temporal y espacial de la película, este mensaje anticristiano más que tener una finalidad antirreligiosa puede concebirse como propaganda en contra del CDU, la democracia cristiana, principal oponente del SED, por lo tanto principal peligro para la hegemonía soviética. Si bien no se encuentran elementos antirreligiosos en las otras películas, tampoco se muestran miembros de la iglesia protestante o católica, constituyendo una importante ausencia.

Esta película también se desempeña como un elemento legitimador de los juicios de Nuremberg. Al final de la película, cuando Mertens se dispone a asesinar al criminal, Susanne le dice que “nosotros no tenemos el derecho de aplicar justicia”. A lo que Mertens contesta: “pero tenemos el deber de acusar públicamente, de exigir un castigo por los millones de hombres inocentes asesinados.” En la toma posterior el criminal aparece entre rejas, quedando en claro que las autoridades de ocupación hacen justicia y que los condenados son criminales. Posiblemente no sea casual que el mismo día del estreno del primer film de la DEFA, el 15 de octubre de 1946, se ejecutó la sentencia de muerte del juicio de Nuremberg. Este es un claro ejemplo de cómo las autoridades soviéticas influían en la producción cinematográfica, ya que no se trata del final original planeado por el director.²⁵ En éste el protagonista asesinaba al criminal de guerra, pero Staudte debió modificarlo por orden del mayor soviético Dymschitz, que estaba en contra de la justicia por mano propia, según el mismo director, porque esto les dificultaría aplicar justicia en forma ordenada.²⁶ Dymschitz también decidió cambiar el nombre del film, que hasta ese momento se llamaba *Der Mann den ich töten werde, El hombre al que asesiné*.

Para los soviéticos se presentaba como extremadamente peligroso alentar la justicia por mano propia en una nación a la que habían derrotado, ocupado y con la que sus tropas habían cometido diversos tipos de atropellos. La reinstalación de un Estado, lo cual implica el monopolio de la fuerza, suponía eliminar toda

²⁵ En la DEFA se había dispuesto que toda situación extrema debía ser aprobada por un curador.

resistencia social, todo reducto de poder por fuera del Estado, ya sea en forma de partisanos antisoviéticos, grupos de ajusticiamiento, o *Werwolf*, células terroristas nazis. Si bien éstas nunca llegaron a formarse o a actuar, para los soviéticos su fantasma constituyó un temor que influyó su accionar.²⁷ De todas formas no era un resurgir fascista lo que hacía peligrar la hegemonía soviética en construcción, sino la resistencia al estalinismo, como quedaría claro con el levantamiento del 17 de junio de 1953. La rebelión, sofocada por los tanques soviéticos y acusada por el gobierno de fascista, no expresó ninguna nostalgia por el nazismo, sino descontento frente a la división del país y la ausencia de democracia, la cual estaba presente sólo en el discurso oficial. A su vez la autoproclamada dictadura del proletariado exigía cuotas mayores de producción que extenuaban a los obreros, siendo un claro ejemplo la titánica construcción de *Stalinalle* a contrareloj, al tiempo que se seguían enviando reparaciones de guerra a la URSS, que continuaba reteniendo a prisioneros de guerra alemanes.²⁸

Ante la posibilidad de venganza, *Die Mörder sind unter uns* propone la reconstrucción como una opción, especialmente cuando el protagonista intenta matar al criminal por primera vez y es detenido por una mujer que busca un médico para salvar a su hija. Mertens la ayuda y así encuentra nuevas esperanzas para vivir.

Otra excelente película antifascista de Staudte, *Rotation, Rotación* (1949), sufrió censura parcial de los soviéticos por cuestiones ideológicas. La acción del film transcurre entre 1925 y 1945, narrando la historia de un trabajador de imprenta alemán y de su familia. Víctima del desempleo, si bien simpatiza con la izquierda, es inactivo políticamente, y se encuentra rodeado por familiares y amigos tanto militantes del KPD como miembros del NSDAP.²⁹ Al tomar el poder los nazis le dan un trabajo y un mejor departamento para su familia. Sin embargo durante la guerra el protagonista decide ayudar a su cuñado, un comunista de la resistencia, reparando una imprenta clandestina. Pero su hijo, de la juventud hitleriana lo denuncia y es enviado a prisión. El protagonista es un proletario pero a diferencia del realismo socialista la heroicidad y la agitación que se espera del obrero protagonista de un film, están en este caso ausentes y es justamente lo que fue criticado por los soviéticos. El momento del estreno estaba planeado para mayo de 1949, pero la oficina de licencias soviética retrasó el estreno hasta septiembre para censurar dos escenas. En la versión inicial, cuando el joven regresaba a su casa, el padre quemaba su uniforme y le decía que “ese era tu último uniforme”. Este mensaje antimilitarista no era adecuado para un momento en que los soviéticos estaban reclutando una “Policía Popular”, la *Volkspolizei*, así como en el caldeado ambiente de la Guerra Fría, especialmente con el bloqueo de Berlín occidental por el Ejército Rojo entre junio de 1948 y mayo de 1949.³⁰

²⁶ Ellen Blauert (Comp.): *Die Mörder unter uns, Ehe im Schatten, Die Buntkarierten, Rotation. Vier Filmerzählungen nach den bekannten DEFA-Filmen.* (Berlín oriental, 1969) Pág. 74.

²⁷ Beevor, 2005. Pp. 415, 646, 652. Se desconoce si los *Werwolf* efectuaron operaciones, salvo algunas pintadas callejeras y la liberación de 466 cautivos por la NKVD, el 20 de mayo de 1945. Lars von Trier ficcionó su accionar en *Europa* (1991, Dinamarca).

²⁸ Sobre esta rebelión ver: Guido Knopp, *Der Aufstand 17.Juni 1953.* (Berlín, 2003).

²⁹ *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*, Partido Nacionalsocialista del Obrero Alemán.

³⁰ Puede considerarse que para la RFA se realizaron películas similares. *The Desert Fox, El Zorro del Desierto*, (1951, EUA) dirigida por Henry Hathaway, salvaría la imagen del ejército alemán, algo necesario para instalar un nuevo ejército en la RFA.

Por este motivo en un primer momento se cambiaron las palabras del padre. Sin embargo cuando en 1949 el burócrata estalinista Sepp Schwabb, se transformó en director de la DEFA como parte de la estalinización del SED, y ordenó la remoción de la escena.³¹ Christina Mückenberger se equivoca al afirmar que luego de la creación de los dos Estados alemanes el mensaje pacifista ya no era oficialmente deseable, ésta retórica continuó en el cine a lo largo de la guerra fría, pero lo que desapareció fue el antimilitarismo, ya que se mostraba el rearme como necesario para defenderse de la agresión imperialista materializada en el nuevo Estado alemán occidental. A su vez el pacifismo se redireccionó, mostrándose como opositor al belicismo de los aliados occidentales.³²

La otra escena de *Rotation* que fue removida corresponde a un diálogo entre el protagonista y sus compañeros sobre las olimpiadas de Berlín en 1936, con algunas tomas de *Olimpia* (1936, Alemania) de Leni Riefenstahl mostrando la entrada de las naciones al estadio.³³ La afiliación del protagonista al NSDAP se mostraba aquí como consecuencia del reconocimiento del régimen por parte de las demás naciones, pero el censor soviético veía cierta legitimación del régimen en la secuencia, mientras que cabe sospechar que dicha escena podría haber recordado el Pacto Molotov-Ribentropp. Esto demuestra claramente que la construcción de una imagen positiva de la URSS era más importante que una profunda revisión del nazismo para su comprensión con el fin de destruirlo.

