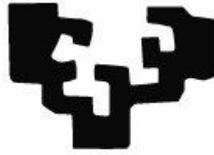


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA

LAS MUJERES EN EL CINE DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

**FRANCIA, LA UNIÓN SOVIÉTICA Y
YUGOSLAVIA (1945-1989)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR**

SOFÍA VÉLEZ GUINEA

DIRECTORES

**Dra. CORO RUBIO POBES
Dr. SANTIAGO DE PABLO CONTRERAS
Vitoria-Gasteiz, 2022**

Índice

| | |
|--|------------|
| Introducción | 5 |
| | |
| Capítulo 1: El cine francés | |
| 1.1. Las mujeres de la Resistencia y la memoria del conflicto bélico en la posguerra | 17 |
| 1.2. Mujeres protagonistas en el primer cine de la Resistencia..... | 32 |
| 1.3. La Resistencia en femenino en un tiempo de transición..... | 44 |
| 1.4. Una nueva mirada: los ecos de Mayo de 1968..... | 64 |
| 1.5. Colaboracionistas y villanas | 79 |
| 1.6. En tierra de nadie: víctimas y supervivientes..... | 100 |
| | |
| Capítulo 2: El cine soviético | |
| 2.1. Las mujeres soviéticas durante la Segunda Guerra Mundial: historia y memoria | 119 |
| 2.2. Experiencias de la guerra en la gran pantalla: Stalin y el realismo socialista..... | 134 |
| 2.3. El cine del Deshielo: mujeres en la retaguardia..... | 148 |
| 2.4. Heroínas de guerra: mujeres en el frente de batalla en la época de Brezhnev..... | 177 |
| 2.5. La visión del horror y la barbarie de la guerra: de los pioneros a la Perestroika | 196 |
| | |
| Capítulo 3: El cine yugoslavo | |
| 3.1. Yugoslavia durante la Guerra Fría: memorias de la guerra..... | 218 |
| 3.2. El tiempo de las partisanas: retratos heroicos en la memoria colectiva..... | 223 |
| 3.3. Y entonces llegaron las bestias: la visión cinematográfica del colaboracionismo | 256 |
| 3.4. Supervivencia: retratos de mujeres más allá del heroísmo partisano..... | 282 |
| 3.5. Tiempo después: los crímenes de los partisanos..... | 288 |
| | |
| Conclusiones | 301 |
| | |
| Bibliografía | 318 |
| Publicaciones periódicas | 346 |
| Recursos de internet | 346 |
| Anexos | 347 |

Introducción

Pocos acontecimientos históricos han sido objeto de tanta atención como la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Ello resulta lógico, debido no solo a la inconmensurable tragedia humana que provocó el enfrentamiento bélico en sí, sino también a su conexión directa con el nazismo y el Holocausto, que han hecho reflexionar a filósofos, historiadores, politólogos, psicólogos y representantes de las demás ramas de las ciencias humanas y sociales. Además, el final de la Segunda Guerra Mundial significó el cierre de toda una época y el inicio de un tiempo nuevo en la historia del siglo XX, dando paso a la etapa de la Guerra Fría, que no terminaría hasta la caída del Muro de Berlín en 1989¹.

Desde el final de la guerra, e incluso mientras esta aún tenía lugar, el conflicto bélico fue objeto de multitud de libros de historia que han tratado de explicarla científicamente, pero también de novelas, poemas, obras de arte y de teatro, películas, programas de radio y televisión y, más recientemente, blogs, páginas web, podcasts y videojuegos, que la han acercado a las masas. En concreto, la producción cinematográfica sobre la Segunda Guerra Mundial es amplísima, hasta el punto de haberse convertido en un género en sí misma². En la mayoría de estos filmes, el protagonismo masculino es indiscutible, debido a que casi todos los que lucharon en primera línea, mandaron los ejércitos y lideraron las políticas de los países contendientes, fueron hombres. También a que el papel desempeñado por las mujeres, que se desarrolló no solo en la retaguardia civil sino en los frentes militares, ha sido minusvalorado durante mucho tiempo aplicando patrones culturales tradicionales que otorgaban a la mujer un rol social muy definido, doméstico. Sin embargo, no hay que olvidar que precisamente este enfrentamiento bélico supuso un momento decisivo en el que muchas mujeres ocuparon tareas tradicionalmente monopolizadas por los hombres, tanto en el frente como en la retaguardia, en mayor medida que lo que había sucedido con la Primera Guerra Mundial: obreras en fábricas de municiones y otros suministros bélicos, enfermeras, transportistas, mecánicas, artilleras, pilotos, espías, partisanas... Aunque muchas regresaron a sus hogares tras la guerra, la

¹ BEEVOR, Antony, *La Segunda Guerra Mundial*, Pasado y Presente, Barcelona, 2014; ROBERTS, Andrew, *La tormenta de la guerra: historia de la Segunda Guerra Mundial*, Siglo XXI, Madrid, 2012; HERNÁNDEZ, Jesús, *Breve historia de la Segunda Guerra Mundial*, Nowtilus, Madrid, 2011.

² Véase SALES LLUCH, José Miguel, *La Segunda Guerra Mundial en el cine*, Galland Books, Valladolid, 2010; SÁNCHEZ BARBA, Francesc, *La Segunda Guerra Mundial en el cine (1979-2004)*, EIUNSA, Madrid, 2005; COMA, Javier, *Aquella guerra desde aquel Hollywood: cien películas memorables de la II Guerra Mundial*, Alianza, Madrid, 1998.

ruptura del rol tradicional femenino que se produjo en ella no se revertió tras la contienda, a diferencia de lo ocurrido con la Primera Guerra Mundial, e impulsó una modernización social, que se intensificó, en lo que al bloque occidental se refiere, en los años sesenta³. Los derechos de la mujer se convirtieron en una de las principales luchas del siglo XX, acelerándose este proceso en su último tercio.

Tal y como explicaremos enseguida, diversas obras historiográficas se han ocupado de la situación y participación de las mujeres en la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, aún quedan muchos aspectos por estudiar, sobre todo a nivel comparativo. Uno de esos aspectos es el de su representación posterior, la construcción de una memoria, o memorias más bien, de esa participación, que están relacionadas con las diferentes memorias de la Segunda Guerra Mundial y los variables contextos de cada época y de cada país. Precisamente el objetivo de esta tesis doctoral es ocuparse de esa representación cinematográfica desde una perspectiva comparativa, analizando la visión que el cine producido durante la Guerra Fría dio de la participación de la mujer en la Segunda Guerra Mundial. Se trata de observar cómo evolucionó esa representación entre 1945 y 1989 en cinematografías representativas de los dos bloques, a través del estudio de una selección de largometrajes de ficción que permitan analizar diferencias y semejanzas entre ellos. Ante la imposibilidad de abordar toda la cinematografía de esa época, se han seleccionado tres de los países que participaron en la Segunda Guerra Mundial: Francia, Yugoslavia y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Los tres cuentan con una producción cinematográfica destacada y, como elementos comunes, fueron ocupados por la Alemania nazi durante la guerra, mantuvieron actividades de resistencia partisana contra el invasor, que cobraron una importancia fundamental en la posterior identidad nacional de cada uno de ellos, y a la vez fueron escenario de experiencias de colaboracionismo, en mayor o menor grado. Han quedado fuera, por tanto, cinematografías de otros países del bando aliado, pero que no fueron invadidos, como el Reino Unido o Estados Unidos. También otros que sí lo fueron y que

³ TIRADO MEJÍA, Álvaro, *Los años sesenta: una revolución en la cultura*, Debate, Barcelona, 2014; DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres en occidente: el siglo XX*, Taurus Minor, Madrid, 2000; HARRIS, Carol, *Women at War 1939-1945: The Home Front*. The History Press, Cheltenham, 2000; HIGONNET, Margaret R., *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*, Yale University Press, New Haven, 1987; BRAVO, Anna, “Mujeres y Segunda Guerra Mundial: estrategias cotidianas, resistencia civil y problemas de interpretación”, en NASH, Mary, *Las Mujeres y las guerras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Icaria, Barcelona, 2003, pp. 239-254.

podían haber sido seleccionados, como Italia o Polonia, pero que ha habido que dejar de lado, pues ello hubiera hecho inabarcable el objeto de estudio.

Durante el periodo que comprende la Guerra Fría, los tres países seleccionados conformaron parte de los dos bloques en los que se dividió el mundo en esa etapa: el bloque occidental o capitalista, representado en esta tesis por Francia, y el oriental o comunista, que analizaré a través de los casos de Yugoslavia y de la Unión Soviética, líder y principal representante de este bloque. Yugoslavia es un caso especialmente interesante, pues comenzó la Guerra Fría siendo aliada de la URSS, como país comunista, pero la ruptura entre Tito y Stalin en 1948 le permitió lograr cierta independencia del bloque soviético, siendo posteriormente uno de los fundadores del Movimiento de Países No Alineados.

En los tres casos la memoria de la Segunda Guerra Mundial supuso un hecho fundamental para la conformación de la identidad nacional posterior, aunque actuó de modo diferente en cada uno de ellos. Incluso en lugares donde el colaboracionismo fue mayor, como Francia, la victoria en la guerra fue celebrada como el esfuerzo de la población corriente, de héroes reconocidos y anónimos, unidos a las fuerzas partisanas y de resistencia, que habían permitido esa victoria. También de heroínas. Solo más tarde empezó a reconocerse que esa imagen mitificada de la resistencia en bloque contra el invasor no correspondía con la realidad, lo que se reflejó no solo en la historiografía y en la opinión pública, sino también en el cine. Como ya se ha señalado, las mujeres jugaron un papel importante en actividades relacionadas con el enfrentamiento bélico. Algunas fueron partisanas o incluso formaron parte del Ejército regular, tal y como sucedió en la URSS, donde llegaron a ser artilleras o incluso pilotos de combate. Otras formaron parte de servicios auxiliares (enfermeras, etc.), actuaron como espías o colaboraron en la resistencia. No faltaron tampoco, lo mismo que en el caso de los hombres, las que colaboraron con el enemigo o las que formaron parte de determinadas *zonas grises*, en las que se mezclaban actitudes muy diversas. Pese a esta participación en la guerra, el recuerdo posterior de muchas de estas mujeres fue en líneas generales escaso, aunque sí hubo una celebración, y mitificación, de la imagen de la partisana valiente o de la excepcional piloto, francotiradora o agente secreta, con fines político-identitarios. Los tres casos de estudio seleccionados ofrecen buenos ejemplos de ello.

En esta tesis se analizarán, desde una perspectiva cinematográfica, las posibles diferencias, cambios y percepciones que se dan entre estos tres países, aparentemente tan

diferentes, en cuanto a la representación fílmica del papel de las mujeres durante la Segunda Guerra Mundial. El hecho de que el cine bélico, especialmente el centrado en la resistencia contra los alemanes, fuera uno de los principales géneros en estos tres países en la posguerra, nos ha permitido partir de un corpus muy amplio de filmes, entre los que hemos seleccionado los más adecuados para nuestro objeto de estudio. De este modo, podremos ver cómo estas películas, realizadas en el marco de la Guerra Fría, fueron evolucionando a lo largo de esos años, centrándose en historias y personajes distintos, en relación con el marco internacional y el nacional, así como con las condiciones de la producción cinematográfica en cada país.

Desde el punto de vista metodológico, un estudio como este, que relaciona conceptos aparentemente tan dispares como mujer, cine y guerra, en el marco de la Guerra Fría y de las distintas historias nacionales, podía haber sido abordado desde la perspectiva de historia y género, pero también de los estudios culturales, o incluso de la historia militar o política⁴. Sin embargo, aquí se ha optado por una perspectiva de historia y cine, o de historia contextual del cine. Se trata de una metodología relativamente reciente, en relación con otros acercamientos historiográficos, pero que ya ha dado frutos importantes en las últimas décadas.

Desde el nacimiento del cine, entendido al principio como un mero entretenimiento sin mayor repercusión social, hubo que esperar a que el paso del tiempo hiciera ver a los académicos que merecía la pena su estudio desde diversas perspectivas: arte, economía, política, identidad, etc. La situación sufrió un cambio radical tras el final de la Segunda Guerra Mundial y sobre todo en los años sesenta, de modo paralelo a la renovación historiográfica que tuvo lugar en casi todos los ámbitos en esa etapa. Hay que destacar las aportaciones de Siegfried Kracauer, Marc Ferro, Pierre Sorlin, Robert Rosenstone, Michelle Lagny, Mia E. Treacey y muchos otros⁵. En el caso español, Luis Hueso, José María Caparrós (creador del importante centro de investigación Film-

⁴ Como ejemplo de análisis de historia y cine desde la perspectiva de los estudios de género puede verse RINCÓN, Aintzane: *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2014.

⁵ Véase, por ejemplo, KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1995; FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995; SORLIN, Pierre, *Cines europeos, sociedades europeas: 1939-1990*, Paidós, Barcelona, 1996; ROSENSTONE, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997; LAGNY, Michelle, *Cine e historia: problemas y métodos de la investigación cinematográfica*, Bosch, Barcelona, 1997; ROSENSTONE, Robert, *La historia en el cine: el cine sobre la historia*, Rialp, Madrid, 2014; TREACEY, Mia E.: *Reframing the Past: History, Film and Television*, Routledge, Londres/Nueva York, 2016.

Historia, de la Universitat de Barcelona), Julio Montero, María Antonia Paz, Gloria Camarero, Magí Crusells, Araceli Rodríguez Mateos y Marta García Carrión, entre otros⁶. De este modo, el cine ya es considerado una fuente más para la historia, cuya veracidad hay que analizar como cualquier otra. Puede ser un elemento complementario del historiador para conocer un proceso histórico, pero sobre todo el modo en que este se ha transmitido en la memoria colectiva, de acuerdo con los diferentes contextos sociales, políticos y de producción.

Tal y como señala Santiago de Pablo, “el gran salto de las relaciones entre cine e historia fue la aceptación del cine argumental como fuente para la historia y como una forma distinta de relato histórico, dando lugar a dos acercamientos, a veces entremezclados: la lectura histórica del filme y la lectura filmica de la historia”. Sin olvidar el primer enfoque, que pone más el acento en las relaciones entre cine y sociedad, esta tesis se centra más en el estudio de películas que tratan determinados hechos históricos (en este caso, la Segunda Guerra Mundial y en concreto el papel de las mujeres en ella). Esta corriente, iniciada en buena medida por Ferro, plantea “el análisis de las películas como discurso historiográfico: el cine sería un contra-análisis de la historia oficial, un agente y un documento histórico, un espejo de la historia, que el historiador debería analizar como quien desmenuza un texto de historia. El análisis en profundidad de las películas permite reconocer la realidad social e histórica que subyace –de forma más o menos explícita, puesto que el cine siempre tiene varios niveles de comprensión y análisis– en ellas (...). Este tipo de estudios son mucho más frecuentes que los relativos a las relaciones entre cine y sociedad y en el fondo pretenden poner en un espejo las películas frente al conocimiento actual de la historiografía sobre el tema a que se refiere cada filme. No obstante, ambas corrientes tienen puntos en común, como la *historia contextual* del cine anglosajona y las obras de Caparrós y sus discípulos, que estudian

⁶ Véase, entre otros, PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio (coords.), *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Editorial Complutense, Madrid, 1995; CAPARRÓS, José María: *100 películas sobre historia contemporánea*, Alianza, Madrid, 1997; HUESO, Ángel Luis, *El cine y el siglo XX*, Ariel, Barcelona, 1998; CAPARRÓS, José María, *La Guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*, Ariel, Barcelona, 1998; CAMARERO, Gloria (ed.), *La mirada que habla (cine e ideologías)*, Akal, Madrid, 2002; CRUSELLS, Magí, *Cine y Guerra Civil española: imágenes para la memoria*, JC, Madrid, 2003; MONTERO, Julio y RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli (coords.): *El cine cambia la historia*, Rialp, Madrid, 2005; RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli: *Un franquismo de cine: la imagen política del régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*, Rialp, Madrid, 2008; GARCÍA CARRIÓN, Marta: *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2013; HUESO, Ángel Luis y CAMARERO, Gloria (coords.): *Hacer historia con imágenes*, Síntesis, Madrid, 2014; GARCÍA CARRIÓN, Marta: *La regió en la pantalla: el cinema i la identitat dels valencians*, Afers, Catarroja, 2015.

tanto el contexto de la época en que se produjo la película (haciendo hincapié en las incidencias que pudieron influir en su realización), como la época histórica a que se refiere el filme”⁷.

Mi interés en este estudio llega por tanto a través de las nuevas miradas que ofrece el cine, acercándose a la historia y “revelando la realidad”, según la idea expresada por algunos de los historiadores citados, como Ferro o Rosenstone. Pero a la vez, como ha señalado Coro Rubio, “el cine tiene otra dimensión: en la medida en que la narración fílmica está creada con el objetivo primordial de ser visualizada por un amplio número de personas, ejerce un eficaz papel de trasmisión de códigos culturales, de instrumento informal de socialización de los mismos, y de conformación de la memoria colectiva”⁸. Es, precisamente, así como se ha abordado en esta tesis el análisis del material fílmico seleccionado, como instrumento de construcción de una memoria colectiva, memorias más exactamente, sobre la guerra y el papel de las mujeres en ella. Ese material pertenece fundamentalmente al género del cine bélico, entendiéndolo por tal aquel cuyo argumento se centra en una guerra, sin que necesariamente describa batallas. El cine bélico tiene especial interés, al haber sido utilizado como un elemento más de la batalla política y cultural del siglo XX, convertido en hábil propaganda por parte de los regímenes que lo utilizaron a ambos lados del Telón de Acero, y mostrando la incidencia de los cambios producidos en la sociedad, y específicamente en la situación de la mujer. Aquí, esta no se aborda desde la perspectiva de los estudios de género, que tienen su propia metodología, aunque sí se han utilizado algunas obras relacionadas con ese campo, que han aportado enfoques interesantes para completar la perspectiva en la que se basa la tesis. Como ya se ha adelantado, se trata de la metodología propia de historia y cine: en este sentido, nuestro análisis no se aleja demasiado de otros que, en vez de centrarse en las mujeres durante la guerra a través del cine, han realizado otro tipo de análisis sectoriales: niños o ancianos, determinadas unidades de combatientes, minorías nacionales, etc.

Además, en la elección del tema ha influido mi pasión personal por el cine, así como la oportunidad que tuve de vivir un corto periodo de tiempo, antes y durante la realización de esta tesis, en Eslovenia y Francia, permitiéndome un acercamiento más

⁷ DE PABLO, Santiago, “Cine e Historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?”, *Historia Contemporánea*, nº 22, 2001, pp. 16-18.

⁸ RUBIO POBES, Coro, “Presentación. El imaginario estadounidense a través del cine”, en *Ibid.* (ed.): *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2010, p. 12.

profundo tanto al cine como a las memorias escritas de algunas de estas mujeres que combatieron en la guerra. Asimismo, la lectura del ensayo de la ganadora del Premio Nobel Svetlana Alexievich, *La guerra no tiene rostro de mujer*, sirvió en parte de inspiración para la tesis⁹. Más allá de datos concretos, me ayudó a buscar elementos emocionales en la relación entre los enfrentamientos bélicos y las mujeres, que algunas películas también transmiten.

A diferencia de otras investigaciones históricas, que utilizan como fuentes primarias prioritarias los documentos conservados en los archivos, dado el objeto de estudio, en este caso las fuentes primarias más importantes son las propias películas analizadas. Estas cintas se han podido visualizar en parte gracias a las diversas plataformas en *streaming* que hay hoy en día en la red, lo que ha facilitado notablemente un trabajo que hasta hace unos años requería ir físicamente a una filmoteca y que, en esta tesis, se ha reducido al mínimo. En todos los casos, las películas se han visionado en versión original, con subtítulos en español o en inglés.

Tras elegir los tres países, como ejemplo del cine producido durante la Guerra Fría, la siguiente tarea fue seleccionar las películas a analizar. Partimos de un listado lo más completo posible del cine bélico francés, soviético y yugoslavo producido entre 1945 y 1989, a partir de diversos catálogos de filmes, tanto en papel como en Internet¹⁰. A partir de este primer corpus, seleccionamos aquellas películas a las que podíamos tener acceso y que, de acuerdo con los datos o las sinopsis proporcionados por dichos catálogos, contaban con personajes femeninos importantes en su trama. En bastantes casos, visionamos las películas previamente, para comprobar si esos personajes femeninos tenían suficiente importancia como para ser incorporadas a la selección definitiva. No obstante, somos conscientes de que es posible que haya otras películas que podían haberse incluido, pues la mayor o menor importancia de personajes femeninos en un filme no deja de ser una percepción subjetiva. Se trata en todos los casos de largometrajes de ficción,

⁹ Véase ALEXIEVICH, Svetlana, *La guerra no tiene rostro de mujer*, Debate, Barcelona, 2015.

¹⁰ Han sido fundamentales IMDB (Internet Movie Data Base), <https://www.imdb.com> y Filmaffinity, <https://www.filmaffinity.com>. También referencias indirectas en estudios académicos, localizados a través de ProQuest, <https://www.proquest.com>; Dialnet, <https://dialnet.unirioja.es>; Research Gate, <https://www.researchgate.net>; Academia.Edu, <https://www.academia.edu>; Scopus, <https://www.scopus.com>; OpenEdition Books, <https://books.openedition.org>; De Gruyter, <https://www.degruyter.com>; JSTOR, <https://www.jstor.org>; Springer Link, <https://link.springer.com>.

dejando fuera los documentales que, por sus especiales características, requerían una metodología de análisis diferente¹¹.

De este modo se eligieron finalmente 42 películas, distribuidas del siguiente modo: 15 para Francia, 13 para la Unión Soviética y 14 para Yugoslavia. Algunas de estas películas son obras maestras que ya forman parte de la historia del cine y serán familiares para quien lea esta tesis. Así sucede, por ejemplo con *Lacombe Lucien*, *Adiós muchachos*, *El ejército de las sombras*, *¿Arde París?*, *Cuando pasan las cigüeñas* o *Masacre: Ven y Mira*. Otras, por el contrario, son muy poco conocidas, pese a haber tenido repercusión en el momento de su estreno en sus respectivos países. En cualquier caso, para facilitar la comprensión, en todos los casos el estudio de cada filme comienza con un resumen de su argumento, de modo que quien no haya visto esa obra pueda igualmente entender su análisis. A lo largo del texto, se mencionan primero los largometrajes con su título original, indicando siempre su título de estreno en España o, en caso de no haber sido estrenados, una traducción aproximada.

Como para Yugoslavia y la URSS ha sido imposible obtener determinadas fuentes primarias sobre la producción de estas obras (expedientes de censura, documentación interna de las productoras, entrevistas con los directores, etc.), se ha decidido prescindir de las pocas accesibles (las referidas al cine francés) a fin de mantener un criterio homogéneo de selección de fuentes. Sí se ha podido recurrir en los tres casos a información de prensa de época, críticas o comentarios sobre estos filmes, aunque nos hemos encontrado con la dificultad de los diferentes idiomas concernidos. Tampoco ha sido fácil contar con bibliografía de referencia sobre algunos directores o películas. Hay incluso muy pocas obras en castellano sobre la mujer en la Segunda Guerra Mundial y especialmente sobre su visión a través del cine de la Guerra Fría. Así, buena parte de la bibliografía utilizada lo ha sido en inglés o en francés. Por ello mismo, algunos recursos bibliográficos se han localizado a través de Internet, sobre todo en repositorios y portales universitarios. Significativamente, junto a libros publicados, se han utilizado algunas tesis doctorales inéditas, tal y como se señala en la correspondiente nota a pie. Ello indica que el tema de las mujeres en la Segunda Guerra Mundial a través del cine es un tema poco

¹¹ CAPARRÓS, José María, "Una propuesta en torno a las relaciones Historia-Cine", *Cinematógrafo*, nº 1, 1989, pp. 37-65. Un ejemplo de aplicación de esa metodología es CRUSSELLS VALETA, Magí, *Las Brigadas Internacionales en la pantalla*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2001.

estudiado, que solo en tiempos recientes ha comenzado a despertar interés entre los historiadores.

La bibliografía empleada se ha centrado tanto en el contexto histórico de cada país durante la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría como en la producción y el análisis cinematográfico. Tal y como ya se ha adelantado, apenas hay estudios comparativos sobre varias cinematografías, y ninguno que aborde específicamente la visión de las mujeres en la Segunda Guerra Mundial a través del cine. Sin embargo, hay que destacar el reciente libro de la profesora de la Universidad de Lancaster Mercedes Camino *Memories of Resistance and the Holocaust on Film*¹²; así como el de Ingrid Strobl, traducido al castellano con el título *Partisanas: La mujer en la resistencia armada contra el fascismo y la ocupación alemana (1939-1945)*¹³.

Para Francia, ha sido fundamental la obra de Suzanne Langlois *La Résistance dans le cinéma français de fiction (1944-1994)*¹⁴, publicada en 1996, que supone un monumental trabajo acerca de la evolución del cine sobre la Resistencia, en relación con la identidad de la nueva sociedad francesa tras la guerra. Para el acercamiento a la Resistencia francesa en sí, con referencias a las mujeres que combatieron, hay que mencionar el libro *Combatientes en la sombra: la historia definitiva de la resistencia francesa*, de Robert Gildea¹⁵.

En cuanto a la Unión Soviética, los materiales bibliográficos más consultados han sido el libro de Reina Pennington, *Wings, Women and War: Soviet Women in World War II Combat*, así como su artículo “Offensive Women: Women in Combat in the Red Army in the Second World War”¹⁶, y, para la época del cine del Deshielo, la tesis doctoral realizada por Marko Dumančić en 2010, *Rescripting Stalinist Masculinity: Contesting the Male Ideal in Soviet Film and Society, 1953-1968*¹⁷.

¹² CAMINO, Mercedes, *Memories of Resistance and the Holocaust on Film*, McMillan, Londres, 2018.

¹³ STROBL, Ingrid, *Partisanas: La mujer en la resistencia armada contra el fascismo y la ocupación alemana (1939-1945)*, Virus, Barcelona, 2015.

¹⁴ LANGLOIS, Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français de fiction (1944-1994)*, Editions L'Harmattan, París, 2001.

¹⁵ GILDEA, Robert, *Combatientes en la sombra: la historia definitiva de la resistencia francesa*, Taurus, Barcelona, 2016.

¹⁶ PENNINGTON, Reina, *Wings, Women and War: Soviet Women in World War II Combat*, University Press of Kansas, Lawrence, 2002; PENNINGTON, Reina, “Offensive Women: Women in Combat in the Red Army in the Second World War”, *Journal of Military History*, nº 74/3, 2010, pp. 775-820.

¹⁷ DUMANČIĆ, Marko, *Rescripting Stalinist Masculinity: Contesting the Male Ideal in Soviet Film and Society, 1953-1968*, tesis doctoral, The University of North Carolina, Chapel Hill, 2010, p. 46.

Por último, para Yugoslavia, las obras más destacadas han sido *Death to all Fascists! Liberty to the People! History and Popular Culture in Yugoslavia 1945-1990*, escrito por Dajana Turkovic y publicado en 2006¹⁸; *Gender, Revolution, and War: The Mobilization of Women in the Yugoslav Partisan Resistance During World War II*, de Jelena Batinic, editado en 2009¹⁹; y *Titoism, Self-Determination, Nationalism, Cultural Memory: Volume Two, Tito's Yugoslavia, Stories Untold*, de 2016, coordinado por Corana Ognjenovic y Jasna Jozelic²⁰.

La elección de la estructura de la tesis ha sido una de las tareas más complicadas, como sucede siempre en los estudios de historia y cine, en los que es necesario tener en cuenta el contexto –histórico y cinematográfico– de la época de producción, pero también el periodo del que tratan las películas. Esto se complica aún más en este caso, al tratarse de un análisis comparativo que hace referencia a dos tiempos cronológicos distintos, el de la Segunda Guerra Mundial y el de los años de desarrollo de las cinematografías estudiadas. Inicialmente, barajamos la opción de escribir dos capítulos introductorios: uno sobre la Segunda Guerra Mundial y la participación en ella de las mujeres en Francia, la URSS y Yugoslavia; y otro sobre la evolución de cada país y de su cinematografía a lo largo de la Guerra Fría. De acuerdo con esta opción, a continuación iría el núcleo de la tesis, compuesto exclusivamente por el análisis de cada una de las películas seleccionadas, ordenadas por país y por época de producción. Hubiera sido sin duda una estructura más sencilla, pero posiblemente se hubiera perdido buena parte de la interrelación entre los acontecimientos reflejados en la pantalla y el contexto histórico de producción, que es clave en el análisis que planteamos aquí.

Por ello, finalmente decidimos dividir la tesis en tres capítulos, dedicados a cada una de las cinematografías estudiadas: Francia, la Unión Soviética y Yugoslavia. Cada capítulo está dividido a su vez en varios epígrafes, que tienen una estructura similar, aunque adaptada a las características de cada país, de su cinematografía y de las películas analizadas. Como pasa siempre en los estudios de historia y cine, que mezclan la cronología de la época a la que se refiere la película con la de producción, ha sido necesario interrelacionar ambos aspectos. Por ello, se va explicando la historia real de la

¹⁸ TURKOVIC, Dajana, *Death to all Fascists! Liberty to the People! History and Popular Culture in Yugoslavia 1945-1990*, VDM Verlag, Sarrebruck, 2006.

¹⁹ BATINIĆ, Jelena, *Gender, Revolution, and War: The Mobilization of Women in the Yugoslav Partisan Resistance During World War II*, Stanford University, Stanford, 2009.

²⁰ OGNJENOVIC, Corana y JOZELIC, Jasna (eds.), *Titoism, Self-Determination, Nationalism, Cultural Memory: Volume Two, Tito's Yugoslavia, Stories Untold*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2016.

participación de las mujeres en la Segunda Guerra Mundial en cada país. A su vez, se va comentando la evolución de su cinematografía a lo largo de la Guerra Fría (producción, corrientes artísticas, censura, etc.), en relación con los cambios políticos, sociales y culturales que se produjeron en esas décadas.

A lo largo del capítulo, se va insertando el estudio de las películas seleccionadas, centrándose en el análisis de los personajes femeninos más destacados del filme. De este modo, se puede comprobar la evolución de la representación fílmica de las mujeres participantes en la Segunda Guerra Mundial en cada país. El orden del análisis de las películas es casi siempre cronológico, en relación con su año de producción, aunque en ocasiones este se rompe para analizar conjuntamente filmes de épocas distintas, pero que tratan temas semejantes. La necesidad de poner orden en esta estructura compleja, relacionada en parte con la historia real de las mujeres en la Segunda Guerra Mundial, en parte con las temáticas tratadas y en parte con la evolución de la producción, implica ciertas repeticiones, convenientes, y a la vez inevitables, en este tipo de estudios comparativos tan complejos y con una doble cronología.

La tesis termina con las conclusiones, que pretenden explicar el modo en que la cinematografía de cada país ha reflejado la situación de la mujer en la Segunda Guerra Mundial y cómo esta se ha modificado a lo largo del tiempo. Pero, además, trata de marcar las similitudes y diferencias entre esos tres países, en relación con su situación en el tablero mundial de la Guerra Fría. A continuación, se inserta la bibliografía utilizada en la investigación, así como las fichas técnicas y artísticas de cada una de las obras estudiadas.

No quiero terminar esta introducción sin expresar mi agradecimiento a las personas que me han ayudado en esta investigación. En primer lugar, a los profesores Santiago de Pablo y Coro Rubio Pobes, mis directores de esta tesis, que han marcado mi camino en estos años y me han animado a continuar en los momentos de mayor dificultad. Sin ellos, y sin su apoyo, esta tesis nunca se hubiera hecho realidad. Gracias igualmente a todo el personal de bibliotecas, tanto físicas como digitales, que me han permitido acceder a los libros, artículos y a algunas de las películas trabajadas en esta tesis. Un recuerdo especial va dirigido al Museo de Historia Contemporánea de Eslovenia, en el que, gracias a una beca de la Universidad del País Vasco, pude disfrutar de unas inolvidables prácticas académicas. Fue la oportunidad para tener acceso a la Filmoteca de Eslovenia y al cine yugoslavo en general, muchas veces poco accesible desde España. Sin

esa experiencia, posiblemente la temática de esta tesis hubiese sido muy diferente. En último lugar, quiero agradecer especialmente la ayuda de mi familia y de mi entorno más cercano, por su apoyo indispensable y por su ánimo para lograr esta meta, que por fin se hace realidad.

Capítulo 1

El cine francés

1.1. Las mujeres de la Resistencia y la memoria del conflicto bélico en la posguerra

El 14 de junio de 1940 ha quedado en la memoria colectiva de los franceses como el día de una derrota sin precedentes, inimaginable, a la que era necesario buscar una causa lo más creíble posible. Tras un avance fulminante, los alemanes habían entrado sin problema alguno en París (que había sido declarada por las autoridades francesas “ciudad abierta” para evitar su total destrucción), provocando una huida masiva de la población, y el Gobierno de la República se había refugiado en Burdeos. Ante esta debacle inesperada, se pensaron diversas alternativas, que iban desde la petición de un armisticio hasta una lucha sin cuartel. La decisión final fue considerar los términos de la paz que proponían los alemanes, proponiendo al héroe de la Primera Guerra Mundial, el mariscal Philippe Pétain, para las negociaciones. Los mensajes emitidos por la radio pública francesa hablaban ya del final de la lucha armada y de una posible explicación de la derrota, que –según esta interpretación– en parte habría sido consecuencia de la decadencia de Francia como nación.

El armisticio se firmó finalmente el 25 de junio de 1940, quedando Francia dividida en dos zonas, separadas por una línea de demarcación: el norte y oeste, ocupado directamente por Alemania, sería la base de operaciones contra Inglaterra; al sureste, una zona no ocupada, con capital en Vichy, aparentemente independiente, pero estrictamente controlada por los alemanes, quedó bajo el mando del mariscal Pétain. Al mismo tiempo que Pétain proclamaba el cese de la lucha, desde Londres el general De Gaulle llamaba a una resistencia de los franceses contra la invasión alemana, a mantener viva una llama que no debía ni podía extinguirse. De esta forma, nacían dos regímenes, dos Francias, la Francia de la Resistencia y la del colaboracionismo, unas veces claramente diferenciadas y otras con una difusa línea de separación entre ellas²¹.

En los primeros días de la existencia del régimen de Vichy se planteó un dilema para todas aquellas personas que, estando en esta zona, consideraban la necesidad de resistir, apoyando las llamadas de De Gaulle: ¿se resistía únicamente contra los alemanes,

²¹ Véase sobre el tema SHEPPERD, Alan, *La bataille de France: l'invasion de l'Europe de l'Ouest. France, mai 1940*, RBA, París, 2009; CARSWELL, Richard, *The Fall of France in the Second World War: History and Memory*, Palgrave MacMillan, Londres, 2019.

contra Vichy, o contra ambos? Para las organizaciones de Resistencia que estaban surgiendo en aquellos primeros momentos, no había diferencia alguna; desde el armisticio habían tomado una posición contraria no solo a la Alemania nazi sino también al régimen que había aceptado la derrota y que estaba colaborando con el enemigo. En los lugares ocupados, la reacción generalizada fue inicialmente de rechazo profundo a los invasores, incluyendo la indignación de quienes tenían que acoger en sus casas a oficiales de la Wehrmacht. Sin embargo, con el paso del tiempo, mucha gente se acostumbró a ver todo esto como algo normal y la atmósfera se modificó, y también la mirada de algunas personas sobre los alemanes, que ya no les parecían unos monstruos invasores. Poco a poco, fueron encontrando distintas maneras de sobrevivir, algunos sirviendo a los invasores. El colaboracionismo afectó así de manera muy distinta a los dirigentes de la Francia de Vichy, bajo quienes recaía la responsabilidad de sofocar la Resistencia; a sectores de la burguesía y las clases medias, que buscaban ante todo salvar sus bienes; y a los grupos sociales menos favorecidos, que necesitaban sobrevivir a toda costa²². La actitud de la mayoría de las personas fue la de agachar la cabeza, sobrevivir y obedecer, pero también hubo otras que decidieron resistir y luchar contra la ocupación.

Dado que los varones en edad militar habían quedado dispersos tras la derrota o estaban reclusos en campos de prisioneros, las tareas de organización de los primeros grupos de Resistencia en la Francia ocupada recayeron sobre las mujeres y sobre los hombres de mayor edad. Muchas mujeres se pusieron en el lugar de los hombres en la continuación de la lucha tras la debacle, que supuso el fin de la guerra convencional para las fuerzas francesas en su propio suelo. Pero, para las convenciones sociales de la época, que identificaban el lugar de una mujer con los asuntos domésticos, este *inmiscuirse* de las mujeres en tareas habitualmente atribuidas a los varones era trasgresor. Una mezcla de paternalismo y de culto a la femineidad confinaba a la mujer a roles diferenciados. De ese modo, incluso las mujeres que asumieron labores en la Resistencia parecían limitarse a cumplir determinados papeles: o bien se destacaban sus dotes femeninas o bien se minimizaba la importancia de las tareas que realizaban, pero manteniendo siempre una visión tradicional de género²³. Para muchas personas, en la vida de una mujer de los años treinta y cuarenta del siglo XX no había lugar para las actividades políticas, la lucha y la

²² GILDEA, *Combatientes*, p. 148.

²³ *Ibidem*, p. 148. Véase también LEIGH WESTERFIELD, L., 'This Anguish, like a Kind of Intimate Song'. *Resistance in Women's Literature of World War Two*, Rodopi, Ámsterdam/Nueva York, 2004, p. 13.

camaradería con hombres extraños: debía cuidar su reputación, obedecer al padre, etc.²⁴. A ellas tocaba sobre todo hacer frente a la nueva vida en la Francia ocupada, ya que muchos hombres habían sido capturados o enviados a trabajar a Alemania²⁵. Hay que destacar el caso de las enfermeras, muchas de las cuales habían empezado la guerra de manera convencional, trabajando para la Cruz Roja, pero a quienes no se les estaba permitido acercarse al frente. Debido a la gravedad de los acontecimientos, en alguna ocasión se permitió que hubiera mujeres de uniforme más cerca del campo de batalla, transportando sobre todo medicinas. Pero, aunque esto suponía un gran cambio de mentalidad entre los militares, la opinión pública, como ha señalado Robert Gildea, aun no estaba preparada para contemplar a mujeres en uniforme²⁶.

Los organizadores de los primeros núcleos de Resistencia en Francia eran personas, tanto hombres como mujeres, que ya tenían unas posiciones políticas y morales opuestas a todo lo que representaban los nazis. La composición de estos grupos fue diversa, tanto en términos sociales como en orientación política. Las mujeres estuvieron involucradas en estos movimientos organizados, participando en diversas formas de Resistencia: desde trabajar en la prensa clandestina a esconder personas y jugarse la vida en ello. Muchas fueron detenidas y enviadas al campo de concentración de Ravensbrück²⁷.

El principal organismo femenino de la Resistencia fue el *Corps de Volontaires Françaises* (CVF), un cuerpo auxiliar establecido por De Gaulle en Gran Bretaña a partir de 1940. En junio de 1942 sus componentes eran ya trescientas y pasaron a cobrar por fin lo mismo que las auxiliares del Ejército británico²⁸. El 11 de noviembre de 1942 una de sus oficiales fue invitada a hablar en la BBC junto a De Gaulle y aprovechó para dirigirse “a todas las mujeres francesas voluntarias, es decir, a todas las mujeres francesas que desean la victoria y la liberación”. Sin embargo, la misión del CVF tenía mucho que ver con la mentalidad predominante en la época: su lógica era liberar a los hombres

²⁴ STROBL, *Partisanas*, p. 440.

²⁵ JOLY, Laurent (coord.), “Les Français et les Françaises en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale: travail forcé, captivité, répression”, *Guerres Mondiales et Conflits Contemporains: Revue d’Histoire*, nº 201, pp. 3-154.

²⁶ GILDEA, *Combatientes*, p. 149.

²⁷ KLINE, Rayna, *Partisans, Godmothers, Bicyclists, and other Terrorists: Women in the French Resistance and under Vichy*, tesis doctoral, Portland State University, 1977, p. 8. DOI: 10.15760/etd.2148.

²⁸ Véase sobre el tema ALBERTELLI, Sébastien, *Elles ont suivi de Gaulle: Histoire du Corps des Volontaires Françaises (1940-1946)*, Perrin, París, 2020; DOMINÉ, Jean-François, *Les femmes au combat: l’arme féminine de la France pendant la Seconde Guerre Mondiale*, Service Historique de la Défense, París, 2008.

voluntarios de la Francia Libre que realizaban tareas auxiliares para que así pudiesen dedicarse a combatir. Las mujeres voluntarias recibieron también formación militar, pero en realidad trabajaban como telefonistas, conductoras, taquígrafas o asistentes sociales²⁹. No todas las voluntarias de esta institución acudieron desde Francia para alistarse: muchas ya se encontraban en Inglaterra trabajando³⁰.

La Resistencia empezó casi de inmediato en todos los países ocupados. Inicialmente no era una acción organizada ni militante: era más bien una resistencia pasiva, nacida de modo más o menos espontáneo. Al principio, poca gente desafiaba a los alemanes abiertamente, y sus reacciones tendían a ser más espontáneas que calculadas. Pero esas reacciones tuvieron el efecto de verdaderos cañonazos: negaban a los alemanes los frutos de la victoria y ayudaban a debilitar su disciplina y resolución. Además, reforzaban la moral del pueblo francés, hundido en un pesimismo que era debido a la visión de la ocupación como una “larga condena”³¹. En este contexto cabe destacar la figura de Lucie Aubrac (1912-2007), fundamental tanto para el movimiento de la Resistencia como para observar la evolución de la situación de la mujer³². Aubrac era una profesora de Historia que enseñaba en Lyon y que participó en la Resistencia estando embarazada. Tras el arresto de su marido por las autoridades de la Francia de Vichy, organizó con éxito su fuga y la de otros presos³³. A partir de esta acción, se sumó a la Resistencia y participó en diversas operaciones de rescate. Fue una de los máximos

²⁹ Se pueden encontrar ciertos paralelismos en esta situación entre las agentes francesas y las británicas que ayudarían a la Resistencia en territorio francés, especialmente a través del SOE (*Special Operations Executive*), organización de la que hablaremos más adelante. En el momento en el que dejaban el Reino Unido para trabajar en su misión, el mayor peligro de esas agentes era que estaban actuando fuera de la Convención de Ginebra, que establecía una serie de normas sobre el trato de los prisioneros de guerra, pero que solo amparaba a las fuerzas militares regulares. Las mujeres supusieron un puntal del SOE, pues podían efectuar de manera más efectiva que los varones sus labores de agentes encubiertas. Pese a las diferencias en cuanto a edad, rasgos socioeconómicos y étnicos, todas las mujeres británicas que participaron en estas actividades en Francia compartían un sentido de aventura y voluntad para poner sus vidas al límite por una causa en la que creían. Algunas sobrevivieron a la guerra, otras fueron torturadas durante su detención y cautiverio, y otras simplemente no sobrevivieron (WALKER, Robyn, *The Women who Spied for Britain: Female Secret Agents of the Second World War*, Amberley, Gloucestershire, 2014, p. 16).

³⁰ GILDEA, *Combatientes*, p. 150.

³¹ MILLER, Russell, *La Resistencia I (La Segunda Guerra Mundial)*, Time Life Folio, Barcelona, 1995, p. 10.

³² REID, Donald, *Germaine Tillion, Lucie Aubrac and the Politics of Memories*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2008, p. 114; REES, Sian, *Lucie Aubrac: The French Resistance Heroine Who Outwitted the Gestapo*, Chicago Review Press Incorporated, Chicago, 2016.

³³ THURLOW, Katherine, *Female Collaborators and Resisters in Vichy France: Individual Memory, Collective Image*, tesis doctoral, University of Central Florida, Orlando, 2013, p. 64. <https://stars.library.ucf.edu/honorsthesis1990-2015/1511>.

responsables de *Libération-Sud*, el grupo de resistentes más importante del sur de Francia, solo por detrás de *Combat*, fundado por Henri Frenay.

Uno de los principales cometidos de estas mujeres fue el de dar protección a aquellos que estaban en tránsito o en fuga: esconder a resistentes y soldados huidos era en ocasiones un estadio previo a acompañarlos fuera del país por rutas clandestinas. Entre los grupos activos de estas resistentes, destaca el MOI o FTP-MOI (*Franco Tireurs et Partisans-Main d'Oeuvre Immigrée*), uno de los más importantes en Francia, formado principalmente por inmigrantes judíos del este de Europa. En el verano de 1944, la facción lionesa de este grupo, llamada también *Carmagnole*, llevó a los alemanes a la desesperación. Cada día hacía explotar fábricas de armamento, almacenes, garajes, y atacaba empresas cuyos propietarios colaboraban con los nazis. Las mujeres y hombres militantes del MOI fueron los primeros en emprender la Resistencia armada y los últimos a los que se rindió homenaje por sus méritos de lucha en la Francia de la posguerra. Considerados comunistas, no gozaban de demasiadas simpatías entre la Resistencia gaullista apoyada por Londres. Estos combatientes tan *atípicos* sólo se tenían a sí mismos y a su encarnizada lucha contra el fascismo, a su firme resolución de vengar a los judíos asesinados. Los grupos de lucha del MOI en París organizaron una tropa propia de mujeres, que se encargaba del transporte de armas y bombas, así como de vigilar los objetivos para el ataque. Incluso desde septiembre de 1942 existía una unidad partisana propia del MOI, compuesta exclusivamente por mujeres, que llevaba a cabo atentados y actos de sabotaje. Las mujeres eran esenciales para conseguir las armas y la munición, y repartirlo con el resto del MOI³⁴.

De este modo, las mujeres fueron muy activas en el núcleo de las organizaciones que luchaban en primera fila. Su labor más importante era la de ser agentes de enlace o mensajeras. Las redes de la Resistencia eran amplias, pero también borrosas. Y, dado que las líneas telefónicas estaban vigiladas, había que transmitir las ordenes físicamente a través de mensajeros, labor en la que las mujeres tuvieron un papel destacado. A veces incluso se les pedía transportar armas o explosivos. Las mujeres resultaban menos sospechosas que los hombres y pasaban más fácilmente desapercibidas, especialmente si se movían solas y en una simple bicicleta (que se convirtió en el transporte estrella, debido a que las estaciones de tren estaban rigurosamente vigiladas por la policía alemana o

³⁴ STROBL, *Partisanas*, p. 208.

francesa). En los círculos comunistas, donde existían grandes medidas de seguridad, era bastante común que las mujeres actuaran como agentes de enlace de sus maridos³⁵.

Mientras que parte de la Resistencia llevada a cabo por mujeres se desarrollaba secretamente, otras tareas pasaban por la protesta pública, tanto tradicional como simbólica. Debido a que las autoridades no las reprimían con la misma violencia que a los hombres, ellas habían estado a la cabeza de las protestas por *el pan* ya desde los tiempos de la Revolución Francesa³⁶. En la Francia de la ocupación ellas protagonizaron las quejas contra el hecho de que el mantenimiento del Ejército alemán fuera a expensas de los franceses, requisando grandes cantidades de alimentos y recursos. Las carencias de los alimentos se paliaban por medio de racionamientos y controles, que solo provocaban un crecimiento del mercado negro. Las peores situaciones para la penuria se dieron en los barrios periféricos de ciudades como París, donde vivía la clase obrera y tenía su bastión el Partido Comunista. En la primera fase de la guerra, los comunistas, si en algún caso eran liberados de los campos de prisioneros, corrían el riesgo de ser perseguidos como traidores, a causa del pacto nazi-soviético, y ser detenidos primero por el Gobierno de Daladier y luego por el de Vichy. En ese contexto, las mujeres organizaron “comités patrióticos” que ofrecían ayuda a familias en apuros y azuzaban el apoyo popular, a fin de presionar a las autoridades para que negociaran la liberación de los prisioneros de guerra y aumentaran los suministros de alimentos³⁷.

En la Francia de Vichy resultaba menos peligroso manifestarse públicamente que en la ocupada directamente por Alemania, lo que se hizo especialmente aprovechando las festividades francesas. Ello a pesar de que Vichy, tras haber abolido la Tercera República, no tenía apego alguno por fechas-símbolo como el Día de la Bastilla (14 de julio, fiesta nacional de Francia). En esta situación se aprovechaba cualquier oportunidad para llevar a cabo desafíos simbólicos. Incluso la conmemoración del final de la Primera Guerra Mundial, el 11 de noviembre, que estaba terminantemente prohibida en la zona ocupada, representaba un desafío a las autoridades de la denominada Zona Libre³⁸. En ella las mujeres terminaron por asumir las tareas propagandísticas que anteriormente habían sido

³⁵ THURLOW, *Female*, p. 66.