En comparación con su anterior película *Staudte* es aquí más simbolista utilizando en repetidas ocasiones las rejas como un símbolo de opresión. Durante la mayor parte del film se encuentra en una celda, pero hay una secuencia en la que la reja constituye el elemento que permite el *raccord* y que puede ilustrar sobre el sentido otorgado a la misma, disintiendo de lo afirmado por Marc Silbermann. En la primera toma el tío comunista le regala un cerco al bebé para protegerlo, nótese que luego el tío debe exiliarse y el niño es adoctrinado por los nazis. En la toma siguiente el protagonista mira a través de una cerca como una familia burguesa disfruta en su jardín. En la tercer toma observa a través de una reja como mujeres adineradas beben champagne en un restauaran. Luego se moja bajo la lluvia tras la reja de una fábrica en la que no le dan trabajo mientras ve salir el lujoso auto del propietario. En una nueva toma se lo ve marchando con carteles en contra de la explotación y a favor de la libertad, sólo la música extradiegética de la internacional indica que son comunistas. Las barras de los carteles en un fundido se transforman en la barras de la comisaría donde los encarcelan, y luego con un nuevo fundido estas se transforman en las rejas del sótano donde vive. Silbermann comete un error al interpretar estas rejas como la opresión del nazismo, se trata de la opresión de la lucha de

³¹ A causa de ésta censura *Staudte* optará por trabajar con los estudios capitalistas, si bien en 1952 retornaría a la DEFA para filmar *Der Untertan*. Sólo luego de una nueva censura en los 50´ abandonaría definitivamente la DEFA. Como puede apreciarse el estalinismo no fue recibido sin resistencia por parte de los directores. Frank Burkhard Habel, *Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme*. (Berlín, 2001), Pág. 494.

³² Christiane Mückenberger, "The Anti-Fascist Past in DEFA Films. En Allan y Sandford. 1999. Pág. 64.

³³ Marc Silbermann, *German Cinema. Texts in Context*. Wayne State University Press, 1995. Pág. 99.

clases, ya que encierran al protagonista antes del nazismo, y lo separan principalmente de personas en un mejor nivel socioeconómico.³⁴ Estas barras son las mismas que matan a aquellos que, a diferencia del protagonista, permanecieron siempre inactivos, ya que los refugiados que mueren en el subterráneo inundado por órdenes de Hitler, no pueden escapar por unas rejas. Sólo la llegada de los soviéticos elimina las barras, como sucede en *Die Buntkarierten* (1949) de Kurt Maetzig, luego de que por ser opositora la protagonista es encarcelada. Pero la llegada de los soviéticos puede entenderse también como el fin de la opresión de clases, y así lo es en la toma final de éste film que sigue a la de la liberación. La protagonista del film, una trabajadora que sufrió ya desde el II Reich en el siglo XIX la opresión de clase, recién en la toma final, durante la ocupación soviética dice que es la primera vez que se siente libre, mientras que se insinúa la ausencia de clases cuando los estudiantes salen de la Universidad Humboldt, ubicada en la ZOS y uno bromea diciendo que lo vino a buscar su auto, apareciendo su mujer con un coche de bebe y su hijo, ante lo cual sus compañeros sonríen.

3.3. Antifascistas como antecedente de un socialismo naciente.

En *Die Mörder sind unter uns* la caracterización negativa del criminal contrasta con la de Susanne, bella y joven, tan sólo veinte años tenía la actriz, nunca pierde su compostura y siempre se encuentra trabajando, ya sea reconstruyendo su hogar o diseñando carteles de ayuda a los niños afectados por la guerra. Pero tales características del personaje son ridículas. Una mujer que vuelve de un campo de concentración en perfecto estado físico y psicológico, bien vestida y con un peinado a la moda, con dos maletas de equipaje, y que alegremente comienza la reconstrucción de su casa y un nuevo trabajo al segundo día de su llegada.³⁵ La razón por la cual Staudte optó por esta caracterización irreal puede rastrearse si tenemos en cuenta la continuidad de este tipo de personaje omnipresente en todas las películas del realismo antifascista. En el film se desliza la idea de que Susanne fue enviada al campo de concentración por razones políticas. Se trata de un rol que en un *crescendo* ira adquiriendo en los films posteriores más características socialistas o comunistas. Estos personajes funcionan como un elemento catalizador que le permite superar su trauma al personaje afectado por la guerra. El carácter legitimador aquí opera por asociación de estos personajes con la URSS, o más aún con los exiliados del KPD que regresan a Berlín luego de su exilio soviético, siendo quienes lideran el SED y tendrán los máximos puestos de gobierno de la RDA, con sus nombres y rostros como identidad del nuevo Estado. Son ellos los que permitirían según el realismo antifascista, que el pueblo alemán supere el trauma del nazismo. En otros films, generalmente los que transcurren durante el nazismo, el rol catalizador, principalmente por su carácter ideológico de izquierda, logra una toma de conciencia política en el

³⁴ Silbermann, 1995: 110

³⁵ Crítica de Wolf Dietrich Schnurre en: *Deutsche Film-Rundschau* 5/11/1946. Por otro lado Staudte quería dotar al film de rostros nuevos y no con aquellos de los films rodados durante el nazismo, por eso seleccionó a Hildegard Knef, como Susanne, y a Carl Raddatz, para el papel de Mertens, ambos actores que debutan en éste film. También emigraría el director Falk Harnack luego de la censura de su película *Beil von Wandsbek*.

protagonista, transformándolo en opositor al fascismo. Estos personajes realizan predicciones históricas, que si bien en algunos casos no llegan a ser mostradas en el film, el público sabe que ocurrieron, detentando tal capacidad de conocer el futuro porque al ser comunistas pueden vislumbrar la verdadera lógica de la historia. Ahora la legitimación opera en forma similar al caso anterior, pero con el agregado de que la resistencia del KPD constituirá un antecedente, un mito fundador para un Estado socialista en Alemania.³⁶ Ejemplos de éstos roles son Susanne, o en *Irgendwo in Berlin*, el personaje del carpintero, también el cuñado del protagonista en *Rotation*, un militante y mártir de la resistencia comunista que lograr la toma de consciencia política por parte de su cuñado, y que luego es asesinado en el campo de Buchenwald. El protagonista mismo es encarcelado y casi fusilado por colaborar con la resistencia comunista. En *Die Buntkarierten* la protagonista misma es de izquierda y es la única que ve hacia donde lleva el fascismo pero nadie la escucha, mientras que un momento de triunfo en el film es durante las movilizaciones socialistas que derrocaron el II Reich. Otro ejemplo es el detective de el *Affaire Blum*, (1948) un comunista que desobedeciendo a la justicia antisemita resuelve el caso de un homicida militante de derecha que incrimina a un empresario judío. En *Das Beil von Wandsbeck, El hacha de Wansbeck*, (1951), dirigida Falk Harnack un carnicero que pasa un mal momento económico pide un préstamo a su superior en las mismas, pero este le ofrece dinero a cambio de ser el verdugo de cuatro comunistas que se procedería a ejecutar en la prisión. En éste film una abogada ex militante comunista, es el único personaje que busca justicia. Mientras que los comunistas ejecutados son filmados como mártires. Es de destacar que en la mayoría de los casos la pertenencia de los antifascistas al KPD no se muestra explícitamente sino que se da a entender, en ocasiones con recursos cinematográficos.

Oficialmente el colapso del III Reich fue entendido como la victoria de los luchadores en contra del fascismo y la liberación de los inocentes trabajadores alemanes, mientras que el antifascismo fue definido como la resistencia comunista organizada, lo que legitimaba al nuevo SED ya que buena parte de sus líderes habían tomado parte en ella. Por lo que la población en general no fue sólo exonerada sino que también se transformó en los victoriosos de la historia.³⁷ De esta forma en la pantalla se transformó en algo positivo al triunfo soviético ya que se proyectaba como el triunfo del pueblo sobre la opresión fascista.