³⁶ Sobre los motivos de subsistencias en el contexto de la Revolución francesa, véase BOULANT, Antoine, *La Journée révolutionnaire. Le peuple à l'assaut du pouvoir (1789-1795)*, Passés Composés, París, 2021; DESAN, Suzanne, “Gender, Radicalization, and the October Days”, *French Historical Studies*, n° 43/3, 2020, pp. 359–390. DOI 10.1215/00161071-8278435.

³⁷ GILDEA, *Combatientes*, p. 155.

³⁸ *Ibidem*, p. 157.

básicamente llevadas a cabo por los hombres. Una de las primeras formas de propaganda fue la fijación de notas, conocidas como *papillon*, en lugares públicos. A menudo, la propaganda respondía a los llamamientos de la BBC, escuchada clandestinamente en Francia. Entre 1940 y 1943, las mujeres sumaban dos tercios del total de franceses que escribían mensajes a la BBC, lo que refleja su implicación en este tipo de actos de propaganda promovidos por la radiodifusión británica. Además, las actividades de Resistencia se organizaban principalmente a partir de la redacción, impresión y distribución de periódicos clandestinos, como el boletín *Défense de la France*, en el que también colaboraban mujeres³⁹. Asimismo, las tareas de las mujeres también abarcaban la organización de la parte *empresarial* de la Resistencia, incluyendo los suministros, contactos y reuniones.

Formar parte de la Resistencia no significaba únicamente reorganizar los núcleos activos, implicaba asimismo hacer frente a desgracias, como el encarcelamiento, la deportación e incluso la ejecución de miles de sus miembros⁴⁰. Esto dejaba a las mujeres (y, cuando eran ellas las arrestadas, a los niños) en situación de abandono y peligro. Las redes de la Resistencia, por tanto, acabaron desarrollando una especie de servicio social. Todas las actividades subversivas estaban perseguidas y eran castigadas severamente con deportación a un campo de concentración, o muchas veces, con la pena de muerte. Y había un sinfín de peligros adicionales, de miedos, de cambios continuos de domicilio, y con frecuencia, soledad y miedo de perder la vida. Mientras el luchador activo, al ser detenido, todavía podía tratar de defenderse con su arma, la mujer desarmada, con su cesto de la compra lleno de octavillas ilegales, quedaba a merced de sus perseguidores⁴¹. Aunque la historiografía no ha logrado llegar a un consenso sobre las cifras, parece claro que miles de mujeres fueron ejecutadas por apoyar a la Resistencia, miles murieron en campos de concentración o a consecuencia de las torturas, o se suicidaron por miedo a no soportar la tortura y delatar así a sus compañeros de lucha⁴².

³⁹ *Ibidem*, p. 159.

⁴⁰ En el caso de ser detenidas, la vida en el módulo de mujeres, junto a ladronas, prostitutas y mujeres que practicaban abortos, no contribuyó mucho a sus ideas de fraternidad femenina.

⁴¹ STROBL, *Partisanas*, p. 44.

⁴² Véase EISMANN, G  el y MARTENS, Stefan (dirs.), *Occupation et répression militaire allemandes: la politique de "maintien de l'ordre" en Europe occup  e, 1939-1945*, Autrement, Paris, 2007; GARNIER, Bernard; LELEU, Jean-Luc y QUELLIEN, Jean (eds.), *La répression en France 1940-1945: Actes du colloque international, 8, 9 et 10 décembre 2005*, Caen, Centre de Recherche d'Histoire Quantitative de Caen, 2007.

Pero, junto a las que participaron en la Resistencia, mujeres valientes y reconocidas, también es necesario hablar de las mujeres que optaron por el apoyo o la acomodación al régimen de Vichy, la zona no ocupada por los nazis. El nuevo régimen, liderado por el mariscal Pétain y caracterizado por sus buenas relaciones con el vecino régimen nazi, veía como una necesidad el retorno a los valores tradicionales, como elemento básico para salvar a la *decadente* Francia. Su lema fue *Travail, Famille, Patrie* ('Trabajo, Familia, Patria'), a modo de sustitución del célebre lema de la Revolución y de la República francesa *Liberté, Égalité, Fraternité*. Con esa perspectiva de revalorizar la familia, diversas leyes aprobadas en esta etapa buscaron sacar a las mujeres de Vichy de sus puestos de trabajo y hacerles volver al hogar, recalcando así la importancia de la familia tradicional, de la promoción de la natalidad y del cuidado de los niños por las mujeres⁴³. Construida en la retórica conservadora de la Gran Guerra y dada esta creciente importancia a las políticas natalistas, las mujeres jugaron un importantísimo papel en el régimen de Vichy. Se convirtieron en el símbolo de Francia, entre la imagen de Juana de Arco y una madre sanadora⁴⁴. Tal y como subraya Katherine Thurlow, su papel como madre que se sacrifica se convirtió en un imperativo para la visión de Vichy de hacer renacer la nación, animando a las mujeres a seguir su supuesto destino natural. Esta visión de la madre coexistía con otros estereotipos sobre la sexualidad de la mujer⁴⁵.

Estas ideas están relacionadas con la respuesta dada por la Francia de Vichy para explicar la derrota francesa en 1940, que había supuesto un traumatismo sin precedentes en la historia francesa. Inicialmente, el monopolio de las respuestas para comprender la derrota perteneció al nuevo poder, el de Pétain y Vichy, mediante una campaña de propaganda que hasta entonces Francia aún no había conocido. Según tal interpretación, las causas de la derrota tenían que ver con la progresiva disolución de un orden político, intelectual y moral, cuyas raíces se retraían en el tiempo hasta el inicio de la Tercera República, e incluso más aún, a la Revolución Francesa de 1789. En la lógica de Vichy, una forma de recuperar el país era por medio de políticas natalistas, idea que se enmarcaba en la defensa de la familia, uno de los pilares de la denominada Revolución nacional. De acuerdo con este mensaje, las mujeres francesas fueron acusadas de haber abandonado su "vocación natural" de esposas y madres por una manera de vivir frívola y de haber

⁴³ KLINE, *Partisans*, p. 52.

⁴⁴ Sobre Juan de Arco como símbolo, véase WARNER, Marina, *Joan of Arc. The Image of Female Heroism*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 2000.

⁴⁵ THURLOW, *Female*, p. 3.

contribuido así a la decadencia del país. Sobre la maternidad, cristalizaban las pasiones patrióticas. Según Beatriz Moreno, esta instauración de la familia como elemento clave del nuevo Estado francés constituye un proceso de subordinación de la mujer hasta quedar reducida a la esfera doméstica, y de generación de una nueva identidad femenina que se explica por medio del ensalzamiento de virtudes específicas. De acuerdo con esta visión, las mujeres se dividen en buenas y malas: la buena era la verdadera madre, y la mala, la mujer que salía de ese rol y que aspiraba, por ejemplo, a un mundo intelectual, es decir, alejado de su correspondiente esfera familiar⁴⁶.

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, la Francia de la Cuarta República (1946-1958) hubo de abordar la memoria de lo sucedido durante el conflicto bélico. Para entender esta cuestión es preciso tener en cuenta el contexto internacional y la situación política francesa en la posguerra. Así, no se pueden ignorar los elementos fundamentales que marcan la Guerra Fría, pues, al igual que en el resto de Europa, esta fue progresivamente influyendo en la política francesa. Inicialmente, el objetivo de la Cuarta República fue devolver al país la posición anterior a la guerra, con su potencia militar e imperial. Sin embargo, con los dos nuevos grandes actores de la política internacional en la posguerra, Estados Unidos y la Unión Soviética, y con el progresivo avance del movimiento de emancipación colonial, enseguida se vio que ese objetivo era imposible. De Gaulle estaba ofendido por no haber sido invitado a las grandes conferencias de Yalta y Potsdam, pero la dependencia de la ayuda estadounidense, concretada en el Plan Marshall, dificultó su intención de línea dura con Estados Unidos. En efecto, Francia fue uno de los países más beneficiados por el Plan Marshall y por el deseo norteamericano de promover la recuperación económica europea⁴⁷. El plan no era altruista y, entre otras cosas, se tradujo en una penetración económica y cultural de Estados Unidos en Europa, lo que despertó una doble reacción: provocó admiración, pero también repulsa⁴⁸.

El cambio económico de la posguerra vino marcado por la internacionalización de la actividad económica, como resultado del ascenso de Estados Unidos y del camino a una integración europea. Como explica Price, el Plan Marshall, que ayudó a reducir el desempleo y la pobreza, fue aprovechado por los comunistas para denunciar el

⁴⁶ MORENO RODRÍGUEZ, Beatriz, “El imaginario de Vichy: Feminidad y misión de las mujeres. Francia 1940-1944/Vichy Imaginarium: Fertility and Women Duty. France 1940-1944”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n° 28, 2006, p. 179.

⁴⁷ Véase BOSSUAT, Gérard, *La France, l'aide américaine et la construction européenne 1944-1954*, Institut de la Gestion Publique et du Développement Économique, París, 1997.

⁴⁸ PRICE, *Historia*, p. 319.

imperialismo estadounidense y a todos los que lo apoyaban. Pero también sirvió de impulso a la alianza occidental. Además, la creciente extensión del dominio soviético sobre Europa del Este en 1945 convenció a los socialistas de que el comunismo era un peligro mucho mayor que la democracia liberal y el capitalismo. La reconstrucción del país al nivel económico se consideró finalizada hacia 1950, cuando se superó el nivel de producción máximo anterior a la guerra, alcanzado en 1929⁴⁹.

A nivel político, la Tercera República había llegado a su fin el 21 de octubre de 1945: ese día se eligió una Asamblea Constituyente que debía preparar la nueva Constitución. Fueron las primeras elecciones en las que las mujeres pudieron votar en Francia, aunque los partidos tenían muy poca representación femenina. Respecto al general De Gaulle, el gran héroe de la Resistencia, fue reconocido por la Asamblea como único jefe del Estado, pero, tras ciertos desacuerdos en 1946 con algunos ministros sobre el presupuesto del Ejército, presentó una repentina dimisión, siendo sustituido por Vincent Auriol. De Gaulle no volvería al poder hasta 1958⁵⁰. Con los votos de la Asamblea, y pese a ciertos problemas iniciales para llegar a un consenso, nació la Cuarta República. El sistema de gobierno de esta etapa recordaba a la Tercera República, en la que las alianzas entre los notables políticos habían sido la forma de gobernar. Pero, en el nuevo contexto social de la posguerra, acabó siendo evidentemente inestable. Los Gobiernos no fueron los adecuados para ocuparse de las crisis financieras, las guerras coloniales y la tensión social producida por la desigualdad económica, que se dieron en las siguientes décadas⁵¹.

Tras la Liberación, la promesa de una nueva era de reforma política y de justicia social formó parte de las expectativas de buena parte de la población francesa. No obstante, había excepciones, como el caso de la derecha ultraconservadora, donde la sombra de la colaboración con Vichy aún estaba presente. En las tres décadas posteriores a la Liberación, Francia vivió un fenómeno de expansión capitalista, en los llamados *treinte glorieuses* (1945-1975)⁵². Junto a esa expansión económica, se creía que igualmente se podría llegar al consenso político del tiempo de preguerra: sin embargo, la

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 315.

⁵⁰ Véase CHAVE, Isabelle y EVEN, Nicole, *Charles de Gaulle: Archives et histoire*, Publications des Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 2016 (recuperado el 10 de diciembre de 2020). Disponible en Internet. <<http://books.openedition.org/pan/289>>.

⁵¹ PRICE, *Historia*, p. 342.

⁵² FOURASTIÉ, Jean, *Les Trente Glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Fayard, París, 1979.

realidad fue que el heterogéneo grupo que había luchado contra los ocupantes (a nivel simbólico, liderada por los mitificados resistentes) quedó roto, con un desmoronamiento del consenso político del centro-izquierda, nacido en la ocupación. De esta debilidad se aprovechó la derecha para desestabilizar y desacreditar a la Cuarta República⁵³.

En este contexto se fue construyendo la política de memoria francesa de la Segunda Guerra Mundial. Pero antes, inmediatamente después de la guerra, tuvo lugar la depuración de la población francesa que de un modo más claro había favorecido a los nazis, lo que –según algunas interpretaciones– afectó especialmente a las mujeres. En efecto, con la derrota nazi, la Liberación supuso no solo la victoria aliada, sino también un nuevo comienzo, especialmente para las personas que habían colaborado con el invasor. El caso más conocido y visual, como se expondrá más adelante, fue el de las *tondues*, las mujeres acusadas de mantener relaciones sexuales voluntarias con los alemanes (vistas como una “colaboración” de tipo sexual): su castigo fue raparles la cabeza, en medio de una humillación y linchamiento público. La imagen de estas mujeres es tanto un recordatorio de la glorificación a posteriori de la Liberación en la memoria colectiva, como un símbolo de la humillación sexual impuesta por el trauma de la ocupación⁵⁴.

Además, inmediatamente después del final de la guerra se produjo la *épuration* (purificación o depuración, como se traducirá en este estudio), por la cual se produjeron represalias contra aquellos que se habían percibido como colaboradores⁵⁵. Todo lo relativo a la memoria y las responsabilidades quedó como la principal urgencia para la reconstrucción. La idea mayoritaria (preponderante para la opinión pública francesa y defendida por De Gaulle, tanto en su etapa como líder de la Francia Libre como de presidente entre 1958 y 1969) era la de promover una narrativa de “curación nacional”. Según esta, el régimen de Vichy y sus políticas colaboracionistas habían sido un paréntesis en la historia de la República⁵⁶.

⁵³ PRICE, *Historia*, p. 314.

⁵⁴ MOORE, Alison M., “History, Memory and Trauma in Photography of the *Tondues*: Visuality of the Vichy Past through the Silent Image of Women”, *Gender & History*, n° 17, 2005, p. 659; VIRGILI, Fabrice, *La France ‘virile’. Des femmes tondues à la Libération*, Payot, París, 2019.

⁵⁵ BERGÈRE, Marc, *L’Épuration en France*, Humensis, París, 2018; SANGSTER, Andrew, *The Agony of France*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2016, p. 405

⁵⁶ HALLET, Marion, “Beautiful Victim: Romy Schneider in French Occupation Cinema”, *French Screen Studies*, n° 21/2, 2021, p. 2, DOI:10.1080/26438941.2020.1864198.

En efecto, tras estas depuraciones, la política de memoria francesa de la Segunda Guerra Mundial tuvo como eje el mito de la Resistencia, que ha sido definida como el *ejército de las sombras*. Debido a su complejidad, resulta difícil establecer una definición unívoca del mito. Gildea lo define como relatos desarrollados para definir la identidad y las aspiraciones de grupos de personas o de países enteros, que no necesitan basarse en hechos históricos probados⁵⁷. Es el caso de la Resistencia francesa, piedra angular de la identidad gala a partir de la Segunda Guerra Mundial. De hecho, se ha convertido posiblemente en la Resistencia antinazi más conocida, pese a la trascendencia de otras, como las de Yugoslavia, Italia, Grecia u Holanda.

Del mismo modo que De Gaulle elaboró un mito sobre la Resistencia desde el instante de la Liberación, los antiguos miembros de esta organización y los historiadores movilizaron a los organismos estatales para preservar y también construir un registro histórico sobre la experiencia francesa en la Segunda Guerra Mundial. Pese a que en los primeros días de octubre de 1944 se había creado una Comisión sobre la Historia de la Ocupación y la Liberación de Francia (CHOLF), los archivos documentales sobre Vichy y la Resistencia permanecieron en absoluta confidencialidad hasta una ley aprobada en 1979 que facilitó el acceso a ellos (aunque era necesario pedir un permiso especial para visualizar la mayoría de esos documentos). Durante casi cuarenta años, mientras esos archivos permanecieron cerrados, distintas fuentes, sobre todo orales, conformaron una única y *verdadera* historia sobre la Resistencia. Se produjo un efecto *bola de nieve*, en el que prácticamente todas las entrevistas a los resistentes eran iguales: los entrevistados coincidían en ser varones, gente culta que había formado parte de la Francia Libre o de las principales organizaciones no comunistas del territorio. La memoria de los antiguos resistentes era la fuente de la historiografía.

Sin embargo, este poderoso mito nunca se implantó de manera hegemónica en las diferentes memorias del pueblo francés. Es el caso de los comunistas, que habían desempeñado un papel dirigente en los combates en la Resistencia y se impusieron como el más importante partido político al final de la guerra. Este grupo político no puso ninguna objeción al mito de la Resistencia mientras disfrutó del poder. Por el contrario, esta idea se rompió en 1947, cuando, tras el comienzo de la Guerra Fría y la expulsión de

⁵⁷ GILDEA, *Combatientes*, p. 25. Un análisis aplicado al cine en GUTIÉRREZ DELGADO, Ruth (coord.), *El renacer del mito: héroe y mitologización en las narrativas*, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, Sevilla, 2019.

los comunistas del Gobierno francés, estos comenzaron a insistir en su propia versión de la historia. Su táctica fue la de reclamar un lugar central en dicha historia, acorde con su *martirio*, ya que el Partido Comunista Francés se autodefinió como el partido de los 75.000 *fusillés*, haciendo mención a sus sacrificados por la causa. En realidad, esta cifra de fusilados había sido inflada interesadamente por el partido, para ser utilizada propagandísticamente en favor de su propia causa. A su vez, los resistentes no comunistas reivindicaban su propio protagonismo. Así, mientras que se levantó un monumento en memoria de 27 comunistas detenidos y fusilados en Chateaubriant, se erigió en Nantes otro similar a 16 rehenes no comunistas: las luchas por apropiarse de la memoria de la Resistencia vivieron un momento tenso⁵⁸.

Las potencias occidentales, conscientes de la participación de los comunistas en la lucha contra la ocupación, temían la influencia que estos héroes (y heroínas) pudiesen tener sobre la población. Por ejemplo, tras el inicio de la Guerra Fría, no se realizaron entrevistas a los comunistas que habían combatido, dentro de la mencionada memoria oral de la Resistencia en la posguerra. Los homenajes oficiales a las figuras heroicas se concentraron en las fuerzas militares interiores de los Gobiernos exiliados. Hay que destacar en este punto el caso del FTP-MOI (*Francs Tireurs et Partisans-Main d'Oeuvre Immigrée*), que ha sido llamado “el grupo del olvido”, porque ni sus propios compañeros supieron agradecerle la lucha llevada a cabo: esos combatientes, que se contaban entre los más temidos por los nazis, llevaban apellidos judíos y no franceses⁵⁹. Y esto no contribuía precisamente a reforzar el nacionalismo propagado en los últimos años de la guerra, cuando el Partido Comunista de Francia, contradiciendo su internacionalismo anterior, decidió mostrarse al menos tan patriota como los seguidores de De Gaulle. Esos judíos, la gran mayoría inmigrantes, parecían ser de repente una mancha para la nueva imagen recién creada de la Resistencia: a algunos miembros se les instó incluso a cambiar sus apellidos por nombres franceses⁶⁰.

Por otro lado, la lucha partisana había sido uno de los grandes campos de batalla de la Segunda Guerra Mundial y siguió siéndolo a la hora de construir una memoria posbélica. Los partisanos atacaban por sorpresa, aparecían de repente, abrían fuego,

⁵⁸ GILDEA, *Combatientes*, p. 21.

⁵⁹ POZNANSKI, Renée, *Jews in France During World War II*, Brandeis University Press, Hanover, 2001, p. 352.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 39. Véase también ZUCCOTTI, Susan, *The Holocaust, the French and the Jews*, Bison, Winnipeg, 1999, capítulo 15: “Jews in the Armed Resistance”.

descarrilaban trenes y desaparecían nuevamente. De la nada salían y a la nada volvían. Los soldados alemanes que habían sido destinados, por ejemplo, a Francia, debían considerar a la Resistencia como su peor enemigo, aunque su situación global no fuera comparable a la que sufrían sus compañeros en el frente del Este. Los resistentes tenían en cuenta que muchos de aquellos soldados alemanes eran simples trabajadores, como también lo eran ellos, por lo que el objetivo de los atentados solía ser oficiales de las SS, la SD o Gestapo, o franceses considerados colaboracionistas y traidores. La disidencia se mostraba con distintos elementos: grafitis, la letra V como símbolo de la victoria, para los franceses la famosa Cruz de Lorena, y otros tantos elementos⁶¹. Progresivamente, y junto a estos símbolos, la oposición local comenzó a endurecerse, y algunas actuaciones fueron dirigidas al sabotaje. Los resistentes que inicialmente iban por libre empezaron a unir sus fuerzas, operando contra los alemanes bajo una fuerza organizada. Todo ello se reflejó más tarde en la idea de una Resistencia unida en torno a De Gaulle⁶².

En el marco de esta memoria francesa de la Segunda Guerra Mundial y de la Resistencia, el recuerdo de la participación femenina en esta última tuvo una evolución algo diferente. A pesar de que las mujeres habían desempeñado tareas peligrosas al lado de los hombres, muy a menudo, en años posteriores, se mostraron reticentes a hablar de su lucha o minimizaron la importancia de su labor: mientras que los hombres generalmente hablaban abiertamente de las tareas que habían realizado como resistentes, la tendencia de las mujeres era justo la contraria. Así, durante los años posteriores al conflicto hubo pocos testimonios directos de mujeres resistentes: una excepción fue el de Agnès Humbert, que había participado en la red de Resistencia del Musée de l'Homme y había sido deportada a Alemania para la realización de trabajos forzados⁶³. Una razón que explica el relativo papel secundario de las mujeres en la Resistencia y en su memoria posterior es que, por lo general, no iban armadas. El exponente más llamativo de la labor de la Resistencia era la actividad militar, y las mujeres, tal y como se ha dicho, servían habitualmente en esas fuerzas armadas como encargadas de tareas auxiliares. La larga preparación que entrañó la organización de un *segundo frente* no sirvió para aproximarlas a la primera línea de batalla. La única excepción fue el servicio auxiliar, que podía servir también de tapadera para las actividades clandestinas detrás de las líneas enemigas. En

⁶¹ FRANCK, Christiane y QUELLIEN, Jean, *La France de 1945: résistances, retours, renaissances*, Université de Caen, Caen, 1996, p. 99.

⁶² STROBL, *Partisanas*, p. 42.

⁶³ HUMBERT, Agnès. *Resistance: Memoirs of Occupied France*, Tallandier Editions, París, 2008.

algunos casos, los servicios auxiliares dieron cobertura a agentes secretos que trabajaban detrás de las líneas enemigas. La organización de la retaguardia abría la posibilidad de participación para las mujeres, pero en otros aspectos cerraba esa opción⁶⁴.

En cuanto a la memoria viva, hay que tener en cuenta que muchas de estas mujeres fallecieron en los años noventa del siglo XX o a principios del nuevo milenio. La mayoría tenían entre veinte y veinticinco años cuando se unieron a la lucha armada: pasaron por situaciones insoportables, y su vida tras la guerra tampoco fue fácil, pues muchas veces no recibieron el reconocimiento que merecían por su actuación contra el nazismo y la ocupación. Incluso a algunas se las denigró, cuestionando su moralidad y feminidad⁶⁵.

Así, pese a su participación en la Resistencia, las mujeres fueron en demasiadas ocasiones borradas de la memoria colectiva, aunque hubo excepciones importantes. En el caso de Francia, la historiadora Rita Thalmann concluyó que, de diecisiete obras sobre el papel de la mujer en la Resistencia, trece aparecieron después de 1971, es decir, después de las primeras manifestaciones importantes del feminismo francés⁶⁶. En otros países (como Yugoslavia o la Unión Soviética, que se analizarán en los siguientes capítulos) se tardó décadas hasta que salieron a la luz trabajos sobre esta cuestión⁶⁷. No obstante, no se trata en realidad de algo excepcional, si se tiene en cuenta la evolución de la historiografía y la tardía aparición de la historia de las mujeres⁶⁸. Además, una importante parte de la Resistencia activa fue víctima de un doble estigma, ser judía y comunista. Por otro lado, también influyó el que, en los países de Europa occidental, como es el caso de Francia,

⁶⁴ GILDEA, *Combatientes en la sombra*, p. 165.

⁶⁵ Aunque no sean objeto de estudio en esta tesis, merece la pena citar el caso de las resistentes italianas, que fueron acusadas de haber cumplido en el frente una función de prostitutas (STROBL, *Partisanas*, p. 17).

⁶⁶ THALMANN, Rita, “L’oubli des femmes dans l’historiographie de la Résistance”, *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, nº 1, 1995, DOI: <https://doi.org/10.4000/cli0.513>.

⁶⁷ Un caso excepcional es de las agentes especiales que participaron para el SOE (*Special Operations Executive*) del Reino Unido. Esta organización, cuyos objetivos eran coordinar y asistir localmente a los grupos de actividad clandestina en los países europeos ocupados, se dividió en distintas secciones, como la F (Francia), que contaba con 39 mujeres. Estas mujeres, de diversos orígenes, mostraron valor y capacidad de resolución durante la guerra, y algunas de sus historias continúan siendo un punto fundamental en la prensa, literatura y cine posterior. Especial reconocimiento público han tenido Odette Churchill, agente superviviente condecorada con la cruz de San Jorge, y Violette Szabo, asesinada durante la guerra. Ambas mujeres se convirtieron en heroínas nacionales tras la guerra, y la construcción de su imagen y experiencias en la posguerra inmediata se convirtió en un referente para la identidad nacional. Sus experiencias dieron esperanza en momentos difíciles para Gran Bretaña, mientras la Guerra Fría comenzaba y la vida continuaba siendo dura, debido a las consecuencias del conflicto Véase VIGURS, Elizabeth Kate, *The Women Agents of the Special Operations Executive F Section – Wartime Realities and Post War Representations*, University of Leeds, Leeds, 2011.

⁶⁸ FARGE, Arlette, “La historia de las mujeres: Cultura y poder de las mujeres: ensayo de historiografía”, *Historia Social*, nº 9, 1991, pp. 79-102.

los Gobiernos, al volver de su exilio tras la liberación (generalmente en Londres), iniciaron una contraofensiva en la que la importancia de la Resistencia comunista fue minimizada e incluso silenciada, respondiendo a la lógica de la Guerra Fría.

1.2. Mujeres protagonistas en el primer cine de la Resistencia

El final de la guerra marcó también la reconstrucción del cine francés, que era célebre ya en los años de anteguerra por su riqueza de contenido y de guion, apoyado en obras teatrales y célebres novelas: sin duda, se trataba de un cine de autor. La rápida recuperación de la producción cinematográfica francesa a partir de 1945 fue debida a que, durante la guerra, el rodaje y distribución de filmes no se habían interrumpido, aunque sí se habían sometido a los objetivos de los alemanes durante la ocupación⁶⁹.

La cuestión de la reconstrucción cinematográfica se planteó durante los doce años que duró la Cuarta República con una disyuntiva política simple: o el cine de la Francia liberada se reconstruía bajo el control del Estado o lo hacía por medio de diferentes ramas de productores y distribuidores, con intereses divergentes. Además, las primeras películas de la inmediata posguerra estuvieron marcadas por la censura establecida por las nuevas autoridades⁷⁰. Estas buscaban controlar cómo se mostraba a la Resistencia en estas películas, producidas justo después de la Liberación⁷¹. El nuevo arranque del cine francés tras la guerra, confirmado por los éxitos obtenidos en los festivales europeos de 1947, mantuvo cierta continuidad hasta las primeras manifestaciones de la *Nouvelle Vague* en 1958⁷².

Este cine de la Cuarta República ha sido descrito como pusilánime, puesto que, además de la censura estatal, la autocensura surgía en cuanto una cinta buscaba hablar de la actualidad. Esto explicaría, por ejemplo, que los grandes directores del periodo del Frente Popular, como Jean Renoir y René Clément, que regresaron de su exilio, iniciaron un cine diferente al que habían estado realizando antes de 1939, sin las pretensiones del

⁶⁹ PETERLINI, Lesly, “Entre la prohibición y la metáfora. Una aproximación al cine francés durante la ocupación (1940-1944)”, *Imagofagia*, n° 14, 2016, <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/issue/view/27>, acceso 5/5/2021.

⁷⁰ La censura se estableció en la Ley de Reorganización del cine francés de los primeros años de la posguerra, que se comentará posteriormente. Véase sobre el tema ESQUERRE, Arnaud, “Les affires de la disparition de la censure”, *Communications*, n° 1, 2020, pp. 147-159. DOI: <https://doi-org.ehu.idm.oclc.org/10.3917/commu.106.0147>; FERNÁNDEZ, Carmen, “El cine propagandístico francés: un factor de cambio (1945-1950)”, *Enlaces: revista del CES Felipe II*, n° 5, 2004.

⁷¹ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 32.

⁷² JEANCOLAS, *Historia*, p. 49.

realismo de anteguerra. Así, cuando se hablaba de las secuelas de la guerra, de las dificultades económicas, de la Guerra Fría o la descolonización, se hacía siempre a una distancia prudencial de la realidad francesa. Incluso los llamados directores jóvenes (a pesar de que la mayoría tenían más de cuarenta años) tenían dificultades para acceder a la realización de las cintas, por el reglamento posterior a la Liberación, en el que se imponía un currículo complicado de acceso a la dirección cinematográfica. En realidad, tal y como ya se ha explicado, la guerra no había sido gloriosa para Francia, pero pronto se convirtió en un elemento de legitimidad y de compromiso para la izquierda y la derecha de la Cuarta República, los comunistas y De Gaulle⁷³.

Por ello, el primer cine de la posguerra, tal y como se verá a lo largo de este capítulo, nació de una impostura, pues el mariscal Pétain y el régimen de Vichy fueron ignorados en la filmografía de esta etapa. Según esta interpretación, Francia y su cine habían pasado del año 1939 a junio de 1944 como si en medio no hubiera habido una cinematografía producida bajo control alemán o de las autoridades de Vichy. La Resistencia, su actividad y sus valores fueron la obsesión argumental de los guionistas, y el cine se convirtió en el medio para facilitar la comprensión de la historia, aplicando las posibilidades propagandísticas con las que contaba como medio de comunicación de masas. El cine funcionó entonces más como un género de entretenimiento y espectáculo que de información, aunque siempre hubiera en las cintas que trataban de la guerra un mensaje de fondo. El cine francés de la posguerra, junto a la plasmación de la Resistencia, recordaba al público las valiosas obras literarias nacionales, a través de películas que adaptaban estas novelas. Este engrandecimiento de la narrativa clásica nacional enlazaba con el objetivo del cine bélico de la época. Este, entroncando con la memoria mítica de la Resistencia inmediatamente posterior a la Liberación, trataba de recordar lo valeroso y lo patriota que había sido el pueblo francés durante la Segunda Guerra Mundial.

Tal y como ya se ha señalado, esta orientación era posible gracias a la censura previa que existió en esta etapa. Pero, además, la Cuarta República controló jurídica, económica y políticamente el cine, a través de la Ley de Reorganización del cine francés (1947), que estableció el control del Estado sobre la financiación de las películas, sobre los ingresos de la taquilla y la concesión de atribuciones al jefe de Cinematografía. Junto a esta ley, hay que mencionar el impacto que tuvo en la industria del cine francés el

⁷³ *Ibidem*, p. 49.

denominado Plan Monnet⁷⁴. Este programa se tradujo en un aumento de las exportaciones y la mejora, tanto artística como técnica, de las producciones francesas⁷⁵. Finalmente, otro elemento clave fue la creación del Centro Nacional de Cinematografía, a través del cual se estructuraba el intervencionismo del Estado en este periodo. Dentro de la misma Ley de Reorganización se establecieron una serie de puntos en lo referente a la censura, por los que el Estado se reservaba el derecho de prohibir la exportación de cintas consideradas de poca calidad. Además, se establecía que la censura de una película se realizaría por medio de un voto secreto y por unanimidad dentro del mismo Centro Nacional de Cinematografía⁷⁶. Otro elemento fundamental para estimular tanto a directores, productores y al público para que volviera a las salas fueron los festivales, que sirvieron para la recuperación del prestigio cultural francés, dando a conocer lo mejor de su cinematografía. El Festival de Cannes, cuya primera edición se celebró en 1946, fue la piedra angular de esta política de promoción del cine francés⁷⁷.

Significativamente, en el cine sobre la Segunda Guerra Mundial producido en Francia en la inmediata posguerra apenas hay protagonistas femeninas trascendentales. De hecho, la llegada de protagonistas femeninas en estas películas solo se produjo a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta. Hasta este momento el rostro de la Resistencia en la pantalla fue enteramente masculino. Además, tal y como iremos viendo a lo largo de este epígrafe, incluso a partir de estas fechas la representación femenina fue diferente de la de sus compañeros masculinos: mientras que los hombres asumieron roles distintos, dependiendo de su edad y de su situación familiar, la inmensa mayoría de las mujeres siempre se representaron jóvenes, solteras y atractivas, algo común a las otras cinematografías que se expondrán en esta investigación⁷⁸.

Por consiguiente, la primera cinta que vamos a analizar se produjo a finales de los años cincuenta. La hemos escogido tanto por la representación femenina de su protagonista como porque destaca en el contexto de esa época. Aborda uno de los

⁷⁴ Este Plan Monnet no es el del mismo nombre que se firmó en 1946 para la administración de las cuencas mineras y producción de acero y carbón del Ruhr y el Sarre, sino que se refiere a los acuerdos comerciales Blum-Byrnes de 28 de mayo de 1946, firmados entre Francia y Estados Unidos, en cuyo diseño desempeñó un papel clave el economista Jean Monnet, acuerdos que afectaron a la industria del cine francés. Véase CRETON, Laurent. *Histoire économique du cinéma français: Production et financement 1940-1950* [en línea]. CNRS Éditions, París, 2004 <<http://books.openedition.org/editions-cnrs/3467>> (recuperado el 19 de junio de 2021).

⁷⁵ MILWARD, Alan S., *The Reconstruction Western-Europe 1945-1951*, Routledge, Oxford, 2005, p. 129.

⁷⁶ FERNÁNDEZ, “El cine”, p. 5.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 9.

⁷⁸ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 389.

personajes más controvertidos del cine sobre la Resistencia. Se trata de Cora, protagonista de *La Chatte* (*La gata*), un filme de 1958 dirigido por Henri Decoin. Este director, nacido en 1890 en París, comenzó su carrera como atleta olímpico en el equipo de natación francés. Tras servir en la Primera Guerra Mundial como aviador, se dedicó al periodismo deportivo, realizando numerosos artículos para prestigiosas revistas nacionales. Su carrera cinematográfica comenzó como guionista colaborador en una gran variedad de filmes de todos los géneros. *La Chatte* y *Noches de Casablanca* fueron sus películas más conocidas como director. Falleció en 1969⁷⁹.

La Chatte cuenta la historia de una mujer, Suzanne Ménessier, apodada Cora (interpretada por Françoise Arnoul) que se convierte en miembro de la Resistencia cuando su marido muere intentando escapar de los alemanes. Poco después, un periodista (Bernhard Wicki) que investiga todo lo relacionado con la Resistencia, se convierte en su amante; pero no es quién dice ser, sino el sargento alemán Hugo Bleicher, un miembro de la Abwehr (la organización de inteligencia militar germana). Cuando ella se da cuenta de la verdad, es detenida y condenada a muerte. Sin embargo, su ya antiguo amante, en un momento de redención, le ayuda a escaparse. Pero el jefe del grupo nazi (Kurt Meisel), que sentía atracción por ella, le dispara y muere finalmente.

La película de Henri Decoin no es cualquier cinta sobre el papel de la mujer en la Resistencia. *La Chatte* es el nombre en clave de un personaje real, con una historia en parte diferente: se corresponde con el de Mathilde Carré (1908-2007), espía francesa conocida como “la otra Mata Hari”⁸⁰. En la historia real, esta mujer comenzó su carrera hacia el protagonismo el día de Año Nuevo de 1942, cuando llegó de París a Londres un mensaje cifrado que hizo que el júbilo reemplazara a la tristeza en la base de operaciones del SOE (*Special Operations Executive*), el servicio de inteligencia británico creado por Churchill en julio de 1940 que, entre otras cosas, ayudaba a la Resistencia en los países ocupados⁸¹. El emisor del mensaje se identificó como Pierre de Vomécourt (1906-1986),

⁷⁹ RÈGE, Philippe, *Encyclopedia of French Film Directors*, Scarecrow Press, Plymouth, 2010, vol. I, p. 292.

⁸⁰ Cit. en TREMAIN, David, *Double Agent Victoire: Mathilde Carré and the Interallié Network*, The History Press, Gloucestershire, 2018, p. 153. La propia Mathilde Carré publicó una novela autobiográfica: CARRÉ, Mathilde-Lily, *I was “The Cat”*, Clarke, Doble & Brendon Ltd., Plymouth, 1960. Existe igualmente la versión original del libro, pero sólo se pueden encontrar en los círculos de coleccionistas y segunda mano.

⁸¹ El *Special Operation Executive* (SOE, la Dirección de Operaciones Especiales) fue creado en julio de 1940 y su misión era llevar a cabo actividades de sabotaje, subversión y reuniones de inteligencia contra los alemanes, así como asistir a los grupos de Resistencia en los países ocupados. El SOE quedó organizado en secciones por países, siendo cada sección responsable de dirigir operaciones encubiertas dentro del país

agente secreto del SOE y uno de los tres hermanos que habían organizado la actividad de la Resistencia desde mayo de 1941. Después de explicar brevemente los acontecimientos de los últimos meses, el mensaje concluía con una petición urgente de que se enviara más dinero a los agentes todavía operativos. La señal contenía códigos convenidos previamente para probar su autenticidad y este agente era, en efecto, el autor del mensaje, pero no el emisor: el mensaje había sido transmitido por el servicio de información militar alemán. Pierre de Vomécourt no sabía nada de este asunto: de hecho, no tenía ninguna radio y había pasado semanas buscando una forma de establecer contacto con Londres. En un momento dado, un abogado amigo le había presentado a Mathilde Carré, conocida como Lily por sus amigos y como la Chatte (la Gata) por sus compañeros de la Resistencia. La Chatte le explicó que había trabajado con un circuito de información polaco roto por los alemanes, que había podido evitar la detención, al igual que el operador de radio que todavía estaba en contacto con Londres, y que estaría encantada de enviar un mensaje al SOE de parte de Vomécourt⁸². Todo esto se recrea en el filme, pero añadiendo un importante detalle en una escena concreta: sentado solo en otra mesa del café había un hombre de paisano, que parecía no prestar atención a la conversación entre la Chatte y Vomécourt: era el sargento Hugo Bleicher, de la Abwehr, representado en la película como el oficial Bernard Werner, el falso periodista (Bernhard Wicki). Y, como ya hemos explicado, la Chatte era su amante⁸³.

La historia que había contado la Chatte a Vomécourt era cierta solo en algunos aspectos: había sido realmente miembro de confianza de Interallié, un circuito de

designado. La rama del SOE específica para Francia era la sección "F", y su objetivo era establecer redes con todos los agentes subversivos de Francia, en estrecho contacto con la Resistencia. Estas redes recibían el nombre de alguna profesión y operaban de modo independiente, pero sus redes a veces se superponían unas con otras (WALKER, *The Women*, p. 11).

⁸² Pese a que Pierre de Vomécourt era francés, conviene explicar el procedimiento de los agentes especiales del SOE, algunos incluso refugiados franceses en el Reino Unido y conducidos de vuelta a su país de origen para realizar allí misiones especiales. Los agentes del SOE efectuaban funciones diferentes, además de reuniones de inteligencia con otros agentes especiales. Aparte, también llevaron a cabo actividades de sabotaje contra las comunicaciones de los alemanes, así como entrenamiento a los resistentes locales en el uso de armas y explosivos. Toda esta labor, especialmente la de trabajar como correos, era un trabajo peligroso: al encontrarse con otros agentes y llevar correos, los agentes estaban siempre en peligro. El trabajo del operador en las radios que retransmitían los mensajes secretos de vuelta a Londres también era otra misión peligrosa, debido a que los sistemas de detección de radio alemanes eran extremadamente efectivos, rastreando los mensajes. Pese a todas las dificultades, los agentes del SOE tenían que estar preparados y adaptados a todo. Estos agentes llegaban a Francia como paracaidistas, y así lo hicieron algunas mujeres, como Sonia Butt o Christine Granville. Estas podían quedar heridas en el momento del aterrizaje. En teoría, debía haber un agente aliado esperándolas, pero en otras ocasiones podían ser los alemanes quienes las estuvieran esperando, con el fatídico destino de cárcel, tortura y ejecución (WALKER, *The Women*, p. 14).

⁸³ MILLER, *The Resistance*, p. 46.

información polaco en contacto con la inteligencia británica, pero no le explicó que, cuando el circuito fue infiltrado por la Abwehr, ella fue detenida e interrogada. Ese interrogatorio lo había llevado a cabo el propio Bleicher en el cuartel general alemán en París, el hotel Edouard VII, y a la mañana siguiente, la Chatte se había mostrado dispuesta a convertirse en agente doble. Durante los siguientes días, condujo a Bleicher a las casas y puntos de encuentro del grupo Interallié que todavía estaba en libertad, incautando cuatro transmisores de radio. Ella conocía todas las claves, horarios de transmisión y comprobaciones de seguridad, de modo que Londres no podía sospechar nada. Pero, en esa reunión entre la Chatte y Vomécourt, él se dio cuenta de que Carré no estaba siendo sincera. A finales de enero hizo una comprobación sencilla, preguntándole si podría obtener algunos documentos de identidad falsificados. Entre esos documentos se encontraban los de Michael Trotobas, otro agente del SOE reconocido por Vomécourt, lo que hizo que este sospechara.

La acusación de que era una traidora no se hizo esperar y finalmente confesó: siguiendo las reglas del juego, Vomécourt tendría que haberla matado, pero la convenció para que se convirtiese en un agente triple. El sargento Bleicher, ignorando que Carré volvía a trabajar para los aliados, comprobó cómo ella le suministraba valiosa información. Carré fue a Inglaterra acompañando a Vomécourt para posteriormente traicionarle e informar a Bleicher. Tenía preparado en Londres un piso repleto de micrófonos ocultos, donde pasó varios meses hablando con oficiales británicos. Cuando ya no le quedó nada que contar, en julio de 1942 se la llevaron a una prisión inglesa. Pierre de Vomécourt volvió a Francia para continuar con sus actividades en la Resistencia; aunque fue detenido y torturado, se mantuvo callado. Por su parte, Carré estuvo el tiempo restante de la guerra en prisiones de Inglaterra y Francia. Finalmente, fue condenada a muerte en enero de 1949, pero su pena fue conmutada, para ser liberada en 1954⁸⁴.

Tras el cine complaciente de la inmediata posguerra, no cabe duda de que titular a una película *La Chatte*, que esta tratara sobre una espía francesa miembro de la Resistencia, que tiene una relación con un soldado alemán y que nadie sabe realmente a quién sirve, suponía reabrir el recuerdo de un episodio trágico de la historia real. No obstante, en el filme, los estereotipos de la inmediata posguerra sobre lo bueno y lo malo son evidentes, con la representación de los alemanes como la maldad absoluta. Lo mismo

⁸⁴ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 323.

sucede con otros estereotipos, como la imagen de la mujer sumisa en su amor imposible, arriesgándolo todo hasta perder la vida. Aunque se tuvo que enfrentar a críticas que hablaban de la película como una falsificación histórica, en principio sus creadores la presentaron como una narración que intentaba parecerse en todo lo posible a la historia real. La Comisión estatal francesa de control de películas dio el visto bueno a la producción y a la exportación del film, que fue autorizado para todos los públicos. Sin embargo, se advirtió que “la representación de la Defensa Nacional señala que el título *La Chatte* es susceptible de críticas por parte de la Asociación de Resistentes”. Incluso Michel Brault, célebre director de cine de Quebec, que más tarde fue muy conocido por conectar con la *Nouvelle Vague* (que estaba naciendo en estos años), pidió cambiar el título de la película porque consideraba que “rehabilita la figura de Mathilde Carré”⁸⁵. Otras críticas subrayaron la falta de fuerza de la historia, pese a la nueva visión (por su complejidad) que podía aportar a la Resistencia la figura de Carré. Otras coincidieron en la maestría de Henri Decoin para lograr el suspense en numerosas escenas, propias del cine negro, tan común en aquellos años. En cuanto a las interpretaciones, todos destacaron el maravilloso trabajo de Françoise Arnoul, interpretando a una firme, pero a la vez sensual doble agente⁸⁶.



Fig. 1. Françoise Arnoul en una imagen de la cinta. Fuente: *Diario de Cine*.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 324.

⁸⁶ “*La Chatte*”, *Monthly Film Bulletin*, n° 25/288, 1958, p. 123. Recuperado el 31 de julio de 2021 en <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://www-proquest-com.ehu.idm.oclc.org/magazines/chatte-la/docview/1305824312/se-2?accountid=17248>.

Pese a estas polémicas, el largometraje se convirtió en un gran éxito comercial: su director, el erotismo y la sensualidad de su protagonista y la controversia del personaje representado explican en buena medida este éxito. Incluso se llegó a hacer en 1960 una secuela de dudosa calidad, titulada *La Chatte sort ses griffes* (traducido en España como *La gata afila sus garras de nuevo*), que recibió numerosas críticas negativas. Para el cine biográfico francés sobre la Segunda Guerra Mundial, *La Chatte* supone la primera incursión en la ficción de un personaje real fácilmente identificable, y con la novedad de que este personaje es una mujer. Este punto se corresponde con la progresiva individualización de los personajes femeninos y su cada vez mayor presencia en la pantalla, como se verá en las demás cintas tratadas en este estudio. Pero el personaje de la Chatte no es simplemente una resistente y espía, sino que está representada como una atractiva mujer, capaz de seducir al enemigo.

Es igualmente importante destacar el cambio de paradigma que se produce respecto a los protagonistas del cine francés de finales de los años cincuenta y que durará toda la década de los sesenta. Hubo actores con papeles protagonistas muy importantes, como Louis Seigner, Pierre Blanchard, y varios otros, pero fue en este momento, en los estrenos de 1958-1959, cuando las mujeres obtuvieron roles principales. Tal y como veremos, Françoise Arnoul, Marina Vlady, y, sobre todo, Brigitte Bardot, fueron ejemplos de este cambio de tendencia. Desde el final de la guerra, las mujeres raramente habían tenido roles principales, con raras excepciones, como la sobrina de *Le silence de la mer*, película que se tratará en un epígrafe posterior y cuyo director, Jean-Pierre Melville, supone igualmente otra excepción en el cine de la Resistencia.

Tal y como ya se ha adelantado, hay que destacar que la representación femenina de los miembros de la Resistencia en el cine se centra en mujeres jóvenes y atractivas, a las que se asocia un fuerte componente sexual que hace de ellas un objeto de deseo, lo que refuerza el diferente tratamiento de la figura femenina de la Resistencia frente a la masculina en el cine que estamos analizando⁸⁷. Ese fue el caso de Cora, la protagonista de esta película, a la que Françoise Arnoul dota de misterio y sensualidad⁸⁸. Sus ojos, sus

⁸⁷ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 326.

⁸⁸ Arnoul, junto a una gran carrera cinematográfica, fue una activista política que apoyó la lucha sindical. En 1971 firmó el «Manifeste des 343 salopes» en favor del aborto. Véase “Françoise Arnoul”, *Le Monde*, Julio 2021, p. 21. Recuperado el 31 de julio de 2021 en <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://www-proquest-com.ehu.idm.oclc.org/newspapers/françoise-arnoul/docview/2554288439/se-2?accountid=17248>

“ojos de gata”, son su principal descripción cuando tanto alemanes como resistentes la buscan. Hay una escena que no mereció mención alguna cuando se estrenó la cinta, pero que merece la pena resaltarse. Cuando Cora descubre que su amado es un alemán, y, por tanto, ella se ha delatado como miembro de la Resistencia, un grupo de soldados alemanes acuden a su casa para detenerla, dirigidos por un oficial, que acabará asesinandola. El oficial empieza a tocarla, acosándola sexualmente, y a Cora no le queda otra opción que estarse quieta y mostrar al espectador su rechazo a través de su mirada. Es importante destacar esta escena por ser una de las pocas películas de esta época que presenta abiertamente el acoso sexual a las mujeres.



Fig. 2. La mencionada escena entre Cora y el oficial. Fuente: Mubi.

La cuestión de la búsqueda de la justicia es otro gran eje temático de la cinematografía francesa sobre la Segunda Guerra Mundial de esta época. Así puede verse en *Marie-Octobre* (Cena de acusados, 1959), dirigida por Julien Duvivier. En este filme se trata una cuestión ética que se había puesto en primer plano para todos los franceses en la posguerra: la disyuntiva entre la conveniencia del olvido o, por el contrario, del recuerdo ante sucesos tan traumáticos como la guerra. Nacido en 1896 en Lille, Duvivier fue un director muy prolífico entre los años treinta y sesenta, que estuvo muy influenciado por el “realismo poético” en los primeros años de su carrera. Estando refugiado en Estados Unidos, realizó numerosas películas y, tras la guerra, volvió a Francia, donde realizó algunas de sus obras más conocidas, como *Marie-Octobre*. Junto con este filme, otros

grandes éxitos fueron las adaptaciones de *Don Camilo*⁸⁹. En el año 1967, a la edad de 71 años, sufrió un accidente de tráfico, falleciendo a causa de ello⁹⁰. La peripecia vital de Duvivier, es un ejemplo de la vida de algunos cineastas franceses bajo la ocupación: tuvo que huir a Estados Unidos en busca de una vida mejor y para poder realizar su oficio de director con la libertad que le faltaba en Francia.