3.4. Una ocupación ausente.

En las primeras películas de la DEFA sobre la posguerra es casi imposible distinguir de cual zona de ocupación se trata, en primer lugar porque en ningún momento se muestran tropas de ocupación, algo que claramente no responde a la realidad del momento, y menos aún en Berlín donde la concentración de tropas era mayor. En *Die Mörder sind unter uns* puede verse sólo un tanque soviético abandonado, pero de todas

³⁶ Podría esperarse una apelación a la figura de Rosa Luxemburg, pero la misma se encuentra ausente, seguramente por rechazo del estalinismo a causa de la crítica que la misma había formulado en contra de la forma en que los bolcheviques manejaban el poder.

³⁷ Daniela Berghahn, *Hollywood Behind the Wall. The Cinema of East Germany*. (Manchester, 2005), Pág. 57.

formas puede ser la parte occidental de Berlín. Algo similar ocurre con los carteles de tránsito escritos en ruso. Al borrar estas huellas en la ficción se intenta borrar el carácter de ocupación del momento histórico retratado y se evita abordar un tema tan problemático como las relaciones entre los soldados soviéticos y la población alemana. Es especialmente en *Irgendwo in Berlin*, además de *Die Mörder sind unter uns*, en donde los alemanes de posguerra son mostrados en una sociedad aparentemente sin autoridad ni institución alguna, mientras que en *Rotation*, el Ejército Rojo, aparece sólo en el momento de la caída de Berlín para salvar al protagonista, desapareciendo luego.

Con la creación de los dos Estados alemanes la ocupación se hará visible sólo en el oeste, y lo será con un carácter negativo. En *Familie Benthin* (1950) se ven soldados británicos en una fábrica, mientras la policía reprime a los obreros y un altavoz dice que están para defenderlos, pero que al que salga le dispararán, y un soldado francés custodiando una estación, pero en ningún momento se ve uno soviético. En *Der Rat der Götter, El Consejo de los Dioses*, (1950) se observan uniformes norteamericanos, también con un carácter negativo pero la película transcurre sólo en el oeste.

Por otro lado las carencias de la población son subestimadas en un alto grado, casi no se hace referencia a la falta de alimentos y tampoco a la falta de electricidad, la cual era mayor en la ZOS, mientras que los soviéticos eran en cierta forma responsables de la falta de electricidad ya que habían desmontado y trasladado como compensación de guerra la usina Siemens de Berlín occidental, antes de que llegaran los norteamericanos.

3.5. Focalizando la culpa.

Ciudades en ruinas, millones de muertos, que sólo unos meses atrás la propaganda oficial cargaba sobre los hombros soviéticos, debía ahora quedar en claro ser responsabilidad del régimen vencido, pero más sutilmente también del capitalismo. En algunos casos esta focalización de la culpa es explícita, así en un documental de posguerra se muestran ruinas y destrucción mientras la voz *over* del relator dice que “esto es lo que quedo de nuestros hogares, esto es lo que los nazis han hecho con ellos.”³⁸ En el mismo orden el primer informativo del *Der Augenzeuge*, el 19 de febrero de 1946, se concentró en las sentencias del juicio de Nuremberg, y comenzaba con la frase “Nunca olvidar – ellos son culpables”. Este ellos contiene la idea de exoneración del pueblo alemán en general.

El final de *Die Mörder sind unter uns* tiene la misma finalidad, cuando el criminal, gritando su inocencia, aparece tras las rejas, mostrándose luego imágenes de andrajosos veteranos de guerra alemanes, para pasar luego a las tumbas de soldados y civiles, cuyas cruces unen el fin de la película con las cruces y la ciudad en ruinas de la toma inicial, mientras que a lo largo de la película se observan infinidad de sombras en forma de

³⁸ Primer documental de la recopilación *Kinder, Kader, Kommandeure. (1991, RFA)* Dirección: C. Cay Wesnigk.

cruz.³⁹ La culpabilidad de los muertos es aquí enfocada a los criminales de guerra alemanes, que en esta película posee todas las características del estereotipo burgués. Mientras que la noticia de los millones asesinados en cámaras de gas aparece en el plano detalle del titular de un diario sobre el que el criminal desayuna en su fábrica sin leerlo, relacionando su despreocupada imagen con el crimen, deslizando la idea de que él personaje ya conoce la noticia antes de su publicación.

La escenificación de la batalla de Berlín podría dar lugar a cierto sentimiento nacionalista antisoviético que era necesario contrarrestar de alguna forma. Esto explicaría la inclusión de la secuencia en que es inundado el subterráneo en *Rotation*, ya que no hay ningún protagonista en la misma. Al ser comunicado de que soldados soviéticos estaban avanzando por los túneles del subterráneo berlinés, Hitler ordenó dinamitar los muros del Spree para inundarlos, a pesar de que la población civil estaba refugiada en los mismos. La escenificación de este hecho en la secuencia de la batalla de Berlín, muestra a la población más como víctima del régimen que del ataque soviético, eliminando la posibilidad de interpretación antes mencionada.⁴⁰ La escena en cuestión es la más dramática de *Rotation*, mostrándose a incluso a bebés que mueren ahogados.

En *Die Buntkarierten* se muestra la Primera Guerra mundial, en palabras de un soldado alemán, como consecuencia del capitalismo ya que “la guerra es un gran negocio”, por lo cual la protagonista se niega a trabajar en la industria de armamento. También la Segunda Guerra, ya que luego de que, durante un festejo, el hijo de la protagonista debe reconocer que trabaja en la industria armamentista, mostrándose luego fuegos artificiales, dibujando uno de ellos una esvástica en el cielo, lo que permite un raccord sonoro y visual para pasar a una toma de reflectores y artillería antiaéreos en un bombardeo durante la guerra.

3.6. Incentivando el compromiso político.

De la focalización de la culpa por el desastre de la guerra y el genocidio en los líderes del régimen vencido y en los criminales de guerra exonerando al conjunto del pueblo alemán se pasó a una culpa colectiva cuando con el agudizamiento de la Guerra Fría se buscó un compromiso político definido, explicando la responsabilidad general por la tragedia desde la inactividad política, precisamente por la no oposición al régimen.⁴¹ Debido a que los únicos grupos de resistencia representados eran los comunistas, el mensaje podría extremarse al punto de afirmar que la culpabilidad se debía a no haber apoyado a los comunistas frente al ascenso del nazismo.⁴² Un claro ejemplo de ésta incentivación de compromiso político puede verse

³⁹ Daniela Berghahn sugiere que estas cruces simbolizan la carga del pasado por parte de los alemanes en la posguerra. Berghahn 2005: 67.

⁴⁰ La misma secuencia fue incluida en *Освобождение, Liberación* (1969, URSS, RDA, Italia, Polonia) de Yuri Ozerov. Donde se da la misma explicación del hecho que en este trabajo. Sin embargo en *Rotación* se la inundación de los túneles es una consecuencia de que los alemanes vuelan un puente para que no avancen los soviéticos. De todas formas el efecto deseado es el mismo porque los superiores son alertados de que al hacerlo se inundarán los túneles y morirán “miles de mujeres y niños”.

⁴¹ En el lado occidental se realizaron obras con la misma finalidad. Una de ellas fue *Der leere Stuhl, La silla vacía* (1949, RFA).

⁴² Wolfgang Gersch afirma que es la experiencia directa y no consideraciones ideológicas la razón del antifascismo, que buscará conclusiones políticas. Wolfgang Gersch: *Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme.* (Berlín, 2006), Pág.24.

en *Ehe im Schatten, Pareja en las sombras*, (1947) cuando el funcionario, amigo de la protagonista, dice “pero nosotros mismos somos culpables de que esto nos pase. Nosotros nunca nos preocupamos por la política, siempre pensamos que nunca sería tan grave y que como artistas podríamos escapar individualmente a la responsabilidad.” En *Rotation* la madre permanece sin definirse por una posición política y termina muriendo trágicamente.⁴³ Puede interpretarse como un simbolismo en el que la mujer representa a la nación alemana que permanece indefinida políticamente, actitud que es castigada con la muerte.⁴⁴ Tanto este film como *Die Mörder sind unter uns* poseen elementos autobiográficos del director, que retratan su pasividad durante el nazismo mientras presenciaba sus crímenes. Estos argumentos brindaban la posibilidad de una catarsis, no sólo para el director sino para la sociedad entera.