En *Marie-Octobre*, Duvivier llevó a cabo uno de sus trabajos más logrados. Esta cinta, basada en una obra de teatro de Jacques Robert, cuenta la historia de un antiguo grupo de resistentes que, quince años después del fin de la guerra, se reúnen para recordar a Castille, un compañero asesinado por los alemanes. En un momento dado, la única mujer de ese grupo, Marie-Octobre (Danielle Darrieux), anuncia a sus compañeros que Castille en realidad murió porque uno de sus compañeros le traicionó. A lo largo de todo el largometraje cada personaje habla de su vida y de su situación cuando sucedió aquel trágico momento, y también de sus sospechas sobre quién es realmente el traidor. Finalmente, por una estrategia de Marie-Octobre, el asesino (apodado Rougier) es desenmascarado. Los antiguos miembros del grupo deciden parezca que se ha suicidado, pero, en ese momento, Marie-Octobre, antigua amante de Castille, dispara al traidor con un revólver y asume la culpa de este asesinato, al llamar por teléfono a la policía.

Según se va comprobando hacia el final de la cinta, Rougier, el traidor desenmascarado, estaba enamorado de Marie-Octobre, pero ella amaba a Castille. Con el paso de los años, Castille había sido adorado como un héroe, un mártir de la Resistencia, que habría sufrido una emboscada por la Gestapo y habría sido asesinado en la guarida del grupo. Pero toda esa memoria construida sobre la heroicidad de Castille y su sacrificio era falsa, pues en realidad había sido traicionado y asesinado por su celoso compañero. Marie-Octobre, llevada por el dolor, se toma la justicia por su mano al asesinar a Rougier. Antes de matarle y de descubrir al traidor, en la última secuencia de la cinta, los demás miembros de la Resistencia inician un debate acerca de “cómo aplicar la justicia”. Uno de ellos sugiere que el traidor se suicide; otro dice que no, que ellos no son nadie para

⁸⁹ Don Camilo fue un personaje literario que posteriormente fue adaptado al cine hasta en cuatro ocasiones, siendo Duvivier director de las dos primeras entregas. Cuenta la historia de un cura, Don Camilo, y su amigo, el alcalde comunista de un pueblo en la Italia de la posguerra. Véase SANTANA, Juan Antonio, “Un discurso fílmico de conciliación y concordia para la posguerra italiana: las películas de Don Camilo (1952-1965)”, en CAMARERO, María Emma el al., *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, Universidad de Salamanca, Salamanca 2015, vol. 2, pp. 332-344.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 331. Véase también MCCANN, Ben, *Julien Duvivier*, Manchester University Press, Manchester, 2017; SALVAT, Juan, *El cine, enciclopedia Salvat del 7º arte: los realizadores*, Salvat, Barcelona, 1981, p. 99.

hacer justicia. La venganza personal de Marie-Octobre se convierte en la solución final de la historia, pese a que ella finalmente asuma su culpabilidad, cuando llama a la policía.



Fig. 3. La búsqueda de la verdad y las sospechas en *Marie-Octobre*. Fuente: Filmoteca de Catalunya.

Marie-Octobre marca el inicio de una tendencia en el cine de esa década, que comenzaba a tratar una serie de cuestiones de hondo calado: ¿qué hacer con el traidor? ¿qué castigo es justo para él?, ¿debemos hacer justicia?, y, sobre todo, ¿podemos?⁹¹. Queda claro que Marie-Octobre se toma la justicia por su mano, llevada por la rabia, y también por la pasión que sentía por Castille. El traidor Rougier, además de serlo, se acaba convirtiendo en el propio asesino de Castille, como se muestra al espectador. Pero la actitud de Marie-Octobre remite a cuestiones aún más complejas. Su relación con Castille ensucia su trabajo en la Resistencia, que en teoría debería haber sido puramente patriótico y político. Se la conoce como “la amante de Castille” y su venganza tiene más que ver con el amor que siente por Castille que con la justicia que busca la Resistencia.

Aunque, en esta cinta (capaz de hacer una crítica implícita a los elementos vergonzantes de la Resistencia, como la traición o la venganza), una mujer sea la protagonista, ello no significa necesariamente un cambio en la representación femenina. Pese al retrato de su valor, Marie-Octobre no es liberada del terreno romántico, por mucho

⁹¹ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 332.

que se la intente representar como un miembro fuerte de la Resistencia, capaz de llevar a cabo una venganza a sangre fría.

Las críticas que recibió el filme incidieron en el entretenimiento que ofrecía, con una puesta escena proveniente del teatro y que podía compararse con muchos escenarios de Alfred Hitchcock. El principal aspecto negativo fue el histrionismo de algunas de las interpretaciones masculinas, restando calidad a la cinta, pero siempre ensalzando la buena labor de Danielle Darrieux⁹².

En el conjunto de la cinematografía francesa, este largometraje fue el primero que se atrevió a hablar de los dramas y entresijos dentro de la Resistencia, y uno de los pocos en hacerlo de forma profunda: los lazos entre sus miembros, la fuerza de los aspectos personales, y, además, el amor, con ese triángulo amoroso que acaba en una horrible tragedia. La película es igualmente interesante por la forma en la que cada personaje recuerda la ocupación. Pese a que en la clandestinidad todos eran miembros de la Resistencia, la imagen externa de cada uno debía de estar de acuerdo al régimen de ocupación para no levantar sospechas: uno imprimía periódicos alemanes; otro, funcionario de profesión, tenía que obedecer a los jefes del Ejército alemán; y lo mismo sucedía con varios más. El trabajo que cada uno desempeña hace que se despierten más sospechas hacia esos personajes que hacia quienes no habían tenido que esconder sus actividades antinazis colaborando con el enemigo. Incluso uno de ellos es acusado de una probable colaboración con Pétain y el régimen de Vichy. Y es que 1942, el año en el que transcurre la acción, fue de vital importancia en la historia de Francia, un año en el que muchos resistentes tuvieron que tomar decisiones difíciles⁹³. Así, la realidad sobre Vichy comenzaba a abrirse camino para marcar la tendencia futura del cine de la Resistencia, tal y como habrá ocasión de comprobar más adelante. En parte, ello tenía también que ver con un cambio político en Francia, que, en 1958, con la instauración de la Quinta República, quiso dejar ya definitivamente atrás la experiencia del régimen establecido tras el final de la Segunda Guerra Mundial.

⁹² “MARIE-OCTOBRE”, *Monthly Film Bulletin*, n° 27/ 312, 1960, p. 54. Recuperado el 31 de julio de 2021 en <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://www-proquest-com.ehu.idm.oclc.org/magazines/marie-octobre/docview/1305826515/se-2?accountid=17248>

⁹³ *Ibidem*, p. 335.

1.3. La Resistencia en femenino en un tiempo de transición

Las tensiones políticas internas en Francia fueron aumentando hasta el final de la Cuarta República, en 1958, con el bloqueo de Berlín (1948-1949), la Guerra de Corea (1950-1953) y la Crisis de Suez (1956)⁹⁴. Al mismo tiempo, según evolucionaba la Guerra Fría, la izquierda fue dividiéndose más y más, lo que permitió que la derecha cerrase filas bajo el estandarte del “anticomunismo”, recibiendo un apoyo social masivo: esto favoreció el retorno a la vida política de antiguos simpatizantes de Vichy. Por su parte, De Gaulle hizo un llamamiento a favor del rechazo de la política de enfrentamiento de partidos, de la creación de un gobierno eficaz, y en defensa de una Francia fuerte dentro de la alianza occidental. Para defender y poner en práctica estas ideas creó en 1947 su propio partido político, el RPF (*Rassemblement du Peuple Français*)⁹⁵.

La última oportunidad de supervivencia de la Cuarta República estuvo en mano del radical Pierre Mendès-France, nuevo primer ministro en 1954, tras el desastre de Dien Bien Phu en Indochina⁹⁶. La solución a los problemas de Francia parecía ser negociar la rápida retirada de Indochina y acelerar la modernización económica y social del país. Entre los nuevos ministros que se nombraron había algunos hombres jóvenes de reconocida competencia, como François Mitterrand, ministro del Interior. El conflicto más urgente, el de Indochina, se resolvió con el armisticio del 21 de julio de aquel año (Acuerdos de Ginebra), que reconoció la independencia de los diversos territorios que formaban la colonia, la división de Vietnam por el paralelo 17 (dejando el norte bajo control del Viet-minh y el sur bajo el dominio de un gobierno anticomunista) y la retirada de la fuerza expedicionaria francesa, cuyo número de víctimas ascendía a unos 92.000 hombres. Este acuerdo supuso una profunda humillación para los líderes franceses, siendo responsabilizados de la derrota. Posteriormente, pese a que las encuestas de opinión pública sugerían lo bien valorado que estaba Mendès-France, la derecha lo atacó por su supuesta traición al Imperio y dudó de su resolución a la hora de defender los intereses vitales de Francia⁹⁷.

⁹⁴ JARAUSCH, Konrad H., OSTERMANN, Christian, ETGES, Andreas, *The Cold War*, De Gruyter Oldenbourg, Berlin, 2017. Véase sobre el tema McMAHON, Robert, *La Guerra Fría: Una breve introducción*, Alianza, Madrid, 2016; WESTAD, Odd Arne, *La Guerra Fría: Una historia mundial*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018.

⁹⁵ PRICE, *Historia*, p. 349.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 349. Véase MONTAGNON, Pierre, *France-Indochine: Un siècle de vie commune*, Flammarion, París, 2012; TERTRAIS, Hugues, *La piastre et le fusil: le coût de la guerre d'Indochine. 1945-1954*, Comité pour l'Histoire Économique et Financière de la France, Vincennes, 2002.

⁹⁷ PRICE, *Historia*, p. 351. Véase ROUSSEL, Éric, *Pierre Mendès France*, Gallimard, París, 2007.

Finalmente, fue el creciente conflicto en el norte de África lo que provocó la crisis final de la Cuarta República. El estallido de violencia se produjo en Argelia en noviembre de 1954 con la creación del FLN (Frente de Liberación Nacional)⁹⁸. Gran parte de la opinión pública y de los políticos franceses creían firmemente que el país norafricano no era una colonia más, sino que era y seguiría siendo parte de Francia, a la que estaba vinculada desde 1830. Para combatir a los grupos de liberación argelinos, se utilizaron ciertos métodos de tortura que causaron un escándalo en la opinión pública francesa. El Gobierno francés, con la presidencia de la República en manos de René Coty, intentó negociar con los nacionalistas argelinos, algo que desagradaba tanto a los *pieds-noirs* (ciudadanos franceses nacidos en Argelia) como al Ejército francés. La fragmentación política francesa era un hecho que aumentó aún más con las nuevas elecciones a la Asamblea Nacional que se convocaron para el mes de enero de 1956⁹⁹.

En 1957, tras tres años de brutales enfrentamientos en Argelia, el Gobierno de la Cuarta República dirigido por el socialista Guy Mollet llegó a su fin, debido entre otras cosas a su fracaso en las negociaciones con el FLN y a su incapacidad de poner fin a la “crisis de Argelia”. Con tensiones tanto en la metrópoli como en la comunidad de *pieds-noirs*, el nombramiento del democristiano Pierre Pflimlin en mayo de 1958 como nuevo primer ministro asestó el golpe de gracia a la Cuarta República, pues la noticia de su nombramiento incitó una sedición política en Argelia. Los líderes de la conspiración, todo un intento de golpe de Estado orquestado por militares franceses en Argelia el 13 de mayo de 1958 (conocido como la “Crisis de mayo”), pidieron a De Gaulle que salvara el país y unificara Argelia y Francia de una vez por todas. De Gaulle, cuidadoso de no admitir ninguna participación en el golpe, comenzó los preparativos para tomar las riendas del nuevo Gobierno. El 28 de mayo de 1958, Pflimlin dimitió y el presidente René Coty otorgó poderes extraordinarios al general, convirtiendo así a De Gaulle en primer ministro interino¹⁰⁰.

⁹⁸ Véase SHEPARD, Tod, *The Invention of Decolonization: The Algerian War and the Remaking of France*, Cornell University Press, Nueva York, 2008; GALULA, David., HOFFMAN, Bruce, *Pacification in Algeria, 1956-1958*. RAND Corporation, Santa Mónica, 2006. Consultado el 22 de mayo de 2021 <http://www.jstor.org/stable/10.7249/mg478arpa-rc>; SEGALLA, Spencer D., *Empire and Catastrophe: Decolonization and Environmental Disaster in North Africa and Mediterranean France since 1954*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2020. Consultado el 22 de mayo de 2021 <http://www.jstor.org/stable/j.ctv10crdt6>.

⁹⁹ PRICE, *Historia*, p. 352.

¹⁰⁰ CHOI, Sung-Eun, *Decolonization and the French of Algeria: Bringing the Settler Colony Home*, Palgrave MacMillan, Nueva York, 2016, p. 34.

La opinión pública, que ya estaba conmocionada por el resultado de la crisis del Canal de Suez de 1956, cuando Francia y Gran Bretaña junto a Israel se enfrentaron militarmente al Egipto de Nasser y fracasaron, veía con preocupación un conflicto que tenía lugar en un área que muchos consideraban tan parte de Francia como la propia metrópoli, pero que a la vez reclutaba a numerosos jóvenes en una guerra que parecía no tener fin. La crisis de la Cuarta República era una realidad, y en este contexto incluso algún político expresó su inquietud por la posibilidad de que se acabara desencadenando una guerra civil, sobre todo si se producía un pronunciamiento militar del Ejército francés establecido en Argelia. El 4 de junio, el general De Gaulle voló a Argelia: con los brazos en alto, se paró frente a una multitud masiva y pronunció su famosa frase: “¡Os he entendido!”¹⁰¹. Los acontecimientos posteriores mostrarían que su entendimiento de los franceses en Argelia no significaba necesariamente que estuviera dispuesto a ir hasta el final para salvar la Argelia francesa y a los *pieds-noirs*. Pero, en septiembre de 1958, los colonos mantuvieron la esperanza: De Gaulle fue votado a la presidencia con más del 80% de los votos en la *metropole* (la metrópoli colonial) y el 96% en Argelia.

De Gaulle aprovechó el abrumador apoyo con el que contaba para poner fin a un régimen político que ya muchos consideraban inoperante. La Constitución de la Quinta República fue ratificada en septiembre de 1958 a través de un referéndum y fue promulgada el 4 de octubre, cediendo el mando ejecutivo extraordinario al nuevo presidente electo para resolver la crisis argelina y acabar con el FLN. De Gaulle finalmente logró su ansiado objetivo de centralizar el poder ejecutivo en Francia y disminuir el lugar del Parlamento, y su presidencia de la República se inauguró en enero de 1959. La Quinta República nació así de las ambiciones de mantener a Argelia francesa, aunque las cosas no sucedieron como muchos preveían¹⁰².

Además de poner fin a la guerra de Argelia, la Quinta República tenía otras metas, que fueron las que marcarían las décadas venideras: la modernización de la economía y de la sociedad francesa, así como devolver al país su lugar entre las grandes potencias. El gran mensaje de De Gaulle fue recordar los valores eternos de Francia, mientras se adaptaban a la realidad, que estaba en una rápida transformación¹⁰³. Así, Francia fue

¹⁰¹ JUDT, Tony, *Postwar: A History of Europe Since 1945*, Penguin, Nueva York, 2005, p. 287. Cit en. CHOI, *Decolonization*, p. 34.

¹⁰² CHOI, *Decolonization*, p. 35.

¹⁰³ Véase, entre otros, PÉREZ LÓPEZ, Pablo, *Charles De Gaulle, el estadista rebelde*, Ciudadela, Madrid, 2020.

progresivamente integrándose más en el sistema económico europeo (occidental) y atlántico. Junto a los esfuerzos, ya descartados, de aferrarse al Imperio, se realizaron movimientos importantes dirigidos hacia la reconciliación franco-alemana y una mayor unidad europea, ya manifestada en la creación de la Comunidad Europea del Carbón y del Acero (CECA) o de la Comunidad Económica Europea (CEE), en 1951 y 1957 respectivamente, todavía durante la Cuarta República. El periodo de crecimiento económico más rápido de la historia de Francia tuvo lugar entre 1958 y 1973, durante la Quinta República. A nivel de política internacional, la llegada de De Gaulle supuso un cambio de perspectiva y la decisión de proteger lo que el general concebía como “intereses nacionales de vital importancia”¹⁰⁴.

Mientras tanto, la situación de Argelia también había cambiado. Mayo de 1958 fue un punto de inflexión para los nacionalistas argelinos: el FLN había formado el GPRA (Gobierno Provisional de Argelia) en El Cairo y había llevado su lucha al escenario mundial, obteniendo el apoyo de las naciones recién liberadas, así como el respaldo más reservado de Estados Unidos. En este aspecto, el presidente Dwight Eisenhower había tomado la decisión de que Estados Unidos ya no podía apoyar abiertamente a Francia y permanecer indiferente a los movimientos de descolonización del Tercer Mundo. El apoyo de los colonos a los generales franceses que habían alentado el golpe se fue disipando, pero a la vez se convirtieron en una fuente de malestar para el Gobierno de De Gaulle. Por ello, para este se volvió urgente prevalecer sobre los altos mandos disidentes que ejercían el poder y la influencia reales en Argelia. Y si el FLN no podía ser erradicado con la ayuda del Ejército francés en Argelia, entonces el general y su Gobierno tendrían que ejercer toda la autoridad para lidiar con ambos. Tras seis meses de Quinta República, en julio de 1959, el primer ministro Michel Debré propuso la opción de un nuevo estatus para Argelia, con una renovación de las instituciones y el intento de unas garantías para las buenas relaciones entre los colonos y los musulmanes. De Gaulle dejó a todo el mundo sorprendido al proponer la autodeterminación argelina. Tal y como contó Debré, sus súplicas al general para que abandonara la idea de la autodeterminación fueron “en vano”¹⁰⁵.

¹⁰⁴ PRICE, *Historia*, p. 364.

¹⁰⁵ DEBRÉ, Michel, *Gouverner, Mémoires 1958–1962*, Albin Michel, París, 1988, p. 226, cit. en CHOI, *Decolonization*, p. 36.

Un factor clave en la decisión de De Gaulle fue la disminución del apoyo estadounidense, sin el cual las victorias militares por sí solas tendrían poca importancia. En opinión de De Gaulle, la mayoría de las naciones, incluido Estados Unidos, preferirían respaldar la liberación nacional de Argelia que los intereses de los colonos franceses. Finalmente, se celebró un referéndum (1 de julio de 1962) para decidir el futuro de Argelia como pueblo autónomo, constituido por las diversas comunidades étnicas que convivían entre sí. De Gaulle proclamó que los europeos compartirían el destino de las “comunidades árabes, mozabita (judíos saharianos) y kabyle en Argelia”; si bien hizo poca mención pública del destino de los colonos¹⁰⁶.

Se argumentó que, mediante la concesión de la autonomía a Argelia y la cooperación voluntaria de un pueblo argelino dispuesto a mantener buenas relaciones con la antigua metrópoli, Francia se libraría de las enormes cargas económicas y políticas que conllevaba la colonia. De Gaulle compartió las opiniones de los periodistas y expertos económicos contemporáneos, que veían a Argelia como un obstáculo para la internacionalización de la economía francesa. Desde el comienzo de su presidencia, enfatizó el futuro de Francia como economía europea. Con la declaración de De Gaulle a favor de la autodeterminación de Argelia, el significado de la grandeza francesa y la unidad republicana quedó cuestionado a ambos lados del Mediterráneo. Sin embargo, él tuvo una ventaja decisiva, al contar con la opinión pública metropolitana, mayoritariamente opuesta a una guerra costosa, tanto económicamente como en vidas. Con el famoso discurso de junio de 1962, tras haberse firmado tres meses antes un alto el fuego con los Acuerdos de Évian, el general puso simbólicamente fin a la Guerra de Argelia y, con ella, a la presencia francesa en la colonia, que había durado siglo y medio. El 5 de julio de 1962, la independencia de Argelia era reconocida definitivamente¹⁰⁷.

La crisis de Argelia fue un punto de inflexión para Francia. El desprendimiento final del Imperio ayudó a Francia en la búsqueda de una mayor integración en la Comunidad Europea, a la vez que se distanció de la Alianza Occidental, en particular, de la política exterior estadounidense (llegando a la salida francesa de la estructura militar de la OTAN en 1966). La desconfianza con respecto a las intenciones estadounidenses

¹⁰⁶ CHOI, *Decolonization*, p. 37.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 39.

fue una de las razones para que De Gaulle se opusiese a la entrada del Reino Unido en la Comunidad Europea. Esta tendencia se mantuvo en décadas posteriores¹⁰⁸.

El cine francés también cambió con la llegada de la Quinta República. Aunque la continuidad marcó todavía el tipo de cine de los años cincuenta, el público ya no era el mismo que el de la inmediata posguerra. La población vivió después de la guerra una pequeña revolución cultural, ligada al activismo, que tuvo su influencia en el cine: generó el fenómeno de la *cinéfilia*. Este fenómeno tiene múltiples causas, entre las que caben mencionar las utopías concebidas por la Resistencia en los años de la ocupación; los cineclubes, que fomentaron una cultura diferente; y finalmente, en 1951, la publicación del primer número de la revista *Cahiers du Cinéma*, que se convertiría en un auténtico icono del cine francés y europeo en las siguientes décadas¹⁰⁹.

Desde 1959 a 1962, la *Nouvelle Vague*, término utilizado para designar esta nueva corriente de directores, quedó ligada a esos nuevos cineastas cuya revolución era un auténtico golpe asestado a las tradiciones del cine francés. El dominio del cine como elemento cultural en estos años no fue resultado únicamente de la maestría y originalidad de sus directores. Los cambios en la política y en el Gobierno de Francia, que acabamos de explicar, modificaron igualmente la política de financiación de los proyectos cinematográficos. Además, hubo un deseo por parte de la prensa de atraer a esa nueva generación de jóvenes al cine. También es necesario mencionar el relativo éxito de los directores en desarrollar prácticas cinematográficas nuevas, buscando una estética común para el fenómeno de la *Nouvelle Vague*. Toda esa mezcla de factores permitió a esta corriente convertirse en un fenómeno no sólo fílmico, sino también social y político. No obstante, al cabo de los años, de la *Nouvelle Vague* solo quedaría ya el nombre como etiqueta. Los directores revolucionarios perdieron su unidad y cada uno hizo el cine que mejor consideraba para sus intereses¹¹⁰.

La aparición de esta nueva ola francesa no fue en ningún caso una singularidad, como se verá en el capítulo de este estudio dedicado a Yugoslavia. La crisis del sistema de estudios, la feroz competencia televisiva y las transformaciones sociales del

¹⁰⁸ ALTRICHTER, Helmut y BERNECKER, Walther, *Historia de Europa en el siglo XX*, Marcial Pons, Madrid, 2014, p. 350.

¹⁰⁹ HUGHES, Alex y READER, Keith, *Encyclopedia of Contemporary French Culture*, Routledge, Nueva York, 2008, p. 87. Véase también BAECQUE, Antoine de, *Les Cahiers du cinéma: histoire d'une revue*, Cahiers du Cinéma, París, 1991; BICKERTON, Emilie, *Brève histoire des Cahiers du Cinéma*, Les Prairies Ordinaires, París, 2012.

¹¹⁰ JEANCOLAS, *Historia*, pp. 57-63.

espectador, caracterizado por un espíritu de renovación social, propiciaron la aparición de una serie de movimientos cinematográficos prácticamente en todo el mundo, pero con especial insistencia en Europa. A nivel cronológico, este fenómeno surgió primero en Polonia y Hungría, además de ser impulsado por los integrantes del *Free Cinema* británico. Pero si alguno de los nuevos cines tuvo especial relevancia y capacidad expansiva, éste fue la *Nouvelle Vague* francesa¹¹¹.

La industria cinematográfica había quedado algo estancada en los años cincuenta, y la fórmula de éxito que había supuesto *le cinéma de qualité* (el cine de calidad de los tiempos de Jean Renoir) había perdido su originalidad, añadiendo el amplio costo de producir las películas. Guiones literarios, presencia de estrellas, un vestuario deslumbrante, así como otros elementos que lo convertían en un tipo de cine muy caro de producir, hicieron entrar en crisis a este tipo de cine¹¹². En 1958, el Gobierno cambió su criterio respecto a los subsidios al cine, con el objetivo de estimular la producción nacional. La nueva política económica del CNC (*Centre National du Cinéma*) fue acompañada del apoyo a pequeños productores independientes, que a su vez eran cineastas¹¹³. Esto hizo posible la llegada de un número sin precedentes de directores desconocidos que, con un presupuesto pequeño, produjeron sus primeras películas lejos del “cine de calidad”¹¹⁴.

Tanto la revista *Cahiers du Cinéma* como algunos cineclubes pusieron en un primer plano figuras como las de André Bazin, influyente crítico y posteriormente teórico cinematográfico¹¹⁵. O la de Jean Cocteau, artista multidisciplinar como poeta y director de cine, siendo *La Belle et la Bête* (1946) su obra más famosa¹¹⁶. La revista, dirigida por el célebre director Claude Chabrol, publicó en 1956 un número especial titulado *Nouvelle Vague*, con una lista de 192 nuevos cineastas franceses. Algunos eran conocidos, como Jean-Pierre Melville, pero en esa lista también había 97 directores que habían estrenado

¹¹¹ RIAMBAU, Esteve, *El cine francés, 1958-1998: de la “Nouvelle Vague” al final de la escapada*, Paidós, Barcelona, 2009, p. 26.

¹¹² FOURNIER, Rémi, *French Cinema: From its Beginning to the Present*, Continuum, Nueva York, 2004, p. 160.

¹¹³ HAYWARD, Susan, *French National Cinema*, Routledge, Nueva York, 2005, p. 38.

¹¹⁴ GURRIERI, Georgia, *New Waves: Literature and Cinema in Postwar Paris*, tesis doctoral, University of Iowa, 1992, p. 132. <https://www.proquest.com/openview/3018ad67acfc1e649a04d3199c09858b/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.

¹¹⁵ Véase ANDREW, Dudley, *André Bazin*, Oxford University Press, Nueva York, 2013; CARDULLO, R. J., *André Bazin, the Critic as Thinker: American Cinema from Early Chaplin to the Late 1950s*, SensePublishers, Rotterdam, 2017.

¹¹⁶ Véase PEDRAZA, Pilar, *Jean Cocteau, el gran ilusionista*, Asociación Shangrila Textos Aparte, Santander, 2016.

su primera película entre 1958 y 1962. Se trataba de una auténtica revolución, en una profesión tan cerrada sobre sí misma tras el final de la guerra¹¹⁷.

La influencia de la *Nouvelle Vague* como fenómeno fue también promovida por el trabajo de los medios de comunicación, además de eventos como el Festival de Cine de Cannes, así como por medio de debates y conferencias, que se convirtieron en un instrumento para promover la pluralidad de obras fílmicas bajo los auspicios de este movimiento. En el Festival de Cannes de 1959 se realizó una reunión de diecisiete directores, entre ellos, Roger Vadim, François Truffaut y Claude Chabrol, donde anunciaron públicamente su dedicación al espíritu de la *Nouvelle Vague*. A su vez, deseaban desafiar a la industria y encontrar una definición a futuro de ese “nuevo cine”¹¹⁸. Esta nueva ola supuso la oportunidad de acabar con la pesadez corporativista y técnica del cine de calidad anterior. Muy pronto surgieron cineastas de otros registros y con otra concepción del cine, que aportaron nuevas ideas a la *Nouvelle Vague*. Sus principales representantes fueron François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Éric Rohmer o Alain Resnais, con filmes clave como *Les Quatre Cents Coups*, *À bout de souffle* o *Hiroshima mon amour*¹¹⁹. Estos directores supieron ilustrar bien el malestar y el hastío de la Francia en la que crecían los niños del *baby boom* y la cinefilia¹²⁰.

Toda esta situación política, social y cinematográfica influyó también en un cambio en el paradigma de la memoria sobre la Resistencia. Así, el mencionado mito forzoso de una “única Resistencia gaullista” sufriría rupturas internas en el momento en que se desarrolló la guerra de Argelia, entre 1954 y 1962. Hay que recordar que el norte de África había sido la plataforma militar y política desde donde se había orquestado toda la misión de la liberación de Francia en la Segunda Guerra Mundial. Diez años después, la guerra para evitar la independencia de Argelia se libró por medio de mecanismos muy crueles, incluyendo la tortura. Ahora, los antiguos miembros de la Resistencia quedaron divididos entre quienes consideraban que la lucha para evitar la independencia argelina sería la clave para la recuperación del orgullo nacional de Francia y los que miraban con

¹¹⁷ JEANCOLAS, *Historia*, p. 57.

¹¹⁸ FOURNIER, *French*, p. 214.

¹¹⁹ RIAMBAU, *El cine*, pp. 102-106. Véase sobre el tema MARIE, Michel, *La nouvelle vague: una escuela artística*, Alianza, Madrid, 2012; MEMBA, Javier, *La nouvelle vague*, T&B, Madrid, 2003;

¹²⁰ JEANCOLAS, *Historia*, p. 59.

horror el uso de tácticas de *guerra sucia* por parte del Ejército francés contra los resistentes argelinos.

Ante la división social que generó la crisis argelina, desde el Gobierno de De Gaulle se buscaron mecanismos simbólicos para combatirla y se comenzó a fomentar el culto a Jean Moulin, político republicano y director del Consejo Nacional de la Resistencia, muerto por la Gestapo tras ser capturado y torturado. Moulin no solo había dado su vida por la Resistencia en la Segunda Guerra Mundial, sino que había unido durante un breve periodo de tiempo a las diferentes facciones de la Resistencia (enfrentadas en ese momento entre sí) para ponerlas a las ordenes de De Gaulle¹²¹. En 1964, en víspera de las segundas elecciones de la Quinta República, en las que De Gaulle esperaba el triunfo, se trasladaron los restos de Moulin al Panteón de París en una ceremonia solemne. Esto supuso el apogeo de la unidad gaullista de la sociedad y ayudó a la reelección de De Gaulle como presidente¹²².

Pero la derrota de De Gaulle no tardó, pues en 1969 perdió el poder, falleciendo al año siguiente. Ello provocó la debilidad y orfandad del mito fundacional de la Resistencia: fue en ese momento cuando llegaron al conocimiento de los franceses nuevas historias que ponían en duda la versión canónica de la Francia resistente como una unidad¹²³. La idea de que sólo una pequeña parte de los franceses había colaborado con los alemanes y que la gran mayoría habían apoyado a la Resistencia fue puesta en tela de juicio en 1969 con el documental de Marcel Ophüls *Le Chagrin et la Pitié*, del que se hablará posteriormente. Todo ello fue acompañado de la revolución social que supuso el revisionismo historiográfico de los lugares comunes sobre la Resistencia admitidos hasta ese momento. No obstante, en la época que estamos analizando en este epígrafe, entre finales de los años cincuenta y mediados de los sesenta, este nuevo paradigma, más crítico con la visión complaciente de una Francia resistente en bloque, aún no se había extendido, tal y como tendremos ocasión de ver en las películas analizadas.

A mediados de los años sesenta se empezó también a tomar conciencia del pobre e insuficiente lugar que se había reservado en la memoria colectiva a las mujeres de la

¹²¹ Véase CLINTON, Alan, *Jean Moulin, 1899-1943: The French Resistance and the Republic*, Palgrave MacMillan, Londres, 2002; MARNHAM, Patrick, *Army of the Night: The Life and Death of Jean Moulin, Legend of the French Resistance*, Bloomsbury, Londres, 2015.

¹²² En la segunda vuelta, De Gaulle venció al candidato de Izquierda Democrática y Socialista, François Mitterrand. Véase Centre d'Etude de la Vie Politique Française, *L'élection présidentielle des 5 et 19 décembre 1965*, Armand Colin/Fondation Nationale des Sciences Politiques, París, 1970.

¹²³ GILDEA, *Combatientes*, p. 21.

Resistencia. Tal y como ya hemos adelantado, tras la Liberación muchas de estas mujeres habían vuelto a su casa sin decir ni pedir nada a cambio de lo que habían hecho por su país durante la guerra. Las propias mujeres habían incluso minimizado la importancia de sus tareas, pues consideraban que esas labores pequeñas y cotidianas de supervivencia no se podían comparar con las de sus compañeros hombres. Ello había hecho que las mujeres de la Resistencia no hubieran tenido hasta ese momento el mismo protagonismo que los varones y rara vez se convertían en protagonistas. La representación de los hombres, marcada por un marco cronológico amplio y por una variedad de situaciones personales, no era igual que la de las mujeres. El predominio de mujeres jóvenes, atractivas y solteras apenas había dejado espacio en el cine para mujeres con mayor edad o madres de familia, que no alcanzaron protagonismo hasta los años sesenta¹²⁴.

El progresivo cambio en la memoria de la Resistencia y la mayor heterogeneidad en la representación de las mujeres durante la Segunda Guerra Mundial tuvo su reflejo en películas muy diferentes entre sí. Entre los largometrajes de los inicios de la Quinta República que abordan el legado y mito de la Resistencia se encuentra una comedia marcada por el creciente protagonismo de Brigitte Bardot en el cine francés de los años cincuenta¹²⁵. Se trata de *Babette s'en va-t-en guerre* (*Babette se va a la guerra*, 1959), dirigida por Christian-Jaque. Nacido en 1904, este cineasta tuvo una extensa pero no demasiado conocida carrera como director. Había comenzado a trabajar en los años veinte en el diseño de producción, pasando a la dirección en la década de 1930, labor que estuvo realizando hasta los años sesenta. Sus películas más conocidas, ambas de 1952, fueron *Barbe Bleue* y *Fanfan la Tulipe*, que logró el Oso de plata en el Festival de cine de Berlín de ese año¹²⁶. Falleció en 1994. *Babette s'en va-t-en guerre* cuenta la historia de Babette (Brigitte Bardot), una joven francesa de la localidad de Conflans que, tras salir de Francia, acaba por azar en el cuartel general de la Resistencia francesa en Londres, limpiando el suelo en sus oficinas. En sus primeros días iniciará un romance con el agente secreto Gerard (Jacques Charrier). Debido al parecido físico de Babette con la examante del

¹²⁴ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 389.

¹²⁵ Brigitte Bardot ha sido (y es) uno de los grandes iconos del cine francés. Para más información sobre su vida, véase SINGER, Barnett, *Brigitte Bardot: A Biography*, McFarland & Company Publisher, Jefferson, 2010

¹²⁶ "Christian-Jaque, Film Director, 89", *New York Times*, 1994, p. 10. Recuperado el 31 de julio en <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/newspapers/christian-jaque-film-director-89/docview/429825020/se-2?accountid=17248>

general nazi Von Arenberg (Hannes Messemer), que está preparando la invasión de Inglaterra, los servicios secretos franceses e ingleses le encargan la peligrosa misión de seducir a dicho general. Por su parte, la Gestapo, sospechando que el propio Von Arenberg puede ser un judío, encarga igualmente a Babette una misión, la de desenmascararle. Debido a que Babette es una chica inocente e infantil, las situaciones por las que pasa se van volviendo cada vez más divertidas y surrealistas, teniendo un final feliz cuando ella y su novio Gérard, junto al equipo francés, son condecorados por sus servicios a la patria.



Fig. 4. Fotograma de *Babette s'en va-t-en guerre*. Fuente: Internet Movie Database.

Esta película es una de las primeras comedias que abordan la guerra en Francia. Este hecho, junto a haber sido rodada en color, la hizo muy atrayente para el gran público. Los créditos iniciales se abren agradeciendo a las Fuerzas Armadas francesas y a la Asociación de Franceses Libres su apoyo financiero a la producción del largometraje. La visión de la historia que presenta el filme gira en torno a la Francia Libre y a Londres como centro de las decisiones de la Resistencia. Se trata por tanto de una visión gaullista, posible en el contexto de las buenas relaciones que estaban teniendo Francia y Alemania tras la firma del Tratado de Roma en 1957, origen de la Comunidad Europea. Además, aunque parezca contradictorio, se intentaba resaltar una Francia unida contra la ocupación alemana, precisamente a través de la Resistencia. En este sentido, el largometraje de

Christian-Jaque rompe con la etapa anterior, por atreverse a hacer una comedia, pero no por la visión complaciente de una Francia unida y de una Resistencia enaltecida. Londres (el centro de la Francia Libre gaullista) se presenta como el verdadero lugar de toma de decisiones de la lucha contra el invasor, tal y como se ve sobre todo en una escena muy cómica sobre el trabajo de De Gaulle en su despacho. En ella se sugiere así un paralelismo simbólico entre Londres, como eje de la Resistencia, y De Gaulle, como su verdadero centro, y el honor que puede suponer para Babette trabajar para él en esas mismas oficinas, aunque sea en tareas de limpieza¹²⁷.

En el contexto del exitoso ascenso a la fama de Brigitte Bardot, hay que destacar que esta película fue la primera protagonizada por ella donde no aparecía ligera de ropa. El productor de la cinta, Raoul Levy, explicó que la idea de tener a Bardot con la ropa puesta a lo largo de toda la película sin duda sería una sorpresa para el público, que esperaba de ella otro tipo de papel¹²⁸. No obstante, ello no significa que se abandone la imagen de la mujer joven, atractiva y sensual, que había estado presente en los filmes anteriores sobre las mujeres de la Resistencia. Además, desde los créditos iniciales se ve el toque cómico del filme: la sensual Bardot, que en esta película interpreta a una chica tonta y muy infantil, va caminando por el campo con su bicicleta con una melodía cómica, mientras se oyen de fondo bombardeos. La película está situada en un contexto histórico muy concreto, que se va descubriendo mientras avanza la historia: la embarcación en la que Babette y las prostitutas a las que ha ido a unirse tratan de escapar ha sido confiscada por el ejército británico para ayudar a los soldados atrapados en Dunkerque.

En efecto, tras el fracaso de la campaña de los aliados en la primavera de 1940, la Fuerza Expedicionaria Británica (*British Expeditionary Force*), junto con parte de los ejércitos francés y belga, fue desplazada a la costa atlántica francesa frente al avance del ejército alemán. Cientos de miles de franceses, británicos y belgas quedaron atrapados en los alrededores del puerto francés de Dunkerque¹²⁹. La Marina Real Británica comenzó la operación para sacar de Dunkerque la mayor cantidad de soldados posibles el 27 de mayo de 1940, evacuando a los soldados mientras era asistida por pequeñas

¹²⁷ *Ibidem*, p. 329.

¹²⁸ Cit. en WARREN, Denise, “Beauvoir on Bardot: The Ambiguity Syndrome”, *Dalhousie French Studies*, n° 13, 1987, pp. 39-50. Recuperado el 13 de febrero de 2021, de <http://www.jstor.org/stable/40836365>.

¹²⁹ GILBERT, Martin, *La Segunda Guerra Mundial: 1939-1942*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2005, p. 119. Para más información, véase sobre el tema: RIVER, Charles (ed.), *The Miracle of Dunkirk: Evacuation That Helped Save Britain from Nazi Germany*, CreateSpace Independent Publishing Platform, California, 2017; STEWART, Geoffrey, *Second World War: Dunkirk and the Fall of France*, Pen & Sword Military, South Yorkshire, 2009.

embarcaciones de marineros que habían oído por radio la necesidad de la evacuación. Mientras esta se producía, la *Luftwaffe* comenzó a bombardear las embarcaciones británicas, así como a los soldados que estaban esperando en las playas, por lo que tuvieron que luchar por defender ese enclave. La resistencia de los soldados británicos en Dunkerque se convirtió en un mito de la Segunda Guerra Mundial, siendo recordada como “una victoria arrebatada de las fauces de la derrota y un momento en el que se reveló la grandeza del carácter británico”¹³⁰. La evacuación no fue ni fácil ni directa, y todo el material bélico, como tanques y ametralladoras, tuvo que quedarse en tierra¹³¹.

El contexto histórico real se mantiene en un primer plano en la cinta de Christian-Jaque, cuando se le encarga a Babette la misión de seducir al general Von Arenberg, el jefe del ejército alemán que quiere invadir Gran Bretaña. Por lo tanto, la película está situada en el año 1940, antes de la Batalla de Inglaterra, que se desarrollaría ese mismo verano. A diferencia de estos dramáticos hechos reales, *Babette* es una comedia, que pasa a ser burlesca cuando se presentan los personajes de las SS y la Gestapo, completamente extravagantes, exagerados y divertidos. El hecho de que desde el año 1959 se empezaran a realizar comedias sobre la Segunda Guerra Mundial tiene que ver con el contexto internacional. Tal y como ya se ha señalado, las relaciones entre Alemania y Francia eran en este momento muy cordiales, tras años de dramáticos enfrentamientos: el Tratado de Roma fue uno de los resultados de la búsqueda de unas buenas relaciones y cooperación entre ambas naciones. En parte por ello, la cinta fue bien recibida por la crítica y la prensa en general, destacando la inocencia de la heroína, la exageración de los personajes, y un buen ritmo de la narración. Por el contrario, el Comité d’Action de la Résistance (CAR) criticó duramente el filme, alegando que transgredía la verdad histórica, y la banalizaba a través de la historia de una chica atractiva e inocente. Incluso pidió el boicot de la cinta, aunque sin éxito, tal y como demostraron las buenas cifras de espectadores¹³². Es significativo que, mientras la Asociación de Franceses Libres contribuyó a la financiación

¹³⁰ El 25 de mayo, el general Gort, comandante de la BEF, dio la orden de evacuar a las tropas. Entre el 27 de mayo y el 4 de junio, unos 336.000 soldados británicos, franceses y belgas pudieron ser evacuados, pero 30.000 quedaron atrás, entre víctimas y prisioneros capturados por los alemanes. El 31 de mayo se produjo el apogeo de la Operación Dinamo, con 68 000 soldados aliados evacuados en una sola noche. La derrota en Dunkerque en cierta manera supuso también una derrota para la *Luftwaffe*, ya que en las batallas aéreas se enfrentaron con la fuerte oposición de la *Royal Air Force*, mostrando la dificultad de la aviación alemana para coordinar unos efectivos ataques sobre los aliados. MURRAY, Williamson y MILLETT, Allan R., *La Guerra que había que ganar*, Crítica, Barcelona, 2002, pp.101-102.

¹³¹ PARKER, Robert Alexandre Clarke., *Historia de la Segunda Guerra Mundial*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 1989, p. 54.

¹³² LANGLOIS, *La Résistance*, p. 330.

de *Babette*, el CAR la criticara duramente. El CAR reconocía que una película podía transgredir la veracidad histórica, pero debía hacerlo con inteligencia y tacto, algo que, según esta asociación, no sucedía en este caso¹³³. Todo ello era una expresión de la existencia de diferentes memorias de la guerra y de la Resistencia en Francia en esos momentos. La cinta tuvo su estreno internacional en el Festival de cine de Moscú, en el que Christian-Jaque formó parte del jurado. Posteriormente, como ya se ha dicho, fue un éxito absoluto en Francia, convirtiéndose en la cuarta película más taquillera del año 1959¹³⁴.

1966 fue un año prolífico y clave para el cine francés, en los albores de lo que supondrá Mayo del 68. Entre los largometrajes producidos este año destaca *La ligne de démarcation*, dirigida por Claude Chabrol. Nacido en 1930, Chabrol se convirtió en uno de los grandes referentes del cine francés, compartiendo con Jean-Luc Godard y Jaques Rivette el ser uno de los más longevos representantes de la *Nouvelle Vague*. Su andadura cinematográfica, al igual que esos otros directores, comenzó en la redacción de la revista *Cahiers du Cinéma*, alcanzando la fama gracias a un interesante artículo sobre Alfred Hitchcock. Cuando comenzó a dirigir, lo hizo sobre todo a través de adaptaciones de obras literarias, de mayor o menor importancia. Así conseguía crear interesantes y carismáticos personajes, tal y como sucede en *La ligne de démarcation* y en otras dos cintas que se analizarán más adelante. Además del cine sobre la Segunda Guerra Mundial, en los diversos escenarios ocurridos en Francia, también se adentró en otro tipo de cine, como el thriller, con *Le boucher* (El carnicero, 1970) y *La cérémonie* (La ceremonia, 1995). Falleció en 2010 a causa de un cáncer, convertido en uno de los directores más icónicos del cine francés¹³⁵.

En *La ligne de démarcation*, Chabrol cuenta con la participación de una de las estrellas del cine francés de los años sesenta, la célebre Jean Seberg¹³⁶. La película es una adaptación de la novela del mismo título de Gilbert Renault, cuyo alias era coronel Rémy, perteneciente al FFL (*Forces Françaises Libres*), las fuerzas armadas de De Gaulle¹³⁷. La

¹³³ *La Voix de la Résistance*, nº 45, 15 septembre-15 octobre 1959, cit. en Langlois, *La Résistance*, p. 330. El CAR, nacido en 1948, sigue existiendo hoy en día, con el objetivo de mantener, propagar y exaltar el espíritu de la Resistencia. En el año 1992 creó la *Fondation Nationale de la Résistance*, y, desde 1952 convoca el Premio Literario de la Resistencia. Véase <https://www.fondationresistance.org>.

¹³⁴ “1959 French box office”, *Box Office Story*. Consultado el 13 de febrero de 2021.

¹³⁵ YAKIR, Dan, “The Magical Mystery World of Claude Chabrol: an Interview”, *Film Quarterly*, nº 32/3, 1979, pp. 2-14; VIGANÒ, Aldo, *Claude Chabrol*, Cátedra, Madrid, 1999.

¹³⁶ Véase COATES-SMITH, Michael, McGEE, Garry, *The Films of Jean Seberg*, McFarland & Company, Jefferson, 2014.

¹³⁷ Véase MURACCIOLE, Jean-François, *Les français libres, l'autre résistance*, Tallandier, París, 2013.

acción de esta película se desarrolla en un pueblo llamado Jura, situado en la línea de demarcación entre la zona ocupada y la Francia de Vichy, señalada por un puente¹³⁸. En ese pueblo hay un grupo de resistentes que deciden ayudar a varios fugitivos que quieren unirse al ejército de De Gaulle y marchar a la Francia Libre. La misión no es fácil, ya que los nazis y la Gestapo controlan el pueblo. El conde Damville (Maurice Ronet), un herido de guerra sin esperanzas y sin ninguna expectativa de que la guerra acabe con una victoria francesa, tiene el apoyo de su mujer (Jean Seberg), británica de origen. Por medio de previsibles complicaciones, tanto para los fugitivos como para las personas que los ayudan, el conde Damville, que acaba recuperando la esperanza, morirá defendiendo un coche fúnebre que lleva en secreto a un fugitivo, atravesando el puente que separa las dos Francias. Su muerte hará que todo el pueblo entone, en un acto de simbolismo épico, *La Marsellesa*, mientras se ve en la lejanía una bandera nazi.



Fig. 5. La escena final de *La ligne de démarcation*. Fuente: imagen extraída de la película.

En esta película destacan dos mujeres con papeles protagonistas: Mary, la condesa de Damville, y la atractiva esposa del Dr. Lafaye (Stéphane Audran), de quien nunca se dice su nombre. Esta última es un personaje de destino trágico. El agente de la Gestapo del pueblo la detiene porque sospecha que su marido oculta a uno de los fugitivos, y la mejor manera de que él hable es torturándola, aunque en realidad poco sabe. En el

¹³⁸ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 397.

momento en el que la Gestapo la detiene, el doctor Lafaye se suicida delante de su ella. En la siguiente secuencia, el mayor von Pritsch (Reinhard Kolldehoff), el oficial nazi a cargo de Jura, pregunta por las informaciones que la señora Lafaye ha podido dar en el interrogatorio. El agente de la Gestapo a cargo del mismo responde que “no pasó la prueba de la bañera”, por lo que conocemos así su trágico destino, sin necesidad de mostrar su muerte en pantalla, gracias a un uso inteligente de la elipsis. Pero la verdadera heroína es la condesa Mary. Cuenta con numerosas escenas destacables. Una de ellas es una conversación nocturna que mantiene con el conde, en el momento en el que se sabe que hay fugitivos en el pueblo y que la Gestapo los busca. Tiene esperanzas de que un día la guerra llegue a su fin con la victoria francesa. Al ser inglesa de origen, está muy orgullosa de cómo su país, liderado por Churchill, está resistiendo y cómo han conseguido que los nazis aún no hayan derrotado a Gran Bretaña. A diferencia del conde, herido en la campaña de Francia al inicio de la guerra, derrotado moralmente y que considera inútil luchar contra los alemanes, ella está decidida a ayudar a esos fugitivos. A lo largo del largometraje se ven numerosas escenas en que la valerosa condesa ayuda a los fugitivos, arriesgando su vida y haciendo oídos sordos a los celos de su marido, que no logra disuadirla. El filme presenta así a dos mujeres heroínas, que no necesitan usar su atractivo físico para mostrar su valía y actuar a favor de la Resistencia. Es más, en el caso de la condesa, su compromiso en la defensa de los ideales antifascistas es mucho más firme que el de su marido. Esto representa un salto cualitativo en el tratamiento de la figura femenina respecto a las cintas anteriores que hemos visto, y una mayor aproximación a la realidad histórica. No en vano estamos en el marco de una nueva cinematografía, en el contexto de un cambio social, en el que la mirada sobre la mujer estaba cambiando a marchas forzadas.

No obstante, la película fue criticada precisamente por su idealismo. Las críticas giraron en torno a la intención de Chabrol de mostrar las cosas más como se hubiese deseado que pasasen y no como habían sucedido en realidad. Con el paso del tiempo, el propio Chabrol lamentaría esta película¹³⁹. No obstante, la presencia en el filme de un personaje colaboracionista, el vecino que ejerce de traductor para los alemanes y del que todos desconfían, así como el de un oportunista sin escrúpulos que solo busca lucrarse conduciendo por el bosque a familias judías que tratan de huir de la persecución nazi, enriquece el retrato de Chabrol sobre la respuesta popular francesa a la invasión alemana.

¹³⁹ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 399.

El mismo año de estreno de *La ligne de démarcation* vio la luz también una de las películas más destacadas de los años sesenta en Francia. Se trata del espectáculo visual *Paris brûle-t-il?* (*¿Arde París?*, 1966), de René Clément. Nacido en Burdeos en 1913, Clément comenzó su carrera profesional dedicándose a la arquitectura, labor que alternó con la producción de cortometrajes de dibujos animados. Después abandonó sus estudios de arquitectura para centrarse en el campo cinematográfico. Trabajó para el Servicio Cinematográfico del Ejército y alcanzó así notoriedad como documentalista. Su primera película fue *La bataille du rail* (1946), cinta que narra las vicisitudes de la resistencia, y que ha sido asociada al neorrealismo italiano, por contener imágenes relacionadas con el documental y por trabajar con actores no profesionales¹⁴⁰. En 1946, tras haber trabajado de consejero técnico en otras películas, como la adaptación de *La belle et la bête* de Jean Cocteau, pasó a la dirección de otras obras de ficción, con *Plein Soleil*, célebre obra basada en una novela de Patricia Highsmith, que es una de sus películas fundamentales. Otra de sus más conocidas cintas es *Jeux interdits*, que ganó el León de Oro en la Mostra de Venecia y el Oscar a la mejor película extranjera en 1952. *Paris brûle-t-il?* fue una de sus últimas películas. Clément fallecería en 1996 tras haber abandonado el cine varios años antes, en 1975, con *The Baby-Sitter*¹⁴¹.

Paris brûle-t-il?, basada en una novela del mismo nombre, está construida como una gran epopeya de casi tres horas de duración, que cuenta todo el proceso que llevó a la liberación de París entre el 7 y el 26 de agosto de 1944, culminando en el momento en el que el general De Gaulle atraviesa los Campos Elíseos¹⁴². Elaborada como una superproducción y distribuida por Paramount, supuso la reunión en escena de algunos de los actores más conocidos de la época, tanto de Estados Unidos (productor financiero de la cinta) como de Francia: nombres de la talla de Alain Delon, Leslie Caron, Jean Paul Belmondo, Kirk Douglas, Orson Welles o Charles Boyer. En ese gran presupuesto estadounidense también se aprecian una fotografía, una banda sonora y unos efectos especiales que destacan la heroicidad y la épica de los resistentes franceses contra los

¹⁴⁰ Sobre esta película, que no tiene personajes femeninos relevantes, véase MITRY, Jean, *Histoire du cinéma: 1940-1950*, J.P. Delarge, París, 1967 p. 141.

¹⁴¹ BANTCHEVA, Denitza, *René Clément*, Ed. du Revif, París, 2008; LATORRE, José María, “René Clément: en la nave de los malditos”, *Nosferatu*, nº 48-49, 2005, pp. 155-161; SALVAT, *El cine*, p. 60

¹⁴² SMITH, Jean Edward, *The Liberation of Paris: How Eisenhower, de Gaulle and von Choltitz Saved the City of Light*, Simon & Schuster, Nueva York, p. 220; ARGYLE, Ray, *The Paris Game: Charles de Gaulle, the Liberation of Paris and the Gamble that Won France*, Dundurn, Toronto, 2014; CHRISTOFFERSON, Thomas y CHRISTOFFERSON, Michael, *France During World War II: From Defeat to Liberation*, Fordham University Press, Nueva York, 2006.

nazis en los últimos días de la ocupación en París. El productor, Paul Graetz, era francés, mientras que los guionistas, Gore Vidal y Francis Ford Coppola, eran estadounidenses¹⁴³.

Apoyado en la superioridad aérea de la que gozaban los aliados, el 6 de junio de 1944 se había producido el desembarco de Normandía, logrando una rápida progresión y concentración de las fuerzas que componían los destacamentos. París fue finalmente liberada el 25 de agosto. En ese mismo intervalo de tiempo, las tropas franco-estadounidenses desembarcaron en el sur, el 15 de agosto, avanzando por el valle del Ródano¹⁴⁴. La liberación de París, eje central de la cinta de Clément, fue el momento en el que se creó y vertebró ese gran mito de la Resistencia: las palabras de De Gaulle en el balcón del Ayuntamiento de París, el 25 de agosto de 1944, dirigidas a la multitud, suponen el primer intento de definir el mito de la Resistencia y la liberación:

¡París ha sido liberada! Liberada por sí misma, liberada por su pueblo con la ayuda de las tropas de Francia, con el apoyo y la participación de toda Francia, de la Francia combatiente: la única Francia, la Francia auténtica, la Francia eterna¹⁴⁵.

Como hemos dicho, el marco cronológico de la película está centrado en el periodo que va desde el 7 de agosto de 1944, cuando el general Dietrich von Choltitz es nombrado comandante gobernador militar de París, hasta el 26 de agosto, día de la liberación, con la marcha de De Gaulle por los Campos Elíseos. La visión de la cinta es esencialmente gaullista, y minimiza la importancia de los aliados para la liberación de la ciudad, aunque su labor no se olvida del todo, reflejada a través de distintos personajes secundarios que complementan la historia. La cinta es una sucesión de imágenes polarizadas de los dos bandos, distinguidos como *buenos* y *malos*: los primeros quieren recuperar Francia; los otros, los nazis, destruirla. Hitler da la orden al general Von Choltitz de que, si la Resistencia comienza a atacar o a causar problemas, se destruya la ciudad, al igual que se había hecho con Varsovia. De esta forma, el espectador se siente identificado con los resistentes que van a luchar hasta el final por su bella ciudad para tratar de salvarla.

¹⁴³ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 404.

¹⁴⁴ PRICE, *Historia*, p. 305.

¹⁴⁵ También son célebres las primeras palabras de este discurso: “Paris! Paris outragé! Paris brisé! Paris martyrisé! mais Paris libéré! libéré par lui-même (...) de la seule France, de la vraie France, de la France éternelle”, cit. en LEPAGE-Jean-Denis, *The Fortifications of Paris: An Illustrated History*, McFarland, Carolina del Norte, 2006, p. 225.



Fig. 6. Leslie Caron en *Paris brûle-t-il?* Fuente: Télérama.

Junto al elenco de grandes estrellas nacionales e internacionales, sólo un nombre femenino destaca en la portada del film: es el de Leslie Caron, famosa actriz francesa durante los años sesenta, que en la cinta interpreta a Françoise Labé, mujer de un miembro judío de la Resistencia, que al principio de la cinta se dice que ha desaparecido. El personaje de Françoise tiene relativa importancia y aparece a menudo hasta la primera mitad de la obra, con una escena esencial en la que se ve cómo su marido desaparecido está detenido por la Gestapo y cómo va a ser deportado en un camión de ganado. Ella presencia con horror todo lo que les ocurre tanto a su marido como al resto de los judíos y, en un giro dramático, Labé es asesinado en medio de la estación por los nazis en el momento en que se reencuentra con Françoise. A partir de este momento, la presencia de esta mujer relativamente protagonista, así como la de otras mujeres, se reduce, en detrimento de las estrellas masculinas. La otra escena que destaca por la presencia femenina es aquella en la que se encarga a una mujer miembro de la Resistencia meter en la bomba de su bicicleta un mensaje de vital importancia para repartir por la ciudad. La tensión se añade de manera exponencial cuando la rueda de la bicicleta se pincha y un oficial nazi empieza a flirtear con la muchacha y le propone volver a hinchar la rueda. La joven logra resolver la situación y todo queda en un susto, con el resultado de que el mensaje se reparte por todo París¹⁴⁶. Esa escena representa el inicio y la organización en

¹⁴⁶ La bicicleta fue un vehículo frecuentemente usado por la Resistencia en diversos países, incluyendo la participación de ciclistas profesionales, como el italiano Gianni Bartali, que salvó a un buen número de

toda la ciudad de la actividad de la Resistencia, gracias precisamente a una mujer. Esa joven es Claire (Marie Versini), miembro de la Resistencia que, salvo en esa escena, está siempre acompañada por Pierrelot (Jean-Paul Belmondo) en sus posteriores apariciones en el filme.

El recibimiento de *Paris brûle-t-il?* por parte de la crítica fue bastante frío, aunque en general se reconoció que René Clément había hecho una buena película sobre la liberación de París¹⁴⁷. Desde el punto de vista histórico, la representación de la insurrección como algo que sucedió espontáneamente fue uno de los aspectos más debatidos. El espectador tiene la percepción de que esos resistentes y todo el golpe final contra los nazis vino dado por el mensaje motivante de que “De Gaulle viene”. En realidad, la organización fue mucho más larga, paciente y peligrosa de lo que intenta mostrar la cinta, pues París llevaba ocupado desde 1940. Además, algunas críticas francesas comentaron los problemas de la amplitud del proyecto, la contratación de estrellas internacionales, y la fuerte presencia estadounidense en la financiación y en el guion¹⁴⁸.

Las críticas a la cinta no fueron solo francesas, pues importantes revistas alemanas también la reprobaron. El eje central de estas censuras fue que la representación de Von Choltitz, que no seguía la del libro original y falsificaba el personaje, escamoteando la redención que sí tenía en la novela. Esta, siguiendo la historia real, remarcaba la decisión del militar alemán de desobedecer las órdenes de Hitler, empeñado en arrasar la capital francesa antes de la retirada nazi¹⁴⁹. Según la crítica alemana, a este personaje, muy conocido en su país, “no le representa como un caballero que en última instancia se opuso a la decisión de Hitler y salvó París, sino como alguien a quien la Resistencia le había forzado a no proceder a la destrucción”¹⁵⁰. Ciertamente, la película muestra a Von Choltitz en líneas generales como un verdugo sin escrúpulos, que realiza sus actos cumpliendo órdenes superiores. Sin embargo, a veces se aprecian matices complejos en el personaje, ya que parece cuestionar los actos que está llevando a cabo bajo la influencia del cónsul sueco Raoul Nordling (Orson Welles), personaje que en ocasiones ayuda a la

judíos del Holocausto (MCCONNON, Aili y MCCONNON, Andres, *Road to Valour: Gino Bartali. Tour de France Legend and World War Two Hero*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 2012).

¹⁴⁷ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 405.

¹⁴⁸ *Ibidem.* p. 405.

¹⁴⁹ Véase MORTIMER-MOORE, William, *Paris '44: The City of Light Redeemed*, Casemate, Oxford, 2015.

¹⁵⁰ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 406.

Resistencia. Finalmente, en la versión de la película que se estrenó en la República Federal Alemana fueron cortadas numerosas escenas, sobre todo aquellas que mostraban la brutalidad de las SS. En Francia, otras críticas se centraron en la falta de representación de los comunistas en la Resistencia francesa y en el engrandecimiento que hacía la película de De Gaulle, así como de los resistentes del *Hôtel de Ville* (el Ayuntamiento de París) y el Comité Parisino de Liberación: señalaban que el clímax de la cinta era “extremadamente gaullista”. Igualmente, en ciertas revistas se comentó que la audiencia idónea para esta obra era un público joven, que no conocía demasiado la historia real, y se indicaba que algo positivo que había hecho Clément era “priorizar la verdad humana de sus personajes a una reconstrucción histórica precisa”¹⁵¹.

De especial interés es el uso que, al recrear escenas de aglomeraciones y de guerra, René Clément hizo de imágenes reales de archivo, así como de otra cinta documental de la misma temática, *La Libération de París* (realizada en el año 1946, inmediatamente después de la guerra). Estas escenas se funden en la cinta con el retoque del blanco y negro para intentar reducir los cambios drásticos en el tono de los diferentes planos. La bibliografía que analiza esta reutilización de imágenes señala que en la cinta de Clément se incluyen a mujeres que no existían en el original de 1946. De este modo, el cine reflejaba con más rigor el papel de las mujeres en la guerra, si bien mantenía una imagen de la mujer dentro los límites convencionales, que en esencia es una imagen no violenta¹⁵².

1.4. Una nueva mirada: los ecos de Mayo de 1968

Cuando se estrenaron *La ligne de démarcation* y *Paris brûle-t-il?*, en 1966, estaba a punto de tener lugar uno de los hitos fundamentales de la historia del siglo XX. En Francia, la reconstrucción posterior a la guerra había provocado un periodo de crecimiento sostenido, con aumento de los salarios y del poder adquisitivo de los franceses: sus logros fueron vistos con admiración en Europa. El crecimiento económico y el aumento de la productividad laboral de los años cincuenta se hizo notar en una mayor capacidad adquisitiva de la población, manifestada en esa década en la extensión del consumo de cuatro productos que simbolizaban la nueva era: el frigorífico, la lavadora, el automóvil

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 407.

¹⁵² *Ibidem*, p. 412.

y la televisión. Se produjo además una democratización social del consumo, llegando a capas populares productos que antes estaban reservados a las clases pudientes. Según Price, esto no le gustó a algunos intelectuales y a las grandes fortunas, que veían cómo esa homogeneidad del consumo extendía a otros grupos sociales los privilegios que hasta ese momento habían estado reservados a una minoría¹⁵³.

Ese desarrollo económico se acompañó de la construcción de un Estado del bienestar que tuvo grandes hitos en la creación de la Seguridad Social en 1946 y en la introducción del salario mínimo interprofesional en 1947. Aunque no toda la sociedad se benefició de estas mejoras, todos esos elementos determinaron el ascenso de la clase media¹⁵⁴. Los trabajadores, por su parte, se beneficiaron de las mejoras tecnológicas, de un aumento de sus derechos y pudieron disfrutar de un mayor tiempo de ocio. En ello influyó también el descenso de actividades tradicionales que se quedaban atrás, como la asistencia a los oficios religiosos los días festivos. El proceso de secularización hizo que la religión fuera reduciendo su incidencia en la vida diaria de la mayoría de los franceses. En el caso de la Iglesia católica, la renovación puesta en marcha en el Concilio Vaticano II (1962-1965), durante los pontificados de Juan XXIII y Pablo VI, no consiguió frenar el descenso de su influencia social, dando lugar además a la llamada crisis postconciliar¹⁵⁵. También tuvieron lugar cambios culturales de otro orden, pues en ese momento nació la llamada cultura pop, representada por cantantes como Johnny Hallyday o estrellas del cine como Brigitte Bardot. Algunos denunciaron la *americanización* de la cultura francesa (y de los jóvenes). De cualquier forma, una nueva generación inconformista había irrumpido, como cantaba Bob Dylan con su *The Times They Are a-Changin'*. Todo ello tendría su manifestación más clara en Mayo de 1968¹⁵⁶.

La parte de la sociedad que alcanzó la vejez en los años sesenta, que se había formado con la experiencia de la Primera Guerra Mundial, y la que componían sus hijos, poco numerosos, nacidos en las décadas de los veinte y treinta y marcados por la vivencia de la Segunda Guerra Mundial y la austeridad de la posguerra, era bien distinta a la

¹⁵³ PRICE, *Historia*, p. 331.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 332.

¹⁵⁵ Sobre el Concilio, ALBERIGO, Giuseppe, *Historia del Concilio Vaticano II*, Sígueme, Salamanca, 1999-2008. La bibliografía sobre la secularización en Francia en el siglo XX, que no se reduce solo a la incidencia del cristianismo, debido a la creciente presencia del Islam, es amplísima. Un estado de la cuestión en PELLISTRANDI, Benoît, “La historiografía religiosa en Francia”, en MONTERO, Feliciano et al., *La historia religiosa de la España contemporánea: balance y perspectiva*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2017, pp. 397-414.

¹⁵⁶ PRICE, *Historia*, p. 339.

juventud, la generación del *baby boom*. Fueron los que conocieron la prosperidad de la creciente sociedad de consumo, desarrollaron unos valores diferentes a los de sus padres y abuelos, cuestionaron los valores religiosos y morales tradicionales y vivieron los progresivos cambios socio-profesionales (así como la creciente urbanización de los años sesenta, en los que se aceleró el éxodo rural)¹⁵⁷.

Pero, por mucho que el país avanzara económicamente, el descontento de la juventud, una parte de ella politizada y militante en la izquierda francesa, iba en aumento, lo que acabó manifestándose en los espontáneos desórdenes que surgieron en mayo de 1968. Había un resentimiento latente contra lo que se consideraba autoritarismo en la familia, el Gobierno o el lugar de trabajo; contra el elitismo, la educación masificada, la desigualdad y la injusticia, etc. El movimiento, que comenzó como una protesta estudiantil en el campus parisino de Nanterre, derivó en una gran protesta contra el capitalismo, que se extendió por toda la capital y por el resto del país, alcanzando no solo a los estudiantes sino también a los obreros¹⁵⁸. La respuesta del Gobierno de De Gaulle, rompiendo el frente obrero-estudiantil y alternando concesiones con represión, resultó eficaz y logró no solo frenar la espiral de la revuelta sino tranquilizar a los sectores más conservadores de la sociedad. A pesar de este éxito, diversas complicaciones llevarían finalmente a De Gaulle a dimitir en 1969. Solo año y medio después de volver a su vida privada, falleció el 9 de noviembre de 1970¹⁵⁹. De Gaulle fue sustituido en la presidencia de la República por el gaullista Georges Pompidou (*Union des Démocrates pour la République*), quien lograría su lugar en la historia de Francia sobre todo por sus logros económicos, el equilibrio presupuestario, la vuelta a la confianza en el mercado y el estímulo en la modernización¹⁶⁰.

Los jóvenes directores de cine también apoyaron los cambios que se exigían en las calles. Tal y como se ha señalado en la introducción, el cine no es ajeno a los cambios sociales e históricos y así sucedió especialmente en Mayo del 68, cuando muchos cineastas, entre ellos el líder de la *Nouvelle Vague* Jean-Luc Godard, se unieron al

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 326.

¹⁵⁸ READER, Keith A., *The May 1968 Events in France: Reproductions and Interpretations*, MacMillan Press, Londres, 1993, p. 8.

¹⁵⁹ PRICE, *Historia*, p. 371.

¹⁶⁰ Véase sobre el tema BERNSTEIN, Serge, y RIOUX, Jean-Pierre, *The Pompidou Years, 1969-1974*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000; GRISSET, Pascal (dir.), *Georges Pompidou et la modernité: les tensions de l'innovation, 1962-1975*, Presses Interuniversitaires Européennes, Bruselas, 2006; RÉAU, Elisabeth, "Georges Pompidou, l'élargissement et le renforcement de la Communauté", en DU RÉAU, Elisabeth y FRANK, Robert, *Dynamiques européennes. Nouvel espace, nouveaux acteurs: 1969-1981*, [en línea], Éditions de la Sorbonne, París, 2003. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.porsorbonne.45591>.

movimiento. El Festival de Cannes llegó a suspenderse ese año, gesto simbólico de un certamen que había encumbrado a alguno de los grandes autores de la *Nouvelle Vague*. Ese año se alteraron profundamente las relaciones entre cine y política: la censura (o autocensura en la gran mayoría de casos) se diluyó y desapareció definitivamente tras el asunto del documental *Histoire d'A* (1973). En medio del debate para despenalizar el aborto en Francia, dos cineastas, Marielle Issartel y Charles Belmont, rodaron este documental sobre el tema, avalado por los defensores del aborto y considerado ofensivo por sus detractores y por la censura estatal, que prohibió su distribución. Todo ello provocó un gran escándalo. Solo a finales de 1974, en medio del debate que llevaría a la legalización del aborto en la Ley Veil de enero de 1975, se levantó la prohibición de la cinta¹⁶¹. A la par, se comenzaron a rodar numerosas películas políticas y el cine entró por la puerta grande en los planes de estudio en las universidades. Paralelamente, la crítica cinematográfica se politizó o comenzó a teorizar políticamente sobre películas producidas anteriormente¹⁶².

El cine reflejó los cambios sociales que se estaban operando en los años setenta, también en lo que a las mujeres se refiere. Pese a la mejora del estatus de la mujer tras la Segunda Guerra Mundial, reflejado en el reconocimiento del derecho al voto en abril de 1944, las décadas de la posguerra parecían indicar una aceptación de su rol tradicional, ligado al hogar y la maternidad, lo que estaría reflejado en el *baby boom*. Pero, progresivamente, la mujer pudo ir desarrollando una mayor autonomía personal, expresada por ejemplo en la búsqueda de trabajo fuera de casa, lo que supuso que el tamaño de las familias en esa década volviera a decrecer. No solo cambió la mentalidad, incluido en lo que se refiere a la sexualidad femenina, sino también el estatus legal de la mujer. Los artículos del Código Napoleónico por los que la mujer estaba subordinada al padre o al marido quedaron derogados en 1965¹⁶³.

¹⁶¹ El nombre de la Ley se debe a la ministra de Sanidad (y superviviente del Holocausto) Simone Veil, entonces ministra de Sanidad del Gobierno centrista de Valéry Giscard d'Estaing. Véase PRICE, *Historia de Francia*, p. 327; CAHEN, Fabrice. *Gouverner les mœurs: La lutte contre l'avortement en France, 1890-1950* [en línea], Ined Éditions, París, 2016. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.ined.5663>; así como un libro escrito por la propia VEIL, Simone, *Les hommes aussi s'en souvient: une loi pour l'Histoire*, Le Livre de Poche, París, 2004.

¹⁶² JEANCOLAS, *Historia*, p. 63. Mayo del 68 en el cine fue objeto del VI Congreso Internacional de Historia y Cine organizado en 2018 por la Universidad de Barcelona, cuyas principales aportaciones se recogen en CRUSELLS, Magí et al., *Imágenes de las revoluciones de 1968*, Lenoir Ediciones, Girona, 2020.

¹⁶³ Por ejemplo, a partir de ese momento fue posible para una mujer casada abrir una cuenta corriente sin autorización del marido. Véase ROUSSEL, Frédérique, *Les femmes dans le combat politique en France: La république selon Marianne*, Hyde, París, 2002, p. 130.

Todos estos cambios se reflejaron en el modo en que el cine abordó la participación de las mujeres en la Resistencia. Así pudo verse, por ejemplo, en *L'Armée des ombres* (*El ejército de las sombras*, 1969), producción franco-italiana dirigida por Jean-Pierre Melville, una de las cintas de este tema más respetadas por críticos y cinéfilos. Este filme muestra la nueva tendencia de desmitificación y acercamiento a la realidad que se confirmará en el cine francés de los años setenta. *L'Armée des ombres* narra la historia de un grupo de resistentes dedicados a la búsqueda de información y su posterior huida entre octubre de 1942 y febrero de 1943, en los momentos centrales de la ocupación. La película es una adaptación de una novela (en este caso, de Joseph Kessel, publicada en 1943 con igual título), algo habitual en el cine de Melville. El narrador de la historia está presente a través de una voz en off.

La historia se sitúa en 1942 y comienza con la llegada del resistente Philippe Gerbier (Lino Ventura), narrador y protagonista, a un campo de internamiento francés. Entregado poco después a la Gestapo y transferido a París, logra escapar del hotel Majestic, sede de la Comandancia Militar alemana, donde iba a ser interrogado, y recuperar el contacto con su red de Marsella. Junto a dos compañeros del grupo, ejecuta al hombre que le ha denunciado. Un nuevo miembro (Jean-Pierre Cassel) entra en la Resistencia. Gerbier desconoce que ese hombre es hermano del jefe de la Resistencia Luc Jardie (Paul Meurisse). Jardie y Gerbier marchan a Londres, donde se encuentra el Gobierno de la Francia Libre y una vez allí Jardie es condecorado por De Gaulle. Tras enterarse de que uno de sus hombres de confianza ha sido arrestado, Gerbier emprende su vuelta a Francia. Mathilde (Simone Signoret) se convierte entonces en su ayudante, y es ella quien se ocupa de la organización interna, de los escondites y las comunicaciones, sin que sepan nada de ello ni su marido ni su hija. El papel de esta mujer cobra mayor relevancia cuando Gerbier es detenido tras una emboscada en un restaurante, y es ella quien le ayuda a escapar y le salva de la ejecución. Pero es arrestada finalmente y queda a merced de la Gestapo, enfrentándose entonces a la elección de salvarse, pensando en su hija, o ser leal a la red de la Resistencia. Como acaba siendo liberada por los alemanes y poco después arrestan a dos miembros de la red, sus compañeros recelan fuertemente de ella; Luc Jardie decide entonces eliminarla, tratando de convencer a sus compañeros de que eso era lo que Mathilde quería, puesto que su fe católica le impedía cometer suicidio. Ellos la siguen en su coche y la matan en la última escena de la película. Unas letras se

desglosan sobre la frente de los hombres que la perseguían, y el espectador entonces comprende que todos mueren antes del final de la guerra a manos de los alemanes¹⁶⁴.



Fig. 7. Los asesinos de Mathilde. Escena final de *L'Armée des ombres*. Fuente: Mubi.

Melville descubrió el texto de Kessel en 1943 y desde ese momento consideró la necesidad de que se convirtiese en una película¹⁶⁵. Consideraba *L'Armée des ombres* como “el libro de la Resistencia: es el más bello y más completo de los documentos de esta época tan trágica”¹⁶⁶. Kessel había compuesto su novela gracias a sus recuerdos, sus experiencias y las de sus camaradas, con sus vidas entre Francia y el Reino Unido. Para la elaboración del guion, Melville mezcló sus recuerdos de la guerra junto a los de Kessel¹⁶⁷. Al igual que en la novela original, los personajes dan voz a acciones de varios resistentes reales. Tanto Kessel como Melville conocían bien a la Resistencia gaullista, y es a esta red a la que se da protagonismo, en detrimento de la Resistencia comunista. No obstante, la imagen de una Resistencia unida, de gaullistas y comunistas, parece dibujarse en los primeros minutos de la cinta, lo que podía conectar con ese público que seguía buscando encontrar una visión unitaria de la lucha contra el invasor extranjero. Pero, según avanza, vemos que el único comunista de la historia, que desea escapar del campo junto a Gerbier, desaparece y no se vuelve a saber nada de él.

¹⁶⁴ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 420.

¹⁶⁵ McLAUGHLIN, Noah, *French War Films and National Identity*, Cambria Press, Nueva York, 2010, p. 251.

¹⁶⁶ Cit. en NOGUEIRA, Rui, *Le cinéma selon Jean-Pierre Melville*, Capricci, París, 2021, pp. 202-203.

¹⁶⁷ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 421.

Jean-Pierre Melville, cuyo apellido real era Grumbach, había nacido en París en 1917. Se trata de uno de los directores franceses más conocidos y celebrados, precursor de la *Nouvelle Vague* y gran exponente del cine negro francés, con cintas casi enteramente con personajes masculinos, gánsteres e historias dentro de la ocupación en la Segunda Guerra Mundial. Sus personajes se caracterizan por una gran ambigüedad, donde los policías y los asesinos ya no son ni los buenos ni los malos¹⁶⁸. Perteneciente a una familia de origen judío, comenzó pronto con su pasión por el cine, pero fue al final de la Segunda Guerra Mundial cuando decidió dedicarse profesionalmente a él. La experiencia de la guerra y la ocupación le marcó extensamente a nivel personal, lo que se reflejó en su carrera, apoyando la labor de la Resistencia. Durante la guerra, se unió a la Francia Libre en Londres en 1942, tomando como seudónimo el apellido que marcaría su carrera: Melville, en honor al escritor Herman Melville. Tras crear su propia productora, su primera cinta fue *Le silence de la mer* (1947), de la que se hablará más adelante, lo mismo que de *León Morin prêtre* (1961). Los años sesenta supusieron el culmen de su producción, marcada por *L'Armée des ombres* y *Le samourai* (1967). Melville falleció en 1973, tras una gran carrera cinematográfica. Fue muy celebrada por sus compañeros de profesión y por los críticos de *Cahiers du Cinéma*, convirtiéndose en ejemplo de lo que debía ser el “nuevo cine francés”. Su influencia en cineastas actuales es esencial, siendo además unos de los autores más conocidos dentro de los grupos de cinéfilos¹⁶⁹.



Fig. 8. Simone Signoret en *L'Armée des ombres*. Fuente: Télé Star.

¹⁶⁸ SALVAT, *El cine*, p. 210.

¹⁶⁹ CARANDO, Valerio, *Il clan dei cineasti. L'estetica del noir secondo Jean-Pierre Melville, José Giovanni, Henri Verneuil*, Prospettiva Editrice, Civitavecchia, 2011; VICENDEAU, Ginette, *Jean-Pierre Melville: An American in Paris*, British Film Institute, Londres, 2003.

Una particularidad a destacar de *L'Armée des ombres* es que se desarrolla enteramente durante la ocupación, una época cerrada sobre sí misma, aunque el espectador ya sabe que esa situación tendrá su fin. Hay varias escenas clave. Una de ellas es la espectacular marcha del Ejército alemán en el Arco del Triunfo, sostenida durante unos minutos, en la que se resume la tragedia de la ocupación: esta hubiese sido aún más marcada en la película si esa escena inicial hubiese aparecido al final, como se había pensado al principio. Enmarcarla en el final del metraje, con ese desfile militar triunfante, habría dado la sensación que todos esos muertos habían fallecido inútilmente. Otras escenas de *L'Armée des ombres* resumen el traspaso directo de las manos de la autoridad francesa a la de los ocupantes y la colaboración de Vichy con los nazis: en una de ellas, Gerbier es entregado a los agentes de la Gestapo en el campo de internamiento; en otra, se encuentra prisionero de las SS, después de haber sido recogido por unas milicias de la Francia ocupada. Es evidente la colaboración con el invasor dentro de estas instituciones, aunque esta es más clara en la novela que en la película, en la que Melville deja de lado varios momentos que revelan el espíritu de Vichy¹⁷⁰.

Otro hecho fundamental dentro de la cinta es el tratamiento de la violencia, que gira en torno a dos polos: por un lado, la de los resistentes, que buscan la justicia y deben ejecutar a los traidores dentro de su propia red (como es el estrangulamiento de Dounat, uno de los personajes que encarna ese rol); y por el otro, la de los alemanes, quienes torturan a los resistentes hasta la muerte. La violencia ejercida por los resistentes es una desmitificación del heroísmo plano que se había visto hasta ese momento en el cine de la Resistencia. La violencia de las SS y la Gestapo se había visto muchas veces en el cine, pero no así la de la Resistencia. En el filme de Melville, los resistentes son seres humanos, atrapados en un momento de violencia y en una época sin piedad alguna, que viven situaciones extremas, como la auto-denuncia para intentar salvar a un compañero o el acto reflejo de Gerbier de huir cuando se acerca la ejecución en el campo de tiro. Melville profundiza de este modo en los aspectos humanos de sus personajes¹⁷¹.

Como ya se ha señalado, el principal personaje femenino de la cinta es Mathilde (Simone Signoret), miembro importante de la Resistencia, mujer valiente y firme. Entre las proezas de Mathilde está el salvar la vida a Gerbier en más de una ocasión. Pero la Gestapo la detiene y, al descubrir que lleva consigo una foto de su hija (a pesar de que

¹⁷⁰ JAGU, Tony, *Les Carnets d'un cinéophile*, Société des Écrivains, París, 2014, p. 119.

¹⁷¹ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 425.

Gerbier le había advertido de que podría causarle problemas), es amenazada con que esta acabará en un burdel en Polonia si no denuncia a sus compañeros. Cuando la noticia llega a Gerbier, entre los resistentes surge el debate sobre si es necesario salvarla o matarla, ya que todo el grupo está en peligro a causa de la decisión que ella debe tomar. Se comenta además que ella es católica y su religión prohíbe el suicidio. Pero algunos se muestran temerosos ante el dilema de tener que asesinarla. Debates de este calado y situaciones límite como las descritas tienen lugar en torno a este personaje femenino. Cuando, hacia el final de la cinta, Gerbier y otros tres resistentes protagonistas disparan a quemarropa desde un coche a Mathilde, se introducen comentarios sobre el fatídico destino de esos hombres, detenidos y asesinados al poco tiempo, y sobre el acto que han tenido que cometer.

Las críticas de la película fueron muy positivas. Cabe mencionar la escrita por Michel Durant titulada “El ejército de las sombras en plena luz”, que destacó que en el filme, aunque no había un solo canto patriótico, había una coherencia en el relato del drama y la incertidumbre que habitaba implacablemente cada día para los hombres y mujeres de la Resistencia¹⁷². En general la cinta tuvo también un buen recibimiento entre quienes habían formado parte de las diversas facciones de la Resistencia. Un periódico de una pequeña asociación deseó que *L'Armée des ombres* fuera para los jóvenes un “testimonio de nuestra lucha por salvaguardar la libertad y la dignidad humana, y que les incitase a combatir toda voluntad de dominación por la fuerza para vivir en un mundo desarmado, pacífico y fraternal”¹⁷³. Ese canto al pacifismo sin duda estaba provocado por el amargo recuerdo de la reciente guerra de Argelia¹⁷⁴.

Los años setenta y el comienzo del mandato del primer ministro centrista Valéry Giscard d'Estaing (1974-1981) estuvieron marcados en términos económicos por el final de los *trente glorieuses*, como se conoce al periodo de crecimiento que se extendió desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta 1975, seguidos de una prolongada *crise d'adaptation*, cuando los sucesivos Gobiernos centristas no supieron hacer frente a los problemas causados por la crisis del petróleo y los desafíos provocados por la llegada de nuevas tecnologías. La transformación en la sociedad de consumo se aceleró por completo, pero además se produjeron cambios estructurales, manifestados en altas tasas

¹⁷² *Le Canard Enchaîné*, 17 de septiembre de 1969.

¹⁷³ *La Voix de la Résistance*, 139, enero-febrero 1970, p. 7.

¹⁷⁴ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 426.

de desempleo. Otro factor clave en la transformación social de los años setenta fue el descenso de la tasa de nupcialidad y el aumento en los divorcios, aunque la familia tradicional siguió siendo muy importante para la cohesión social. A la vez, el matrimonio se fue convirtiendo progresivamente en una institución más igualitaria. Junto a esos cambios, la prestación de servicios de atención infantil financiados por el Estado facilitó el trabajo de las mujeres fuera de casa. Asimismo, la nueva legislación se manifestó en leyes sobre la anticoncepción (1967, Ley Newirth, que derogó la ley del 31 de julio de 1920 que prohibía cualquier método anticonceptivo en Francia), el aborto (1975, Ley Veil) y el divorcio de mutuo consentimiento, así como contra el acoso en el lugar de trabajo¹⁷⁵.

Todos estos cambios se reflejaron en la visión que tanto la sociedad como el cine comenzaron a tener del colaboracionismo, huyendo cada vez más de las visiones edulcoradas de los años anteriores. El cine sobre la Segunda Guerra Mundial en la década de los años setenta sólo supone un 5% de la producción cinematográfica francesa, con un punto álgido de un 7% en 1976. Aunque puede parecer un porcentaje pequeño, en realidad es muy significativo, si tenemos en cuenta la gran variedad de temas del cine francés y de cualquier cinematografía en general. Más relevante aún es el cambio de enfoque, que, como veremos a lo largo de los siguientes epígrafes, hizo que el cine no se centrara solo en la Resistencia sino también en la colaboración¹⁷⁶. Tal y como analizaremos más adelante, el estreno del impactante documental *Le Chagrin et la Pitié* (1969) fue clave para esta nueva interpretación del pasado. Pero también influyeron otros hechos, como la detención en 1973, bajo el Gobierno de Pompidou, de Paul Touvier, un colaboracionista francés de ideología nazi que, tras años de fuga, fue condenado por crímenes contra la humanidad¹⁷⁷. A todo ello se unió una segunda oleada de conocimiento de documentación histórica sobre la época, de nuevo en forma de memorias; pero también una nueva generación de historiadores, que profundizaron en la investigación histórica sobre el periodo, gracias también a la mencionada apertura de los archivos estatales sobre Vichy¹⁷⁸. También hay que mencionar el estreno en Francia de la polémica película italiana *Il Portiere di notte* de Liliana Cavani, célebre cinta que cuenta la historia de amor,

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 394.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 461.

¹⁷⁷ HORVITZ, Leslie Alan y CATHERWOOD, Christopher, *Encyclopedia of War Crimes and Genocide*, Facts on File, Nueva York, 2014, p. 428.

¹⁷⁸ Véase GILDEA, *Combatientes en la sombra*, p. 29; PAXTON, Robert, *La France de Vichy: 1940-1944*, Editions du Seuil, París, 1998.

odio, deseo y sadomasoquismo entre una nazi y una superviviente de un campo de concentración, que se reencuentran años después del fin de la guerra¹⁷⁹. Todo ello avivó el recuerdo de infancia de numerosos hijos de colaboracionistas, provocando nuevas visiones en el cine francés.

La orientación cinematográfica sobre la Segunda Guerra Mundial se caracterizó en esta década y hasta el final de la Guerra Fría por tres temáticas: la obsesión por el rostro sombrío de la ocupación, la memoria judía y la Resistencia comunista. Una tendencia similar se extendió por el resto de Europa occidental, como refleja la cinta de Liliana Cavani¹⁸⁰. Sin embargo, hay que destacar que, cuando se habla de estos dos últimos temas (Resistencia y Holocausto), no aparecen mezclados entre sí: en las películas sobre la memoria judía no se ven resistentes, y viceversa. Por su parte, los comunistas que pertenecieron a la Resistencia son una novedad cinematográfica en Occidente en esta etapa, al romper “el muro de silencio” sobre ellos. De este modo, el antifascismo vuelve al centro de una lucha, que ya nada tiene que ver con el patriotismo. Esto estuvo también provocado por el viraje marxista de buena parte del cine de esta época, vinculado a corrientes de izquierdas, socialistas o comunistas.

A la presencia en el cine de esos otros franceses (hombres y mujeres) que, en vez de resistir, aceptaron la ocupación o colaboraron el enemigo, dedicaremos el siguiente epígrafe. Pero, antes de abordar la cuestión del colaboracionismo, hay que hablar de una última película de los años setenta que se encuadra en este apartado dedicado a la Resistencia. Esa cinta es *Le Vieux Fusil (El viejo fusil)*, dirigida por Robert Enrico y estrenada en 1975. La carrera de Enrico fue larga, prolífica y variada, y ya había mostrado anteriormente interés por abordar los conflictos bélicos. Nacido en Liévin (Francia) en 1931, Enrico alcanzó el reconocimiento internacional con una trilogía de cortometrajes sobre la Guerra Civil norteamericana. Uno de ellos, *La rivière du hibou*, le valió la Palma de Oro en la selección de Cortometrajes del Festival de Cannes en 1962¹⁸¹. Su carrera de 40 años fue inusualmente ecléctica, abarcando películas de arte e historias de aventuras, así como epopeyas históricas. También le llevó a trabajar con muchas de las principales estrellas francesas, como Brigitte Bardot, Lino Ventura, Alain Delon, Catherine Deneuve,

¹⁷⁹ Véase MARRONE, Gaeta, *The Gaze and the Labyrinth: The Cinema of Liliana Cavani*, Princeton University Press, Princeton, 2000, p. 195; BERTELLINI, Giorgio, *The Cinema of Italy*, Wallflower Press, Londres, 2004, p. 203.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 530.

¹⁸¹ SIMONET, Thomas, ENRICO, Robert, “Filming Inner Life: The Works of Robert Enrico”, *Cinema Journal*, n° 14/1, 1974, pp. 51-59.

Philippe Noiret y Romy Schneider, como es el caso de esta película. Hasta su fallecimiento en 2001, siempre promovió y defendió el cine europeo y francés frente a la invasión de los éxitos de taquilla de Hollywood¹⁸².

Protagonizada por Philippe Noiret y Romy Schneider, *Le Vieux Fusil* es una película muy violenta, centrada en la venganza de un padre a quien los nazis han arrebatado a su mujer y a su hija. La acción se sitúa en Mountanban en el verano de 1944. Arranca mostrando la belleza del verano y la felicidad de una familia, representada por el modo en que pasean en bicicleta, sin mayores preocupaciones: es la familia Dandieu, formada por el padre Julien (Philippe Noiret), que ejerce de cirujano; su bella esposa Clara (Romy Schneider) y su hija Florence. Se muestra a Julien como un médico que busca ayudar a todas las personas que puede, y trata de mantenerse alejado de la vigilancia de los nazis. Debido a la variedad de personas a las que ayuda, sobre todo miembros de la Resistencia perseguidos, recibe amenazas de las milicias fascistas locales, por lo que decide mandar a su esposa y su hija al viejo pueblo de la familia, La Barberie, donde tienen un castillo para ocultarse. Julien se unirá a ellas una semana más tarde. El desastre tiene lugar cuando, al desplazarse a La Barberie, descubre que su mujer y su hija han sido asesinadas por las SS, al igual que otras personas del pueblo, y que la mayor parte de los edificios también han sido destruidos. La película no duda en mostrar el horror de la muerte de su hija y su mujer: Florence ha sido abatida a tiros, y Clara, huyendo, ha sido quemada viva con un lanzallamas. Toda esta tragedia hace que Julien se arme de valor y, con el viejo fusil de su familia, empiece a asesinar a los alemanes que aún están en el castillo. Intercalando unos *flashbacks* acerca de Julien, centrados sobre todo en su amor por Clara, se muestra cómo va asesinando uno a uno a esos nazis. Cumple así finalmente su objetivo de venganza, pero con el dolor de que eso no puede devolverle a su familia. Aunque los créditos finales sean iguales a los iniciales (la visión en bicicleta de la familia, feliz, ajena a todo lo que iba a venir después), la guerra lo ha cambiado todo.

¹⁸² RIDING, Alan, "Robert Enrico, 69, Award-Winning Film Director: [Obituary]", *The New York Times*, 2001, p. 30. Recuperado el 31 de julio de 2021 en <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/newspapers/robert-enrico-69-award-winning-film-director/docview/431675736/se-2?accountid=17248>



Fig. 9. Romy Schneider encarnando a Clara en *Le Vieux Fusil*. Fuente: Filmaffinity.

La cinta está inspirada en un hecho real, uno de los más dramáticos y con un especial simbolismo dentro de lo que fue la ocupación. Se trata de la matanza de Oradour-Sur-Glane, un pueblo que quedó completamente destruido por los nazis en junio de 1944 y que se ha convertido en un lugar de memoria de la barbarie nazi. El pueblo fue arrasado mientras tenía lugar la batalla de Normandía. Según el testimonio de los escasos supervivientes, que ayudaron a reconstruir los hechos, la matanza se produjo en represalia por el asesinato de un capitán de las SS a manos de los resistentes. Esta localidad, sin ninguna importancia desde un punto de vista estratégico y militar, fue escenario de las prácticas de terror y violencia propias de la guerra total de los nazis, que habían sido aplicadas a mayor escala en Europa del Este. Oradour se convirtió enseguida en un símbolo de los crímenes de guerra cometidos en Francia. De Gaulle, al finalizar la guerra, decidió preservar las ruinas de la localidad, en vez de reconstruir el pueblo, como recuerdo de la matanza y del sufrimiento de la sociedad francesa a manos de los nazis. Además, se creó un museo o Centre de la Mémoire d'Oradour y una placa conmemorativa a la entrada de las ruinas invita todavía hoy al recuerdo de las 642 víctimas asesinadas¹⁸³.

¹⁸³ FARMER, Sarah Bennett, "Oradour-sur-Glane: Memory in a Preserved Landscape", *French Historical Studies*, nº 19/1, 1995, pp. 27-47; GILBERT, Martin, *The Routledge Atlas of the Second World War*, Routledge, Nueva York, 2008, p. 1967. En los años noventa del siglo XX, y en el marco de una verdadera ola de políticas de memoria registrada en diversas partes del mundo, se erigían en Francia nuevos memoriales referidos a la Segunda Guerra Mundial. Sobre esta cuestión, RUBIO POBES, Coro, "Los rostros de la memoria. El fenómeno memorialista en el mundo actual y sus usos políticos", *Historia y Política*, nº 35, 2016, pp. 343-368.

De este modo, Oradour devino en un símbolo de ciudad europea destruida en la Segunda Guerra Mundial, como Lidice en Checoslovaquia¹⁸⁴. También ha sido comparada con Gernika, la ciudad vasca bombardeada por aviones alemanes al servicio del bando sublevado en 1937, durante la Guerra Civil española¹⁸⁵.

Le Vieux Fusil debe entenderse en el contexto cinematográfico de mediados de los años setenta. El cine sobre la Segunda Guerra Mundial en Francia realizado a partir de Mayo del 68 tendió a representar la violencia de forma muy cruda, algo hasta entonces poco común en el cine francés sobre la guerra, tal y como se ha visto en algunas de las cintas anteriores. Con la reevaluación del verdadero papel que había tenido Francia en la guerra (mucho más complejo de lo que antes se decía, incluyendo el colaboracionismo), emergió una nueva tendencia literaria y cinematográfica: la denominada *mode rétro* llevó a la producción de 45 películas francesas sobre la Segunda Guerra Mundial entre 1974 y 1978. 1974, precisamente el de la producción de *Le Vieux Fusil*, fue el año con mayor número de filmes¹⁸⁶. Esas cintas se caracterizaban por presentar una inspiración histórica o literaria, el uso de decoración *vintage* y de un estilo visual clásico y la presencia de estrellas de cine capaces de atraer al público.

El término *mode rétro* podía tener connotaciones polémicas. Se trataba de un subgénero dentro de este cine bélico francés, donde la vida de los personajes giraba en torno a la ocupación alemana y no a la Resistencia. Estas películas desafiaban el heroísmo de la Resistencia y enfatizaban la ambigüedad de unos tiempos difíciles, en el que muchas personas buscaron sobre todo sobrevivir. De entre todas estas películas, la más importante es *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974), de la que se hablará en las siguientes páginas. *Le Vieux Fusil* se enmarca dentro de este género, como una película controvertida por la violencia mencionada y el realismo de sus escenas¹⁸⁷.

¹⁸⁴ MACKOVÁ, Jolana y ULRYCH, Ivan, *Fates of the Children of Lidice: Memories, Testimonies, Documents: Based on the Narrations and Memories of Lidice Women and Children*, Vega-L, Nymburk 2004, p. 101.

¹⁸⁵ El célebre documental *Guernica* (1950), de Alain Resnais y Robert Hessens, compara ambas localidades con Hiroshima: “Guernica, como Oradour y como Hiroshima son las capitales de la paz viviente. Su nada hace entender una protesta más fuerte que el mismo terror”. Véase DE PABLO, Santiago, “¿Símbolo o mito? La memoria cinematográfica del bombardeo de Gernika”, *Ikusgaiak*, nº 4, 2000, pp. 59-74; MEES, Ludger, “Guernica/Gernika como símbolo”, *Historia Contemporánea*, nº 35, 2007, pp. 529-557. En 2011 se inauguró en Gernika un “Monumento a los mártires de Oradour”, uniendo así ambos símbolos (*Deia*, 17 de febrero de 2011).

¹⁸⁶ ATTACK, Margaret, “Performing the Nation in the Mode Rétro”, *Journal of War & Culture Studies*, nº 9/4, 2016, pp. 335-347. DOI:10.1080/17526272.2016.1226545.

¹⁸⁷ HALLET, “Beautiful”, p. 4. Sobre esta actriz, véase también ARNOULD, Françoise, *Romy Schneider: una vida malgastada*, Madrid, T&B, 2015.

Schneider, estrella del cine indiscutible en los años sesenta y setenta a nivel europeo, confirmó su estatus en esta y otras películas, como *Le Train*, de la que se hablará más adelante. Su origen austriaco (o alemán, teniendo en cuenta que Austria había estado anexionada al Reich entre 1938 y 1945) la convirtió en una actriz adecuada para interpretar personajes de su propia nacionalidad. Sin embargo, debido a su carácter, ella siempre interpretaba a la “alemana buena”. La propia Schneider recalcó esa idea con sus declaraciones públicas, contrarias al dramático pasado que había tenido su país. Sin embargo, *Le Vieux Fusil* (el mayor éxito en su carrera francesa y su confirmación como estrella en este país) es una excepción, pues aquí interpreta a Clara, la bella mujer del doctor Dandieu. En realidad, en esta cinta la nacionalidad de su personaje no interesa, pues el director está más interesado en el glamour y en el sufrimiento atemporal que el rostro de Schneider muestra magistralmente a lo largo del metraje¹⁸⁸.