Silbermann está en lo cierto al afirmar que la estructura narrativa del *flashback* es utilizada en *Rotation* para motivar una reflexión pedagógica en el espectador, pero la misma posee una ventaja adicional que es encubrir el elemento de subjetividad del director, puesto que la cadena de sucesos que llevan a la tragedia de la guerra, son articulados por el protagonista en su recuerdo. El film posee una estructura narrativa circular pero evita caer en una idea cíclica al repetirse la escena de la pareja reunida en la vía del tren.⁴⁵ El círculo se cierra pero el ciclo no se repite porque cuando la novia del joven le dice que la historia se repite, él le contesta que no será así porque ellos lucharán para que no vuelva a repetirse.

Aquí el protagonista es un obrero, no ya un médico o una diseñadora como en su primera película de posguerra, lo cual estaría indicando un acercamiento al realismo socialista cinematográfico soviético. Pero hay otra diferencia, en su anterior obra el mensaje del film es permanecer activo sólo denunciando y ayudando a la reconstrucción pero apolitizados, esperando que el Estado haga justicia, mientras que aquí se apela a una acción política en un bando determinado.

3.7. El genocidio judío en la DEFA.

Frente a la producción cinematográfica del lado occidental, con su “amnesia” colectiva sobre el genocidio judío, la DEFA demostró una responsabilidad histórica mayor al encarar la temática, si bien la misma fue utilizada funcionalmente por las autoridades soviéticas, lo que le imprimió características singulares a la escenificación del hecho frente a la representación capitalista del mismo, debido fundamentalmente a los elementos propagandísticos de autolegitimación. Si para la cinematografía del mundo capitalista el genocidio fue representado a través de una estrella de David amarilla, en el bloque soviético junto a éste símbolo, o incluso por sobre él, el genocidio fue simbolizado por un triángulo rojo, con la primacía como víctima del militante político, que los soviéticos y los dirigentes del SED pretendían mostrar, presentándose a las

⁴³ Algo similar ocurre en *Die Blechtrommel* (1979, RFA) dirigida por Volker Schlöndorff.

⁴⁴ En este caso sería acertado el discurso contenido en *Europa* (1992 Dinamarca) dirigida por Lars Von Trier, donde la peor de las faltas, para ambos bandos, es la indefinición política, la cual concluye en forma similar.

⁴⁵ Las imágenes que hacen alusión a la estructura circular son varias. Entre ellas el discógrafo, la calesita, la rotativa, y en primer lugar el título de la película.

comunidades religiosas y o nacionales como víctimas pasivas, siendo sus defensores y en ocasiones salvadores los partisanos, militantes comunistas, o prisioneros políticos.⁴⁶ Reivindicándolos como héroes en su resistencia frente al nazismo. Así la derrota alemana en la guerra no se escenificará como una victoria del enemigo, sino como el triunfo de la justicia frente a los crímenes del fascismo.

En *Die Mörder sind unter uns* se menciona explícitamente el exterminio en las cámaras de gas a través del titular de un diario, siendo mostrado de la misma forma en *Rotation*, ambas películas dirigidas por Staudte. En la secuencia en que el protagonista es rescatado por los soviéticos los alemanes estaban por fusilarlo junto a otros prisioneros de una cárcel de Berlín, todos con los trajes rayados de los campos. La construcción de la toma es una metáfora, en un mismo fotograma puede observarse al soldado alemán apuntando su ametralladora a los prisioneros que son amontonados de espalda contra un paredón de fusilamiento improvisado, que es una pared en donde puede leerse “peligro de envenenamiento cuando los motores están funcionando”, lo que constituye una metáfora de los camiones de la muerte, donde se asesinaba con los gases de los motores. En la toma siguiente aparecen de frente los alemanes de las SS a punto de disparar una ametralladora pesada para fusilar a los prisioneros, pero en ese momento uno de los soldados alemanes grita “¡Cúbranse! ¡Iván!” haciendo referencia a los soldados soviéticos que llegan. Esto provoca que en la misma toma los soldados giren la ametralladora para defenderse de los soviéticos y no fusilen a los prisioneros. En la toma siguiente la cámara ya se encuentra enfocando de costado a los prisioneros, casi como un prisionero más y se ve a un soldado soviético saltando de un techo para protegerlos. Entre ambos se ve una frase en la pared que los prisioneros tapan involuntariamente pudiéndose leer sólo “¡Cuidado!”, que es justamente lo que los soviéticos tendrían que gritarle a los prisioneros, pero quizás por una cuestión idiomática el director decidió colocarlo de ésta forma, para que sea asociada por la mente del espectador. A continuación los prisioneros se cubren y observan inmóviles el combate, lo que contribuye a la idea de pasividad por parte de las víctimas de los campos. Los primeros en disparar son los alemanes y el primero en morir es un soviético. Por otro lado con un plano de medio cuerpo de un soldado soviético el director deja en claro ése apunta bien para no herir a los prisioneros.⁴⁷

El director Kurt Maetzig en su obra prima, *Ehe im Schatten*, (1947) recrea el trágico destino de la pareja del actor Gottschalk, quién en el film decide asesinar indoloramente a su esposa para evitar que sea enviada a

⁴⁶ El triángulo rojo con uno de sus vértices mirando hacia abajo era el símbolo que en los campos de concentración debían llevar los prisioneros políticos, en gran parte comunistas y socialistas. En *Der Augenzeuge* N° 71, del 26 de septiembre de 1947, dirigido por Kurt Maetzig aparecen prisioneros de campos de concentración, casi todos con éste símbolo, y llevan un estandarte con él mismo, sobre el cual se leen las letras KZ (*Konzentrationslager*). Si bien se habla del antisemitismo, se lo hace en forma secundaria. También se muestra el memorial del campo de Buchenwald, el más famoso y funcional a la legitimación ya que en gran parte eran prisioneros políticos. *Nackt unter Wolfen* (1963, RDA) de Frank Beyer, transcurre en este campo donde los héroes del holocausto son los prisioneros políticos, comunistas, que salvan a un niño judío. Políticamente correcto con la ideología oficial, el film termina cuando los prisioneros políticos toman control del campo liberándolo, antes de que lleguen las tropas norteamericanas, las cuales nunca aparecen en el film.

⁴⁷ En el mismo orden las bombas de los soviéticos caen en lugares sin personas y sólo matan a soldados de las SS que querían fusilar a los prisioneros.

un campo de exterminio por ser judía.⁴⁸ Con el consentimiento de ella el homicidio degenera en una muerte a medias entre un suicidio y la eutanasia. El film, que fue un éxito, fue visto por diez millones de personas y proyectado en todas las zonas de ocupación. Es ejemplificador en cuanto el personaje, soldado durante la guerra, es un actor reconocido. Puede apreciarse que en estos films los protagonistas que fueron soldados alemanes durante la guerra o que vivieron en Alemania durante la misma son dotados de alguna cualidad humanizante. En *Sterne* (1958), coproducción búlgara y germano oriental dirigida por Konrad Wolf, y premiada en Cannes, el suboficial alemán que ayuda a los prisioneros es un artista, al igual que la protagonista de *Die Mörder sind unter uns*, mientras que su compañero es un médico.

En *Die Buntkarierten* la protagonista es amiga de su vecino, un sastre judío que durante la guerra desaparece. Cuando ella descubre a los vecinos apropiándose de sus cosas e intenta frenarlos, diciendo que no les saque las cosas que ya volverá, el hijo le dice que nunca lo hará porque los han matado. La secuencia daría a entender que los que tibiamente se opusieron al régimen desconocían el exterminio, mientras que los colaboradores conocían lo que estaba sucediendo.