Su personaje representa la felicidad perdida, tal y como se refleja en la memorable secuencia de su violación y asesinato. Según algunas fuentes, la actuación de Schneider durante estas escenas fue tan creíble que los actores que interpretaron a los soldados alemanes se sintieron muy incómodos, y Enrico tuvo que eliminar del montaje de sonido los gritos y llantos de la actriz, grabados en sonido directo. En toda esta escena hay un aspecto fascinante, dos referencias temporales que se entremezclan en el pretérito: el violento pasado, en el que se muestran la violación y el asesinato con el lanzallamas; y el pasado de antes de la guerra, cuando ella y Dandieu se conocen, escena que saca a relucir la belleza y el peso que, como intérprete, tenía Schneider. Esa secuencia, en una elegante cafetería, muestra el juego de miradas y el flirteo bajo el velo que lleva en su elegante sombrero, lo que seduce tanto a Dandieu como al espectador. Esta escena tan romántica ocurre al final de la película, después de la violación y el asesinato de Clara, acentuando así el impacto que tiene en el espectador conocer el horrible destino que le espera a la protagonista. Así, su belleza continúa existiendo, pese al horror nazi, y sirve de justificación a Dandieu para la cruel venganza que llevará a cabo contra sus asesinos¹⁸⁹.

La cinta, que supuso un gran éxito en taquilla, también lo fue a nivel de crítica especializada y prensa, ganando tres premios César: mejor película, mejor actor (para Noiret) y mejor banda sonora, aparte de haber sido nominada para seis más. Hoy en día

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 5.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 8.

pervive como una cinta enormemente popular en Francia, aparte de por sus conocidos intérpretes, por el recuerdo de las atrocidades de la ocupación que evoca con crudeza¹⁹⁰.

1.5. Colaboracionistas y villanas

Tal y como se ha explicado anteriormente, tras el armisticio del 25 de junio de 1940 y los mensajes radiofónicos del héroe de la Primera Guerra Mundial Philip Pétain pidiendo el final de la lucha ante el Ejército alemán, dio inicio del Estado de Vichy¹⁹¹. El 8 de julio de ese año un buen número de diputados franceses se reunieron informalmente en la ciudad balneario de Vichy y escucharon que lo que Francia necesitaba era una “revolución nacional”, un “nuevo orden” que supusiese el retorno a los valores nacionales y a la familia como unidades básicas de la vida francesa. El 10 de julio, la Asamblea Nacional votó su propia disolución, traspasando plenos poderes al mariscal Pétain para que promulgase una nueva Constitución que salvaguardase “los derechos del trabajo, la familia y la patria”¹⁹².

Al nuevo Estado de Vichy se le catalogó desde un primer momento como colaboracionista, concepto aplicado en una amplia geografía a diversas situaciones durante la Segunda Guerra Mundial. No obstante, numerosos historiadores todavía discuten el significado del término. Gerhard Hirschfeld establece que “el concepto moderno de colaboración nació el 24 de octubre de 1940 con el encuentro entre Hitler y Pétain”, momento en el que los dos países decidieron que trabajarían juntos, obteniendo una colaboración beneficiosa para ambas partes. Hirschfeld también destaca que la colaboración “había sido entendida para describir la cooperación política e ideológica entre los ocupantes nazis y los fascistas o semifascistas existentes en la población local”¹⁹³. Sin embargo, usar este término ligado solo a razones ideológicas no explica las

¹⁹⁰ KEMP, Philip, “Le Vieux Fusil”, *Sight and Sound*, n° 30, 2020, p. 89. Recuperado el 30 de marzo de 2021 en <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://www-proquest-com.ehu.idm.oclc.org/magazines/le-vieux-fusil/docview/2331213747/se-2?accountid=17248>.

¹⁹¹ PENAUD, Guy, *De Gaulle-Pétain: L'affrontement du printemps 1940*, L'Harmattan, París, 2012; FORTESCUE, William, *The Third Republic in France, 1870-1940: Conflicts and Continuities*, Routledge, Londres, 2017, p. 237; GREENE, Nathanael, “Fleeing Hitler: France 1940: Reviews of new books”, *History*, n° 36/1, 2007, p. 29. Recuperado el 12 de junio de 2021 en <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://www-proquest-com.ehu.idm.oclc.org/scholarly-journals/fleeing-hitler-france-1940/docview/232158095/se-2?accountid=17248>

¹⁹² KLINE, *Partisans*, p. 3.

¹⁹³ HIRSCHFELD, Gerhard, “Collaboration in Nazi-Occupied France: Some Introductory Remarks”, en HIRSCHFELD, Gerhard y MARSH, Patrick, *Collaboration in France: Politics and Culture during the Nazi Occupation, 1940-1944*, Oxford, Berg, 1989, p. 2.

razones de muchas mujeres, especialmente de la zona de Vichy, para optar por el colaboracionismo. En este sentido, Thurlow señala que el concepto más adecuado aplicado a las mujeres que colaboraron sería el de establecer cualquier tipo de relación con los nazis o con Vichy: este tipo de colaboracionismo más amplio no requería motivaciones ideológicas o políticas. De hecho, muchas mujeres fueron acusadas de colaborar con el enemigo sin tener una especial inclinación ideológica¹⁹⁴.

Durante los primeros tiempos de la ocupación, el Gobierno de Vichy animó a los franceses a colaborar, como una parte de su día a día, haciendo vida normal. Vichy trató de aprovechar la situación para reforzar la reconstrucción de Francia a través de unos ideales determinados, aunque a cada persona le hubiera tocado estar en una u otra zona, con independencia de sus ideas políticas¹⁹⁵. Esto implicaba que la colaboración fuese parte de la vida diaria. Cualquier intento de oposición tenía resultados desastrosos. Por otro lado, a medida que los franceses comenzaron a sentir las dificultades que acompañaban a la guerra, la mera supervivencia también se convirtió en un motivo para vivir el día a día como si nada hubiera cambiado. A menudo, las motivaciones de los colaboradores no tenían conexión con el deseo de promover el régimen de Vichy o la llamada Revolución Nacional. Hubo elecciones muy personales que afectaron las formas de vida y la capacidad de las personas para sobrevivir¹⁹⁶.

Con el paso del tiempo, y a medida que aumentaba el resentimiento hacia Vichy y hacia los alemanes, y especialmente tras el final de la guerra, cualquier tipo de colaboración pasó a ser considerada un estigma. Así, hubo mujeres acusadas de ser colaboradoras por trabajar para los alemanes, ya fuese en un café, una tienda o en el trabajo doméstico. El trabajo que muchas tuvieron que realizar para mantener a sus familias terminó convirtiéndolas en colaboracionistas. Algunas mujeres también fueron acusadas de ser colaboracionistas, señala Thurlow, “por pertenecer a una minoría étnica asociada a los poderes del Eje o por ser esposa de un colaborador”. El matrimonio con un colaborador podía implicar una pérdida de identidad para las mujeres, en el sentido de

¹⁹⁴ THURLOW, *Female*, p. 29.

¹⁹⁵ Hay numerosa bibliografía sobre Vichy, especialmente a partir de los años setenta. En esta nota se añaden los libros consultados para entender el concepto de Vichy y su evolución histórica y política: WERTH, León & BALL, David, *Deposition, 1940-1944: A Secret Diary of Life in Vichy France*, Oxford Unity Press, Oxford, 2018; BRAGANÇA, Manuel & LOWAGIE, Fransiska (eds.), *Ego-histories of France and the Second World War: Writing Vichy*, Palgrave MacMillan, Londres, 2018; CAPUANO, Christophe, *Vichy et la famille: Réalités et faux-semblants d'une politique publique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2009 (recuperado el 12 de junio de 2021). Disponible en Internet <<http://books.openedition.org/pur/121260>>.

¹⁹⁶ THURLOW, *Female*, p. 30.

identificarlas sin más con la ideología del marido. No obstante, también había mujeres que tenían verdadera simpatía y creían en la causa de Vichy y de los invasores¹⁹⁷.

A lo largo de la guerra, las mujeres, al igual que los hombres, tuvieron que hacer todo lo posible para poder sobrevivir. Ello implicaba trabajar para Vichy y los ocupantes, aunque fuera de una manera indirecta. La mera supervivencia se unía al miedo o a la conveniencia. La *Milice* o milicia del régimen, dirigida por franceses y luego asistida por los alemanes, fue brutal con los opositores a Vichy¹⁹⁸. Se convirtió en una fuerza importante en los años previos a la Liberación y ayudó a acabar con grandes grupos de la Resistencia. El miedo a la *Milice* y a sus métodos de represión llevó a muchas personas desesperadas a colaborar para evitar un destino fatal. Después de la guerra, también los que se beneficiaron económicamente de la ocupación fueron a menudo considerados colaboradores, por haber utilizado la situación para su beneficio personal, aunque fuera trabajando con los alemanes solo en términos de negocio. A muchos de ellos les habría resultado imposible alimentar a su familia sin ayuda adicional, a veces en forma de colaboración¹⁹⁹.

Bajo el régimen de Vichy, las mujeres tuvieron que hacer frente no sólo a la escasez de alimentos, las largas colas o la marcha de sus maridos, sino que también se vieron afectadas por una serie de leyes que progresivamente redujeron su vida al hogar. Muchas de estas mujeres no callaron ante medidas que les apartaban del mundo laboral, y organizaron manifestaciones, como la de Lyon en 1940. El objetivo prioritario del régimen desde su llegada al poder en junio de 1940 fue el retorno de *la femme au foyer*, el ama de casa. Las medidas que se tomaron iban enfocadas en esa dirección, tratando de evitar el trabajo de las mujeres fuera del hogar, especialmente en los casos en los que hubiese un hombre que trabajase o que fuesen parejas jóvenes recién casadas que buscasen su primer hijo. Aplicando el eslogan *Travail-Famille-Patrie*, el régimen de Pétain enunció, en palabras de Kline, “las reglas simples con las que desde siempre se habían asegurado la vida, la salud y la prosperidad de las naciones, incluyendo, el gran respeto por la familia y los niños”²⁰⁰.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 31.

¹⁹⁸ Véase LACKERSTEIN, Debbie, *National Regeneration in Vichy France: Ideas and Policies, 1930–1944*, Ashgate, Surrey, 2012, p. 25.

¹⁹⁹ THURLOW, *Female*, p. 32.

²⁰⁰ KLINE, *Partisans*, p. 54.

Vichy prometió subsidios a las mujeres que aceptasen voluntariamente abandonar sus trabajos remunerados, y dio beneficios a las mujeres que tuviesen tres hijos, como una tarjeta de racionamiento prioritaria, exenciones fiscales y el derecho del marido a trabajar. Además, el 15 de agosto de 1941 se anunció un programa de educación primaria especial para las niñas, haciendo especial hincapié en una educación doméstica. La prensa colaboracionista concentró en la Tercera República la culpa por un supuesto clima antifamiliar de “muchos divorcios y un rampante individualismo”²⁰¹. Todo este fomento de la unidad de la familia contrastaba con la situación real de los hogares de aquellos hombres que habían sido deportados para trabajar en Alemania: debido a la cantidad de mujeres que habían sido apartadas de sus trabajos para estar en casa, y por mucho que hubiese algún subsidio, tuvieron problemas para alimentar a sus familias. Finalmente, Vichy acabó modificando su política respecto a las mujeres, permitiendo que abandonaran sus tareas domésticas si eran útiles y necesarias para trabajar en las fábricas alemanas o para sustituir a los maridos que habían sido llevados al territorio del Tercer Reich. De este modo, *la femme au foyer* fue en parte abandonada y las mujeres fueron reintegradas en la industria cuando las circunstancias lo requirieron. Hasta 44.000 mujeres francesas trabajaban en las fábricas bajo control alemán hacia noviembre de 1943²⁰².

En realidad, muchas de las mujeres acusadas al finalizar la guerra de colaboracionismo estaban tratando solo de sobrevivir. Vichy, que entendía que las mujeres debían ser madres abnegadas, les alentó a hacer todo lo posible para mantener a sus familias, incluso si esto significaba trabajar con los ocupantes del país. De este modo, ser una buena madre, según los estándares de Vichy, incluía la colaboración. Sin embargo, después de la guerra, la colaboración se percibió como lo opuesto a ello. En muchos casos, las mujeres también mantuvieron relaciones románticas o sexuales con los soldados alemanes, como un medio de supervivencia. Es lo que Millington denomina “colaboración horizontal”²⁰³. Pero, además de un modo de mantener con vida a sus familias, muchas mujeres estaban realmente interesadas por los soldados alemanes,

²⁰¹ *Ibidem* p. 55.

²⁰² *Ibidem*, p. 56.

²⁰³ Véase MILLINGTON, Chris, *France in the Second World War: Collaboration, Resistance, Holocaust, Empire*, Bloomsbury Academic, Londres, 2020, p. 65.

rodeados por el aura de la victoria, y podían obtener de ellos medias, joyas, bebidas, más de lo necesario para simplemente sobrevivir²⁰⁴.

En efecto, las relaciones románticas y sexuales también fueron un aspecto importante de la colaboración. Esto fue alentado por Vichy, desde una perspectiva pronatalista²⁰⁵. El régimen hacía hincapié en que el principal objetivo de una mujer era convertirse en esposa y tener hijos, de manera que hombres y mujeres sintieron la necesidad de establecer relaciones, incluso con los ocupantes. Sin embargo, a las mujeres casadas se les prohibía este tipo de relaciones, con el objetivo de fortalecer a la familia francesa. También hubo un intento por parte de Vichy de proteger de los alemanes a las chicas más “respetables” de las clases altas, mientras se daba menos importancia a la misma actitud en las mujeres de las clases bajas. A finales de 1942, las tropas alemanas pasaron a controlar toda Francia, ocupando directamente también la zona de Vichy. A partir de este momento, las mujeres estuvieron aún más expuestas a los alemanes y tuvieron más relaciones con ellos²⁰⁶.

Según Robert Gildea, las mujeres que colaboraron de diversas formas utilizaron su condición de tales, su femineidad, para lograr conectar con los ocupantes, tanto en lo que se refiere a la madre idealizada que promovía Vichy como al estereotipo contrastante de la mujer promiscua. Aunque no siempre fuese así, quienes encajaban en la imagen de la femineidad que defendía Vichy eran las que más fácilmente podían colaborar, al igual que quienes exaltaban su sexualidad. No obstante, no todas estas relaciones con los alemanes implicaban algo sexual: algunas consistieron en meras amistades o eran lazos familiares que se tenían desde antes de la guerra. Como argumenta Gildea, “tener sexo fue un desafío para la familia, la comunidad y el país franceses, pero las reglas que se aplicaron en la Liberación, cuando la ‘colaboración horizontal’ fue castigada con afeitado de cabeza y posiblemente enjuiciamiento por inteligencia con el enemigo, no eran necesariamente lo mismo bajo la ocupación, cuando las mujeres solteras se enfrentaban a los alemanes en su empleo y en situaciones sociales”²⁰⁷.

²⁰⁴ THURLOW, *Female Collaborators*, p. 35.

²⁰⁵ Cit. en KOONZ, Claudia, *Mothers in the Fatherland: Women, the Family, and Nazi Politics*, St. Martin's Press, Nueva York, 1986.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 43.

²⁰⁷ Cit. en GILDEA, Robert, *Marianne in Chains: Daily Life in the Heart of France during the German Occupation*, Metropolitan Books, Nueva York, 2002, p. 51.

Después de la guerra, se interpretó que las mujeres que habían tenido relaciones con los alemanes habían traicionado a su país. Esta interpretación, posterior a la ocupación, condenó a muchas mujeres en los momentos inmediatamente posteriores a la Liberación a la humillación pública, a ser rapadas. Fueron las llamadas *tondues*. De este modo, dos mundos diferentes existieron durante el régimen de Vichy y después de la Liberación, dando la vuelta por completo a la situación de las mujeres. Si bien la colaboración recibió un estímulo positivo durante el régimen de Vichy, después de la guerra fue completamente condenada. Tal y como indica Thurlow, cualquier forma en que la sociedad de posguerra pudiera culpar a las mujeres por su colaboración servía para evitar culpar al régimen mismo²⁰⁸.

Tal y como hemos visto anteriormente, la cuestión del colaboracionismo bajo el régimen de Vichy apenas había aparecido en la pantalla en el cine de la posguerra. Según la interpretación predominante hasta finales de los años sesenta, toda Francia habría luchado y combatido unida, de una forma u otra, pero siempre apoyando los valores de libertad frente al opresor y a la Resistencia. Los casos de colaboracionismo habían aparecido en el cine solo de forma marginal. Desde el final de la guerra, la representación de la Resistencia y el uso del cine como transmisor de los valores que esta representaba se había convertido en un elemento vertebrador de la sociedad francesa.

No obstante, la colaboración se convirtió en una realidad presente en el cine posterior a la muerte de De Gaulle. Y el régimen de Vichy en el villano de las películas bélicas de este tiempo, hasta ese momento identificado solo con los nazis. La guerra y sus combatientes ya no estaban enfocados bajo el prisma patriótico de las décadas precedentes, sino que ahora se denunciaba lo absurdo de la guerra en sí, de la violencia que emana de ella. Se evitaba así exaltar un *pacifismo incorrecto*, asociado a Vichy, puesto que el hecho de no enfrentarse a los nazis no podía ser interpretado en este caso de forma positiva. Esta nueva interpretación hizo que Francia quedara polarizada ante la memoria de la Resistencia, pues algunos sectores sociales se seguían sintiendo más cómodos con el consenso anterior. La causa de este cambio de enfoque ha sido identificada en ocasiones con el fin de la guerra de Argelia, pero posiblemente esta interpretación sea demasiado simplista. Aunque la crisis argelina influyó en ello, la memoria de la Segunda Guerra Mundial comenzó a modificarse con el tiempo en todos

²⁰⁸ THURLOW, *Female*, p. 45.

los países. En adelante, el cine francés de ficción tendrá como eje central las repercusiones de los crímenes de guerra, mucho más que las batallas o los hechos bélicos en sí²⁰⁹.

Como ya hemos adelantado, un hito histórico en esta nueva memoria de la guerra y del colaboracionismo fue el estreno del documental *Le Chagrin et la Pitié* (1969). Producido inicialmente para la pequeña pantalla, por sendas televisiones públicas de Suiza y Alemania, este film cambió por completo la visión de la Resistencia, y, sobre todo, de lo que fue el régimen de Vichy²¹⁰. Dado que la tesis se centra en los largometrajes de ficción, no vamos a hacer un estudio exhaustivo de este documental, pero es necesario al menos mencionarlo para entender la revisión histórica que después se aplicaría al cine de ficción. La cinta de Marcel Ophüls, hijo del célebre director francés Max Ophüls, consiste en una serie de entrevistas a los habitantes de Clermont-Ferrand, para conocer las experiencias personales de cada uno de sus habitantes respecto a la ocupación. A través de estos personajes (personas reales que no están *actuando* para la cámara), el espectador se adentra en la realidad de la ocupación, en el microcosmos de la ciudad durante la guerra. Como es lógico, cada uno de esas personas tiene un punto de vista subjetivo de los acontecimientos, pero se impone una realidad heterogénea, que afecta a todos los sectores de derecha e izquierda, de colaboración, supervivencia, relación amistosa con los invasores y desmemoria. Las entrevistas están mezcladas con imágenes de noticiarios de Vichy, que contrastan con algunas afirmaciones de los testigos. Por todo ello, la cinta supuso el final de una imagen de una Francia luchadora, unida contra el invasor, una visión consensuada por el gaullismo desde el mismo momento que acabó la guerra. Era la insinuación de que los franceses habían actuado de manera oportunista, cobarde e incluso traidora. *Le Chagrin et la Pitié* estaba organizado por medio de entrevistas, para “hacerles hablar a los individuos de aspectos reales vividos”²¹¹. El historiador Marc Ferro comentó que, en este filme, “la función del testimonio sustituye al comentario, por lo que la explicación histórica aparece terriblemente auténtica, con un suplemento de veracidad”²¹². De ahí la polémica que rodeó al filme, incluyendo la

²⁰⁹ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 426.

²¹⁰ La importancia de este documental y lo que representa es monumental. Para más información, véase ROUSSO, Henry, *Le Syndrome de Vichy: de 1944 à nos jours*, Seuil, París, 1987; SOBANET, Andrew, “Wartime Collaboration and Postwar Judgment in *Lacombe Lucien* and *Le Chagrin et la Pitié*”, *Contemporary French Civilisation*, nº 2, 2007, pp. 231-262.

²¹¹ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 428.

²¹² FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Gallimard, Paris, 1993, p. 163.

negativa de la televisión pública francesa a emitirlo, hasta su estreno en salas ya en 1971²¹³.

Las polémicas en torno a estas cuestiones se multiplicaron a partir de este momento. Así sucedió cuando el presidente Pompidou dio una mano tendida a los antiguos colaboracionistas, con el indulto del mencionado Paul Touvier, el jefe de la Milicia Francesa de Lyon (la *Milice*), que había combatido contra los resistentes y perseguido a los judíos y que, después de la guerra, había permanecido oculto²¹⁴. Como reacción ante esta visión demoledora de la actitud francesa durante la guerra, el propio Pompidou, que no había formado parte de la Resistencia, comenzó a ver de una forma negativa sus logros²¹⁵. Ante la polémica que dividió en dos a la sociedad francesa, en una rueda de prensa en 1972, Pompidou llegó a decir: “¿Acaso no ha llegado ya la hora de correr un velo sobre esa época en la que los franceses se odiaban mutuamente y se despedazaban y mataban entre sí?”²¹⁶. En cualquier caso, el impacto de la cinta, enmarcado en la agitación política y social posterior a Mayo del 68, fue brutal. El principal resultado de este filme no fue el debate sobre la historia, sino su *desmitificación*, así como un uso sin precedentes del testimonio oral como hilo conductor de la historia, más allá de los documentos oficiales²¹⁷.

El puesto equivalente al que *Le Chagrin et la Pitié* ocupa en el cine documental corresponde en la ficción a *Lacombe Lucien* (1973), dirigida por Louis Malle. Se trata de uno de los directores franceses más destacados del siglo XX, con películas tan conocidas y celebradas por la crítica como *Atlantic City* (1980) o *Au revoir, les enfants* (1987), además de la propia *Lacombe Lucien*. Nacido en 1932, Malle descendía de una familia rica que había hecho su fortuna gracias a la caña de azúcar durante las Guerras Napoleónicas. Pese a la oposición de su familia, finalmente entró en 1950 en las escuelas de cine de París. Trabajó con Robert Bresson para preparar y rodar una pequeña parte de *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), momento que coincidió con el inicio de la *Nouvelle Vague*, corriente a la que Malle no perteneció, pues desarrolló su carrera por

²¹³ COLLIER, Peter, ELSNER, Anna Magdalena & SMITH, Olga (eds.), *Anamnesia: Private and Public Memory in Modern French Culture*, Peter Lang, Berna, 2009, p. 131.

²¹⁴ HORVITZ, Leslie Alan & CATHERWOOD, Christopher, *Encyclopedia of War Crimes and Genocide*, Facts on file, Nueva York, 2006, p. 428; FRASER, David, *Law After Auschwitz: Towards a Jurisprudence of the Holocaust*, Carolina Academic Press, Durham, 2005, p. 197.

²¹⁵ GILDEA, *Combatientes*, p. 22.

²¹⁶ Cit. en ROUSSO, Henry, *The Vichy Syndrome. History and Memory in France since 1944*, Cambridge, Mass, 1991, pp. 114-155

²¹⁷ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 428

otros caminos y motivaciones. Sus cintas se centraron en dramas humanos y melancólicos, tal y como sucede en *Le feu follet* (1963), una de sus primeras y más conocidas obras. *Lacombe Lucien* se convirtió en su película más polémica, para posteriormente marchar a Estados Unidos, donde realizó *Atlantic City*. Su vuelta a Francia en 1987 le consagró con *Au revoir, les enfants* (*Adiós muchachos*), cinta donde recurría a sus recuerdos de infancia y en la que la Segunda Guerra Mundial volvía a ser la protagonista. Falleció a causa de un linfoma en 1995 en Estados Unidos, dejando una extensa carrera marcada por las emociones humanas²¹⁸.

Lacombe Lucien es una de las obras más emblemáticas sobre el colaboracionismo francés, además de ser una de las principales películas francesas de la década de los años setenta y uno de los ejemplos más trágicos de la representación fílmica del colaboracionismo de la población civil. La película, basada en la célebre novela del mismo título de Patrick Modiano de 1968, narra las diferentes fases y actitudes ante la colaboración con los nazis de un joven francés en un pequeño pueblo, no por cuestiones ideológicas sino para favorecer su situación personal, retratando así a un superviviente amoral, un personaje complejo que se sitúa en ese espacio intermedio entre el del héroe y el villano.

Lacombe, el protagonista de la película, es un joven que vive en un pueblo del sureste de Francia junto a sus hermanos y su madre, mientras que su padre está preso en un campo de prisioneros en Alemania. Debido a la situación bélica, vive en la pobreza, odiando tener que ver que su madre, ante la ausencia de su marido, tiene un nuevo amante. Ante esta situación, le dice a un profesor de su escuela que colabora con la Resistencia local que él también quiere ayudar a luchar contra el invasor, pero el profesor responde que eso es algo muy peligroso y que tiene que estar seguro de una petición tan seria. Una noche decide ir a un lujoso hotel del pueblo a ver a los soldados nazis, así como a los potentados y a las chicas más atractivas de su localidad, todos disfrutando de una alegre velada y olvidándose de la guerra. Al entrar en el hotel, los nazis y los colaboracionistas franceses le ven como un joven inocente y comienzan a bromear con él. En el clima de complicidad que se establece en ese momento, Lacombe les revela que su profesor, el señor Peyssac, es un auténtico jefe de la Resistencia francesa al que llevan tiempo buscando, y les ofrece una colaboración que les puede ser muy útil. En este momento su

²¹⁸ FREY, Hugo. *Louis Malle*. Manchester University Press, Manchester, 2019; MET, Philippe, *The Cinema of Louis Malle: Transatlantic Auteur*, Wallflower Press Book, Nueva York, 2008.

vida da un giro y comienza a participar en las búsquedas de resistentes junto a la policía. En agradecimiento, un policía le lleva al taller de un sastre, el señor Horn, para que le haga un traje a medida muy especial. El sastre, que es judío pero que salva su situación gracias a su habilidad en el oficio, tiene una atractiva hija, France, que comenzará a despertar en Lacombe una pasión desconocida hasta ese entonces.

A partir del momento en el que Lacombe se enamora de France, tratará de ayudarles a ella y a su padre, aparentando llevar una vida normal junto a ellos, lo que incluye incluso contemporizar con los nazis. Por una serie de dramáticos sucesos, el sastre es detenido y enviado a Toulouse. Lacombe, en el mismo momento en que se entera, decide marcharse en coche con France hacia la frontera de España, sin saber que esos serán sus últimos días con ella. El destino de Lacombe lo conocemos en los créditos finales, cuando en unas líneas se dice que fue detenido el 12 de octubre de 1944, y posteriormente juzgado y ejecutado por un tribunal de la Resistencia. El hecho de no mostrar en la pantalla la ejecución de Lacombe fue debido a que Malle quería hacer parecer más real la muerte de su protagonista: las letras revelan el destino que le espera mientras que la imagen se ha detenido. El personaje adquiere de esta forma una realidad imperturbable, que no se hubiera logrado si se hubiera representado con imágenes de ficción²¹⁹.



Fig. 10. La ambigüedad del mal: France y Lacombe. Fuente: *Tiempo de Cine*.

Mucho se ha escrito de la ambigüedad de esta cinta y de la controversia que la envuelve. François Garçon resume así la evolución de la crítica: en una primera fase, los

²¹⁹ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 464.

cinéfilos celebraron su estreno; unas semanas después, fue condenada tajantemente, sobre todo por la extrema derecha, que criticó la falta de ideales políticos en el joven Lacombe, y por la extrema izquierda, que echaba en falta la visión heroica de la Resistencia. Finalmente, la crítica al filme abandonó el terreno cinematográfico para centrarse solo en el político, considerando la mayoría de los autores que Louis Malle había “ido demasiado lejos”²²⁰.

A Malle lo que le interesaba mostrar –por utilizar la conocida expresión de Hannah Arendt– era la “banalidad del mal” o, en otras palabras, la naturaleza ambigua del mal²²¹. Según el propio director, para reforzar esa idea de banalidad cotidiana era necesario que el papel protagonista lo hiciese un actor no profesional, que fuese de la misma región que el verdadero Lacombe. Malle creía que la fuerza de este film estaba en la revelación de las contradicciones de este periodo. Tras la revolución que había supuesto de *Le Chagrin et la Pitié*, creía que podría tener plena libertad para abordar la espinosa cuestión de la colaboración del francés corriente en una película de ficción. Pero estaba muy equivocado: como se acaba de señalar, el filme dio lugar a polémicas semejantes al documental de Marcel Ophüls.

Precisamente Ophüls, el realizador de *Le Chagrin et la Pitié*, destacó la ambigüedad moral del largometraje de Malle, a lo que este respondió que su objetivo principal era denunciar las diversas caras del colaboracionismo. El cambio de actitud de Lacombe a lo largo de la cinta muestra esa ambigüedad: inicialmente quiere unirse a los maquis de su pueblo, pero cuando acude donde su profesor, que es el puente de unión con los maquis, este le rechaza porque le ve demasiado joven y los maquis “son algo serio, es como un ejército”; tras este rechazo, Lacombe se une a los colaboracionistas de su pueblo y no duda en delatar a su profesor como miembro de la Resistencia. Aunque pueda tener la sospecha de que va a ser torturado (“¿qué le va a suceder?”, pregunta), no muestra escrúpulos morales y esa misma noche disfruta de su *paga* en forma de una buena comida.

Su amoralidad se muestra en diversas escenas. Cuando conoce a France, intenta darle preferencia en una cola donde hay muchas mujeres esperando a recibir su comida. Ante esta actitud, las señoras que están en la cola y un policía francés le preguntan qué ocurre y él responde: “soy policía alemán y trabajo con el señor Tonin”, presentándose

²²⁰ GARÇON, François, “La fin d’un mythe”, *Vértigo*, nº 2, 1988, p. 111-119, cit. en LANGLOIS, *La Résistance dans le cinéma français de fiction*, p. 463.

²²¹ Cit. en FRENCH, Philip, *Conversations avec Louis Malle*, Denoël, París, 1993, p. 115. Véase ARENDT, Hannah, *Eichmann en Jerusalén: la banalidad del mal*, Barcelona, Debolsillo, 2021 (Ed. Original, 1963).

así como una persona superior y prácticamente intocable. Gracias a sus contactos, puede comprar productos caros, como champán para beber con France. Si en algún momento Horn trata de recriminarle algo, o decirle algo de su relación con su hija, Lacombe acaba la disputa sacando su pistola y mostrando quién manda en esa discusión. En el momento en el que Lacombe conoce a France, busca impresionarla de todas las formas posibles: uno de los primeros encuentros se produce cuando él va a cenar con la familia Horn y lleva champán, un producto de lujo en la Francia ocupada. Pese a que Lacombe muestra interés hacia France, no duda en atemorizarla: se cree con poder para obligar al padre y a su hija a que le acompañen a una fiesta llena de nazis y colaboracionistas. Esa misma noche, se acuesta con France. La actitud chulesca de Lacombe respecto a los Horn cambiará cuando detengan al padre, momento en el que se da cuenta de que la libertad y la vida de France corren peligro. La situación se descontrola por completo y Lacombe acaba matando a un nazi que le acusa sin sentido de haber robado un reloj, todo para poder huir con France. La ambigüedad del propio Lacombe se expresa igualmente en la indeterminación de su comportamiento respecto a France. El protagonista la trata con una ambigua mezcla de respeto y de dominio, que tiene que ver con el hecho de que él sea colaboracionista y ella judía. No obstante, al final muestra cierto amor, al huir con ella hacia España y vivir unos instantes de felicidad juntos, antes de ser detenido y ejecutado.

El colaboracionismo femenino también se refleja en la cinta y está representado por distintos personajes y comportamientos. Un ejemplo de mujer colaboracionista se encuentra precisamente en el hotel donde cambia la vida de Lacombe: allí se encuentra una atractiva y sensual actriz que no duda en seducirle. Pero, sin duda, el personaje femenino esencial es France Horn, la judía hija del sastre del pueblo, familia relativamente protegida por el régimen por los maravillosos trajes que crea y arregla Horn.

Los antiguos resistentes fueron unánimes en su opinión negativa sobre la película, condenándola por completo, en especial por la ausencia de reflexión política en Lacombe. Además, cuando en el filme se nombra a la Resistencia o se intuye su presencia, es a través de escenas extremadamente violentas. Igualmente, el contrapeso a la actitud colaboracionista de Lacombe no es la Resistencia, sino la figura de France, la hija del sastre judío, que se convierte en una víctima, pero que no le rechaza, sino que revela sentimientos humanos en el corazón de Lacombe. Pese a estas críticas, es innegable que esta película es un notable ejercicio de autocrítica de la memoria complaciente y supuso

una ruptura con el anterior cine de la Resistencia, al negarse a reproducir una representación simplista. La banalidad del mal se situaba en el centro, en la zona gris, cuando hasta ese momento todo era blanco o negro, buenos y malos²²².

Los últimos años de la Guerra Fría estuvieron marcados en Francia por la presidencia del socialista François Mitterrand (de mayo de 1981 a mayo de 1995)²²³. Previamente elegido como secretario de su partido, cargo que desempeñó entre junio de 1971 y enero de 1981, sus credenciales fueron la reputación lograda durante la Segunda Guerra Mundial luchando contra los nazis. Según Price, su éxito en las elecciones presidenciales de 1981, gracias al apoyo de una izquierda defensora de la reforma social, fue en parte consecuencia de mostrarse como el guardián de los valores establecidos y a la vez favorable a reformas sensatas y moderadas. El lugar que pretendía en la historia era similar al de De Gaulle, con la intención de devolver a la nación francesa su lugar entre las potencias y formar parte de la modernización económica y social²²⁴. Junto a su esfuerzo para recuperar la *Grandeur* de Francia, como había hecho De Gaulle, tuvo que lidiar con las últimas consecuencias de la crisis del petróleo de los años setenta²²⁵.

A nivel cinematográfico, la mayor parte de las películas sobre la Resistencia francesa de la etapa final de la Guerra Fría fueron abandonando el viraje marxista que gran parte del cine político francés había adoptado en el periodo anterior. Desde un socialismo moderado e integrador, las medidas de Mitterrand permitieron el auge de un liberalismo político, contexto en el que se desarrolló un cine antifascista, pero ya sin la etiqueta del marxismo. De este modo, el cine sobre la Segunda Guerra Mundial producido en estos años permitió introducir la imagen de una Resistencia humanista. En general, estas películas mostraron una mayor presencia femenina en la Resistencia, una crítica a la actitud de muchos resistentes comunistas y el retorno a la temática de la depuración.

Pese a la violencia de muchas de estas películas, la presencia femenina cambia su tono, como se verá en el siguiente epígrafe, al analizar *Le sang des autres* (Claude Chabrol, 1981). La persecución de los judíos, que incluso podría catalogarse como un género en sí mismo, continúa siendo tratada extensamente en esta etapa final. Y el retorno

²²² LANGLOIS, *La Résistance*, p. 466.

²²³ TIERSKY, Ronald, *François Mitterrand: A Very French President*, Rowman & Littlefield Publishers, Oxford, 2003; COLE, Alistair, *François Mitterrand: A Study in Political Leadership*, Routledge, Nueva York, 1997.

²²⁴ PRICE, *Historia*, p. 419.

²²⁵ *Ibidem*, p. 381. Sobre la crisis del petróleo, véase BINI, Elisabetta, GARAVINI, Giuliano y ROMERO, Federico, *Oil Shock: The 1973 Crisis and its Economic Legacy*, I.B. Tauris, Londres, 2016.

a la perspectiva de lo que supuso la depuración, como página negra, se corresponde con una crítica a la Resistencia. Finalmente, hay que mencionar que en el cine de este tiempo la geografía de la guerra se transforma, y el cine sume al espectador no solo en el tiempo, sino también en el espacio, con los distintos escenarios que marcan la guerra, desde España, pasando por Vichy, hasta llegar a Stalingrado²²⁶.

En 1987, el año en que comenzó el proceso a Klaus Barbie (alto oficial de las SS y de la Gestapo, conocido como “el carnicero de Lyon”, al que haremos mención más adelante²²⁷) y se publicaron numerosos libros sobre la historia de Vichy, se estrenó la ya mencionada *Au revoir les enfants*, emblemática película de Louis Malle. Se trata de la última gran cinta de este director y un proyecto muy personal y emotivo, pues cuenta una experiencia de la infancia de Malle, que le cambió la vida para siempre: la detención de tres compañeros judíos escondidos en un internado dirigido por religiosos, así como del director de la escuela. La historia se centra en Jean Bonnet (Raphael Fejto), un niño que llega a un internado carmelita para niños franceses acomodados en la Francia de Vichy. El director del colegio esconde a niños judíos entre los alumnos, entre los que está Jean. Este comienza una relación especial con Julien Quentin (Gaspard Manesse), un niño inteligente que descubre que Bonnet en realidad es judío. Pese a los prejuicios que tiene al principio respecto a un compañero judío, pronto los temores y miedos se disipan para pasar a una hermosa y trágica amistad. En el invierno de 1944, por venganza, el chico que trabaja en la cocina denuncia a la Gestapo que el Padre Jean (Philippe Morier-Genoud), director de la escuela, esconde a unos niños judíos. La Gestapo detiene a los cuatro, en una escena tremendamente emotiva. Esa misma secuencia acaba con la voz en off del propio Louis Malle, quien cuenta que el destino de los niños acabó en Auschwitz y el del padre Jean en Mathausen. “Más de cuarenta años han pasado, pero hasta el día de mi muerte, yo me acordaré de cada segundo de esa mañana de enero”.

²²⁶ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 550.

²²⁷ Para más información sobre Klaus Barbie y el proceso que se llevó a cabo, véase McFARREN, Peter e IGLESIAS, Fadrique, *The Devil's Agent: Life, Times and Crimes of Nazi Klaus Barbie*, Xlibris, Indiana, 2013; BOWER, Tom, *Klaus Barbie: The Butcher of Lyons*, Open Road Media, Nueva York, 2017.



Fig. 11. La escena final de *Au revoir les enfants*: Fuente: imagen extraída de la película.

Esta cinta, autobiográfica, marcó el regreso de Louis Malle al cine francés tras diez años en Estados Unidos. Ese evento, sucedido el 15 de enero de 1944, le había traumatizado, y era el recuerdo más significativo de su infancia “y probablemente, de toda mi vida”²²⁸. Ya en el momento en el que preparaba *Lacombe Lucien*, Malle sabía que esta historia de su infancia merecía ser contada algún día, y en 1986 comenzó a preparar el guion de la película, escribiéndolo de memoria, a partir de su recuerdo. También hizo verificaciones de lo que había pasado esa mañana de enero con antiguos compañeros del internado, para comprobar que ese recuerdo no era exagerado o imaginado: sus compañeros habían quedado igual de traumatizados que él. La fotografía del film muestra la desolación y tristeza de la historia, con el uso de los colores oscuros, del frío invierno y de la oscuridad propia de esta estación²²⁹.

La cinta se convirtió en un éxito inmediato de crítica y público. Las críticas positivas se centraron en aspectos como la maestría técnica de Malle, su sensibilidad, su sobriedad para contar una historia tan triste, sobre una amistad de infancia destruida en tiempos crueles. Diversas revistas ensalzaron de la cinta su realismo y cómo recordaba la memoria dolorosa del racismo y que, desgraciadamente, todo podría volver a suceder de nuevo. En el Festival de Venecia, donde ganó el León de Oro en 1987, Louis Malle

²²⁸ FRENCH, *Conversations*, p. 202.

²²⁹ KOZLOVSKY GOLAN, Yvonne, “*Au revoir, les enfants*: The Jewish Child as a Microcosm of the Holocaust as Seen in World Cinema”, *Shofar*, n° 30/1, 2011, p. 63.

declaraba: “sin hablar de culpabilidades, me parece, cuando echo la vista atrás, que todos nosotros fuimos responsables de lo que pasó durante el nazismo”²³⁰.



Fig. 12. La escena del restaurante en *Au revoir, les enfants*. Fuente: Internet Movie Database.

El contexto de 1987 empujó a la crítica y al público a destacar en la película la denuncia del antisemitismo, de la cobardía y del racismo. El padre Jean recibió en este sentido poca atención, a pesar de ser el director del internado que había tomado la decisión de acoger y dar refugio a los niños judíos. El personaje real se llamaba Jacques de Jésus (Lucien Bunel en la vida civil) y era un sacerdote y fraile carmelita descalzo que, al igual que el personaje fílmico, fue asesinado en el campo de Mathausen el 2 de junio de 1945²³¹. Pero la motivación de Louis Malle no era mostrar el colaboracionismo de ciertos personajes o la oposición antinazi que realiza el padre Jean sino la mirada infantil a unos hechos trágicos. Profesores y alumnos de los años ochenta pudieron reconocer la realidad del nazismo en la Francia de los años cuarenta en el filme, a través de los personajes. El único relato inventado en la película es el autor de la denuncia a Joseph, el chico de la cocina que, por un asunto de mercado negro, es expulsado del internado y delata a sus compañeros²³².

²³⁰ *Jeune Cinéma*, n° 183, 1987, p. 35, cit. en LANGLOIS, *La Résistance*, p. 570.

²³¹ NEVIASKI, Alexis, *Le Père Jacques, Carme éducateur, résistant*, Tallandier, París, 2015.

²³² LANGLOIS, *La Résistance*, p. 572.

Entre un ambiente tan masculino, el de un internado para chicos, hay pocos, pero destacables personajes femeninos. La madre de Jean Bonnet desaparece de la pantalla muy pronto, tras despedirse de su hijo en la estación de tren, y sabremos de ella y de su situación complicada como judía a través de una carta que le manda a Jean. A partir de ahí, el principal personaje femenino es madame Quentin (Francine Racette), mujer elegante y atractiva, a través de la que se refleja la actitud de esa parte de la sociedad francesa afín al régimen de Pétain, pero no necesariamente antisemita ni pronazi. Es remarcable la escena en que va a buscar a sus hijos y decide invitarlos a comer a un restaurante, junto con Bonnet, amigo de su hijo pequeño. En él hay soldados alemanes que buscan impresionar a la atractiva señora Quentin, hecho del que se da cuenta su hijo mayor, adolescente. En ese restaurante entra la *Milice*, soldados franceses fieles al régimen de Vichy que buscan echar del restaurante a un anciano judío. Julien, que conoce la verdad de Bonnet, entra en pánico, y el rostro de su madre muestra el miedo y la tensión del momento. Pese a que no se vuelve a saber nada de ella, es una mujer que muestra dulzura y cariño por Bonnet y compasión por su soledad.

Otro personaje femenino esencial es la enfermera (Jacqueline Staup), mujer anciana y severa que solo busca el bien de los estudiantes: y buscar el bien también es tratar de esconder a los niños judíos cuando estos son descubiertos. Ella tiene miedo, pero sus valores prevalecen, aunque no puede salvar la vida de los niños. El último personaje femenino a mencionar es mademoiselle Davenne (Irène Jacob), profesora adolescente de piano por la que los alumnos más mayores, especialmente el hermano mayor Quentin, se sienten atraídos. Sus escenas son escasas, pero suficientes también para mostrar su bondad y ensalzar las maravillosas cualidades con el piano de Bonnet.

Si la renovación de la memoria judía a finales de los años setenta había permitido la publicación de libros sobre una Resistencia específicamente judía, se redescubrió también la existencia de la llamada “Resistencia caritativa”, que hasta entonces había sido apartada del concepto inicial de Resistencia. Con *Au revoir les enfants*, esa Resistencia caritativa y humanitaria encontraba su lugar²³³.

Tras el estreno de cintas como *Le Chagrin et la Pitié*, *Lacombe Lucien* o *Au revoir, les enfants*, donde se retrata a una sociedad francesa cobarde, oportunista e incluso traidora, los ciudadanos franceses comenzaron a interesarse por una historia diferente

²³³ *Ibidem*, p. 575.

sobre la ocupación alemana. Era el momento de reivindicar la importancia que tuvieron en la Resistencia tanto extranjeros como judíos. No se negaba el papel de los franceses en su propia liberación, pero tampoco se hurtaba que habían recibido ayuda extranjera, de otros resistentes y de los aliados. Es el caso del famoso grupo dirigido por el armenio Missak Manouchian, quien, junto a otros veintitrés resistentes, fue ejecutado el 21 de febrero de 1944 por los nazis. Su historia se conoce por dos películas realizadas en las décadas de 1970 y 1980, y una tercera, más reciente, del año 2010²³⁴. Igualmente, el estreno en 1985 de *Shoah*, la monumental epopeya documental de Claude Lanzmann, confirmó una nueva visión, cada vez más presente en la sociedad francesa. Y es que la Segunda Guerra Mundial tenía que verse desde la perspectiva del Holocausto y no de la Resistencia²³⁵. Esta visión quedó reforzada con la captura del antiguo jefe de la Gestapo, el mencionado Klaus Barbie, detenido en Bolivia y extraditado a Francia, para ser juzgado en Lyon por la deportación el 6 de abril de 1944 de 44 niños judíos desde esta ciudad francesa hasta Auschwitz. La paradoja aumentó en el momento en que ya no sólo los resistentes quedaron en un segundo plano, sino que además algunos de ellos se sentaron en el banquillo de los acusados. El abogado de Klaus Barbie comentó que el famoso resistente Jean Moulin, del que ya se ha hablado anteriormente, había sido delatado a la Gestapo por Raymond Aubrac²³⁶. Y Aubrac era considerado, junto a su esposa Lucie, uno de los líderes más importantes de la Resistencia²³⁷.

Para salvar la memoria de la Resistencia, Jacques Chaban Delmas (uno de los sucesores de Moulin, que había participado con De Gaulle en el mantenimiento del mito de la Resistencia y había llegado a ser ministro durante la presidencia de Pompidou), salió en defensa de Aubrac: “Si hubo traidores en la Resistencia no se trataba de los miembros de esta, sino de colaboracionistas que se infiltraron en ella con mucha astucia y que no tenían nada que ver con nosotros”²³⁸.

²³⁴ Véase ATACK, Margaret, “Romans inachevés de l’Histoire et de la mémoire: Les ftp-moi et l’Affiche rouge”, en DAMBRE, Marc (ed.), *Mémoires Occupées* (en línea) Presses Sorbonne Nouvelle, París, 2013 (recuperado el 12 de junio de 2021). <<http://books.openedition.org/psn/397>>.

²³⁵ LOZANO AGUILAR, Arturo, *Víctimas y verdugos en Shoah, de C. Lanzmann: Genealogía y análisis de un estado de la memoria del Holocausto*, Universitat de València, Valencia, 2018.

²³⁶ La bibliografía especializada no aclara del todo estas acusaciones contra Raymond Aubrac. Véase SAENZ y Sonia, ALVAYAY, Rodrigo, *La mala fama de la democracia*, Sin Norte Ediciones, Santiago de Chile, 2000, p. 122; RUBIN SULEIMAN, Susan, *Crises of Memory and the Second World War*, Harvard University Press, Harvard MA, 2016.

²³⁷ GILDEA, *Combatientes*, p. 22.

²³⁸ *Ibidem*, p. 23.

Klaus Barbie fue condenado por crímenes contra la Humanidad y quedó claro que los alemanes no fueron los únicos culpables de la deportación de 75.000 judíos desde Francia. Comenzó así a ponerse en tela de juicio el papel del Estado francés por su colaboración con el Tercer Reich y se presionó para que se reconociese su participación en el Holocausto. El presidente socialista François Mitterrand defendió que la culpa era de Vichy, no de la República francesa, que no consideraba al régimen de Pétain parte de su propio pasado. Por el contrario, en 1995 su sucesor, el conservador Jacques Chirac, dio un paso más allá al reconocer solemnemente la participación del Estado francés en el confinamiento de los judíos antes de su deportación²³⁹. A la vez, se reconocía que no todos los franceses habían colaborado con el enemigo o habían aceptado la ocupación. Hubo un gran grupo, que había mostrado su compasión y generosidad con los judíos, celebrando esos valores que Chirac puso en valor en esta ocasión: “los valores humanos, los valores de libertad, justicia y tolerancia que constituyen la identidad francesa y nos proyectan unidos hacia el futuro”²⁴⁰.

Une affaire de femmes (Asunto de mujeres), dirigida por el célebre cineasta Claude Chabrol y realizada en el año 1988, es la última cinta que vamos a analizar en este epígrafe, pues se enmarca prácticamente en el final de la Guerra Fría. Se trata de la última cinta que dirigió Chabrol, y que además encumbró a la actriz francesa Isabelle Huppert, conocida por interpretar papeles de mujeres difíciles y perturbadas, en filmes, entre otros, del austriaco Michael Haneke. *Une affaire de femmes* es interesante por tratar con abierta crudeza el tema del aborto en el marco histórico de la Segunda Guerra Mundial. Está basada en la historia real de Marie-Louise Giraud, que fue una de las últimas mujeres en ser condenadas a la guillotina en Francia, en julio de 1943.

La protagonista del film, Marie, interpretada por Huppert, es un ama de casa con dos hijos que vive en la región de Normandía. No se muestra como una mujer especialmente feliz, pero quiere a sus hijos y tiene una buena amiga llamada Rachel (judía que desaparecerá en las detenciones), que le ayuda a sobrellevar de mejor manera la ocupación. Todo cambia un día que va a casa de su atractiva vecina, que tiene un amante alemán (su marido está en cautividad en Alemania) y la encuentra intentando abortar sola

²³⁹ No obstante, en 1993, el gobierno de François Mitterrand declaró el 16 de julio *Journée nationale commémorative des persécutions racistes et antisémites*, en memoria de la mayor redada de judíos realizada por la policía francesa en el París ocupado de 1942 (*rafle du Vélodrome d'Hiver*). RUBIO, “Los rostros”, p. 346.

²⁴⁰ Cit. en GENSBURGER, Sarah, *Les Justes de France. Politiques publiques de la memoire*, FNSP, París, 2010, p. 80.

al bebé que ha concebido. Marie, compadeciéndose de la vulnerabilidad de esta mujer, decide ayudarla. A raíz de esta experiencia, Marie decide poner en marcha un negocio clandestino de abortos en su casa, mientras su marido siga fuera del país. Además, conoce a una prostituta llamada Lulu y le ofrece alquilarle una habitación en su propia casa para que se prostituya, quedándose con un alto porcentaje de sus ganancias. El negocio va bien y Marie comienza a vivir mejor, a vestir de una manera más elegante, a dar ciertos caprichos a sus hijos, y sobre todo a mejorar su casa y alimentación. Ya no le importa acercarse a los nazis y se hace amante de un atractivo francés colaboracionista. Pero su marido Paul (François Cluzot) regresa de Alemania y comienza a sospechar acerca del modo en que su mujer está mejorando económicamente, pues a simple vista sigue siendo un ama de casa. Desea acostarse con Marie, pero su mujer le rechaza con repugnancia. La figura de Paul se presenta como un hombre posesivo, incluso maltratador.

Las cosas dejan de irle bien a Marie cuando una de sus pacientes muere tras un aborto y la hermana de la fallecida le reprocha lo que está haciendo. Además, su marido le descubre *in fraganti* con su amante. Dolido y deseoso de venganza, Paul decide denunciarla a las autoridades por su actividad abortista y por alquilar la habitación a prostitutas. En la cárcel de mujeres en la que la encierran todas las presas le hacen la vida imposible, llamándola “asesina de niños”. Dada la gravedad en la Francia de Vichy del crimen de que se le acusa, es juzgada por el Tribunal de Estado y condenada a morir en la guillotina el 30 de julio de 1943. Y es que, según se explica en la secuencia del juicio “Todo lo que va contra la moralidad se considera un crimen contra el Estado”²⁴¹.

Como hemos señalado, la cinta está basada en una historia real y, pese a lo polémico del tema que trata, establece una empatía clara con las mujeres que aparecen en los diversos papeles del filme. La cinta aborda numerosos temas de interés: el aborto, las formas de supervivencia de esas mujeres cuyos maridos están en el frente; la pena de muerte a la que es condenada Marie, y la cuestión religiosa, que en el momento del estreno dio lugar a algunas polémicas, en especial en Estados Unidos. Y es que, en el momento en que se entera de su próxima ejecución, Marie comienza a rezar el Ave María, cambiando el contenido de la oración de un modo que algunos espectadores consideraron

²⁴¹ Véase OLIVIER, Cyril “Du ‘crime contre la race’. L’avortement dans la France de la Révolution Nationale”, en *Femmes et justice pénale: XIXe-XXe siècles* [en línea], Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.16193>; OLIVIER, Cyril. *Le vice ou la vertu: Vichy et les politiques de la sexualité* [en línea], Presses Universitaires du Midi, Toulouse, 2005. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pumi.20087>.

blasfemo. Pero, a la vez, en ese momento, las lágrimas recorren su rostro, lo que sugiere una probable muestra de arrepentimiento²⁴².



Fig. 13. El juicio y condena a muerte de Marie. Fuente: Première.

Las mujeres que realizaban abortos, llamadas en francés *faiseuses d'anges* (la traducción literal es “creadoras de ángeles”) siempre estuvieron en el punto de mira desde que se promulgaron las primeras leyes francesas al respecto. El régimen de Vichy, que situó a la familia como elemento central en su política, condenó fervientemente el aborto, que ya era ilegal anteriormente en Francia²⁴³. A partir de septiembre de 1941, el aborto pasó a ser considerado un ataque contra la unidad del pueblo francés. En 1942, se le calificó como crimen de Estado, sancionado con la pena de muerte. Como relata la cinta, basada en la historia real, se acusó a Marie-Louise Giraud de haber practicado veintisiete abortos clandestinos en la región de Cherbourg, siendo finalmente guillotizada el 30 de julio de 1943²⁴⁴.

Pese a las políticas antiabortistas del régimen de Vichy, la situación de la posguerra no cambió especialmente la visión de la sociedad francesa en cuanto al aborto,

²⁴² Hay que recordar que en 1988 se había estrenado también *The Last Temptation of Christ*, de Martin Scorsese, que supuso un escándalo en Estados Unidos. Ello influyó en la recepción polémica de la cinta de Chabrol, aun sin llegar al nivel de la obra de Scorsese. JAMES, Caryn, “Film View; Thorny Issues from the Seeds of Controversy”, *The New York Times*, 1989, <https://www.nytimes.com/1989/05/14/movies/film-view-thorny-issues-from-the-seeds-of-controversy.html>, consultado el 7 de diciembre de 2021

²⁴³ El artículo 317 del código Penal, dictado en 1810, definía al aborto como un delito punible. La ley de 1920 añadía la condena de las personas cómplices de un aborto.

²⁴⁴ CASALI, Dimitri y BATHIAS, Céline, *L'Histoire de France racontée par le cinéma*, François Bourin Editeur, París, 2011, p. 280.

que continuó realizándose en la clandestinidad, pues seguía siendo ilegal. Fue a partir de 1968, con todos los cambios sociopolíticos que se produjeron entonces, cuando comenzó a cambiar la mentalidad: los metros anticonceptivos fueron aceptados a partir de ese año, y en 1974, como se ha mencionado anteriormente, el presidente Valéry Giscard d'Estaing decidió encargar a su ministra de Sanidad, Simone Veil, la preparación de una Ley que despenalizara el aborto. La discusión de esa Ley se vivió incluso en las calles, con enfrentamientos entre los sectores favorables y opuestos a las mismas. Por fin, la Ley se promulgó en enero de 1975, permitiendo a las mujeres la interrupción voluntaria de su embarazo²⁴⁵.

En el conjunto de películas seleccionadas para analizar la figura de las colaboracionistas en la Francia de la Segunda Guerra Mundial, *Une affaire de femmes* es especial, pues no las muestra de la misma manera que otras obras. Se trata de una de las pocas veces en que el cine francés sobre la Segunda Guerra Mundial muestra algo similar a una villana. Marie es un personaje poliédrico y complejo: a primera vista, algunos podrían considerarla una heroína, al haber sido ejecutada durante la ocupación y por tanto ser una víctima del nazismo o del colaboracionismo. Sin embargo, los entresijos de su actuación y su relación con los ocupantes la alejan de este calificativo. De hecho, el espectador puede sentir tanto empatía como aversión ante el personaje de Marie. En el siguiente epígrafe se abordará la presencia en el cine de personajes femeninos de igual complejidad, vistos desde un prisma que ignora la dualidad “heroína o villana”.

1.6. En tierra de nadie: víctimas y supervivientes

Tal y como hemos ido viendo a lo largo de este capítulo, el inicial consenso de la posguerra acerca de la memoria de la Segunda Guerra Mundial y del mito de la Resistencia dio lugar a películas que ofrecían una visión mitificada de la misma y de una Francia unida contra el invasor. En ellas, inicialmente las mujeres estaban en un segundo plano, pero esto fue cambiando hasta llegar progresivamente a ocupar los principales papeles protagonistas. Lo mismo sucedió a partir de los años sesenta y setenta con el renacer del imaginario de Vichy, el reconocimiento del colaboracionismo y de la implicación francesa en el Holocausto.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 280.

En general, el cine francés de la Guerra Fría retrató a las mujeres insertándolas en uno de esos dos grupos diferenciados: héroes y villanas, resistentes y colaboracionistas. Sin embargo, hubo otras mujeres que vivieron al margen tanto de las actividades de la Resistencia como del colaboracionismo. En ellas destaca sobre todo su lucha por la supervivencia, que también puede convertirlas, igualmente, en verdaderas heroínas. Por ello, dedicaremos este epígrafe a la aparición en la producción cinematográfica francesa de ese tercer tipo de mujer. Se trata de películas realizadas en un rango cronológico muy amplio, desde la posguerra inmediata hasta los años ochenta, y en general son menos conocidas que las cintas mencionadas previamente. Como es lógico, la mayoría de estas películas son dramas, aunque también hay una excepción en forma de comedia.

La primera película seleccionada para analizar esta tipología de personaje femenino es *Manon*, de Henri-Georges Clouzot, un filme de 1949. Fue producida y está ambientada en la inmediata posguerra, por lo que, en teoría, no debería ser incluida aquí. Sin embargo, por medio de unos *flashbacks* la historia vuelve a los momentos finales del conflicto. Además, su personaje principal, la hermosa Manon, contiene unos matices que hacen su análisis especialmente útil para este estudio. El guion de la película está inspirado en la célebre novela francesa de 1753 *Manon Lescaut*, del abate Prévost, titulada originalmente *Historia del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut*. Esta historia ha tenido diversas versiones, tanto en el cine como en la ópera, siendo muy célebre la ópera de 1893 de Giacomo Puccini. En el caso de la película de Clouzot, la acción se traslada a la época coetánea²⁴⁶.

Clouzot es uno de los directores fundamentales del cine francés. Nacido en Niort en 1907, su carrera profesional se orientó al periodismo, aunque el cine fue siempre su gran pasión. A partir de los años treinta comenzó a elaborar guiones, empezando su labor como director con la ocupación alemana. Tras la Liberación, sufrió cierta marginación en el mundo del cine, al ser acusada de colaboracionista su película *Le Corbeau*. Posteriormente, la reconciliación con el cine se vio confirmada con dos de sus grandes obras, *Le salaire de la peur* (“El salario del miedo”) y la célebre *Les diaboliques*, de 1951

²⁴⁶ Sobre la novela, véase COTS, Montserrat, “Manon Lescaut, de Antoine-François Prévost”, en LLOVET, Jordi (dir.), *La literatura admirable: del Génesis a Lolita*, Pasado y Presente, Madrid, 2018, pp. 289-296. Para la figura del director, véase LLOYD, Christopher, *Henri-Georges Clouzot*, Manchester University Press, Manchester, 2013.

y 1954 respectivamente. Falleció en 1977 a causa de problemas en el corazón, dejando una carrera desigual, pero notable y muy personal²⁴⁷.

El filme que nos ocupa, *Manon*, comienza en la posguerra, en un barco que transporta judíos de manera secreta a un lugar desconocido. En él hay dos polizones: Robert Degrieux y Manon Lescaut. Mediante un interrogatorio al que es sometido por las autoridades del barco, Robert comienza a contar su historia, produciéndose de esta forma el *flashback* previamente señalado, que lleva al espectador a un pueblo donde se están produciendo luchas entre los partisanos y los nazis. Una joven, Manon, está a punto de ser linchada y rapada por los partisanos porque supuestamente ha tenido relaciones con los alemanes. Robert logra salvarla y se enamoran, comenzando una relación que se mantiene hasta después de que termine la guerra, tras la Liberación de París. Pero, en ese momento, la relación entre ambos ha cambiado: ella quiere alejarse de él, que se está volviendo más y más violento, además de tener problemas económicos cada vez más acuciantes. Manon decide ayudar a Robert, introduciéndole en el mercado negro con los americanos. Pero, en un ataque de celos irrefrenable, Robert mata al hombre que le ha provocado esa reacción. Ante el temor a una condena, deciden reunir todo el dinero que tienen y huir en un barco que navega rumbo a Egipto. Se trata de una embarcación que lleva a judíos a Tierra Santa, para establecer allí su nuevo hogar²⁴⁸. El guion retorna al presente, cuando ellos han sido detenidos en el barco, por haber intentado ocultar su verdadera identidad. Después, el buque atraca en Alejandría, y Manon y Robert, junto con los judíos que habían sido sus compañeros de navegación, comienzan a vagar por el desierto, cayendo presa de la desesperación. Es entonces cuando un grupo de árabes ataca al grupo de judíos, disparando, entre ellos, a Manon, que queda herida de muerte. Ella, en sus últimos momentos, le pide a Robert que se marche, pero él decide quedarse y morir con ella.

²⁴⁷ SALVAT, *El cine*, p. 60.

²⁴⁸ La marcha de los judíos supervivientes a Israel después de la guerra ha sido plasmada también en el cine en otras ocasiones. El film más conocido es *Exodus* (1960) de Otto Preminger. Véase MITELPUNKT, Shaul, *Israel in the American Mind: The Cultural Politics of US-Israeli Relations, 1958-1988*, Cambridge University Press, Cambridge, 2018, pp. 40-52.



Fig. 14. Manon (sentada en el centro) a punto de convertirse en una *tondue* si no llega a ser por Robert. Fuente: imagen extraída de la película.

El personaje de Manon no tiene una ideología política determinada: su único *pecado* es, supuestamente, haber tenido relaciones con un alemán. Ello hace que esté a punto de llegar a una situación que ninguna de las películas analizadas hasta ahora había abordado directamente: es el caso de las *femmes tondués*, las mujeres a las que al final de la guerra se les rapó la cabeza como castigo por haber tenido una relación con un alemán. En teoría, su caso las encuadraría dentro de las mujeres colaboracionistas, representadas como villanas, que recibían (en la realidad y en la pantalla) su castigo por haber ayudado al enemigo. Pero, si se analizan sus historias personales, no es tan fácil encuadrarlas en uno de esos dos modelos, presentes en la construcción del mito de la buena resistente y la villana colaboradora²⁴⁹.

Este corte de pelo se convirtió en el castigo más extendido hacia estas mujeres inmediatamente después de la Liberación. Se les culpó, entre otras cosas, de la derrota de Francia, de denunciar a miembros de la Resistencia en sus pueblos, y principalmente, de tener relaciones íntimas con los alemanes. La ocupación había borrado los límites entre la vida pública y la privada, por lo que muchas de estas mujeres fueron vistas como las

²⁴⁹ THURLOW, *Female*, p. 7.

culpables de todos los males que se habían producido. Fueron castigadas de un modo diferente a los colaboradores hombres, lleno de sexismo simbólico, mientras que los hombres que habían colaborado de forma más clara fueron condenados a largos años de cárcel o a penas de muerte²⁵⁰. Según la clásica visión de las mujeres como madres sacrificadas, ellas habían traicionado ese rol, si bien en realidad, nadie les preguntó sobre la causa de su actitud durante la ocupación, que muchas veces se debía sin más a la necesidad de sobrevivir²⁵¹.

Las *tondues* aparecen muchas veces en fotografías o en imágenes cinematográficas de la Liberación, con sus rostros y miradas silenciosas, con tristeza y rechazo del castigo que estaban sufriendo. Esa imagen se ha convertido en un paradigma para representar la colaboración femenina francesa con los nazis, implicando de esta forma una identificación entre colaboracionismo femenino y sexualidad. No hay para las mujeres registros fotográficos o cinematográficos equivalentes en impacto a la prisión o las ejecuciones de los hombres condenados por colaborar con los alemanes. El hecho de que esas mujeres fueran rapadas, y algunas linchadas, sin ningún tipo de juicio previo, hace difícil saber qué tipo de *crimen* habían cometido. Aunque esas imágenes se habían rodado en el momento de suceder los hechos, su difusión y el conocimiento extendido de lo sucedido se produjo sobre todo desde finales de los años ochenta, dando lugar a numerosas controversias²⁵². Es significativo que, en *Manon*, producida en plena posguerra, la protagonista esté a punto de ser rapada, pero no llegue a mostrarse en la pantalla. Aunque se trata de una película valiente para su época, era quizás aún demasiado pronto para mostrar estos hechos en toda su crudeza en una película de ficción.

Otra película significativa de la posguerra, estrenada en 1949, el mismo año que *Manon*, es *Le silence de la mer* (*El silencio del mar*, 1949), del ya mencionado Jean-Pierre Melville. La película es la adaptación de una pequeña novela de *Vercors* (seudónimo de Jean Bruller) que se había publicado clandestinamente por Éditions de Minuit en 1942, durante la ocupación. La película, una muy buena adaptación de la

²⁵⁰ VIRGILI, Fabrice, *Shorn Women: Gender and Punishment in Liberation France*, Bloomsbury, Londres, 2002, p. 37. Este mismo autor habla en otro artículo sobre las *tondues* y su simbolismo sexista: VIRGILI, Fabrice, “Les ‘tondues’ à la Libération: le corps des femmes, enjeu d’une réappropriation”, *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, nº 1/1, 1995, p. 8, DOI: <https://doi.org/10.4000/cli.518>.

²⁵¹ THURLOW, *Female*, p. 76.

²⁵² MOORE, “History”, p. 659. Para más información sobre las *tondues*, véase COLLINS WEITZ, Margaret, *Sisters in the Resistance: How Women Fought to Free France, 1940-1945*, J. Wiley, Nueva York, 1995; NASH, Mary, *Las Mujeres y las guerras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Icaria, Barcelona, 2003, p. 432; BROSSET, Alain, *Les Tondues: Un carnaval moche*, Manya, París, 1993.

novela, cuenta cómo en una noche del invierno de 1941, estando Francia ya bajo el poder del III Reich, un oficial alemán entra a vivir en la casa de un anciano y su sobrina, que no tienen más remedio que aceptarle. Ellos comienzan a *resistir* a la ocupación, actitud que se concreta en que deciden no hablar en ningún momento al oficial. Pese a ello, el alemán les explica su admiración por la cultura francesa y les habla de lo unida que está a esta a la cultura alemana, lo que hace que la sobrina parezca escucharle con cierto respeto. Más adelante, el oficial alemán va descubriendo los horrores que los nazis están cometiendo contra la población civil francesa y pide un cambio de destino. Solo con su marcha, la sobrina se siente aliviada y decide volver a hablar²⁵³.

Tal y como ya se ha explicado, tras haber pasado por el ejército e incluso haber combatido en Dunquerque, Melville decidió entrar en la industria del cine a partir de 1945, pero el sistema de admisión era tan complicado que tuvo que crear su propia productora para facilitarse el camino. El rodaje de *Le silence de la mer* se realizó durante 27 días, en la misma casa donde Vercors había escrito su obra, llevando Melville hasta tal punto la búsqueda de la fidelidad que decidió que, si “la obra no le gustaba a Vercors, quemaría el negativo”. Afortunadamente, el negativo no se quemó y la película fue un éxito, tanto de crítica como de público. Influyó en ello que gran parte del público conocía de antemano la novela, que, tras haber estado prohibida durante la ocupación, se convirtió en uno de los grandes éxitos editoriales de la posguerra en Francia. Y eso que Melville rechazó distribuir su cinta en un amplio circuito, apoyándose solo en los cineastas que creían en la calidad de su obra. El autor de la novela comentó que esta película era patrimonio de la historia francesa²⁵⁴.

Sin embargo, Melville se encontró con alguna crítica negativa, centrada en la falta de puesta de escena, pues la película era únicamente un monólogo. También se le criticó que, al seguir con tanta fidelidad la novela original, el éxito del filme no se debía a su capacidad como cineasta sino a Vercors. Sin embargo, este tipo de críticas fueron una excepción, pues en general fueron muy positivas. Con el tiempo, ha pasado a la historia como una de las obras clave sobre la Segunda Guerra Mundial en el cine francés. Ello tiene aún más mérito si se tiene en cuenta que fue producida en la inmediata posguerra. Se la considera una de las obras culmen del cine de la Resistencia, aun cuando no se ve en ella ni un solo disparo, ni una acción bélica ni una gota de sangre. Aquí, la Resistencia

²⁵³ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 228.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 229.

es el silencio de una parte del pueblo francés ante el invasor nazi. No se ocupa de la Resistencia armada, sino de una forma de actuar ante ella que quizás en otro contexto hubiera sido considerada demasiado *blanda*. También es significativo que sea una mujer joven (y un hombre anciano) quien personifique ese tipo de Resistencia²⁵⁵.



Fig. 15. Los tres protagonistas de *Le silence de la mer*. Fuente: Institut Français.

Los nuevos personajes femeninos nacidos a finales de los años cincuenta reflejaron los cambios que se produjeron a partir de entonces, hasta el gran punto de inflexión que representó Mayo del 68. En este contexto hay que mencionar otra película que presenta mujeres que no son ni heroínas ni villanas. Se trata de *Léon Morin, prêtre* (*Leon Morin, sacerdote*, 1961), otra obra del mismo Jean-Pierre Melville. Basada en una novela ganadora del premio Goncourt de 1952, la cinta fue una buena adaptación de la versión escrita. Cuenta la historia de Barny (Emmanuelle Riva), una mujer que se acaba de quedar viuda con su hija en la ciudad de Saint Bernard, en plena Segunda Guerra Mundial. Cuando los soldados alemanes e italianos llegan a la ciudad, ella tiene que hacer algo para proteger a su hija, que es parcialmente de origen judío y además de padre comunista, al igual que la propia Barny. La solución que toma Barny, pese a ser atea, es bautizarla, escogiendo para ello al cura Léon Morin (Jean-Paul Belmondo). También le pide que le enseñe cultura religiosa, para poder hacer creíble el engaño. Pero, además de la necesidad de esconderse de los nazis, Barny se encuentra con un nuevo problema, y es

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 233.

que comienza a enamorarse de Léon Morin, pese a ser este sacerdote católico. Pese a la gran variedad de diálogos entre los dos protagonistas, y alguna escena concreta sobre los sentimientos de deseo de Barny, el film no ahonda en ello: la propia autora de la novela, Béatrix Beck, criticó el hecho de que Melville hubiera hecho una obra comercial, entretenida y para todos los públicos, sin profundizar en los sentimientos del personaje principal, que en la novela muestra con más intensidad su amor por el sacerdote²⁵⁶. Melville comentó que, al dirigir esta película, se propuso demostrar que no era un director de filmes para ser disfrutados por un círculo de entendidos y cinéfilos, y que podía atraer a un público más amplio. De ahí las reticencias de la autora de la novela.

Esta película es una de las pocas que se adentra en el tema de la soledad de las mujeres durante la guerra, al marchar sus maridos al frente. Pero, además, esta cinta, producida en 1961 y centrada en la trama bélica, aborda directamente el tema de la homosexualidad femenina. Desde el principio, la voz en off de Barny reconoce la atracción que siente hacia su jefa en la oficina donde trabaja, la atractiva Sabine Levy (Nicole Mirel). Después, se ven los cruces de miradas entre ambas, llegando a una notoria tensión sexual, aunque desde el primer momento Barny asegura que no se acostaría con ella. Sin embargo, más adelante, en una de sus muchas conversaciones con el padre Morin, Barny reconoce abiertamente que no desechaba del todo esa posibilidad. En cualquier caso, el punto álgido del film se alcanza con las reuniones en la parroquia entre Barny y el padre Morin. Sus conversaciones son de un intimismo elevado, logrado en gran medida por la maravillosa interpretación de Emmanuelle Riva como Barny. En estas conversaciones aparecen temas como la existencia de Dios, el significado de la guerra, la literatura y, en general, el sentido de la vida. La relación entre ellos comienza a complicarse cuando Barny se siente atraída por él. Al principio, el sacerdote parece no querer cortar esta relación, pues continúa prestándole libros e invitándola a la parroquia para seguir hablando. Pero la película no incide tanto en esa relación imposible sino en la soledad de la mujer en la guerra, mostrada de modo real y sin tapujos. Así, casi al final de la trama, tras la llegada de los aliados, Morin es destinado a otro pueblo. En ese momento, Barny piensa que tiene una última oportunidad, preguntándole, a la vez que le acaricia: “¿Te casarías conmigo si fueras un sacerdote protestante?”. Pero él le responde: “Nos veremos otra vez, pero no en este mundo”. De este modo, al igual que antes había

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 354. Melville vuelve a mostrar un personaje femenino de manera intensa, como ya lo había hecho con la sobrina de *Le Silence de la mer* y volverá a hacerlo con el personaje de Mathilde en *L'Armée des ombres*.

perdido a su marido, Barny pierde ahora a Morin, que sigue su propio camino, y ella vuelve a quedar sumergida en la soledad.

Algunos críticos alabaron el hecho de que, aunque el guion toca aspectos teológicos, estos no son el eje central de la película. Melville no era un hombre religioso, y en ningún momento de la cinta se muestra que esté a favor o en contra de la actitud del sacerdote. Morin demuestra ser un buen sacerdote, y no pone su celibato en cuestión, aunque juega con el peligro ante algunas insinuaciones y la frustración sexual de Barny. Pero, en realidad, estas cuestiones pasan a un segundo plano, pues, como ya se ha comentado, el principal objetivo es mostrar la soledad de las mujeres, la atmósfera de la ocupación y la necesidad de sobrevivir. Y, aunque no hay escenas violentas en la cinta, la opresión de la ocupación está presente en numerosas secuencias, remarcadas por la excelente dirección de Melville²⁵⁷.



Fig. 16. Barny y Morin. Fuente: Institut Français.

Asimismo, la película muestra la realidad de Vichy, abordando el colaboracionismo, a través de la situación de la oficina donde trabaja Barny: un anciano (según se da a entender en la cinta, judío) es el jefe, que aparece siempre sentado en su despacho y dirigiendo a las demás trabajadoras. Por debajo de él, se encuentra Sabine Levy, y, como base en la pirámide, las demás mujeres, sentadas en sus mesas con su maquina mecanográfica, hablando entre ellas. El pueblo está vacío de hombres, salvo los ancianos y los religiosos. Estas escenas son un claro ejemplo de la enorme labor de la mujer en la retaguardia, en este caso haciendo que se mantenga activo el servicio de

²⁵⁷ “Léon Morin, Priest/Léon Morin, prêtre”, *Monthly Film Bulletin*, n° 29, 1962, p. 106. Recuperado el 13 de junio de 2021 en <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://www-proquest-com.ehu.idm.oclc.org/magazines/leon-morin-priest-leon-prêtre/docview/1305824202/se-2?accountid=17248>

correos. Una retaguardia que no les libra de la dura realidad de la guerra, lo que se refleja igualmente en el film: una de las escenas más emotivas es cuando el rostro de la hermosa Sabine cambia a uno roto y desencajado, al recibir una carta que le anuncia que su hermano ha sido delatado y deportado a Alemania.

Las escenas principales en relación a la colaboración son las que tratan sobre Barny y su amiga Christine (Irène Tunc), compañera de trabajo de la oficina. Hacia el comienzo del film, esta última se muestra como seguidora del régimen de Vichy, y así se refleja en muchas de las conversaciones entre ellas. Su amistad con un colaborador le lleva a discutir con la propia Barny, mostrando esta última su descontento e incomodidad con la actitud de Christine. En uno de estos diálogos, Christine le explica a Barny el régimen bajo el que están viviendo, relacionándolo con conceptos religiosos, como la idea de justicia divina. La colaboración es vista así, como un mal menor, impuesto por la guerra y por Alemania. Incluso cuando el conflicto bélico ha terminado en el pueblo, con la entrada de los aliados en él, mientras la gente celebra el final de la guerra, Christine muestra su consternación y su miedo a que la fusilen. Durante la cinta también se explica que Danièle, la hija de Barny, va a vivir al campo con dos ancianas: al volver la niña a la ciudad, las ancianas la acompañan, pues quieren ver “el desfile de las mujeres con la cabeza rapada”, en clara referencia a las *tondues*. Es significativo que se refleje en la pantalla la realidad del colaboracionismo que, como ya se ha visto, había estado casi ausente del cine de la posguerra. Esta cinta da inicio a una mirada fílmica más crítica sobre lo que fue el régimen de Vichy, y sus ideas contrarias a la dignidad humana. Más tarde, esta tendencia se hará aún más clara, al denunciar el cine la inacción y la culpabilidad de los franceses respecto a las deportaciones de los judíos.

La llegada de comedias sobre la Segunda Guerra Mundial, con *Babette*, protagonizada por Brigitte Bardot, marcó tendencia desde finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Ese es el caso de la divertida *La grande vadrouille* (*La gran juerga*), comedia bélica de 1966, dirigida por Gérard Oury. Nacido en 1919, Oury dedicó su vida al cine como director, guionista y actor. Era hijo de un violinista de origen ruso-judío y de una periodista, y había logrado escapar de la política antisemita de Vichy refugiándose en Suiza. Tras la Liberación, Oury regresó a París, donde obtuvo papeles secundarios en varias películas francesas, británicas y de Hollywood filmadas en Europa. La relación con el famoso cómico Louis de Funès y con el actor y cantante Bourvil le

valió muchos éxitos comerciales en taquilla, reconocidos tanto por el público como por la crítica, y presentados en festivales de cine. Falleció en el año 2006²⁵⁸.

Al igual que en otras películas anteriores, al principio de *La grande vadrouille* la voz del narrador sitúa cronológicamente la acción, cuando se habla del comienzo en los bombardeos de la RAF (*Royal Air Force*) sobre objetivos en Alemania²⁵⁹. Una de estas misiones fue conocida como *Tea For Two*, y en ella se enmarca la acción de la película. Esta comienza con un avión de la RAF que sobrevuela París, pero es bombardeado por un tanque, teniendo sus tripulantes que lanzarse en paracaídas. El jefe del grupo, Sir Reginald, cae en un zoo; Peter Cunningham, otro de sus componentes, en un andamio, sobre un pintor; y Alan McIntosh, el tercero, sobre la famosa Ópera Garnier. Los compañeros se separan y comienza una disparatada aventura. Cunningham logra esconderse en la habitación de un hotel con Augustin Bouvet (interpretado por el actor y cantante francés Bourvil) y su guapa novia Juliette (Marie Dubois). Por su parte, McIntosh, con la ayuda del nervioso director de la orquesta de la ópera Stanislas Lefort (interpretado por Louis de Funès), se hará pasar por un arpista. Mientras, los franceses con los que se han encontrado deciden ayudarles, quedando con Sir Reginald para llevarlos a un lugar más seguro y que finalmente puedan volver a Inglaterra. Tras varias aventuras en la capital francesa, perseguidos por los nazis, deciden marchar a un pueblo llamado Marsault, donde creen estar más seguros: Cunningham y Juliette podrán ir en tren, pero Augustin, Stanislas, McIntosh y Sir Reginald tendrán que ingeniárselas para ir hasta el mismo pueblo atravesando el campo. Una monja, la hermana Marie-Odile (Andrea Parisy), los lleva ocultos en su camión, que transporta comida para el hospital donde trabaja. Hacia el final de la cinta se va llegando al paroxismo de lo disparatado, al tener que dormir Augustin, Stanislas y los ingleses en el mismo hotel con los nazis, en la línea de demarcación, sabiendo que ahí está el aeródromo más cercano para poder escapar de vuelta a Inglaterra. Los protagonistas tendrán suerte, ya que volverán a su querida Inglaterra, salvando a los cuatros franceses que les han ayudado, especialmente a Augustin y Stanislas.

²⁵⁸ <https://www.premiere.fr/Star/Gerard-Oury> consultado el 11 de abril de 2021; BERGAN, Ronald, "Obituary: Gérard Oury: French film actor and director best known for his classic wartime comedy, *La Grande Vadrouille*", *The Guardian*, 2006, p. 43. Recuperado el 31 de julio de 2021 en <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/newspapers/obituary-gerard-oury-french-film-actor-director/docview/246481631/se-2?accountid=17248>

²⁵⁹ BUCKLEY, John y BEAVER, Paul, *The Royal Air Force: The First One Hundred Years*, Oxford University Press, Oxford, 2018.



Fig. 17. Las divertidas aventuras de los protagonistas de *La grande vadrouille*, con Marie-Odile en primer plano.
Fuente: France Bleu.

En esta simpática comedia aparece un personaje de rubia inocente, algo alocada, prototípico en las comedias de estos años y que en parte bebe de la tendencia de los personajes de Brigitte Bardot. Juliette representa ese personaje, una atractiva rubia de carácter atolondrado, pero con un buen corazón, que busca ayudar a los paracaidistas. Se trata de un personaje secundario entre todos los hombres protagonistas. El otro personaje femenino es otra mujer con un gran corazón, la hermana Marie-Odile, que expresa su alegría al ver que las personas que ha encontrado en la carretera son pilotos de la RAF, se muestra a favor de su causa y trata de ayudarlos.

Fue el comediante Louis de Funès quien convenció al director, Gérard Oury, de acercarse a la comedia cinematográfica a principios de la década de 1960. Confiando en el humor físico de Funès y en sus propias tramas enloquecidas, Oury se impulsó a sí mismo a la cúspide del éxito cinematográfico con una serie de comedias taquilleras entre 1965 y 1971²⁶⁰. No obstante, esta comedia franco-británica se enfrentó a ciertos temas polémicos, que se han mencionado previamente al hablar de *Babette*: la Resistencia y el heroísmo en la Francia ocupada, así como el retrato caricaturizado de las SS y la Gestapo. El historiador Henry Rousso la describió como “una de las pocas películas que hizo que los hijos de padres que sobrevivieron a las escasas raciones de la década de 1940 se

²⁶⁰ CHAPEAU, Vincent, *Sur la route de La Grande Vadrouille: Les coulisses du tournage*, Hors Collection, París, 2016.

arrepintieran de no haber nacido antes del final de la guerra”. *La grande vadrouille* ejemplificó la visión de Oury de un cine cómico que denunciaba alegremente el mal a través de la risa para hacer soportable el pasado y optimista el presente. La película también celebró las buenas relaciones franco-británicas, meses después de la retirada de las fuerzas militares de Francia de la OTAN. A la vez, la visión cómica de los ocupantes también reflejaba el abrazo de los gaullistas al eje continental París-Bonn, marcando a su vez el inicio de las buenas relaciones franco-alemanas. La cinta fue un éxito en taquilla y ayudó a su director a financiar otras futuras películas. El enorme éxito de la película generó varias comedias francesas similares, con una caracterización reconfortante y complaciente de los franceses como valientes tipos de la Resistencia y los alemanes como bufones. Las secuencias de acción revelan un buen presupuesto, con escenas al más puro estilo *Hollywood*, acompañadas de otras cómicas, como la persecución en la que los protagonistas lanzan desde su coche verduras al automóvil de los nazis²⁶¹. Fue tal el éxito de la película que, durante treinta años, se mantuvo como la más taquillera en los cines franceses, siendo superada únicamente en 1997 por *Titanic* de James Cameron²⁶².

Los cambios en la visión de la Resistencia y de la realidad de la Ocupación y el colaboracionismo, reflejados en la *mode rétro* de *Le Vieux Fusil* o *Lacombe Lucien*, están presentes también en otra película del año 1973. Se trata de *Le Train*, dirigida por Pierre Granier-Deferre y basada en una novela de 1958 del mismo nombre, escrita por Georges Simenon. El director de la cinta, nacido en 1927, tuvo una larga, pero no muy conocida carrera en el cine, como director y guionista. Su película más famosa es *Le Chat*, que obtuvo los premios a mejor actor y mejor actriz del Festival Internacional de Berlín para Jean Gabin y Simone Signoret. Granier-Deferre falleció en 2007²⁶³. *Le Train* fue, además, una de las tantas películas de mujeres malditas y perseguidas que interpretó Romy Schneider en Francia.

La historia de *Le Train* comienza en mayo de 1940 en la zona de las Ardenas: la radio informa de que el Ejército alemán avanza sin freno hacia ese territorio, tal y como se ve en imágenes documentales reales en blanco y negro. Julien Marouyer (Jean-Louis Trintignant) y su mujer, embarazada, junto a otros tantos habitantes de las Ardenas,

²⁶¹ STABLES, Kate, “La Grande Vadrouille”, *Sight and Sound*, n° 20/6, 2010, pp. 96-97. Recuperado el 31 de julio de 2021 en <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/magazines/la-grande-vadrouille/docview/357142934/se-2?accountid=17248>

²⁶² LEONARDI, Laura, *Opening the European Box: Towards a New Sociology of Europe*, Firenze University Press, Florencia, 2007, p. 192

²⁶³ “Berlinale 1971: Prize Winners”. www.berlinale.de. Consultado el 31 de marzo de 2021.

deciden marcharse y coger un tren que los llevará a la zona segura de la Rochelle. Los problemas en el tren comienzan desde el mismo momento en el que Julien tiene que ir con otros hombres en un vagón dedicado habitualmente al transporte de ganado, y su mujer en uno de mejor calidad: esta separación provoca una gran inseguridad e intranquilidad en ambos. Mientras avanza el tren, se multiplican las imágenes de caos y destrucción provocadas por los nazis. Los hombres del vagón en el que está Julien debaten sobre la posibilidad de que los nazis lleguen o no a cubrir la totalidad del territorio francés. Entre los pasajeros de ese vagón hay tres mujeres: una prostituta, una madre joven de la que se sabrá que fue violada, y una atractiva y misteriosa mujer, Anna Kupfer (Romy Schneider), a la que los demás repudian porque es alsaciana, es decir, que perciben como aliada de los nazis y posible espía²⁶⁴. Sólo Julien entablará una amistad con ella, que evolucionará hacia un tórrido romance. Con la llegada a La Rochelle, acercándose el fin del viaje, se produce la separación de la misteriosa Anna y la vuelta de Julien con su mujer, de la que, pese a su encuentro con Anna, sigue enamorado.

Ese viaje en tren les va a servir a Anna y a Julien para conocerse, contarse secretos, y finalmente descubrir la identidad de Anna: en realidad, ella no es alsaciana, sino alemana y de origen judío. Debido a la persecución de los judíos en Alemania, su marido, judío como ella, ha desaparecido hace dos años, y ella, ante el temor de un horrible destino, resolvió huir y refugiarse en las Ardenas. Por ello, ha decidido marcharse en el tren con los refugiados franceses. La llegada a La Rochelle supondrá la despedida definitiva, en un momento en el que ya se oyen motos nazis vigilando la ciudad.

Más adelante, situándose la acción en 1943, se ve cómo el hijo que esperaba la mujer de Julien ya tiene tres años. Él y su mujer tienen una vida más o menos cómoda, cuando inopinadamente llega la Gestapo e informa a Julien que han detenido a una mujer importante miembro de la Resistencia a la que él podría conocer. Esa mujer es Anna. La Gestapo intenta ponerle a prueba para ver si realmente la conoce. Él, emocionado, no puede reprimir la sorpresa de volver a verla y su amor, con una mirada, se delata. El final del filme se centra en la despedida y el recuerdo imborrable de Julien, cuyo trágico destino no se especifica en la pantalla, pero se intuye.

²⁶⁴ Alsacia es una región francesa colindante con Alemania, a la que pertenecía hasta 1918. Históricamente fue objeto de disputa entre los dos Estados. Muchos de sus habitantes hablan el alsaciano, que es considerado un dialecto del alemán. Véase CARROL, Alison, *The Return of Alsace to France, 1918-1939*, Oxford University Press, Oxford, 2018.

Como se ha mencionado anteriormente, los personajes que Schneider interpretó en varias películas de los años setenta sobre la ocupación eran víctimas de los nazis, siendo judías o parte de la Resistencia. La mayoría de las veces eran brutalmente asesinadas. Gracias a filmes como el mencionado *Le Vieux Fusil* o a *Le Train*, Schneider se convirtió en una figura *redentora*, que unía las audiencias francesas y alemanas. Algunos críticos comentaron que Schneider era el ejemplo paradigmático de la evolución de la relación entre los dos países, Francia y Alemania, anteriores enemigos en dos guerras mundiales, pero que, tras el último conflicto, avanzaban de la mano para la reconstrucción de una Europa unida²⁶⁵. Schneider se situó como ejemplo paradigmático de esta relación entre ambos países (a pesar de que su madre tuvo admiración y relación con Adolf Hitler). Sus declaraciones en público fueron en esta línea. Respecto a *Le Train*, llegó a decir que era el papel con el que ella estaba más de acuerdo: “esta mujer actúa, piensa y ama como yo lo hubiese hecho. Yo acepté el papel para enviar un mensaje a los chicos nazis que todavía tienen voz en Alemania (...), yo me identifico con este papel”²⁶⁶.



Fig. 18. El momento del descubrimiento de la verdad y el triste destino que les espera a Julien y Anna. Fuente: imagen extraída de la película.

Su personaje en esta película, Anna, es una judía superviviente, exiliada, que a través de su relación en el tren con Julien relata los horrores de la persecución nazi contra

²⁶⁵ Cit. en HURST, Heike (ed.). *Tendres Ennemis: Cent Ans de Cinema entre la France et l'Allemagne*, L'Harmattan, París, 1991.

²⁶⁶ HALLET, “Beautiful”, p. 5.

los judíos. Representa una diferencia del film con la novela original de Simenon, donde no se mencionaba la religión de este personaje. Además, en la novela, Anna es checa, mientras que en la película es alemana, y por ello habla con un fuerte acento alemán que causa las sospechas de los compañeros del tren. Todavía hoy los especialistas debaten acerca de si la decisión de hacer judío al personaje de Anna fue o no una petición de la propia Schneider, elemento que sin dudó reforzó la imagen que ella estaba difundiendo (en la pantalla y en sus declaraciones) como “víctima del nazismo”.

El epílogo del filme (el momento en el que Anna y Julien se reencuentran, siendo ella acusada de pertenecer a la Resistencia, y él dándole ese beso lleno de amor que les condena) también se desvía respecto a la novela original. En esta, Julien traiciona a Anna y gracias a esta traición él sobrevive. Por el contrario, la película se inclina por un final más romántico, que destaca que el amor no puede ocultarse a la verdad. Además, el personaje francés es todo un héroe de cara a la audiencia, mientras que el personaje femenino principal no solo no es francés, sino que presenta claroscuros que hacen que no sea directamente una heroína. El tono solemne de la cinta, unido al final diferente de la novela, están posiblemente relacionados con el casting y el papel de Schneider, que interpreta un tipo de *femme fatal* que se había visto ya en los años cincuenta, el de la extranjera atractiva que trastoca la vida del protagonista, aunque en este caso, en medio de la adversidad. Su belleza y distinción contrastan con las otras mujeres del tren, clichés del cine francés que van desde una prostituta con sobrepeso a una racista o a una profesora de escuela con toques masculinos. El refinamiento casi burgués de Anna y su realidad como víctima del nazismo confirman la asociación de Schneider con esa imagen de sufridora atemporal que expondría en filmes posteriores²⁶⁷.

Para completar la visión cinematográfica de la mujer en la Francia de la Segunda Guerra Mundial falta analizar la coproducción franco-canadiense-estadounidense *Le sang des autres* (*Con la sangre de otros*, 1984). Basada en la novela original de Simone de Beauvoir, relata la vida de una mujer en su actividad como colaboracionista de los alemanes. Es otra cinta del prolífico director francés Claude Chabrol, del que hemos hablado ya gracias a *Une affaire de femmes* (*Asunto de mujeres*, 1988) y *La ligne de démarcation* (*La línea de demarcación*, 1966). Al ser una coproducción extranjera, la película, a diferencia de todas las anteriores, está rodada en inglés. Cuenta, además, con un reparto internacional, destacando especialmente Sam Neill, y, sobre todo, la

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 6.

protagonista de la cinta, Jodie Foster, que en el año 1976 había saltado a la fama con la célebre *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). La novela de Beauvoir había sido publicada el 1 de agosto de 1945, prácticamente un año después de la liberación de París por las fuerzas aliadas, y tres meses después del final de la Segunda Guerra Mundial en Europa. El eje central de la historia es Hélène, una joven que, en medio de las dificultades provocadas por la guerra, tendrá que decidir entre luchar por y con la Resistencia o unirse al colaboracionismo²⁶⁸.

La historia comienza en 1938, con una introducción histórica que explica que fue el año del apaciguamiento (*appeasement*), un intento de las potencias occidentales para contentar a Hitler, cediendo en algunas de sus pretensiones, para tratar de evitar la guerra. En esa introducción se destaca también la situación de guerra civil en España. En este contexto, se presenta la figura de Hélène Bertrand, interpretada por Jodie Foster, una joven modista que se enamora de Jean Blomart, un comunista idealista que teme que, si los sublevados vencen en la guerra de España, comience un nuevo conflicto a nivel internacional y el fascismo se extienda por toda Europa. Sus temores se hacen realidad, y tras la caída de Barcelona, se prevé que una nueva guerra comience en breve, tal y como sucedió en septiembre de 1939. Pese al miedo a la extensión del fascismo, Jean y Hélène no están dispuestos a poner fin a su historia de amor. Las cosas se complican cuando los nazis ocupan Francia: Jean está en el frente y Hélène está luchando para transferirle a un lugar más seguro. La única forma que tendrá de lograrlo será por medio del nuevo jefe de su sastrería, el alemán Bergman (Sam Neill), que se convierte el amante de Hélène. Aunque ella lo ha hecho para salvar a su amado, que además es un combatiente antifascista, su decisión la convierte en una colaboracionista. Tras el reencuentro con Jean, del que sigue enamorada, Hélène pone a prueba su lealtad a su novio comunista y a la libertad, aceptando una difícil misión: infiltrar una pistola en un hotel donde se va a alojar un importante colaboracionista marsellés, para facilitar su asesinato. Tras el éxito del asesinato, que lleva a Bergman suicidarse, Hélène y Jean tienen que realizar una última misión: infiltrarse junto con otros compañeros de la Resistencia en una cárcel nazi para liberar a un conocido resistente. En los momentos de la fuga, Hélène recibe un disparo, muriendo en su hogar junto a Jean, finalmente en paz y habiendo luchado por la libertad.

²⁶⁸ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 551.



Fig. 19. Jodie Foster en una imagen de *Le sang des autres*. Fuente: Sens Critique.

La cinta explora un periodo delicado para los comunistas franceses, entre 1938 y 1941, sobre todo cuando, tras el pacto germano-soviético de agosto de 1939 (Pacto Ribbentrop-Mólotov), nazis y soviéticos se convirtieron en aliados y se repartieron Polonia. Muchos de los comunistas occidentales no entendieron la actitud de Stalin y, tras el inicio de la guerra, el Partido Comunista fue ilegalizado en Francia, al considerar que estaba trabajando para el enemigo²⁶⁹. Simone de Beauvoir había escrito la novela entre 1943 y 1944, siendo finalmente publicada en septiembre de 1945. La novela fue muy bien acogida por la crítica, que la interpretó como una “novela más sobre la Resistencia”. Por el contrario, la película no tuvo un recibimiento tan elogioso, con serias críticas a su fondo, aunque se alabó su estética y las interpretaciones de sus protagonistas.

Entre los aspectos que destacan en la novela original está la complejidad de su tratamiento de las actitudes políticas de esos años, entre 1938 y 1941 (especialmente, sobre las ambigüedades del comunismo, cuestión simbólicamente centrada en la actitud de Hélène). De la misma manera, en la novela se muestra la indiferencia de los franceses ante el antisemitismo promulgado por Vichy, el paso del pacifismo a la aceptación de la necesidad de la violencia, o la relación entre responsabilidad y libertad, temas prácticamente inexistentes en la película²⁷⁰. El hecho de que finalmente Hélène abrace

²⁶⁹ Véase BOURSIER, Jean-Yves, *La politique du PCF, 1939-1945: le Parti Communiste Français et la question nationale*, L'Harmattan, París, 1992; MISCHL, Julian, *Le parti des communistes: histoire du Parti communiste français de 1920 à nos jours*, Hors d'atteinte, Arles, 2020.

²⁷⁰ LANGLOIS, *La Résistance*, p. 552.

explícitamente la causa de la Resistencia simboliza la redención del personaje, que pasa de colaborar con los nazis a finalmente seguir su corazón y luchar por la libertad. Sin embargo, esta solución *fácil* a la hora de construir el desenlace podría interpretarse como un intento por parte del director de evitar otros finales más problemáticos. De hecho, con el paso del tiempo, Chabrol llegó a decir que no había trabajado con total libertad y que *Le Sang des autres*, lo mismo que *La Ligne de démarcation*, eran películas de las que se avergonzaba. De hecho, en *Le Sang des autres* el tratamiento dado al personaje de Hélène no permite reconocer el punto de vista de las mujeres en la Resistencia: la causa de Hélène es vista casi siempre desde los anhelos de Jean. Por otro lado, lo mismo que sucedía en *Marie-Octobre*, las razones personales y sentimentales están más presentes a la hora de unirse a la Resistencia que los impulsos políticos o patrióticos²⁷¹.