En *Affaire Blum* (1948) Erich Engel y Robert Stemmle indagan el origen del nazismo al retratar el antisemitismo de la justicia en la República de Weimar, retomando un caso de 1926, donde un empresario judío inocente es incriminado por un asesino del partido nazi, veterano de los *Freikorps*, que conspira con los jueces antisemitas y anticomunistas. Aquí quien logra encontrar las pruebas de su inocencia es un investigador con pasado comunista, que actúa con la autorización de un funcionario socialdemócrata de la República. El film los retrata cómo héroes por honestidad, pero implícitamente vaticina un futuro oscuro para la república. La película no se centra en la víctima, sino en sus salvadores, un policía de pasado comunista, y un funcionario socialdemócrata de la República de Weimar. Ciertamente la víctima no reunía las condiciones para ser el protagonista al ser un empresario.

La orientación soviética del SED tomada en el congreso de 1948, acompañada de la purga que se desató luego de la creación de la RDA, eliminó del partido no sólo a aquellos comunistas que habrían emigrado a occidente, sino también a militantes judíos que ocupaban puestos de relativa importancia.⁴⁹ Esto se debió a que se insertó en el partido el antisemitismo imperante en el liderazgo soviético, pues éste es el momento de las campañas antisemitas de Stalin.⁵⁰ La producción de *Ehe im Schatten* y *Affaire Blum* son anteriores a esta campaña, la cual provocará un vacío en la temática del caso judío en el exterminio, que volverá a ser ocupado con *Sterne*, luego la desestalinización que significó del XX Congreso del PCUS.

Si bien en las primeras películas de la DEFA que tratan el genocidio judío no aparecen imágenes del

⁴⁸ El film se inspiró en el destino del actor Joachim Gottschalk, que en 1944 se suicidó con su esposa.

⁴⁹ Sigfrid Meuschel: *Legitimation und Parteiherrschaft in der DDR*. (Frankfurt am Main, 1992), Pág.48-56.

⁵⁰ Orlando Figes, *El Baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. (Barcelona, 2006), pp. 602-605.

exterminio en sí, se trataba más bien de una tendencia mundial, revertida recién en los años sesenta.⁵¹

3.8. En busca de la identificación.

La mayoría de los protagonistas se presentan con algún grado de vinculación con el nazismo, mientras que los personajes fuertemente antifascistas, ligados al socialismo o al partido comunista, difícilmente son protagonistas. Esta particularidad puede consistir en una estrategia para lograr una identificación con los protagonistas de un número mayor de espectadores alemanes, ya que los opositores de izquierda fueron una minoría, mientras que la mayoría fueron inactivos o colaboradores del régimen. Esta estrategia también deja abierta la posibilidad de redención y de cambio político. El protagonista de *Rotation* trabaja en el *Völkischer Beobachter*, el diario del NSDAP, en *Der Rat der Götter*, ayuda a la producción de gas *Zyklon B*, en *Die Mörder sind unter uns*, *Sterne* y en *Irgendwo in Berlin* lucha en el ejército alemán. Este fue el error de *Das Weil von Wandsbeck*, que producía una identificación políticamente indeseada, ya que provocaba un sentimiento de compasión en el público por el protagonista, un carnicero nazi que se alcoholizaba para ser verdugo de presos comunistas antifascistas, a cambio del dinero necesario para mantener su carnicería. Esta identificación no deseada hizo que poco después del estreno en 1950 el film fuera sacado de circulación.⁵² En *Rotation* la estructura narrativa que surge de la continuidad dada por los *raccords* en la secuencia de las rejas busca la identificación del espectador del mismo con el personaje, y con ello una catarsis individual.⁵³

3.9. El elemento generacional.

La gran cantidad de niños presentes en los film del periodo se pueden explicar ya que constituían un elemento real entre las ruinas de Berlín.⁵⁴ Sin embargo los niños han sido utilizados como un elemento que simboliza el porvenir, especialmente en los films soviéticos. Si quiere mostrarse como será el futuro, o más precisamente como el gobierno desea que lo sea, el futuro se corporiza en los niños.⁵⁵ Esta utilización suele ser más común en momentos de fuerte cambio histórico o momentos transicionales donde lo posible parece

⁵¹ Siendo anterior en el caso de los documentales, como *Noche y Niebla* (1955) de Alain Resnais. *Sterne* se adelanta a la tendencia pero lamentablemente fue ignorada por algunas de las investigaciones occidentales sobre el tema, ya que el cine del bloque soviético no fue muy difundido en los países capitalistas. Si Alejandro Bauer hubiese incluido estos films de la DEFA en su investigación, muchas de sus afirmaciones, que al parecer tienen alcance universal, serían sólo válida para la producción cinematográfica capitalista. Especialmente con *Jakob der Lügner* (1974, RDA) dirigida por Frank Beyer. Alejandro Bauer. *Holocausto. Recuerdo y representación*. (Madrid, 2006).

⁵² El actor Edwin Geschonneck era un comunista que había sobrevivido a los campos de Sachsenhausen, Dachau y Neuengamme. Se debe tener en cuenta que la historia personal de los actores también desempeña un importante rol, porque la misma es promocionada en la prensa junto al film.

⁵³ Erróneamente Silbermann se refiere a la familia del protagonista como pequeña burguesa, posiblemente por sus condiciones de vida durante el nazismo, sin embargo se trata de una familia sostenida por el trabajo de un proletario, específicamente un obrero gráfico. Silbermann 199: 105.

⁵⁴ También es el caso de *Germania anno zero* (1947, Italia) de Roberto Rossellini. Quizás este sea el film que mejor retrate la situación del Berlín de posguerra, virtud del director y del neorrealismo italiano, además de no encontrarse encuadrada en ninguno de los bandos de la Guerra Fría, por lo que la película no se ve obligada a tener un final esperanzador y termina en el suicidio del niño.

⁵⁵ Buenos ejemplos soviéticos son *Киноглаз, Cine Ojo* (1924, URSS) y *Три песни о Ленине, Tres Canciones para Lenin* (1934, URSS) de Dziga Vertov.

ilimitado. También suelen ser utilizados en los *Trummerfilme* para simbolizar la inocencia y la esperanza sobre el futuro además de la superación del trauma.⁵⁶

Irgendwo in Berlin es el máximo exponente del uso de la infancia con estos fines. En la primera parte del film se muestra a los niños jugando con fuegos artificiales como si fueran soldados en la guerra y a lo largo del film van sufriendo una transformación, principalmente por acción del rol catalizador del artista y del carpintero, hasta que en la escena final aparecen en conjunto removiendo voluntariamente los escombros para ayudar a la reconstrucción de Berlín. Cierta elemento anticapitalista se desliza al morir sólo el hijo del burgués, por cierto golpeador y acaparador. En primer lugar se celebra la conducta del niño cuando le roba mercadería a su padre para dársela a la necesitada familia del protagonista, por esto mismo debe irse de su hogar y luego muere al competir con los más militaristas de los niños. El simbolismo apunta aquí a los comunistas que murieron por culpa del capitalismo y el fascismo. Tanto esta película como *Rotation*, entre otros films antifascistas de las dos Alemanias, proponen una solución generacional al problema de la complicidad, en la que los hijos remedian los errores de los padres. En cuanto a la familia como marco de reconciliación se relaciona con la falta de sensibilidad de los espectadores a las apelaciones de solidaridad con grupos políticos y sociales, luego de años de propaganda y de una guerra perdida.⁵⁷

En *Rotation* el hijo le pide perdón al padre por haberlo denunciado y el padre le dice que es a él a quien tiene que perdonar por no haber luchado.⁵⁸ Esta es una estrategia utilizada en los films antifascistas de la época, a ambos lados de la cortina de hierro, siendo una forma de salvar el presente, como Silbermann afirma, pero también el futuro, al cual los niños remiten a través del lenguaje simbólico. Ese futuro, la RDA naciente, al igual que ese joven que ahora tiene en sus labios un lenguaje pacifista, estandarte del SED, no puede cargar con la culpa de los crímenes del pasado.⁵⁹ Luego de la fundación de la RDA y la creación del *Volksarmee*, el Ejército popular de la RDA, se abandonará esta premisa del realismo antifascista y se mostrarán a los jóvenes pioneros en uniforme jugando a ser soldados, en una militarización que se justifica en defensa de la paz frente a la “agresión imperialista”.⁶⁰ Los dos jóvenes hermanos de *Familie Benthin* se muestran también como un ejemplo del futuro, en el cual uno muere por elegir el camino capitalista y el otro tiene un feliz destino por unirse a las filas de los jóvenes socialistas.