En resumen, entre 1945 y 1989 la sociedad francesa no llegó a olvidar la experiencia de la guerra, tal y como se reflejó en el cine producido en esas décadas. La variedad de experiencias, desde el resistente hasta el colaborador, se mostraron en una diversidad de películas que también fueron evolucionando en el tiempo, a la vez que se sucedían nuevas investigaciones y salían a la luz dolorosas verdades. Las mujeres, y su papel en la guerra, también contaron con un lugar en la memoria y en el cine, aunque casi siempre con roles secundarios.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 554.

Capítulo 2

El cine soviético

2.1. Las mujeres soviéticas durante la Segunda Guerra Mundial: historia y memoria

El 23 de agosto de 1939, de modo sorpresivo para muchos, se firmaba en Moscú un acuerdo de no agresión entre la Unión Soviética de Stalin y la Alemania nazi. Nueve días después del Pacto Ribbentrop-Molotov, las tropas hitlerianas invadían Polonia y daba comienzo la Segunda Guerra Mundial. Dos semanas más tarde, el Ejército soviético atacó la frontera oriental polaca, cuyo territorio quedó dividido entre las dos potencias. En los meses siguientes, la URSS no solo permaneció neutral, sino que además invadió también Finlandia y, al año siguiente, Letonia, Lituania y Estonia. Todo cambió cuando, en junio de 1941 Hitler decidió dirigir sus tropas contra la Unión Soviética, que a partir de ese momento se convirtió en aliado de los ejércitos que luchaban contra Alemania en el Oeste de Europa y, a partir de diciembre de 1941, también de Estados Unidos. De hecho, la URSS fue el país que más sufrió las consecuencias de la guerra, en cuanto al número de muertos. Contribuyó además de forma decisiva a la derrota nazi, con la batalla de Stalingrado (1942-1943) como punto de inflexión. En su avance hacia el Oeste, el Ejército Rojo fue el primero que llegó a Berlín, controlando la parte oriental de Europa. La victoria en la Segunda Guerra Mundial consolidó el poder omnímodo de Stalin, que había logrado ya antes de la guerra controlar férreamente el Partido y el Estado gracias a fuertes purgas y a múltiples instrumentos represivos, y que se mantuvo al frente de la URSS hasta su muerte en 1953²⁷².

Durante el conflicto bélico, denominado en la URSS “Gran Guerra Patriótica”, la propaganda soviética relacionó la resistencia contra los nazis con el hito fundador del Estado: la Revolución de octubre de 1917. Así se aprecia en las campañas realizadas por medio de pósteres, con mensajes tales como “Defiende tu patria”. También el cine fue utilizado como instrumento de propaganda. Así, algunas cintas cinematográficas producidas durante el conflicto mostraban que los héroes de guerra soviéticos eran

²⁷² Véase TAIBO, Carlos, *Historia de la Unión Soviética: de la revolución bolchevique a Gorbachov*, Alianza, Madrid, 2019; BUSHKOVITCH, Paul, *Historia de Rusia*, Akal, Madrid, 2013; ZUBOK, Vladislav M., *Un imperio fallido: la Unión Soviética durante la Guerra Fría*, Crítica, Barcelona, 2008; FITZPATRICK, Sheila, *El equipo de Stalin: los años más peligrosos de la Rusia soviética de Lenin a Jruschov*, Crítica, Barcelona, 2016; SEBAG MONTEFIORE, Simon, *Llamadme Stalin: la historia secreta de un revolucionario*, Crítica, Barcelona, 2018.

ciudadanos normales, aunque destacaban por su valentía, su capacidad de esfuerzo y sus valores comunistas. A la cabeza de todos ellos se situó Stalin, construyéndose a sí mismo como el héroe más importante del país. En cuanto a las mujeres, se las representó como buenas madres, incluso a pesar de haber ido en algunos casos al frente, porque luchaban por Stalin, el “Padre de la Patria”, por la Unión Soviética y por el comunismo. Esta visión de los ciudadanos corrientes como héroes y de las mujeres como heroínas comenzó a declinar en 1944, cuando el curso de la guerra reveló claramente que estaba casi ganada por los Aliados. A partir de entonces fue desapareciendo esa perspectiva heroica de las mujeres soviéticas, dando paso a una preeminencia casi exclusiva de los héroes masculinos, los soldados del Ejército Rojo y el propio Stalin. Tal y como veremos a lo largo de este capítulo, solo más adelante, desde finales de los años cincuenta, tiempo después de la muerte de Stalin, muchas cintas soviéticas abordaron los problemas y las contradicciones a las que se habían enfrentado los ciudadanos corrientes, ofreciendo un retrato del esfuerzo de guerra bien alejado de la imagen heroica presente anteriormente²⁷³.

Pero, ¿cuál había sido la situación real de las mujeres en la Unión Soviética durante la Segunda Guerra Mundial? Ellas, al igual que los hombres, pero de un modo distinto, encontraron un nuevo desafío en el mismo momento en que la Alemania nazi invadió el territorio soviético (Operación Barbarroja, junio de 1941). La defensa se organizó en torno a las fuerzas armadas regulares (el Ejército Rojo), pero también a grupos de partisanos, en los que hubo cierta participación femenina, lo mismo que sucedió en otros países. Las actividades partisanas en la Unión Soviética se organizaron poco después de la invasión alemana y tuvieron inicialmente un carácter espontáneo. No obstante, a partir de 1942 los partisanos comenzaron a ser organizados por autoridades locales, líderes del Partido y oficiales del Ejército Rojo, que habían quedado impresionados por el rápido avance en su territorio de las fuerzas alemanas y buscaban así unir fuerzas para oponerse a los invasores. La idea inicial fue que todas las secciones del Partido, administración estatal y miembros del *Komsomol* (la organización juvenil del Partido Comunista de la Unión Soviética) formasen destacamentos partisanos²⁷⁴.

²⁷³ CAMINO, *Memories*, p. 87.

²⁷⁴ Para más información sobre los grupos partisanos, véase SLEPYAN, Kenneth, *Stalin's Guerrillas: Soviet Partisans in World War II*, University Press of Kansas, St. Lawrence, 2006; HILL, Alexander, *The War behind the Eastern Front: The Soviet Partisan Movement in North-West Russia, 1941–1944*, Frank Cass, Londres, 2005.

Esto no impidió que la primera organización de la resistencia partisana fuera bastante caótica y desestructurada. Sin embargo, progresivamente estos grupos demostraron ser efectivos. A partir de 1942 se formaron unidades partisanas de gran fiabilidad, que controlaban el ingreso de sus componentes para evitar que entraran en ellas personas ideológicamente poco fiables desde el punto de vista soviético. Desde entonces, los destacamentos partisanos estuvieron formados en su mayoría por miembros del Partido o por personas conocidas personalmente y avaladas por sus líderes. A finales de 1941 había en la URSS alrededor de 2.000 unidades partisanas con unos 90.000 combatientes operando en ellas. Su objetivo era apoyar al Ejército Rojo con pequeñas escaramuzas de distracción, reteniendo lo máximo posible en la retaguardia a los alemanes²⁷⁵. Sus principales acciones eran la interrupción de las comunicaciones del enemigo por carretera y ferrocarril, la destrucción de puentes y líneas telefónicas, la ayuda a soldados y a la evasión de prisioneros, así como la realización de campañas de propaganda y actividades de reconocimiento tras las líneas enemigas²⁷⁶.

Aunque la figura del partisano responde a una visión en gran parte masculina, las mujeres también participaron activamente en estas unidades, al igual que sucedió en Yugoslavia. Asimismo, algunas mujeres se incorporaron directamente al Ejército Rojo, lo que convierte a la Unión Soviética en un caso único en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, llegando a luchar incluso fuera de las fronteras de su propio país²⁷⁷. No obstante, todavía hoy sigue sin haber fuentes fiables para medir realmente el número, la fuerza y la labor de estas mujeres en el campo de batalla. En parte, esto es debido a que los archivos soviéticos solo han sido accesibles desde hace relativamente poco tiempo, y aún sigue habiendo ciertas dificultades para trabajar con ellos²⁷⁸.

Pero, además, tal y como señala la profesora Anna Krylova, la mayoría de los historiadores no han reconocido “las dimensiones contradictorias” de las nociones de género durante el estalinismo. En la práctica, estas fueron muy complejas, tanto antes como durante y después de la Segunda Guerra Mundial²⁷⁹. Esto ha llevado a gran parte

²⁷⁵ Para más información, véase COOKE, Philip y SHEPHARD, Ben (eds.) *Hitler's Europe Ablaze, Occupation, Resistance and Rebellion During World War Two*, Skyhorse Publishing, Nueva York, 2013, pp. 188-212.

²⁷⁶ CAMINO, *Memories*, p. 87.

²⁷⁷ GRIESSE, Anne y STITES, Richard, *Female Soldiers, Combatants and Noncombatants? Historical and Contemporary Perspective*, Greenwood Press, Westport, 1982, p. 67.

²⁷⁸ PENNINGTON, “Offensive”, p. 776.

²⁷⁹ KRYLOVA, Anna, *Soviet Women in Combat: A History of Violence on the Eastern Front*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, cit. en PENNINGTON, “Offensive”, p. 777. Véase también GRIESSE y STITES, *Female*, p. 68.

de la historiografía, hasta fechas muy recientes, a ver al régimen soviético de una manera relativamente positiva en cuanto al trato de las mujeres, especialmente al ser empujadas a unirse a algo tan masculino como el Ejército. La realidad fue por otro camino. Pese a la existencia de casos de mujeres soldado célebres, de las que hablaremos enseguida, hay que recordar que las mujeres nunca fueron bien recibidas como parte de la élite militar soviética. Su utilización para el combate fue entendida como una medida temporal e incluso mientras estuvieron en el frente continuó habiendo desigualdad y segregación. Por citar solo un ejemplo, las mujeres eran excluidas de la orden o condecoración militar de Suvorov²⁸⁰. De este modo, la guerra fue una oportunidad perdida para los cambios que se podrían haber producido en la URSS en relación con la igualdad de las mujeres. Además, la catástrofe demográfica, la crisis económica posterior y el cansancio de la guerra fueron factores que impidieron que ese cambio de roles se hiciera realidad después del final del conflicto bélico.

Ya antes de la guerra, la mujer soviética había sido elevada por el Estado a un papel de ejemplo moralizador. Durante los años treinta quienes nutrieron este modelo fueron las trabajadoras de las fábricas o del campo, que alternaban sus labores con el cuidado de sus hijos. La maternidad, la familia y el patriotismo fueron tres de los pilares discursivos de la patria soviética, omnipresente en la propaganda estalinista antes y después de la guerra. Por ejemplo, en su discurso del Día Internacional de la Mujer, el 8 de marzo de 1949, Stalin alabó “el glorioso trabajo de las mujeres soviéticas, constructoras de la industria socialista, la agricultura colectiva, la cultura socialista, [que] pasará a la historia para siempre”. Según el líder soviético, se había conferido el título de “Madre Heroína” (título honorífico creado en 1944 para fomentar la maternidad) a 28.500 mujeres y el Estado asignaba “enormes fondos para ayudar a las madres con familias numerosas y madres solteras”. En resumen, según Stalin, “la igualdad de derechos de la mujer soviética [y] su rápido crecimiento espiritual y político” debían servir de inspiración a toda la URSS²⁸¹.

²⁸⁰ Orden creada en memoria del general ruso del siglo XVIII Aleksandar Suvorov, conocido por no haber perdido nunca una batalla. Es significativo que la insignia de la Orden de Suvorov cuenta con el rostro de una mujer en el medio de la estrella que sirve como condecoración, pero que nunca se concediera a una mujer. FRASER, Erica, *Masculinities in the Motherland: Gender and Authority in the Soviet Union during the Cold War, 1945-1968*, tesis doctoral, University of Illinois, Champaigne-Illinois, 2001, p. 31.

²⁸¹ MARKWICK, Roger, “The Motherland Calls: Soviet Women in the Great Patriotic War, 1941-1945”, en ILIC, Melanie (ed.), *The Palgrave Handbook of Women and Gender in Twentieth-Century Russia and the Soviet Union*, Palgrave MacMillan, Londres, 2018, p. 218.

En la práctica, la política soviética y estalinista sobre la mujer, la familia y la natalidad no estuvo exenta de contradicciones. Según la Constitución Soviética, el Estado defendía y reconocía la igualdad de las mujeres, basándose en la certeza de que el desarrollo socioeconómico, no la biología, era la clave para la emancipación de la mujer. De hecho, el bolchevismo, al igual que el marxismo clásico, preveía la desaparición de la “familia burguesa” con la transición al socialismo²⁸². Sin embargo, el triunfo del estalinismo antes de la Segunda Guerra Mundial había priorizado una política natalista, necesaria para la consolidación de la URSS. Esta tendencia se consolidó con la ley de familia del 27 de junio de 1936, que confirmó la centralidad de la familia y la paternidad como pilares permanentes del socialismo soviético, penalizó el aborto y añadió restricciones para el acceso al divorcio²⁸³. También reforzó las obligaciones alimenticias masculinas y el ideal de la familia patriarcal, con el varón como cabeza de familia. Además, la Segunda Guerra Mundial pasó factura a las familias, a menudo divididas y reducidas en tamaño, por la mayor mortalidad y el descenso de la natalidad, debido a la marcha al frente de muchos hombres y a las dificultades consecuencia del conflicto²⁸⁴.

Desde el punto de vista simbólico, en la década anterior a la invasión nazi de 1941 la política de Stalin hacia el modelo de “socialismo en un solo país” estuvo acompañada de un culto creciente a su figura como gran “Padre de los Pueblos”. A ello se unió la promoción del patriotismo ruso y el elogio pronatalista de la maternidad. Al unir nación, familia y maternidad, la retórica populista soviética reflejaba la de otros Estados dictatoriales europeos, incluyendo a la Alemania nazi. Y ello a pesar de que partía de bases ideológicas muy diferentes, entre ellas la mencionada emancipación e igualdad de la mujer, recogida en la Constitución de la URSS²⁸⁵.

Sin embargo, el estalinismo dio a esa “emancipación” un giro pronatalista. A partir de la ley de junio de 1936, el “modelo de feminidad” difundido en las revistas femeninas soviéticas combinó, según Kaminsky, la retórica comunista con “tradiciones prerrevolucionarias, incluido el énfasis de la Iglesia Ortodoxa en la santidad de la

²⁸² Véase ELEJABEITIA, Carmen, *Liberalismo, marxismo y feminismo*, Anthropos, Barcelona, 1987, p. 130.

²⁸³ El aborto había sido despenalizado en la URSS en 1920, siendo ilegalizado por esta ley de 1936 e instaurado de nuevo en 1955. Véase RANDALL, Amy, “Abortion will deprive you of happiness! Soviet Reproductive Politics in the Post-Stalin Era”, *Journal of Women's History*, nº 3, 2011, p. 14.

²⁸⁴ CHERNOVA, Zhanna, “The Model of ‘Soviet’ Fatherhood: Discursive Prescriptions”, *Russian Studies in History*, nº 51/2, 2012, p. 37.

²⁸⁵ Véase HOFFMANN, David L, “Mothers in the Motherland: Stalinist Pronatalism in its Pan-European Context”, *Journal of Social History*, nº 34/1, 2000, pp. 35–54.

maternidad y el tropo literario de la campesina rusa fuerte y abnegada mujer”²⁸⁶. A partir de los años treinta, la centralidad de la familia y de la maternidad se mezcló con la reconfiguración discursiva de la Unión Soviética como patria soviética, como *Rodina-Mat* (traducido literalmente como “Patria-Madre”). Cuando llegó la Segunda Guerra Mundial, el lema *Rodina-Mat* resonó con el llamamiento de Stalin a las mujeres para que lo diesen todo por la lucha militar contra los invasores en el frente interno²⁸⁷.

Ello permitió la creación de una visión de la mujer como guerrera mártir, estableciendo un paralelismo entre el sacrificio que se le exigía en la guerra y su entrega en la maternidad. La patria, que urgía defender, fue personificada como una mujer, como una madre. Su lucha desinteresada y valiente, imbuida de la ternura y de la preocupación por los demás que se atribuían a las mujeres, debía servir de inspiración a los soldados soviéticos para librar una batalla heroica por la Madre-Patria. La respuesta de las mujeres a la llamada a alistarse, yendo al frente como enfermeras, soldados e incluso pilotos, o uniéndose a las filas partisanas, no restaba nada, según esta representación, a su feminidad. Así lo reflejaron algunas revistas femeninas soviéticas de esos años, que pedían a las mujeres que pusiesen sus habilidades de esposas, madres, hermanas e hijas al servicio del Ejército. Pero, junto a la participación femenina en tareas bélicas propiamente dichas, se seguía apelando a elementos tradicionales: por ejemplo, se decía que las mujeres podían ayudar cosiéndoles la ropa a los soldados. Incluso los artículos sobre mujeres soldados y francotiradoras no olvidaban destacar las virtudes que se consideraban más propiamente femeninas²⁸⁸.

Al comienzo de la guerra, la mayoría de mujeres soviéticas trabajaban en el ámbito doméstico. No obstante, se estima que un número apreciable (aproximadamente 22,3 millones) trabajaban en la industria y la agricultura en esa época. Tras la invasión nazi, cerca de un millón de mujeres soviéticas desempeñaron un papel único en los anales de la guerra moderna, sirviendo en el Ejército Rojo o como partisanas. Según Markwick y Charon-Cardona, ya en las primeras 24 horas posteriores a la invasión del Eje, miles de jóvenes soviéticas acudieron a los puestos de reclutamiento militar, “mendigando, exigiendo y llorando” para ser enviadas al frente, con las armas en la mano. Pero las

²⁸⁶ Véase KAMINSKY, Lauren, “Utopian Visions of Family Life in the Stalin-Era Soviet Union”, *Central European History*, nº 44/1, 2011, p. 75.

²⁸⁷ MARKWICK, “The Motherland”, p. 219.

²⁸⁸ ATWOOD, Lynne, *Creating the New Soviet Woman: Woman's Magazines as Engineers of Female Identity, 1922-53*, Palgrave MacMillan, Nueva York, 1999, p. 136.

voluntarias, para su consternación, fueron rechazadas por los oficiales de contratación: “Hay suficientes hombres. La guerra no es asunto de mujeres”, fue la excusa utilizada para justificar la exclusión de las mujeres del servicio militar en el Ejército Rojo. Sin embargo, la inesperada derrota inicial del “invencible” Ejército Rojo no sólo cambió la política del Gobierno, sino las actitudes hacia las mujeres en las fuerzas armadas, incluido el servicio de primera línea, pese a que este siguiera siendo predominantemente masculino²⁸⁹.

Tal y como ya se ha adelantado, se estima que entre 900.000 y un millón de mujeres sirvieron en distintas tareas en el frente ruso. Las motivaciones de estas mujeres para ofrecerse como voluntarias en el mismo momento en que el Eje invadió el país fueron muy variadas. Algunas simplemente querían acompañar a familiares al frente; otras, vengar la muerte de un amigo o un familiar; hubo también motivos de tipo político o patriótico. Otras mujeres fueron animadas por los relatos de los familiares que habían luchado en la Revolución o durante la Guerra Civil rusa. Incluso bastantes mujeres cuyos padres habían sido arrestados durante los años de las purgas de Stalin esperaban la redención de su familia uniéndose a la guerra²⁹⁰. De acuerdo con Roger Reese, las motivaciones de las mujeres eran generalmente paralelas a las de los hombres, “pero no completamente idénticas”²⁹¹. Según Pennington, que recoge memorias y entrevistas a esas mujeres tiempo después de la guerra, las razones identificadas con el feminismo y la igualdad de la mujer apenas aparecen entre las motivaciones por las cuales se habían unido voluntariamente para combatir. Muy pocas veces señalaban que deseaban probar si su capacidad de combate era tan buena como los hombres. En líneas generales, el patriotismo, la supervivencia y la defensa del hogar eran motivaciones lo suficientemente importantes y fuertes para marchar a luchar. Y es que, en el lenguaje soviético, la igualdad de las mujeres estaba marcada en la letra de la Constitución, pero su aplicación práctica distaba mucho de ser real²⁹². Según Merridale, incluso en la primera línea de frente las mujeres encontraron signos de misoginia²⁹³.

²⁸⁹ MARKWICK, Roger y CHARON CARDONA, Euridice, *Soviet Women on the Frontline in the Second World War*, Palgrave MacMillan, Hampshire, 2012, p. 46.

²⁹⁰ ALEXIEVICH, Svetlana, *War's Unwomanly Face*, Progress Publishers, Moscú, 1988, pp. 29, 106, 134-135, Cit. en. PENNINGTON, “Offensive”, p. 786.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 786.

²⁹² *Ibidem*, p. 787.

²⁹³ Véase MERRIDALE, Catherine, *Ivan's War: Life and Death in the Red Army, 1939-1945*, Picador, Londres, 2007.

Sin embargo, el hecho de que hubiera un buen número de mujeres voluntarias fue presentado por las autoridades soviéticas como un proceso de “emancipación femenina”. Según Mikhail Kalinin, primer presidente de la URSS, “las mujeres habían ganado los mismos derechos que los hombres en otra área: defendiendo a la patria directamente, con armas de fuego a su lado”²⁹⁴. De acuerdo con la interpretación oficial, los agresores alemanes tenían la intención de cambiar radicalmente la situación de las mujeres soviéticas, quitándoles su independencia y convirtiéndolas en esclavas de los caballeros y barones alemanes. La propaganda soviética sugirió que los fascistas alemanes tenían la intención de matar a los niños, violar a las hijas frente a sus madres y matar a familias enteras. El Comité Central del Partido Comunista de la URSS argumentó que, dado que las mujeres soviéticas estaban ahora construyendo una nueva vida junto con los hombres, siendo ya iguales a ellos, también deberían luchar contra el enemigo en todos los frentes. No obstante, se evitó intencionadamente el término “mujeres soldado” para hablar de estas combatientes femeninas. En su lugar, se las calificó mencionando diferentes funciones dentro del Ejército, de modo que, al mismo tiempo, quedara clara su diferencia con los hombres²⁹⁵.

El ideal de este tipo de mujer llamada a luchar en el frente debía ser recordado, más que por los hechos heroicos en vida, por una muerte sacrificial, inspiradora para la causa soviética. Es el caso de la partisana, presentada como una mujer heroica y resistente que, aunque fuera torturada por los nazis en sus interrogatorios, sabía guardar silencio. Como clímax de este retrato propagandístico, en el momento de su ejecución, pronunciaba un discurso inspirador y nombraba a Stalin como padre de la patria: de este modo, el impacto del símbolo quedaba garantizado. Durante la Segunda Guerra Mundial, la propaganda estalinista usó las muertes de las mujeres para estimular el sacrificio patriótico. El sacrificio de la heroína-mártir debía ser recordado por las siguientes generaciones, también por haber vivido una vida ajustada a la moral soviética de su momento. Su figura sería una adorada representación de la Madre-Patria y al mismo tiempo (en el caso de las jóvenes combatientes) como “hija de la patria”²⁹⁶.

²⁹⁴ ATWOOD, *Creating*, p. 137.

²⁹⁵ SCHEIDE, Carmen, “Unstintingly Master Warfare: Women in the Red Army”, en ILIC, *The Palgrave Handbook*, p. 237.

²⁹⁶ HARRIS, Adrienne Marie, *The Myth of the Woman Warrior and World War II in Soviet Culture*, M.A., University of Kansas, Lawrence, 2001, p. 71.

Estas mártires de la Segunda Guerra Mundial eran las sucesoras de las mártires de la Guerra Civil rusa, que se habían sacrificado también por la causa soviética, combatiendo contra el régimen zarista. En esa guerra, los revolucionarios permitieron desde el comienzo la entrada de voluntarias en sus filas y se estima que entre 73.000 y 80.000 mujeres se unieron al bando bolchevique en este conflicto armado. No obstante, las mujeres llevaron a cabo sobre todo roles de apoyo. Así, muchas ellas eran enfermeras pero, al formar parte del Ejército Rojo, el adoctrinamiento político y el entrenamiento militar se valoraban de modo semejante a sus conocimientos sanitarios²⁹⁷. La experiencia histórica de las mujeres como combatientes durante la Guerra Civil rusa sentó las bases de los roles femeninos en la URSS durante la Segunda Guerra Mundial. De hecho, algunas rusas ya habían sido retratadas, de forma mítica y propagandística, como mujeres físicamente fuertes y capaces de luchar en el combate contra las tropas zaristas²⁹⁸.

Tanto en la Guerra Civil rusa como, sobre todo, en la Segunda Guerra Mundial, el concepto de mártir aplicado a las mujeres fue tan importante como el de heroína. La iconografía y los discursos patrióticos, maternos y cuasi religiosos enmarcaron la guerra de propaganda soviética de principio a fin del segundo conflicto mundial. El discurso religioso-patriótico, en el que el Estado nominalmente ateo de Stalin enmarcó la guerra como una “causa sagrada”, aprovechó las convicciones religiosas ortodoxas de la mayoría de los ciudadanos soviéticos, especialmente arraigadas entre la población mayoritaria femenina en el campo²⁹⁹. La noción de mártir en el Estado ateo de la Unión Soviética amplió la clásica definición cristiana, que califica como tal a “quien ha muerto imitando a Cristo defendiendo su fe cristiana mientras era perseguido por las autoridades romanas”³⁰⁰. El propio cristianismo amplió este concepto a etapas posteriores (no solo a la Roma Imperial) y de aquí se extendió a otros ámbitos. Así, Droge y Tabor definen al mártir como un individuo que resiste a la persecución, con independencia de sus motivaciones, y que decide morir como un acto noble y heroico. En algunos casos, incluso parece estar ansioso de morir, pues tiene la convicción de que su muerte beneficiará al colectivo por el que se sacrifica y será recompensada³⁰¹. Estos aspectos están presentes

²⁹⁷ TUMARKIN, Nina, *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*, Harvard University Press, Cambridge, 1983, cit. en HARRIS, *The Myth*, p. 72.

²⁹⁸ WOOD, Elizabeth, *The Baba and the Comrade: Gender and Politics in Revolutionary Russia*, Indiana University Press, Bloomington, 1977, p. 56.

²⁹⁹ MARKWICK, “The Motherland”, p. 220.

³⁰⁰ HARRIS, *The Myth*, p. 72.

³⁰¹ DROGE, Arthur y TABOR, James, *A Noble Death*, Harper, San Francisco, 1992, p. 75, cit. en HARRIS, *The Myth*, p. 72.

en la mártir soviética de la Segunda Guerra Mundial. No era una figura abstracta, sino encarnada en personas concretas, cuya vida y entrega por la patria era ofrecida como modelo ejemplarizante. Se produjo así durante la era estalinista una vuelta a los mitos de mártires rusos medievales o decimonónicos, que eran reinterpretados por la propaganda soviética, comparándolos con los modernos mártires revolucionarios. Todo ello se reflejó en la masiva publicación de biografías de estos hombres y mujeres bolcheviques que habían muerto por “la causa comunista”³⁰². Tanto en el caso de las mártires de la Guerra Civil rusa como en las de la Segunda Guerra Mundial, estas mujeres se ofrecían como ejemplos a seguir³⁰³. Esta tipología general de la mujer como mártir formaba el retrato del ideal femenino que debían seguir las jóvenes soviéticas, representando a la valiente y agresiva juventud del país. De este modo, ella era la contraposición del llamado “héroe positivo” masculino (que no muere mártir, sino que triunfa en el combate), propio del realismo socialista³⁰⁴.

En este contexto, la primera y principal mujer ensalzada por el régimen soviético durante la guerra fue Zoya Kosmodemianskaia, también conocida como la “Juana de Arco de la Gran Guerra Patriótica”, pues así era presentada en los colegios a los niños. La joven Zoya se convirtió en la mártir soviética por antonomasia, superando una primera fase en que los modelos de heroínas mártires eran algo diferentes. En efecto, inicialmente la imagen icónica de la partisana en la propaganda soviética era la de una mujer madura que tomaba las armas para proteger a sus hijos. A medida que la guerra fue avanzando, tanto en la realidad como en la propaganda las mujeres que se decidían a combatir fueron cada vez más jóvenes, a veces incluso niñas. La mujer madura encarnaba a la Madre Rusia, pero las chicas jóvenes eran retratadas como “las hijas leales de Stalin”, que representaban

³⁰² Esto se enlazaba con la vieja tradición martirial religiosa rusa: los primeros santos patronos ortodoxos, Borís y Gleb, eran mártires, con unas muertes modélicas. También había muchas santas mártires, incluso más numerosas que los hombres, aunque están menos investigadas. De aquí pasaron a la tradición revolucionaria rusa. El momento álgido de la veneración de este tipo de mártires tuvo lugar durante el siglo XIX con el mito de los decembristas de la revuelta de 1825 y sus mujeres, quienes sacrificaron su estatus social y comodidades en apoyo a sus maridos encarcelados. Estas mujeres fueron convertidas por la propaganda de Stalin en dignas predecesoras de las mujeres desamparadas asesinadas posteriormente en el Domingo Sangriento de la Revolución de 1905 (la matanza de pacíficos manifestantes por la Guardia imperial rusa ante el Palacio de Invierno). Véase HARRIS, *The Myth*, pp. 73-76.

³⁰³ Este tipo de mujeres mártires no solo se ensalzaron en el caso soviético. Por ejemplo, en el Reino Unido destaca Violette Szabo, agente secreta asesinada en febrero de 1945 en el campo nazi de Ravensbrück. Fue condecorada póstumamente con la mayor condecoración británica, la Cruz de San Jorge, y convertida en heroína nacional tras la guerra. Véase VIGURS, Elizabeth Kate, *The Women Agents of the Special Operations Executive F Section. Wartime Realities and Post War Representations*, University of Leeds, Leeds, 2011, p. 2.

³⁰⁴ HARRIS, *The Myth*, p. 88.

al Estado (personificado en el propio Stalin) y al pueblo soviético. Su juventud se relacionaba con la juventud del nuevo país que los nazis querían destruir: para defenderlo, no se rendirían y, si hacía falta, morirían por él.

Zoya Kosmodemiankaya es un ejemplo claro de este segundo grupo de partisanas. Se trataba de un miembro del *Komsomol* (la juventud del Partido Comunista), que se unió a una partida de milicianos antinazis. En una acción de sabotaje fue apresada, brutalmente torturada y ejecutada en la horca por los soldados nazis en noviembre de 1941. Solo tenía dieciocho años. Recibió a título póstumo el título de Heroína de la Unión Soviética y fue ensalzada por la propaganda soviética como una de las grandes mártires de la patria³⁰⁵. Junto a Zoya Kosmodemiankaya, otras mártires heroínas partisanas fueron Liza Chaikina (también torturada por los nazis y ejecutada), Ulia Gromova e Ina Konstantinova, posteriores protagonistas de multitud de novelas de aventuras soviéticas. Pero no todas las heroínas soviéticas murieron en combate o ejecutadas por los alemanes. Junto con las mártires, otros dos grupos celebrados y ensalzados por el régimen soviético fueron el de las pilotos y el de las francotiradoras. Los casos más conocidos son los de la francotiradora Liudmila Pavlichenko y la piloto de combate Marina Raskova³⁰⁶. Todas ellas, como veremos más adelante, fueron representadas en el cine, bien nominalmente o como un modelo genérico.

La vida en combate no impedía que, a la vez, se enfatizara constantemente la feminidad de las mujeres, contrastando la gentileza supuestamente propia de su género con la brutalidad de la guerra. Si en el sistema socialista soviético anterior a la invasión alemana se animaba a la competición entre las trabajadoras de las fábricas por ver quién trabajaba mejor y más duro, esta competición se reemplazó en la guerra por la imagen de las francotiradoras compitiendo por ver quién lograba más cadáveres alemanes. Para las revistas femeninas y la prensa soviética de la época, las mujeres no estaban matando “seres humanos” sino nazis, que habían mostrado una extrema brutalidad en los territorios que iban ocupando y que eran descritos como “reptiles” o como “bestias”³⁰⁷. Esta prensa

³⁰⁵ ATWOOD, *Creating*, p. 140.

³⁰⁶ Véase PAVLICHENKO, Lyudmila, *Lady Death: The Memoirs of Stalin's Sniper*, Greenhill, Newport, 2018; VINOGRADOVA, Lyuba, *Avenging Angels: Soviet Women Snipers on the Eastern Front (1941–45)*, MacLehose Press, Londres, 2017; ALEXIEVICH, *La Guerra*.

³⁰⁷ Este tipo de procesos de animalización del enemigo son frecuentes en todas las guerras. Véase VETRONE, Angelo: “Hombre, animal, cosa, polvo. La violencia contra el enemigo político en perspectiva histórica”, en Jordi CANAL y Eduardo GONZÁLEZ CALLEJA: *Guerras civiles. Una clave para entender la Europa de los siglos XIX y XX*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, pp. 119-133; NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel: “*¡Fuera el invasor! Nacionalismos y movilización bélica durante la guerra civil española (1936-1939)*”, Marcial Pons, Madrid, 2006, p. 261.

mostraba que las víctimas de los nazis eran mujeres y niños que estaban indefensos en la retaguardia: mientras los hombres combatían en el frente, la población infantil y femenina quedaba a merced de las fuerzas de ocupación. La propaganda también recogía historias sobre la humillación de mujeres y niñas soviéticas transportadas a Alemania y utilizadas como esclavas. El mensaje era claro: resultaba preferible morir luchando que convertirse en esclavas de Alemania³⁰⁸.

Pese a que algunas de las mujeres de los distintos regimientos que sirvieron en medio de unidades masculinas tradicionales demostraron ser igualmente capaces (por ejemplo, las pilotos soviéticas), el Gobierno eliminó las unidades femeninas después de la conclusión de la guerra. Muy pocas de las combatientes continuaron con éxito sus carreras dentro del Ejército soviético, dado que la inmensa mayoría regresó a sus vidas civiles. Cuando el Gobierno soviético vio clara la victoria, el símbolo de la mujer heroína fue decayendo, hasta prácticamente desaparecer. Heroínas como Zoya, pese a su importancia durante la guerra y a haber protagonizado acciones de propaganda, fueron desplazadas a un segundo plano para dar paso a la glorificación del Ejército Rojo y, posteriormente, a las cintas que conmemoraban el liderazgo del camarada Stalin³⁰⁹. En el otoño de 1945 un decreto desmovilizó definitivamente a las mujeres del servicio militar, exceptuando unas pocas especialidades. En la toma de esta decisión operaron factores tales como una extensa tradición cultural de roles de género, los efectos psicológicos provocados por el desgaste de la guerra y una política social pronatalista³¹⁰. Tal y como ya se ha adelantado, hubo una política deliberada para minimizar el papel de la mujer en la guerra y destacar sus roles tradicionales incluso antes de que terminara el conflicto armado, cuando ya se divisaba la victoria. Ya en marzo de 1945 el suplemento femenino de *Pravda* recordaba a las mujeres que su primer deber para el Estado y la nación era la maternidad³¹¹.

Este giro en la política con respecto a la mujer debe entenderse en el marco de un contexto más amplio, relacionado con la evolución de la sociedad soviética después de la Segunda Guerra Mundial. Los efectos de la guerra habían sido devastadores y originó importantes cambios demográficos pues, a pesar de la incorporación de nuevos territorios a la URSS, la población se había reducido de manera significativa a causa de la guerra.

³⁰⁸ ATWOOD, *Creating*, p. 139.

³⁰⁹ CAMINO, *Memories*, p. 89.

³¹⁰ ILIC, Melanie, *Women in the Stalin Era*, Palgrave MacMillan, Nueva York, 2001, p. 5.

³¹¹ Véase MERRIDALE, *Ivan's War*.

Se estima que entre 20 y 25 millones de ciudadanos soviéticos murieron en la guerra, provocando un vacío demográfico que se iría notando durante largo tiempo³¹². Por poner solo un ejemplo, en agosto de 1942, el año en el que la ocupación del territorio soviético fue más extensa, se calcula que el 61,1% de los niños murieron antes de cumplir los doce meses; entre las causas se encontraba un aumento espectacular de los nacimientos prematuros. En 1943, la proporción de mujeres en edad fértil era al menos dos o tres veces mayor que la de hombres³¹³. La brutal realidad vivida por la población durante el conflicto armado arroja cifras trágicas: de las quince repúblicas soviéticas, nueve habían sido ocupadas totalmente, o en parte, por los alemanes. Además de las enormes pérdidas humanas, 1.700 ciudades, más de 70.000 pueblos y aldeas y 31.000 fábricas habían sido destruidas. Por ejemplo, Leningrado había sufrido un prolongado asedio que se había cobrado un millón de víctimas³¹⁴. Tanto la agricultura como la ganadería se vieron afectadas, con pérdidas de millones de hectáreas de cultivo y la muerte de decenas de miles de cabezas de ganado³¹⁵.

Para Stalin, el principal objetivo de la posguerra fue recuperar los niveles de producción prebélica. Esta fue la meta que se fijó en 1946 el cuarto plan quinquenal, que se acompañó de medidas muy duras, que ya habían existido antes de la guerra: por ejemplo, el absentismo laboral y el alcoholismo eran castigados con duras sanciones³¹⁶. Gracias en parte a estas medidas, la industria pesada consiguió recuperarse rápidamente, llegando en 1950 a los niveles prebélicos³¹⁷. Para Stalin, la victoria de la guerra había dejado clara la vitalidad del sistema soviético y, por tanto, se convenció de que no era menester alterar en su esencia el funcionamiento del régimen, establecido en la década de 1930. Ya entonces elementos de nacionalismo ruso habían permeado el socialismo soviético y tras la guerra continuó el proceso de rusificación de la URSS³¹⁸.

³¹² ILIC, *Women*, p. 5.

³¹³ Véase KRINKO, E.F, TAZHIDINOVA, I.G., y KHLYNINA, T.P, *Chastnaya zhizn' sovetskogo cheloveka v usloviyakh voennogo vremeni: prostranstvo, granitsy i mekhanizmy realizatsii (1941-1945)*, YuNTs RAN, Rostov-on-Don, 2013, p. 91. Cit. en MARKWICK, "The Motherland Calls", p. 227.

³¹⁴ En este mismo capítulo se comentará una película cuyo tema central es el asedio de Leningrado: es *Blokada: Leningradskiy metronom, Operatsiya Iskra* (Mihhail Yershov, 1977).

³¹⁵ MCMAHON, Robert, *La Guerra Fría: Una breve introducción*, Alianza, Madrid, 2009, p. 27.

³¹⁶ Para más información en lo relativo al alcoholismo en la historia rusa, véase SEGAL, Borís Moiseevich, *The Drunken Society: Alcohol Abuse and Alcoholism in the Soviet Union: a Comparative Study*, Hippocrene Book, Michigan, 1990.

³¹⁷ Véase sobre el tema SHEPLEY, Nick, *Stalin. The Five-Year Plans and the Gulag: Slavery and Terror, 1929-53*, Andrews UK Limited, Crystal House, 2013.

³¹⁸ TAIBO, Carlos, *Historia de la Unión Soviética: 1917-1991*, Alianza, Madrid, 2010, p. 186.

Eso sí, para sostener la recuperación económica, era necesario un acelerado crecimiento poblacional. La catástrofe demográfica infligida al pueblo soviético, debida al aumento de la mortalidad y la caída de las tasas de natalidad, se reflejó en un cambio radical en la política familiar. Este se hizo efectivo en el decreto del Soviet Supremo emitido el 8 de julio de 1944, que proporcionó incentivos para la maternidad, incluyendo beneficios sociales para las mujeres embarazadas y las madres (especialmente con varios hijos), incluidas las solteras. Al mismo tiempo, el decreto “abolió la igualdad anterior entre el matrimonio de facto y legal”, al “reforzar los derechos y obligaciones de los maridos solo en los matrimonios registrados”. El divorcio se hizo aún más difícil, con pasaportes internos que indicaban el estado civil. Según Taibo, este decreto presentaba al Estado soviético como el guardián “paternalista” y “benevolente” de la maternidad y la familia, pero fue más bien una intervención “pronatalista”, con una finalidad primordialmente económica³¹⁹.

En la práctica, “la legitimación de la maternidad soltera fue uno de los resultados más significativos de la política reproductiva de la posguerra”, lo que implicaba “nuevos roles de género. Se esperaba que las mujeres fueran madres, con regularidad, a menudo y sin falta”, mientras que a los hombres –en palabras de Nakachi– se les animaba simultáneamente a ser, por un lado, padres casados y responsables y, por otro, “adúlteros irresponsables que embarazaran a mujeres solteras”. De esta manera, el “trabajo reproductivo” se convirtió en una “responsabilidad cívica” de la mujer, equivalente al “trabajo productivo” en la industria o la agricultura. El resultado fue una proliferación de madres solteras en la posguerra, con un gran número de nacimientos ilegítimos (8,7 millones en 1945-1955), pero también de abortos ilegales³²⁰. No obstante, los especialistas opinan que no está claro si el decreto de 1944 tuvo un impacto directo en la tasa de natalidad, más allá del aumento que podría esperarse del fin de las hostilidades y el regreso de millones de hombres desmovilizados³²¹.

En cuanto a la memoria de la actuación femenina soviética durante la Segunda Guerra Mundial, como ya se ha adelantado, esta quedó en general disuelta en la lucha global del pueblo, del Partido y del camarada Stalin. En la práctica, las mujeres que sobrevivieron a la guerra fueron felicitadas colectivamente por sus esfuerzos, mientras

³¹⁹ *Ibidem*, p. 228.

³²⁰ Véase NAKACHI, Mie, “N.S. Khrushchev and the 1944 Soviet Family Law: Politics, Reproduction, and Language”, *East European Politics and Societies*, n° 20/1, 2006, pp. 40-68.

³²¹ *Ibid.*

que los hombres recibían sus reconocimientos como individuos³²². Un total de 7 millones de soldados fueron condecorados durante la guerra, de los cuales se estima que hubo entre 100.000 y 150.000 mujeres. Las dos condecoraciones más altas eran la de la Orden de la Gloria (*Orden Slavy*) y la de Héroe de la Unión Soviética (*Guerói Sovétskogo Soyuzá*). De la primera, creada durante la guerra, de los 2.500 condecorados, solo cuatro fueron mujeres. La segunda condecoración, seguramente la más conocida, fue concedida a 11.000 soldados, de los cuales al menos 95 fueron mujeres (de ellas, más de la mitad fueron entregadas a título póstumo, tal y como sucedió en el caso de Zoya Kosmodemyanskaya)³²³. De acuerdo con Conze y Fieseler, la propaganda en torno a unas pocas mujeres heroicas como Zoya (que además se difuminó tras el final de la guerra) enmascara “el hecho de que cientos de miles de mujeres estaban realmente en la línea del frente (...). El Estado soviético nunca consideró a las mujeres combatientes como un movimiento de masas deseable o una parte integral del Ejército Rojo”³²⁴.

En los años posteriores a la muerte de Stalin tampoco hubo un intento serio por mostrar el protagonismo femenino soviético en los combates de la Segunda Guerra Mundial. Tanto el público general como los propios militares aparentemente sabían muy poco sobre las combatientes. Así, hasta hace relativamente poco, solo una cantidad exigua de hombres podía creer que las tripulaciones femeninas “pudiesen pilotar aviones bombarderos en picado”³²⁵. Todavía en la era de la Perestroika, cuando se iba acercando el final de la URSS, la editora Tatyana Mamonova recalcó que “el heroísmo de las mujeres soviéticas en la Segunda Guerra Mundial, cuando se distinguieron como francotiradoras, pilotos y paracaidistas, había sido olvidado en vez de glorificado”³²⁶.

La consideración que hicieron de ellas los estudios occidentales sobre la Segunda Guerra Mundial en el frente del Este fue aún más despectiva. Los historiadores tendían a considerar a las combatientes soviéticas simplemente como parte de la propaganda de la URSS. Los relatos de “el éxito femenino en el ejército a menudo se descartaban como

³²² GRIESSE y STITES, *Female*, p. 67.

³²³ PENNINGTON, “Offensive”, p. 815.

³²⁴ CONZE, Susanne y FIESELER, Beate, “Soviet Women as “Comrades-in-Arms”: a Blind Spot in the History of the War”, en THURSTON, Robert y BONWETSCH, Bernd, *The People’s War: Responses to World War II in the Soviet Union*, University of Illinois Press, Urbana, 2000, p. 212.

³²⁵ NOGGLE, Anne, *A Dance with Death: Soviet Airwomen in World War II*, Texas A&M University Press, College Station, 1994, p. 137.

³²⁶ MAMONOVA, Tatyana, *Russian Women’s Studies; Essays on Sexism in Soviet Culture*, Pergamon, Nueva York, 1989, p. 150.

historias anecdóticas de tipo propagandístico”³²⁷. Pero, en un sistema donde la propaganda lo inundaba todo, el Gobierno y el Ejército soviéticos hicieron poco para disipar tales suposiciones. Por otro lado, el Gobierno soviético siguió negando a la mayor parte de las mujeres el acceso a las escuelas y carreras militares. De hecho, en continuidad con la situación en la URSS, todavía hoy el Ejército ruso tiene muy pocas mujeres en sus filas y aún menos mujeres piloto³²⁸.

En cualquier caso, hay que recalcar que el hecho de que las mujeres que combatieron en la Segunda Guerra Mundial fuesen ignoradas en la URSS formaba parte de un fenómeno más amplio, universal, en el siglo XX. En general, los mandos políticos y militares mostraron la voluntad de usar mujeres en situaciones de emergencia, como sucedió durante la Segunda Guerra Mundial, para posteriormente desmovilizarlas, cuando esa situación límite había acabado. Tal y como se verá en el siguiente capítulo, algo similar sucedió en Yugoslavia, pero la situación puede extenderse a otros conflictos del siglo XX, como la Guerra de Vietnam³²⁹. Cuando Svetlana Alexievich comenzó en la década de 1980 a entrevistar a cientos de mujeres soviéticas veteranas de la guerra, muchas mostraron su sorpresa y un cierto alivio de que alguien se interesase por ellas. Una declaró: “¡Qué orgullosa estoy de que pueda contarle a alguien sobre lo que pasó!”; otra antigua partisana dijo: “llegué a pensar que me lo llevaría todo a la tumba y que nadie se interesaría en ello”³³⁰.

2.2. Experiencias de la guerra en la gran pantalla: Stalin y el realismo socialista

Ya en 1922, Lenin había aconsejado al primer comisario del Pueblo de Educación, Anatoli Vasílievich Lunacharski, que debía “recordar siempre que, de todas las artes, la más importante para nosotros es el cine”³³¹. En la URSS, la propaganda visual resultó ser un método esencial para movilizar a una población poco alfabetizada y apolítica. El papel crucial del cine en la vida soviética no se discutió durante los días de la Guerra Civil (1918-1922) y la Nueva Política Económica (NEP) (1921-1928). La idea clara era la de

³²⁷ COTTAM, Kazimiera y MARKOVA, Galina, *Soviet Airwomen in Combat in World War II*, Military Affairs/Aerospace Historian, Nueva York, 1983, p. 12.

³²⁸ ALFONSO, Kristal L. M., *Femme Fatale: An Examination of the Role of Women in Combat and the Policy Implications for Future American Military Operations*, Air University Press, Alabama, 2009, p. 34.

³²⁹ GOLDMAN, *Female Soldiers*, p. 8. Según Pennington, pocos estudios históricos se han ocupado de los logros militares de las mujeres (PENNINGTON, “Offensive”, p. 820).

³³⁰ ALEXIEVICH, *War's Unwomanly*, p.7.

³³¹ Cit. en SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*, Siglo XXI, Madrid, 2004, p. 164.

convertir a la industria audiovisual en un arte para las masas. Sin embargo, el modo de hacer realidad esta idea y sus objetivos concretos fueron motivo de frecuentes y acaloradas disputas. Eso sí, todo el sistema productivo estaba controlado por Goskino, entidad cinematográfica nacida en 1924, como unión de pequeñas compañías de producción. Pese a que inicialmente comenzó como una empresa privada e independiente, el Gobierno decidió formar parte de ella y se hizo con su control empresarial, financiero e ideológico. Por lo tanto, desde este momento Goskino se convirtió en un organismo estatal para promover la propaganda soviética, papel que se reforzaría en la etapa estalinista³³².