⁵⁶ Berghahn 2005 : 65.

⁵⁷ Silbermann 1999: 85.

⁵⁸ En numerosos elementos *Rotation* parece construida en oposición al *Hitlerjunge Quex* (1933), un film de propaganda nazi dirigido por Hans Steinhoff, en el que un joven de las juventudes hitlerianas es asesinado por los camaradas comunistas que militan junto a su padre. Muy similar pero ideológicamente en las antípodas es *Бежин луг, Los Prados de Bezhin* (1935, URSS), de Serguei Eisenstein.

⁵⁹ Silbermann lee en *Rotation* cierto mensaje antitotalitario en el marco del Bloqueo de Berlín, y lo afirma remarcando el film la importancia que se le da al legado del cuñado marxista sobre el amor a todos los pueblos y al entusiasmo de Staudte sobre la reconstrucción democrática de Alemania. Sin embargo el mismo lo podemos encontrar en el discurso oficial.

⁶⁰ Esto queda expuesto en *Pura Propaganda*.

4. Nace la RDA, la Guerra Fría al descubierto.

La creación de los dos Estados alemanes,⁶¹ estando la RDA gobernada por el SED, permitió el traslado de la propaganda socialista autolegitimadora a un primer nivel en la películas, siendo expresada en forma más directa y con ataques constantes a la RFA y las potencias capitalistas. En este orden que Heinz Kersten afirma que la creación de los dos Estados alemanes dio libertad a la DEFA para expresarse ideológicamente, teniendo los elementos políticos un rol secundario hasta ese momento⁶², pero la propaganda expresamente anticapitalista en contra de los países de Europa occidental comenzó antes de la creación de los dos Estados alemanes.⁶³ Éste cambio más precisamente puede situarse en el otoño de 1948 cuando Walter Ulbricht desde la junta directiva del SED anunció la tarea de la construcción socialismo, con la liquidación de los elementos capitalistas.⁶⁴ Se destaca también la propaganda en contra del plan Marshall, justificando la negativa de los países del este de participar en la ayuda brindada por el mismo, desprestigiándolo mientras que se ensalzaba al COMECON.⁶⁵

Si las primeras producciones de la DEFA no tenían una ubicación precisa en una zona de ubicación ahora adquieren una ubicación definida en cada escena transformándose en una comparación constante que en términos maniqueístas, que reserva las características positivas para el este, mientras que traslada todo lo negativo al Oeste capitalista, el cual atenta en contra de los alemanes orientales. Uno de los máximos exponentes de esta nueva estrategia propagandística es *Familie Benthin* de Slatan Dudow y Kurt Maetzig. El film parte del fracaso de la Conferencia de Londres en 1947, y retrata la vida de dos familias. Por un lado los Benthin, que poseen una empresa a ambas zonas de ocupación y que comienzan a trasladarla clandestinamente al oeste, y por otro lado la familia proletaria Naumann. Pero a diferencia de lo que Silbermann sostiene para *Rotation*, en *Familie Benthin* las lealtades familiares se encontrarán por debajo de las lealtades políticas. No se debe olvidar que la creación de los dos Estados significó una mayor separación entre las familias, que adquirirá su grado mayor con la construcción del muro en 1961.⁶⁶ Ambas familias son atravesadas por la separación alemana, y los que posean mejores cualidades humanistas, que serán como es de esperarse, quienes permanecerán en la RDA, son los que tendrán un mejor futuro, coincidiendo los

⁶¹ La RFA fundada el 23 de mayo de 1949, mientras que la RDA lo fue el 7 de octubre del mismo año.

⁶² Heinz Kersten: *Film in der DDR*. Carl Hanser Verlag. München, 1977. Pág. 21

⁶³ A partir del otoño de 1949 el semanario *Der Augenzeuge* fue más duramente influido por la dirigencia del SED siendo un pleno instrumento de propaganda oficialista y prosoviética. La rebelión de junio 1953 se redujo el control sobre la redacción y informó más sobre países fuera del bloque soviético al tiempo que comenzó un intercambio con semanarios cinematográficos de la RFA.

⁶⁴ Ver *Der Augenzeuge* N°137, 31 de diciembre de 1948. Antes embriagarse festejando año nuevo el equipo técnico de *Der Augenzeuge* mira fragmentos de filmico que muestran la represión de la clase obrera en los países capitalistas.

⁶⁵ También se filmaban ataques frontales al plan Marshall como un ataque imperialista. Un buen ejemplo es *Gefahr über Deutschland, Peligro sobre Alemania* (1952, RDA). El Plan Marshall también emitía propaganda para formar del tipo del COMECON. Ver la animación *The Shoemaker and the Hatter* (1950, Gran Bretaña), de John Halas y Joy Batchelor.

⁶⁶ El detonante internacional para la construcción del muro fue la decisión del gobierno de la RFA de reinstalar el servicio militar obligatorio. Sin embargo la gran cantidad de emigrantes constituyó la motivación primordial.

bandos con polos morales absolutos.⁶⁷ Ya desde el principio del film los personajes están estereotipados de forma que la actuación cause rechazo del público con los que emigran al oeste, mientras que las comparaciones alternadas de situaciones determinadas que viven cada personaje del film y que en el lado oriental tienen un desenlace feliz y en el occidental uno trágico, a causa del capitalismo, se repiten interminablemente.⁶⁸ La vida cotidiana en el oeste es escenificada negativamente según los términos imperantes en el cine soviético que caracterizan a la “decadencia” capitalista occidental durante la guerra fría.⁶⁹ Gran parte de los que emigran a la RFA son estafados o mueren, como los saboteadores vendidos a la RFA en los *Sabotagenfilme*, siendo un buen ejemplo *Zugverkehr unregelmässige, Tráfico ferroviario irregular*, (1951).⁷⁰ La utilización de la imagen de la muerte en la propaganda ha sido ampliamente estudiada y se remonta tiempos primitivos. El efecto producido es lograr una mayor cohesión del grupo al que se pertenece y una mayor aversión por el que se cataloga como adversario.

En julio de 1950 el tercer congreso del SED formuló oficialmente la función política del cine como propaganda para las actividades políticas del momento, por lo que el cine pasó a ser oficialmente un instrumento de propaganda. En julio de 1952 tuvo lugar la segunda conferencia del SED donde el Politburó emitió una resolución “para el impulso del progresista arte fílmico alemán”, que se orientaría a la “construcción de los fundamentos del socialismo”. En el documento se dejaba entrever también una insatisfacción con la producción cinematográfica. “La mayoría de los film se agotan en la crítica de la sociedad, pero no cumplen, o sólo lo hacen en forma incorrecta, con las tareas de los ideales fijados, la educación de las masas trabajadoras en el espíritu del socialismo.” También se hacía referencia a que en ningún film de la DEFA los representantes de la clase obrera eran mostrados en un rol protagónico, en un momento en el que los hechos se encaminaban hacia el “realismo socialista.”

El 7 de agosto de 1952 por propuesta del Politburó del SED se instaló un nuevo Comité Estatal de Cinematografía”, *Staatlichen Komitee für Filmwesen*, para inspeccionar el contenido de los films, su rodaje y la producción. El 7 de enero de 1954 éste comité delegó sus funciones en el Departamento Central del Film dentro del Ministerio de la Cultura. Para la producción se intentaba dar un parecido al realismo socialista, haciéndose hincapié en saboteadores, espías y el odio a los “provocadores imperialistas”, dado el contexto de la guerra fría, pero también se buscaba direccionar a los espectadores hacia la “construcción del socialismo”. Hermann Axen, uno de los miembros del ministerio, decía que “el realismo socialista...debe ser optimista y

⁶⁷ El hecho de que *Das Beil von Wandsbek* no respondiera a esta polarización influyó también en su censura.

⁶⁸ Los norteamericanos también utilizaron exhaustivamente el mecanismo de las comparaciones sucesivas entre los dos Estados. Ver *Zwei Städte, Dos Ciudades* (1949, RFA) de Stuart Schulberg y *Whitsun Holiday, El feriado de Pentecostés* (1953, Gran Bretaña) dirigida por Peter Bayliss.

⁶⁹ Como referencia puede tomarse el film soviético-cubano *Soy Cuba* (1964, URSS, Cuba) de Mijaíl Kalatazov. Específicamente la escena del cabaret en la Cuba prerrevolucionaria. El jazz era uno de los elementos “decadentes”. Puede no haber ocasionado muchas dificultades, debido a que ya se encontraba oficialmente demonizado durante el nazismo.

estar contento con el futuro.”⁷¹ Estas premisas eran muy similares a las de Lunacharsky, y eran precisamente las que habían transformado el “realismo socialista” soviético en una especie de “surrealismo”, en el que la clase obrera vivía en condiciones que poco tenían que ver con la realidad cotidiana, con personajes unidimensionales y estereotipados, clisés y esterilidad formal con la pérdida del simbolismo. Pero aún más irreal eran las prosperas condiciones en las que se mostraba a los ciudadanos de la RDA y que muy poco reflejaban la realidad económica. Estas medidas provocaron rechazo entre algunos de los artistas y la DEFA perdió algunos de sus mejores trabajadores.⁷²

De ésta forma, con el realismo socialista, surgieron films como *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) y *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse*, (1955) ambos de Kurt Maetzig. El objetivo propagandístico soviético pasó a primer lugar deformando a un nivel superior el pasado. En ésta película se muestra la separación de socialdemócratas y comunistas, que posibilitó el ascenso del nazismo, como si fuese responsabilidad sólo de los socialdemócratas. La temática del film fue ordenada al director y se le exigió una visión idealizada del héroe antifascista.

La adopción de otro elemento característico del cine soviético como el culto a los trabajadores estajanovistas se relaciona también con el comienzo de una nueva etapa política, además de un intento por aumentar la producción. El cine y la cultura soviética de los años 30´ fueron dotados con el culto a los trabajadores estajanovistas, reemplazando estos del panteón a los revolucionarios que buscaban cambios sociales. Esto coincide con una nueva etapa del estalinismo en la que luego de la colectivización ya no se buscan los cambios sociales sino acomodar a la sociedad a la situación político-económica que se alcanzó, sosteniendo el *status quo*. En 1952 nos encontramos en la RDA con la misma situación, en la que se ha logrado alcanzar una situación política que la dirigencia del partido gobernante busca consolidar. Como puede verse en el corto *Brigada Antón Trinks* (1952, RDA), la versión germano oriental del estajanovismo, recibiría el nombre de “obreros Honnecke”, por el de Adolf Honnecke, un minero alemán que de forma sobrehumana cuadruplicó su cuota de producción.⁷³

5. Conclusiones.

Si bien los objetivos iniciales del realismo antifascista, según los directores alemanes y las autoridades soviéticas, eran la desnazificación y democratización, ningún elemento en el cine de la DEFA indica que se haya perseguido con éste el objetivo de democratización, mientras que el antifascismo fue entendido sólo como militancia comunista con el objetivo de legitimar la ocupación soviética y de lograr un mayor apoyo al

⁷⁰ El caso más ejemplar es el del personaje interpretado por Armin Müller Stahl en el film *Die Flucht, La Huida*, (1977, RDA) dirigida por Roland Gräf.

⁷¹ Pflaum y Prinzler 1992 : 155.

⁷² En 1955 Staudte abandonaría la DEFA y emigraría a la RFA por tener desacuerdos con la política artística del gobierno. Lo seguirían Paul Esser, el protagonista de *Rotation*, y Hildegard Knef, la bella actriz de *Die Mörder sind unter uns*.

SED para controlar políticamente al Estado alemán postocupación. El elemento democrático en los films consiste sólo en nombrar a la democracia y declararse a favor de ella, pero más allá de esto no se escenifica ningún elemento de participación política de la sociedad en el ejercicio del poder. En las escenas que transcurren durante la ocupación, se oculta al gobierno de ocupación, por lo que los personajes parecen vivir en una sociedad sin Estado, pero luego de la creación de la RDA, la única participación de la sociedad en el poder que es escenificada es a través de los comités de fábrica, influyendo sólo en la producción, y en el movimiento juvenil del SED, ambas siempre dentro del partido.⁷⁴ De alguna forma esta fue la puesta en escena de la famosa frase de Walter Ulbricht, “debe verse como democrático, pero debemos tener todo en nuestras manos”, frase citada *ad nauseam* por todo aquel que se propone mostrar a la RDA como totalitaria.

Se observa que la propaganda para la construcción de un orden socialista de tipo soviético en Alemania fue anterior a la fundación de la RDA y comenzó en el mismo momento en que se reactivó la industria cinematográfica en la ZOS con el realismo antifascista. Esta utilización de toda la industria cinematográfica a favor de uno de los partidos, lejos de ayudar a una verdadera democratización, contribuyó a desplazar a los otros partidos y ayudó a la instalación de un gobierno de partido único. Por más de que la posición del gobierno soviético hasta 1952 puede haber sido la de mantener un solo Estado alemán, la política cinematográfica muestra que la intención era que ese Estado compartiera su ideología, lejos de la propuesta de Stalin de un Estado neutral.

La asociación de las potencias capitalistas con el nazismo que el cine de la DEFA llevó a cabo luego de la creación de la RDA indicaría que el realismo antifascista había cumplido al menos su objetivo de negativizar la imagen del fascismo, mientras que la creación misma de ese Estado, aunque con resistencias, nos muestra que la propaganda de tipo comunista logró cierto éxito, ya que esto hubiese sido imposible en 1945. Al igual que en el nombre del nuevo Estado, la democracia se enarbola en las películas, pero sólo mencionándola, nunca escenificándola ni practicándola plenamente en la realidad. Dada la particularidad de algunos de estos elementos de propaganda no puede inferirse que formaban parte de la propaganda antifascista y que eran parte de la concepción marxista del fascismo. Claramente se trata de elementos que buscan legitimar la ocupación soviética y el poder del SED.

Si bien la propaganda desplegada por las potencias occidentales tanto para la Guerra Fría como para el Plan Marshall fue de gran magnitud, la diferencia radica aquí en que un elevado porcentaje, casi la práctica totalidad de las películas de la DEFA durante la ocupación soviética se realizaban con fines políticos bien definidos, en primer lugar el antifascismo, pero siempre acompañado de una sutil propaganda socialista, en ocasiones prosoviética.

El realismo antifascista contribuyó a la construcción de una hegemonía de tipo soviética no sólo

⁷³ En Europa occidental el Plan Marshall realizaba también cortos para aumentar la productividad. Cómico exponente es *Hans und die 200 000 Küken, Hans y los 200.000 pollitos* (1952, Austria). No hay que olvidar aquí que en ambos casos lo que prima es el objetivo de aumentar la productividad.

deslegitimizando al nazismo, sino también brindando una imagen positiva del triunfo soviético y una imagen heroica de la resistencia antifascista de los militantes comunistas, la única representada. Esta imagen además de legitimar a los líderes del SED, se desempeñaría como mito fundacional de la RDA, permitiendo la construcción de una nueva identidad como ciudadanos del nuevo Estado, cuyo estandarte fue el antifascismo junto al socialismo.

Bibliografía:

- Abellan, Joaquin: *Nación y nacionalismo en Alemania. La "cuestión alemana." (1815-1990)*. Tecnos. Madrid, 1997.
- Allan, Seán y Sandford, John: *DEFA: East German Cinema. 1946-1992*. Berghahn Books, Manchester University Press, 1999.
- Becker, Dorothea: *Zwischen Ideologie und Autonomie. Die DDR-Forschung über die deutsche Filmgeschichte*. Tomo 6 de *Kommunikationsgeschichte*. Hömberg, Walter y Kutsch, Arnulf (Comp.): LIT. Munster, 1996.
- Beevor, Anthony: *Berlin. La Caída: 1945*. Crítica, Barcelona, 2005. Título original: *Berlin, The Downfall, 1945*. Penguin Books, Ltd. Londres, 2002.
- Berghahn, Daniela: *Hollywood Behind the Wall. The Cinema of East Germany*. Manchester University Press. Manchester, 2005.
- Blauert, Ellen (Comp.): *Die Mörder unter uns, Ehe im Schatten, Die Buntkarierten, Rotation. Vier Filmerzählungen nach den bekannten DEFA-Filmen*. Berlin, 1969.
- Burkhard Habel, Frank: *Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme*. Schwarzkopf & Schwarzkopf. Berlín, 2001.
- Figes, Orlando: *El Baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. Edhasa. Barcelona, 2006.
- Gersch, Wolfgang: *Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme*. Aufbau-Verlag. Berlin, 2006.
- Kersten, Heinz: *Film in der DDR*. Carl Hanser Verlag. Munich, 1977.
- Knopp, Guido: *Der Aufstand 17.Juni 1953*. Hoffmann und Campe. Berlin, 2003.
- Leonhard, Wolfgang: *Das Kurze Leben der DDR. Berichte und Kommentare aus vier Jahrzehnten*. Deutsche Verlag-Anstalt. Stuttgart, 1990.
- Meuschel, Sigfrid: *Legitimation und Parteiherrschaft in der DDR*. Suhrkamp. Frankfurt del Meno, 1992.
- Nowell-Smith, Geoffrey (Comp.): *Geschichte des internationalen Films*. Metzler, Stuttgart, 1998.
- Pflaum, Hans Günther y Prinzler, Hans Helmut: *Film in der Bundesrepublik Deutschland*. Inter Nationes. Bonn, 1992.
- Richter, Rolf (Comp.): *DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker*. Henschel Verlag. Kunst und Geschichte. Tomo 1. Berlin oriental, 1981.
- Rülicke Weiler, Käthe (Comp.): *Film und Fernsehkunst der DDR. Traditionen Beispiele Tendenzen*. Henschel. Kunst und Gesellschaft. Berlin oriental, 1979.
- Silberman, Marc: *German Cinema. Texts in Context*. Wayne State University Press, 1995.
- Studies in History, Film and Society. Eventus, Kopenhagen, 1980.
- 5 Jahre Fortschrittlicher Deutscher Film. DEFA, 1951.

Filmografía específica:

D: Director, L: Libro, C: Cámara, M: Música, E: Estudio, O: Origen, I: Información General, T: Duración de la versión. F: metraje del fílmico original. P: Première.

Die Mörder sind unter uns (Los asesinos están entre nosotros) D: Wolfgang Staudte. L: Wolfgang Staudte. C: Friedl Behn-Grund, Eugen Klagemann. M: Ernst Roters. E: Deutsche Film AG (DEFA). O: Alemania (Zona Bajo Administración Soviética). I: Blanco y Negro, Sonora. D: 75' (VHS), F: 2475m (35mm) P:

⁷⁴ *Familie Benthin* es la película donde mejor se puede apreciar.

15/10/46 Berlín, Opera Estatal.

Irgendwo in Berlin (Algún lugar en Berlin) D y L: Gerhard Lamprecht. C: Werner Krien. M: Erich Einegg. E: DEFA. O: Alemania (Zona Bajo Administración Soviética). I: B/N, S. D: 79' (DVD). F: 2329m (35mm). P: 18/12/1946 Berlín, Opera Estatal.

Ehe im Schatten (Pareja en las sombras) D y L: Kurt Maetzig. (Sobre la novela *Es Word schon nicht so schlimm* de Hans Schweikart) C: Friedl Behn-Grund, Euden Klagemann. M: Wolfgang Zeller. E: DEFA. O: Alemania (Zona Bajo Administración Soviética). I: B/N, S. D: 104' (VHS). F: 2845m(35mm). P: 3/10/1947 Berlin.

Affaire Blum D: Erich Engel. L: Robert Stemmler. C: Friedl Behn-Grund, Karl Plintzner. M: Herbert Trantow. E: DEFA, O: Alemania (Zona Bajo Administración Soviética). I: B/N, S. D: 110' (VHS), F: 3009m(35mm), P: 3/12/1948 Berlin, cine Babylon.

Rotation (Rotación) D: Wolfgang Staudte, L: Wolfgang Staudte Erwin Klein, C: Bruno Mondi, M: Heinrich Wilhelm Wiemann. E: DEFA. O: Alemania (Zona Bajo Administración Soviética). I: B/N, S. D: 81' (VHS). F: 2297m, (35mm). P: 19/9/1949 Berlín, cine Babylon.

Die Buntkarierten (No posee traducción. Hace referencia a una tela con dibujo cuadriculado) D: Kurt Maetzig. L: Berta Waterstradt. C: Friedl Behn Grund y Karl Plintzner. M: Heinrich Wilhelm Wiemann. E: DEFA. O: RDA. I: B/N, S. D: 96' (DVD). F: 2682m (35mm). P: 08/07/1949 Berlín, cine Babylon.

Familie Benthin (Familia Benthin) D: dirección colectiva bajo supervisión de Slatan Dudow y Kurt Maetzig. L: Johannes Becher, Slatan Dodow, Kuba, Ehm Welk. C: Robert Baberske, Karl Plintzner y Walter Roßkopf. M: Ernst Roters. E: DEFA. O: RDA. I: B/N, S. D: 94' (DVD). F: 2684m (35mm). P: 08/09/1950 Leipzig, cine Capitol.

Der Rat der Götter (El consejo de los dioses) D: Kurt Maetzig. L: Friedrich Wolf, Philipp Gecht. C: Friedl Behngrund. M: Hanns Eisler. E: DEFA. O: RDA. I: B/N, S. D: 105' (VHS). F: 3525m (35mm). P: 12/5/1950 Berlín, cine Babylon.

Zugverkehr unregelmäßig (Tráfico ferroviario irregular) D: Erich Freund. L: Peter Bejach. C: Willi Kuhle. M: Franz Friedl. E: DEFA. O: RDA. I: B/N, S. D: 76' (DVD). F: 2236m (35mm). P: 27/07/1951 Berlin, cine Babylon.

Das Beil von Wandsbek (El hacha de Wandsbeck) R: Falk Harnack. L: Falk Harnack, Wolfgang Staudte, Hans Robert Bortfeldt, Werner Jörg Lüddecke. (Sobre la novella homónima de Arnold Zweig) C: Robert Baberske. M: Ernst Roters. E: DEFA. O: RDA. I: B/N, S. D: 111' (VHS). F: 3025m, (35mm). P: 11/05/1951 Berlin, cine Babylon.

Se utilizaron diversos números del informativo de la RDA *Der Augenzeuge (El testigo ocular)*.

Kinder, Kader, Kommandeure (Niños, Cuadros, Comandantes). Editado en Argentina con el título de *Pura Propaganda*.) Dirección: C. Cay Wesnigk. Montaje: Evelyn Kuhnert. E: DEFA. O: RFA. I: B/N y Color, S. D: 93' (VHS). F: 2850m (35mm). 1991

Berlin unter den Alliierten. Hoffnungen und Enttäuschungen 1945-1949. (Berlín bajo los Aliados. Esperanzas y decepciones 1945-1949) D y L: Irmgard von zur Mühlen. E: Chronos Film. O: RFA. I: B/N y Color, S. D: 90' (VHS). 1990.