El cine de montaje (*Soviet Montage Filmmaking*) fue el más característico de la década de 1920 en la Unión Soviética. Sus mayores exponentes fueron Dziga Vertov y Serguei Eisenstein. La mayoría de los cineastas de ese momento eran políticamente activos y creían firmemente que el cine debía tener un propósito social. Con ese fin, adoptaron la noción de cine como propaganda. Buscaron crear películas que transmitieran a los espectadores la visión soviética sobre las condiciones sociales y las relaciones de clase, promoviendo así la difusión del marxismo-leninismo y la causa bolchevique. Las películas de montaje se referían típicamente a levantamientos obreros, revoluciones o algún otro proceso que reflejara el despertar ideológico y la conciencia social de la clase obrera o campesina, situado en un tiempo histórico o contemporáneo. A su vez, el protagonista individual desaparecía para dar paso al protagonismo colectivo. En los años veinte, en pocas ocasiones el espectador conocía el nombre de personajes concretos de una película: la acción colectiva, y no los atributos individuales, era el centro de atención.

Así ocurre en el cine de Serguei Eisenstein, uno de los directores más importantes de la cinematografía soviética, con cintas clave como *La huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1927), y ya en los años treinta, durante la era de Stalin, *Alexander Nevsky* (1938). Su cine fue una conjunción y compromiso entre ficción y documental, convirtiéndose en el máximo exponente de este cine de montaje. Sus películas son conocidas por las escenas con multitudes, una de las grandes características de este tipo de cine soviético, siendo “las masas” los protagonistas absolutos³³³. El puramente documental fue otro género dentro de este cine de montaje soviético por el que

³³² KEPLEY JR., Vance, “The First ‘Perestroika’: Soviet Cinema under the First Five-Year Plan”, *Cinema Journal*, n° 35/4, 1996, p. 36.

³³³ TYNIANOV, Iurii Nikolaevich, *Cine soviético de vanguardia*, Alberto Corazón, Madrid, 1971.

Lenin mostró especial interés, debido a su carácter más *realista*, que permitía transmitir las enseñanzas del comunismo a la población³³⁴. El documentalista más reconocido fue Dziga Vertov, para quien el cine de ficción sería un medio burgués para asombrar a la clase trabajadora; el cine documental, en cambio, la despertaría y acercaría a la realidad³³⁵.

Como contrapunto al cine de montaje soviético, que a veces era difícil de entender por la mayoría de la audiencia, debido a su carácter vanguardista, existía el llamado cine popular. Este comprendía un grupo de películas mucho menos definidas ideológicamente, con una amplia gama de comedias, melodramas y adaptaciones literarias. La principal distinción entre este cine popular y el cine de montaje es que el primero estaba diseñado para funcionar como entretenimiento y atraer a grandes audiencias. Este tipo de cine estuvo muy influenciado por las técnicas narrativas y estilísticas que se pueden asociar con el cine clásico o convencional de Hollywood. La mayoría de la audiencia prefería los dramas inspirados en las grandes novelas rusas o en producciones importadas desde Estados Unidos, antes que las obras de montaje³³⁶. Los debates cinematográficos de los años veinte en la URSS enfrentaron generalmente a estos dos tipos de cine. Los críticos se quejaron de que con demasiada frecuencia el cine popular presentaba algunos temas inapropiados para la conciencia revolucionaria, y de que, aunque generara ingresos para la industria del cine, sus creadores no trabajaban para promover las metas ideológicas del Estado ni reforzaban los principios bolcheviques³³⁷. Estas películas eran vistas como un entretenimiento escapista e ideológicamente corrupto, similar al cine burgués de Occidente. El contenido del cine de montaje, en cambio, se consideraba más apropiado desde un punto de vista ideológico, aunque no lograba despertar la pasión del público³³⁸.

Los historiadores coinciden en señalar que el cine de montaje soviético terminó a principios de la década de 1930, debido a la transición al sonido y al cambio general que experimentó la cultura soviética con la llegada de Stalin al poder. La posterior

³³⁴ VV. AA, *El cine soviético de todos los tiempos, 1924-1986*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1988; BORDWELL, David, *El cine de Eisenstein: teoría y práctica*, Paidós, Barcelona, 1999.

³³⁵ ATWOOD, Red, p. 35. Véase también VERTOV, Dziga, *Memorias de un cineasta bolchevique*, Capitán Swing, Madrid, 2011.

³³⁶ *Ibidem*, p. 31.

³³⁷ La situación no era muy distinta en otras dictaduras, como la nazi, donde la mayor parte del cine era de entretenimiento. Aunque esto no gustara a algunos teóricos del nacional-socialismo, el ministro de Propaganda Goebbels era consciente de que era imposible atrapar al público solo con cine propagandístico e ideológico. Véase ESPAÑA, Rafael de, *El cine de Goebbels*, Ariel, Barcelona, 2002.

³³⁸ BOHLINGER, Vincent, *Compromising Kino: The Development of Socialist Realist Film Style in the Soviet Union, 1928-1935*, tesis doctoral, University of Wisconsin-Madison, Madison, 2007, p. 15.

reestructuración introducida por la administración estalinista, manifestada en el primer Plan Quinquenal (1928-1932) que sucedió a la NEP, quedó culturalmente representada por el dogma del realismo socialista. Se trataba de un género obligatorio, por medio del cual los cineastas tenían que seguir dedicando sus esfuerzos a “educar a los trabajadores en el espíritu del comunismo”³³⁹. Durante las tres décadas de gobierno de Stalin, el realismo socialista mostró personajes, especialmente héroes masculinos, como modelos a seguir por la población, que transmitían los ideales fundamentales del régimen. A su vez, en esta época cambió la organización de la industria cinematográfica, alteró los supuestos estéticos dominantes y condujo a una creciente restricción de las libertades. El movimiento cultural predominante pasó de los experimentos de vanguardia de los años veinte al realismo social, académico y formal. Además, muchos artistas e intelectuales perecieron en las purgas estalinistas de los años treinta. Incluso los grandes creadores del cine soviético primitivo, como Eisenstein, sufrieron los embates de la censura³⁴⁰.

Hasta 1935 el régimen no estableció el realismo socialista como el canon oficial del Estado. Pero a partir de este momento los artistas debían mostrar temas socialistas presentados de forma accesible y entendible a las amplias masas soviéticas³⁴¹. Antes de esta medida, hay que destacar los controles por parte del Estado sobre el cine, aprobados en la Primera Conferencia de Cine del Partido de toda la Unión, realizada en marzo de 1928. Este evento inauguró el Primer Plan Quinquenal dentro de la industria cinematográfica. En él, los líderes del Partido se enfrentaron a los dos desafíos propios de ese Plan: por un lado, la industria cinematográfica tuvo que transformar su economía, de la NEP a un sistema de planificación económica mucho más centralizada, organizada de arriba hacia abajo. Por otro lado, el Gobierno exigió un control más estricto sobre la expresión artística, ya que en aquel momento todavía llegaban muchas películas extranjeras que el público estaba deseando ver³⁴².

La Conferencia Creativa Sindical de Trabajadores del Cine Soviético de enero de 1935, celebrada durante el Segundo Plan Quinquenal, confirmó el final de cualquier debate cinematográfico. Así pudo verse en la promoción de la película *Chapaev* (Georgii Vasiliev, Sergei Vasiliev, 1934), como el nuevo y único modelo a seguir por el cine

³³⁹ ATWOOD, Lynne, *Red Women on the Silver Screen*, HarperCollins, Londres, 1993, p. 54.

³⁴⁰ HAGENER, Malte, *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2007, p. 160.

³⁴¹ BELODUBROVSKAYA, Maria, “Soviet Cinema, Socialist Realism, and Nonclassical Storytelling”, *Film History*, nº 29/3, 2017, p. 171.

³⁴² BOHLINGER, *Compromising*, p. 33.

soviético, lo que implicaba una homogeneización del mensaje y del estilo cinematográfico³⁴³. Este filme no solo era ideológicamente convincente, sino que fue un gran éxito en taquilla, con cincuenta millones de espectadores acudiendo a verlo en los cines soviéticos en muy poco tiempo³⁴⁴. Al unir éxito comercial, irreprochabilidad ideológica y calidad propagandística, la industria cinematográfica finalmente tuvo una película como modelo para realizar futuras producciones³⁴⁵. Además de los antiguos requisitos de entretenimiento, inteligibilidad y corrección ideológica, había una nueva característica que debía ser glorificada en el cine soviético del realismo socialista: la simplicidad. La adopción de una, y sólo una, película que sirviese de modelo para todo un sistema cinematográfico indicó una clara intención de poner fin a los debates sobre los diversos estilos cinematográficos. Con el único ejemplo de *Chapaev*, los cineastas tenían una respuesta decisiva a todas las preguntas sobre el contenido y la forma apropiadas para el cine soviético³⁴⁶.

En efecto, con la llegada del realismo socialista, tanto los debates cinematográficos como la experimentación se terminaron. Los cineastas eran conscientes de la coincidencia entre los nuevos planes cinematográficos y el endurecimiento progresivo del estalinismo. De la misma manera que se había creado un estilo cinematográfico unificado, se buscó un estilo singular para todas las artes, designado para desarrollarse primero dentro del campo de la literatura y aplicado después a las demás. De este modo, el realismo socialista se convertiría en la práctica artística de todas las artes soviéticas. Una de las reformulaciones estéticas más significativas que tuvo lugar durante el Segundo Plan Quinquenal fue la reapertura y tolerancia a la consideración de ciertas tendencias artísticas prerrevolucionarias, como modelos viables para la práctica artística soviética. En concreto, el “realismo”, que ya se utilizaba anteriormente, fue el modelo adoptado en retrospectiva, aunque se modificara su significado ideológico. Desde la etapa

³⁴³ Esta película, una de las cintas clave del realismo socialista soviético, narra la vida de un héroe de la Guerra Civil. La cinta no dejaba en muy buen lugar a las mujeres, y el modelo de héroe se adaptaría posteriormente para representar a las heroínas femeninas del realismo socialista. Véase FERRO, *Historia*, p. 47.

³⁴⁴ KENEZ, Peter, *Cinema and Soviet Society 1917-1953*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, p. 173.

³⁴⁵ La película siguió usándose como vehículo de propaganda comunista con posterioridad. Por ejemplo, durante la Guerra Civil española, en ocasiones se dejaba sin proyectar el final del filme, en el que el protagonista moría, para evitar desalentar a los combatientes. Véase CABEZA, José, “La construcción de un mito. La influencia del cine soviético en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)”, *Spagna Contemporanea*, nº 36, 2009, p. 109; CRUSELLS, Magí, “La URSS y la Guerra Civil española”, en DE PABLO, Santiago (ed.), *La historia a través del cine: la Unión Soviética*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2001, p. 69.

³⁴⁶ BOHLINGER, *Compromising*, p. 244.

anterior a la Revolución de 1917, el realismo implicaba abordar temas relacionados con el trabajo, la pobreza y la enfermedad. Al dirigir la atención artística a estas cuestiones, se estaba afirmando una reivindicación moral a favor de las clases sociales afectadas por esos problemas. Los personajes y figuras eran representados enfrentándose a dificultades cotidianas y contemporáneas, algo que adoptaría el realismo socialista³⁴⁷.

En términos de forma, el cine del realismo socialista parecía adoptar abiertamente el modelo cinematográfico clásico de Hollywood. Sin embargo, en cuanto al contenido, una película del realismo socialista mantenía el enfoque y el rigor ideológico comunes al montaje soviético, distinguiéndose del modelo hollywoodiense por el componente ideológico reconocible³⁴⁸. El director más importante de esta etapa fue, de nuevo, Serguei Eisenstein. En estos años rodó su última película, *Iván el Terrible*, dividida en dos partes. Era una versión de la vida de este personaje histórico ruso del siglo XVI (Iván IV, apodado el Terrible, considerado uno de los fundadores del Estado Ruso), adaptada a la victoria de Stalin sobre los nazis. El filme hace ver que, pese al gran sacrificio de las víctimas, la victoria merecía la pena y era necesaria. La primera parte de la película, estrenada en 1944, fue vista como una justificación del estalinismo, incluso con metáforas sobre la anexión de las Repúblicas Bálticas. En la segunda parte, sin embargo, Iván era víctima de su propia paranoia: su fuerza se había convertido en crueldad, y su contundencia en autocompasión. El Comité Central no vio con buenos ojos esta segunda parte, cuyo estreno no llegó hasta 1958, cinco años después de la muerte de Stalin, al comienzo de la etapa del Deshielo³⁴⁹.

La imagen cinematográfica de una nueva sociedad se debía alcanzar por medio de tramas sencillas y con héroes positivos, y al mismo tiempo humanos, una amalgama de distintos personajes con los que el espectador podía sentirse identificado. La sociedad y los ciudadanos estaban en un momento de cambio, de ahí que muchas películas tuviesen un mensaje y un tono optimista: pese a su *realismo*, el cine soviético de esta etapa representaba lo que la vida debía ser, no lo que era³⁵⁰. El modelo de personaje más utilizado y celebrado fue el de los estajanovistas, obreros que, siguiendo la idea emprendida por Alekséi Stajánov, pretendían aumentar la productividad laboral de la

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 255.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 2.

³⁴⁹ ATWOOD, *Red*, p. 60. Sobre el personaje real, véase MADARIAGA, Isabel de, *Iván el Terrible*, Alianza, Madrid, 2008; sobre la película, NEUBERGER, Joan, *This Thing of Darkness: Eisenstein's Ivan the Terrible in Stalin's Russia*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, 2019.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 54.

URSS únicamente a través de la fuerza de voluntad³⁵¹. Esta era fundamental para la identidad de cualquier protagonista, ya fuese hombre o mujer, pues así podía superar los obstáculos que se le presentaban en el cine y en la vida real³⁵².

El cine de la posguerra estalinista se mantuvo en la misma línea que en los años treinta, cuando el realismo socialista era obligatorio. Los héroes masculinos seguían estando omnipresentes, mientras la mujer, de forma complementaria, continuó siendo el bastión de la moralidad revolucionaria. Las mujeres eran caracterizadas como heroínas positivas: se las presentaba como a personas fuertes, que realizaban una gran variedad de actividades.

En cuanto a la Segunda Guerra Mundial, en el momento inmediatamente posterior al conflicto se hicieron adaptaciones cinematográficas de la vida de mujeres que, como hemos explicado en el anterior epígrafe, habían luchado en la “Gran Guerra Patriótica”. Esta heroína mártir representada en pantalla cumplía una serie de funciones simbólicas enlazadas con el realismo socialista: aunque muchas veces perezca al final de la cinta, pues al fin y al cabo se trata no solo de una heroína sino de una mártir, su lucha hasta su último aliento representa el esfuerzo de todo el país. Y si es una mujer joven la que está padeciendo en la guerra, su inocencia, torturada por los nazis, representa las intenciones de estos de acabar con el socialismo (como es el caso de la anteriormente mencionada Zoya Kosmodemianskaya). Tras el final de la guerra, estas mujeres tuvieron que volver a su hogar, pero el cine representó esa vuelta no como un declive en la emancipación y en la igualdad de la mujer, sino con sonrisas y alegría, simbolizando la vuelta a las funciones identificadas con la feminidad y a la crianza de los hijos. De este modo, como ya hemos adelantado, el mito de la igualdad de la mujer, que se había extendido en los años de Stalin, tanto en la preguerra como en la posguerra, era una modulación del mito del paraíso soviético, basada más en la propaganda que en la realidad³⁵³.

La inclusión de la guerra en el ámbito de los derechos de la mujer supuso un gran desafío para las nociones tradicionales de lo femenino y masculino, así como para las habituales divisiones de responsabilidades por género que las sociedades europeas asignaban a sus ciudadanos. Los nuevos hombres y mujeres militares que aparecían en la

³⁵¹ Véase HOFFMAN, David L., *La era de Stalin*, Rialp, Madrid, 2020; SIEGELBAUM, Lewis H., *Stakhanovism and the Politics of Productivity in the USSR, 1935-1941*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 16.

³⁵² DUMANČIĆ, *Rescripting*, p. 61.

³⁵³ ATWOOD, *Red*, p. 79.

prensa, la literatura y el cine comenzaron a compartir cualidades y estilos de vida que normalmente se asociaban a ambos géneros, entremezclando en el combate esas nociones reconocidas de lo masculino y femenino. La imagen de una mujer joven como francotiradora o piloto de bombardero derrotando al enemigo, combinaba lo convencionalmente incompatible: feminidad y destreza militar; la determinación de matar y la maternidad; coraje y sangre fría disciplinada. Si bien esta imagen de la mujer combatiente legitimó algunos de los sueños femeninos ya existentes sobre el servicio militar y la participación armada en la guerra, las célebres militares (y las mártires) también proporcionaron a la sociedad estalinista modelos a seguir sobre el heroísmo militar femenino. Las mujeres jóvenes de esta década ahora tenían heroínas a las que podían colocar en este particular panteón, junto a sus héroes masculinos idealizados³⁵⁴.

Esta imagen de la mujer luchadora también sugirió formas de combinar las responsabilidades familiares y maternas con el servicio militar. El mensaje más radical previo a la guerra fue la celebración de las mujeres piloto militares de finales de la década de 1930, que consistía en imaginar a mujeres jóvenes que dejaban a sus familias en tiempos de guerra. Como un hombre, ahora a una mujer joven se le permitía dejar el cuidado de su familia a sus parientes e incluso a su cónyuge, para morir por su familia y su país. La prevalencia y el poder motivador de la nueva visión de la feminidad basada en lo militar reveló su dominio sobre la juventud y el liderazgo estalinista en 1941, cuando miles de mujeres jóvenes se ofrecieron como voluntarias para ir al frente en la “Gran Guerra Patriótica”. Sin embargo, como ya hemos señalado, las expectativas de estas mujeres sobre su inclusión en libros de historia y ficción nunca se cumplieron. Pese a su utilización propagandística como representantes del sacrificio femenino, cuando le interesó al régimen, las mujeres con armas en la mano, capaces de morir y matar, provocaron también una inesperada hostilidad popular. Esta reacción salió a la luz en historias y rumores populares, invadió la literatura soviética y sobrevivió en las memorias de mujeres combatientes. En los rumores y las historias populares, el esfuerzo de estas mujeres se redujo en numerosas ocasiones a la prostitución y la *caza* de maridos. Ya en la literatura soviética en 1943, las mujeres luchando en el frente y matando al enemigo dieron paso a imágenes de esposas y jóvenes civiles esperando que los hombres

³⁵⁴ KRYLOVA, Anna, “Stalinist Identity from the Viewpoint of Gender: Rearing a Generation of Professionally Violent Women-Fighters in 1930s Stalinist Russia”, *Gender & History*, nº 16/3, 2004, p. 648.

regresaran a casa, que más tarde serían recogidas por el cine³⁵⁵. Así, existen numerosas contradicciones, tanto en la política de Stalin respecto a la visión de las mujeres como en su posterior olvido y escaso reconocimiento por parte de la sociedad³⁵⁶.

La creación de tal realidad poblada por superhombres y algunas supermujeres fue una tarea política delicada a medida que la ideología estalinista se volvió más restrictiva. Durante la década de los años treinta, la censura fue cada vez más rigurosa, de forma paralela al incremento de la represión política estalinista. Los proyectos de largometrajes se alargaban meses o años y podían darse por terminados en cualquier momento del proceso de producción, por la decisión caprichosa de uno u otro comité de censura. Más que cualquier otro líder soviético, Stalin se involucró profundamente en la producción cinematográfica. Él mismo comentó en el XIII Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) de 1924 que “el cine es el medio más importante de agitación de masas. Nuestra tarea es tomar este asunto en nuestras propias manos”³⁵⁷. De este modo, Stalin asumió el control de la industria cinematográfica, marcando el camino de lo que tenían que hacer productores, directores y guionistas, además de convertirse en su máximo censor. Sobre el poder del cine, llegó a decir: “Si yo pudiera controlar los medios cinematográficos, no necesitaría nada más para convertir al mundo entero al comunismo”³⁵⁸. Al final de la etapa estalinista, había surgido entre los burócratas una teoría de “obras maestras”. Según esta, el Estado debería invertir más recursos en menos proyectos que garantizaran satisfacción tanto a los espectadores como al Gobierno. Los directores no tenían capacidad de improvisación ni de libertad creadora, más allá de la realidad mitificada y oficial³⁵⁹.

El ejemplo más significativo de cine del realismo socialista sobre la Segunda Guerra Mundial, en la que se destaca la participación de la mujer, siempre dentro de los parámetros y contradicciones del estalinismo, es *Zoya*, dirigida por Lev Arnshtam y estrenada en 1944. Pese a que cronológicamente hablando no es una película de la Guerra Fría, pues fue producida poco antes del final de la Segunda Guerra Mundial, la hemos

³⁵⁵ Véase KRYLOVA, Anna, “Healers of Wounded Souls: The Crisis of Private Life in Soviet Literature, 1944–1946”, *The Journal of Modern History*, n° 73/2, 2001, pp. 307-331.

³⁵⁶ En cualquier caso, este tema todavía necesita una mayor investigación. Véase KRYLOVA, “Stalinist”, p. 650.

³⁵⁷ FRANKLIN, Bruce (ed.), *The Essential Stalin: Major Theoretical Writings, 1905-52*, Anchor Books, Nueva York, 1972, p. 217, cit. en DUMANČIĆ, *Rescripting*, p. 50.

³⁵⁸ HARRIS COHEN, Louis, *The Cultural-Political Traditions and Development of the Soviet Cinema, 1917-1972*, Arno Press, Nueva York, 1974, p. 4, cit. en ATWOOD, *Red*, p. 55.

³⁵⁹ DUMANČIĆ, *Rescripting*, p. 52.

seleccionado porque ilustra todos los elementos del realismo socialista estalinista, a través de la figura de Zoya Kosmodemianskaia, la heroína mártir por antonomasia (interpretada por Galina Vodyanitskaya). Tal y como ya se ha adelantado, Zoya es el mayor y mejor ejemplo de este tipo de personaje, pues reúne los elementos centrales de las mártires: es una soldado, recordada –más que, por los hechos heroicos en vida– por una muerte inspiradora para la causa soviética. Además, como ya se ha explicado, Zoya había sido torturada por los nazis para interrogarla, pero había logrado mantener el silencio. Y si, además, como sucedió en este caso, en el momento de su ejecución se la representaba pronunciando un discurso inspirador y nombraba a Stalin como padre de la patria, la veneración por parte de la propaganda y del colectivo soviético se incrementaba exponencialmente. Así, la partisana Zoya, tanto en los escritos sobre ella como en las películas que se hicieron sobre su figura, era una heroína positiva que reunía los tres pilares del socialismo realista: pensamiento en el partido (*partiinnost*), patriotismo (*narodnost*) y una ideología correcta (*ideinnost*)³⁶⁰: con estos tres pilares, su ejecución y su discurso, la mártir se convierte en un ejemplo a seguir para las masas.

Los trabajos artísticos sobre Zoya fueron numerosísimos en la historia de la URSS: poemas, esculturas, obras de teatro, biografías y películas. Durante la Segunda Guerra Mundial se produjeron más de la mitad de esos trabajos, sobre todo los relacionados con la poesía, sin duda por la utilidad propagandística de su vida. La película de Lev Arnstham, director con una escasa trayectoria cinematográfica, fue estrenada en 1944 y supuso una confirmación todavía mayor, si era posible, del mito de Zoya. La cinta es un ejercicio de propaganda, que añade algunos aspectos de ficción interesantes a la vida real de Zoya. En el filme se resume su trayectoria vital, comenzando con su nacimiento en una buena familia soviética; su amor y preocupación por el Partido desde niña; y sus responsabilidades con el mismo y con su país por medio de la adhesión al *Komsomol*. La llamada a la guerra es un punto de no retorno en su vida, que en la película se simboliza con un corte de pelo corto. Su captura por los nazis se compara con la de Juana de Arco, que en películas occidentales (como *La Passion de Jeanne d'Arc*, de Carl T. Dreyer, 1928) también había sido representada con un cabello corto. El filme culmina con el momento heroico de la tortura y con su aún más heroica ejecución y palabras finales.

³⁶⁰ HARRIS, *The Myth*, p. 89.

El guion de la película se basó en poemas y artículos propagandísticos sobre la vida de Zoya y supuso un punto de no retorno en la *canonización* soviética de la protagonista. Su mito comenzó con un reportaje de Piotr Lidov para el diario *Pravda* a principios de 1942: la tortura y muerte de Zoya eran el elemento central de esta narración, mientras que el resto de su vida no importaba. Lidov, además, elaboró una serie de descripciones sobre las horribles torturas que Zoya había sufrido, destacando su autodisciplina y su silencio. Significativamente, el título del artículo era “La muerte de la mártir”. Este texto se acompañó con durísimas fotografías del cadáver de Zoya, con un claro objetivo de crear una reacción de horror en el lector: su muerte simbolizaba el sufrimiento del pueblo soviético en esos meses de guerra. Tras la publicación de este artículo, se animó a la gente a ir al frente tomándola como referencia. De este modo, la prensa jugó un papel determinante en la expansión de esta “cultura de la mártir”. La icónica mujer campesina de los años treinta (la heroína positiva de la etapa anterior) quedaba en un segundo plano, tanto en el cine como en la literatura, frente a la mártir soviética³⁶¹. Incluso la madre de Zoya, Liubov Kosmodemianskaia, arengó por la radio a toda la población para unirse a la lucha contra el invasor³⁶². En el conjunto de la propaganda sobre Zoya, el filme fue un éxito absoluto, con 22 millones de espectadores, y fue galardonada en 1946 con el Premio del Estado de la Unión Soviética.



Fig. 20. Zoya (Galina Vodyanitskaya) cerca de la muerte. Fuente: Ok.Ru.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 73.

³⁶² *Ibidem*, p. 27.

En la mitificación de esta mártir, se encuentran dos visiones: la del pueblo, horrorizado y orgulloso de ella al mismo tiempo, y la del Gobierno, con unos claros intereses de moldear al mito para hacer que su muerte simbolizase el final de la nación si no se hacía algo para remediarlo. Los ya citados aspectos de la tradición rusa en cuanto a la veneración de los mártires desde época medieval, llegando hasta las heroínas-mártires de la Guerra Civil, están presentes en Zoya, que se erigió en el modelo de feminidad más extendido en la URSS durante la Segunda Guerra Mundial. La principal referencia de imitación se encuentra en una de las características esenciales de la mártir: el silencio ante la tortura. Zoya y otras famosas mártires se convirtieron en verdaderas *santas* y en modelos de conducta, ejemplos a seguir para las generaciones más jóvenes.

Esta conexión con la historia anterior aparece en una de las escenas del filme, que al parecer recoge un hecho histórico: mientras ella está siendo torturada por los nazis, cuando le preguntan su nombre, en ningún momento dice que es Zoya, sino Tatiana Solomakha, una profesora que había sido asesinada por los soldados blancos en la Guerra Civil³⁶³. Esto muestra hasta qué punto las niñas de su generación estaban influenciadas por la propaganda sobre las mártires de la Guerra Civil. Además de en Tatiana Solomakha, Zoya también buscó inspiración en otros patriotas, tanto de la era soviética como anteriores, como el ya citado Chapaev. Además, en la cinta, Zoya recita un poema sobre el héroe ruso Ivan Susanin, que había luchado contra los invasores polacos durante el inicio de la dinastía Romanov en el siglo XVII, lo que muestra también la inclusión como referentes de los héroes rusos anteriores a la revolución. En resumen, la identificación con otros héroes (“con ellos”) convierte a la heroína y su papel de mártir en otro nuevo ejemplo de moralidad para las nuevas generaciones, siguiendo esa estela anterior, tanto patriótica como revolucionaria.

Para poder convertirse en una mártir, una mujer tenía que tener desde niña un determinado *don* que la separase del resto de niños y la convirtiese en alguien especial: por ejemplo, en el caso de otra famosa partisana, Liza Chaikina, todos los relatos de su vida destacan su inteligencia por encima del resto de sus compañeras de escuela. En el caso de Zoya, su honestidad era resaltada como principal cualidad. Según el relato mitificado del filme, en la infancia de Zoya se habían conformado los aspectos más

³⁶³ *Ibidem*, p. 76.

importantes de la partisana: fidelidad, honestidad, admiración por otras mártires, etc. Muchos autores de la época señalaban que Zoya y otras futuras partisanas tendían desde temprana edad al “autosacrificio”, ayudando en los deberes a sus compañeros o cuidando a los niños de su vecino, actitud que en la edad adulta se traduciría en sacrificio de su felicidad personal por la nación y el partido. Este sacrificio, para la gran mayoría de mujeres, se manifestaba en primer lugar en la entrada al *Komsomol*.

La muerte es el instante más importante en la vida de esta heroína, ya que es el momento en que se convierte en mártir. La mártir en ningún momento teme la muerte, que es el culmen de su sacrificio. Todos los escritos posteriores sobre la vida y muerte de Zoya detallan su fuerza y su valentía, tanto en el interrogatorio y la tortura, como en la ejecución. También es así en la película, donde se puede ver que esa falta de temor a la muerte se desarrolla en su infancia, en los momentos en los que ella tiene que enfrentarse a la oscuridad de su casa. Las últimas palabras de Zoya en el filme, que reproducen las recogidas en multitud de textos, ejemplifican su valor: “No temáis la tortura, la ejecución. Es fácil morir por la patria. ¡Por el pueblo, por el país, por el camarada Stalin!”³⁶⁴. La cinta termina con el hermoso rostro de Galina Vodyanitskaya mirando al cielo y a las nubes, con la superposición de planos con escenas en las que se logra la victoria en la batalla final³⁶⁵.

En Rusia existía una importante tradición con respecto al lamento por la muerte, que se exteriorizaba; incluso se contrataban plañideras si era necesario. Sin embargo, los funerales soviéticos eran habitualmente distintos: no había espacio para los lamentos, y en su lugar se introducían discursos patrióticos y la celebración de la muerte por la libertad. Sin embargo, por Zoya sí que se podía llorar, porque llorarla simbolizaba llorar por la sufriente Unión Soviética y animar a no dejarse aniquilar por el enemigo. Su muerte a manos de los nazis podía además utilizarse como referente para las poblaciones no rusas, como los ucranianos, quienes, tras la colectivización forzada de Stalin, eran menos leales. En Zoya podían encontrar una razón por la que luchar: la crueldad nazi³⁶⁶.

En la película, el personaje de Zoya mezcla elementos masculinos y femeninos: pese a que sabe usar las armas como cualquier compañero masculino (cosa que no corresponde con la realidad, porque solo era una novata con un fusil) y lleva el mismo

³⁶⁴ KOWALSKI, Ludwik, *Hell on Earth: Brutality and Violence under the Stalinist Regime*, Wasteland Press, Shellbyville, 2008, p. 11.

³⁶⁵ MARKWICK y CHARON CARDONA, *Soviet*, p. 124.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 120.

corte de pelo corto que ellos, es al mismo tiempo una jovencita coqueta y femenina, que incluso tiene un interés amoroso. Pese a que esta feminización de una mujer soldado, que además no corresponde con la vida real de Zoya, resulta chocante, probablemente se hizo para convertirla en un personaje con el que muchas jóvenes pudiesen sentirse identificadas. Además, las escenas en las que cuida a los niños de sus vecinos crean una analogía con la buena madre y esposa que también podría haber sido Zoya si no hubiese marchado a la guerra. Las escenas de la tortura de la protagonista están filmadas sin escamotear su crueldad, como posiblemente fueron en realidad. Se destaca su valor frente a tanto dolor, mostrando finalmente su ejecución.

Merece una mención especial el hecho de que la vestimenta de Zoya en esta escena final del filme sea un vestido blanco, no la ropa con la que fue capturada. Este simbolismo es posiblemente una referencia a la diferente representación entre la mártir mujer y el mártir hombre, ya que la feminidad estaba identificada con lo puro, lo inocente, mientras que lo masculino correspondía a lo violento, a la fuerza. El color blanco es por antonomasia el color de la pureza, y no es ninguna casualidad que este sea el color que defina a Zoya: su cuerpo, manos, rostro, son blancos, el símbolo de esa pureza, lo mismo que sucede con su vestido³⁶⁷. La pureza de su traje está acompañada de una yuxtaposición de planos de esos momentos finales con escenas de su infancia, planos de combates y de la ciudad de Moscú³⁶⁸.

Por medio de su muerte y de su sacrificio, Zoya Kosmodemianskaia se convirtió en la gran heroína de la historia de la Unión Soviética. Su mito es el más conocido de entre todas las demás heroínas, tanto por lo singular de su historia como por el contexto histórico de su muerte: la guerra y la necesidad de la propaganda. Su devoción por el pueblo, más que por su individualidad, la convierten en la típica heroína estalinista, pues sigue al padre de la patria, Stalin, hasta su propia muerte, mostrando esto sobre todo en su inspirador discurso final: su muerte era un acto de devoción por la patria, que debía ser imitado por todos los demás. Sin duda, la muerte de Zoya fue un importante elemento propagandístico para animar a la lucha contra los nazis, al ser la heroína una joven

³⁶⁷ HARRIS, *The Myth*, p. 85.

³⁶⁸ El protagonismo en esta película propagandística de Moscú no es nada casual: no solo era la capital donde estaba el Kremlin, sino que además simbolizaba el centro y el *corazón* de la URSS. Por ello, la muerte de Zoya y la alternancia de esas imágenes simbolizan su proximidad con el “corazón de Rusia” (Ibíd., p. 134).

inocente. Todavía en la Rusia actual, Zoya sigue siendo un símbolo muy importante, un elemento de orgullo nacional y un icono del valor ruso en la Segunda Guerra Mundial³⁶⁹.

2.3. El cine del Deshielo: mujeres en la retaguardia

Al periodo que va desde la muerte de Stalin en 1953 hasta la invasión de Checoslovaquia por el Pacto de Varsovia en 1968 se le conoce como el Deshielo. Su principal impulsor fue Nikita Jruschov, secretario general del Partido Comunista de la Unión Soviética desde 1953 hasta 1964 y sucesor de Stalin en el liderazgo de la URSS³⁷⁰. Su gobierno estuvo marcado por un precario equilibrio entre continuidad y cambio. Por un lado, operó el temor a una pérdida de poder, por lo que mantuvo en pie muchas estructuras heredadas de la etapa anterior. Por otro, tuvo que lidiar con la realidad de una sociedad cada vez más compleja y exigente, que se iba abriendo camino, reclamando cambios fundamentales en el modo de vida soviético. Los reformistas del partido, con Jruschov a la cabeza, no estaban dispuestos a tirar por la borda el orden estalinista, pero a la vez eran conscientes de que había que modificarlo, moderando las aristas más fuertes de la etapa anterior³⁷¹.

El XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, celebrado en febrero de 1956, permitió a Jruschov denunciar el culto a la personalidad introducido por Stalin y hablar por primera vez críticamente sobre las purgas estalinistas de la década de los años treinta. En su famoso discurso pronunciado en dicho Congreso criticó la represión sobre los miembros del Partido, si bien olvidó otras víctimas del Estado soviético, como las de las políticas de colectivización e industrialización³⁷². El proceso que siguió a este Congreso, tanto en lo que se refiere a la represión como a otros cambios sociales, es conocido como desestalinización³⁷³. En esta etapa también se operó un giro en la política exterior de la Unión Soviética, proclamándose el principio de la coexistencia pacífica con el bloque capitalista. No obstante, en 1955 se había constituido la organización militar del bloque soviético, conocida como Pacto de Varsovia, que dio respuesta al ingreso de la República Federal de Alemania en la OTAN y legitimó la

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 142.

³⁷⁰ Sobre la etapa jruschoviana puede verse ILIC, Melanie y SMITH, Jeremy (eds.), *Soviet State and Society under Nikita Khrushchev*, Routledge, Nueva York, 2009.

³⁷¹ TAIBO, *Historia*, p. 192.

³⁷² KHRUSHCHEV, Nikita Serguéyevicj, *The Crimes of the Stalin Era: Special Report to the 20th Party Congress of the CPSU*, The New Leader Publishing, Nueva York, 1962, p. 3., cit. en DUMANČIĆ, *Rescripting Stalinist Masculinity: Contesting the Male Ideal in Soviet Film and Society, 1953-1968*, p. 49.

³⁷³ REID, Susan, "Destalinization and Taste, 1953-1963", *Journal of Design History*, nº 10, 1997, pp. 177-201.

permanencia de tropas soviéticas en Europa del Este. Además, en 1961 se levantaría el muro de Berlín, símbolo de la separación entre los dos bloques³⁷⁴. En dicho Congreso del PCUS también se admitieron las “distintas vías al socialismo”. Se trataba de una política de tolerancia a la existencia de comunismos nacionales, que vino precedida por la reconciliación con la Yugoslavia de Tito el año anterior. Sin embargo, esta actitud tolerante se desmintió en la práctica por la actuación represiva desplegada en Hungría ese mismo año de 1956, para frenar el experimento reformista de Imre Nagy³⁷⁵.

Las iniciativas económicas principales aprobadas por el XX Congreso del PCUS de 1956 estuvieron ligadas a las reformas de la agricultura (en términos de mecanización) y de la industria, sectores económicos con una importante presencia femenina. Hasta ese momento, la vida de los campesinos era muy pobre y las mujeres se llevaban la peor parte de la pobreza y de las duras condiciones laborales en las granjas colectivas³⁷⁶. Ello era debido a la doble tarea encomendada a las mujeres en zonas rurales: por un lado, tenían que trabajar en el campo, contribuyendo al cuidado de las granjas; por otro, debían ser buenas amas de casa, cuidando de sus hijos, del marido y del hogar. Pese a los cambios introducidos, todavía en la década de 1960 la situación del campesinado soviético en general y de las mujeres en particular siguió siendo muy difícil. Además, en la práctica, el objetivo de mecanizar el campo acabó beneficiando más a los hombres que a las mujeres: las máquinas fueron muy escasas y los hombres tuvieron prioridad para acceder a ellas, dejando a las mujeres el encargo de realizar duros trabajos manuales. En cuanto a la industria, muy importante para la economía soviética en esta época, la mano de obra

³⁷⁴ Véase LEFFLER, Melvyn P., *La Guerra después de la guerra: Estados Unidos, la Unión Soviética y la Guerra Fría*, Crítica, Barcelona, 2007; WRIGHT, Patrick, *Iron Curtain: From Stage to Cold War*, Oxford University Press, Oxford, 2007; DAVID, Lynn Etheridge, *The Cold War Begins: Soviet-American Conflict Over East Europe*, Princeton Lecacy Library, Nueva Jersey, 2015; GELLATELY, Robert, *Stalin's Curse: Battling for Communism in War and Cold War*. OUP Oxford, Oxford, 2013.

³⁷⁵ Véase MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo; PÉREZ SÁNCHEZ, Guillermo y SZILÁGYI, István: *La batalla de Budapest: historia de la insurrección húngara de 1956*, Actas, Madrid, 2006; RUIZ DE AZÚA, Estíbaliz, *Budapest, 1956: análisis de un movimiento popular en el planetario soviético*, Arco Libros, Madrid, 1998; FERRERO BLANCO, M^a Dolores, *La revolución húngara de 1956: El despertar democrático de Europa del Este*, Universidad de Huelva, Huelva, 2002; MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo: *Luchadores por la libertad: la Revolución húngara de 1956*, Actas, Madrid, 2016. Sobre la lectura que se hizo en España de los acontecimientos húngaros de 1956 véase RUBIO POBES, Coro: “El centinela de Occidente y Europa del Este. Las revueltas de Hungría y Polonia de 1956 a través del semanario franquista *Mundo*”, en SABIK Kazimierz y ZUZANKIEWICZ, Marta Pilat, *España y Europa del Este: miradas recíprocas (siglos XVI-XXI)*, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, Varsovia, 2020, pp. 167-181.

³⁷⁶ Véase RANSELL, David, *Village Mothers: Three Generations of Change in Russia and Tataria*, Indiana University Press, Bloomington, 2000.

femenina fue también clave. Aunque no existen estadísticas fiables, ya en los años cincuenta se hablaba de millones de mujeres empleadas en las fábricas de la URSS³⁷⁷.

Jruschov anunció su propósito de ir logrando mayor igualdad entre hombres y mujeres, lo que se tradujo en que muchas mujeres fueran progresivamente realizando trabajos que tradicionalmente habían sido masculinos. Sin embargo, numerosos periodistas soviéticos criticaron la labor de las mujeres en la industria porque, según esta visión, realizar esos trabajos de hombres les arrebatava su valiosa feminidad, haciendo difícil que fueran buenas madres y esposas. Debido en parte a esta presión, se acabó realizando una lista de labores que podían realizar las mujeres y otras de las que quedaban excluidas (por ejemplo, trabajos en la minería y en flotas pesqueras)³⁷⁸. A la vez, otros sectores del Gobierno seguían insistiendo en la necesidad de emplear a la otra mitad de la población en la industria, por muy dura que fuese, si se quería lograr un crecimiento económico en el país. De esta manera, para lograr la incorporación a la industria de un buen número de mujeres jóvenes y fuertes, se hicieron amplias mejoras en los servicios sociales, como el cuidado de los niños en guarderías, escuelas infantiles, etc., con el objetivo de liberar a la mujer de su cuidado por unas horas³⁷⁹.

En general, Jruschov dio cierta importancia a la llamada “cuestión femenina” y revirtió algunas decisiones legales respecto a las mujeres y a la familia tomadas en la era de Stalin, en su búsqueda de liberar a la mujer de la “doble tarea” de trabajadora y madre responsable³⁸⁰. Las dificultades en lo relativo a la maternidad, el trabajo y el cuidado de la casa fueron en esta nueva etapa temas de preocupación para el Gobierno, y de comentario para la prensa, centrándose principalmente en la salud y la maternidad de las mujeres. Otro tema clave de la cuestión femenina en el Deshielo fue la preocupación por incrementar la representación de las mujeres en diversos órganos gubernamentales y en organizaciones sociales. Como ya hemos señalado, en la Constitución soviética se había garantizado la igualdad de derechos de las mujeres soviéticas con los hombres en áreas relativas a la economía, la cultura, el Estado y la vida sociopolítica. Sin embargo, era así

³⁷⁷ FLITZER, Donald, “Women Workers in the Khrushchev Era”, en ILIC, Melanie, REID, Susan y ATWOOD, Lynne (eds.), *Women in the Khrushchev Era*, Palgrave MacMillan, Nueva York, 2010, p. 29.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 16.

³⁷⁹ ATWOOD, Lynne, “Housing in the Khrushchev Era”, en ILIC, REID y ATWOOD, *Women*, p. 184.

³⁸⁰ HAYNES, John, “Reconstruction or Reproduction? Mothers and the Great Soviet Family in Cinema after Stalin”, en ILIC, REID y ATWOOD, *Women*, p. 114.

solo sobre el papel, pues todavía destacaba la ausencia de mujeres en las altas esferas del Gobierno³⁸¹.

Tratando de paliar este déficit, la era de Jruschov dio un impulso a la participación femenina en la política y en el activismo social: dos hechos significativos fueron la llegada de Yekaterina Furtseva al Presidium (el Comité Central del PCUS) y la creación del Comité de Mujeres Soviéticas o *Zhensoveti* por Nina Popova en 1958. Además, en 1959, 22 mujeres (de un total de 1.261 delegados) participaron en el XXI Congreso del PCUS³⁸². En cuanto a la labor del Comité de Mujeres Soviéticas, este organismo buscó mejoras en los servicios sociales para las mujeres, sobre todo en el cuidado de los niños, además de en la organización de actividades socioculturales. Su objetivo principal era atender a la labor de la mujer en la esfera doméstica y, en un segundo plano, el acceso de las mujeres a las actividades políticas. Sin embargo, en la práctica este organismo no pudo desligarse de los roles tradicionales de género y simplemente animaba a las mujeres a ser al mismo tiempo buenas madres y buenas trabajadoras. No obstante, en esta etapa se encontraron “trabajos nuevos” con participación femenina, como fue el caso de las cosmonautas. Así, en 1963 fue lanzada al espacio la primera nave soviética pilotada por una mujer, Valentina Tereshkova³⁸³. El hecho que una mujer lograra una posición simbólicamente tan importante se presentó como un indicativo de la igualdad lograda en la sociedad soviética y como una muestra del valor de las mujeres³⁸⁴.

El tratamiento de la maternidad se benefició también de la llegada de Jruschov al poder. Una de las primeras directrices del XX Congreso del PCUS fue “la mejora de las condiciones laborales de las mujeres trabajadoras”, proporcionándolas beneficios adicionales, “tales como bajas maternales durante el embarazo y tras el nacimiento”³⁸⁵. Además, la ley que prohibía el aborto desde 1936 fue revocada en 1955³⁸⁶. De esta manera, se volvía prácticamente a las leyes de maternidad promulgadas después de la

³⁸¹ ILIC, *Women*, p. 17.

³⁸² KOFMAN, Olha, *Freed by Ideology, Imprisoned by Reality: The Representation of Women in the Cinemas of the Thaw and Perestroika*, tesis doctoral, The Ohio State University, Columbus, 2013, p. 15.

³⁸³ Para más información, tanto sobre Valentina Tereshkova como sobre la carrera espacial durante la Guerra Fría, véase CAVALLARO, Umberto, *Women Spacefarers: Sixty Different Paths to Space*, Springer, Cham, 2017; CADBURY, Deborah, *Space Race: The Battle to Rule the Heavens*, HarperCollins, Londres, 2006; SADDIQUI, Asif, *Challenge to Apollo: The Soviet Union and the Space Race, 1945-1974 (NASA History Series SP-2000-4408)*, Military Books, Folkestone, 2011; WOOD, Matthew Brenden, *The Space Race: How the Cold War Put Humans on the Moon*, Nomad Press, Vermont, 2018.

³⁸⁴ ASHWIN, Sarah, *Gender, State and Society in Soviet and Post-Soviet Russia*, Routledge, Londres, 2010, p. 41.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 9.

³⁸⁶ RANDALL, “Abortion”, p. 30.

Revolución de Octubre de 1917, que habían sido eliminadas en el camino a la guerra durante los años treinta. Sin embargo, la idea de que la principal función de una mujer era la maternidad se mantuvo durante toda la existencia de la Unión Soviética. La prensa siguió exaltando los beneficios de la maternidad, aunque no de una forma tan exagerada y propagandística como en la era de Stalin. Por primera vez se comenzaba a hablar en la prensa y en las revistas femeninas de las madres solteras, de compartir experiencias sobre el aborto o sobre la infertilidad, aunque la madre seguía siendo la figura principal en el cuidado y la educación de los niños³⁸⁷.

Los cambios nacidos en el XX Congreso del PCUS también afectaron a la cultura, provocando –como ya hemos adelantado– una cierta relajación del control estatal, sobre todo si se compara con la situación previa, durante la era de Stalin. Tras muchos años de censura estalinista, los directores por fin tenían su oportunidad de demostrar cierta libertad en términos artísticos. En el arte, la progresiva pérdida de la moral típicamente estalinista, concebida en su mayor parte de modo grupal, dio paso a la búsqueda de la individualidad. No obstante, durante el Deshielo los artistas soviéticos se encontraron bajo una doble dificultad: por un lado, tenían más posibilidades de explorar los sentimientos humanos; a la vez, debían de seguir haciendo películas propagandísticas, dentro de los límites de la censura, por mucho que esta se hubiera rebajado con respecto a la etapa anterior. Así, pese a los cambios positivos que se produjeron, centrados sobre todo en la posibilidad de profundizar en el mundo interior de cada personaje, las películas no dejaron de estar ideologizadas, siempre bajo la atenta mirada de la censura. Aunque hubieran ganado espacios creativos, la libertad de los directores no era, desde luego, ni mucho menos completa³⁸⁸.

Todo ello se reflejó, por ejemplo, en el tratamiento del heroísmo en el cine de esta etapa, incluyendo a los héroes y heroínas de la Segunda Guerra Mundial. Estos comenzaron a ser menos perfectos, tanto en apariencia como en comportamiento, reflejando en cierta manera los cambios que se estaban produciendo en la sociedad post-estalinista. En efecto, en comparación con la etapa anterior, los héroes del Deshielo eran figuras reconocibles para la población: la campaña contra el culto a la personalidad de Stalin permitió a los cineastas documentar la vida de una manera menos rígida y propagandística, rechazando la visión estalinista de las realidades cotidianas.

³⁸⁷ ILIC, *Women*, p. 10.

³⁸⁸ DUMANČIĆ, *Rescripting*, p. 41.

Por primera vez en dos décadas, la industria cinematográfica ofreció no solo masculinidades alternativas, sino también formas diferentes de pensar sobre el papel del Estado y la sociedad. La diferencia entre los personajes cinematográficos de una y otra etapa puede resumirse en la dicotomía entre los superhombres de la era de Stalin y los existencialistas de la era de Jruschov. Sin embargo, ambos personajes eran construcciones políticas, diseñadas para reflejar las prioridades y visiones de los que estaban en el poder. Así, la dependencia de la producción con respecto al régimen y la influencia de la propaganda llevaron a una creciente inversión de recursos financieros y organizativos en el cine. La pervivencia de la censura, la cantidad de fondos invertidos desde el Estado y los esfuerzos interminables para obtener las últimas tecnologías cinematográficas (para superar también en este aspecto a Occidente) muestran lo comprometidos que estaban los líderes comunistas de esta etapa en la creación de una nueva visión de la realidad que validara la ideología oficial a través del cine. A la vez, también el mayor grado de autonomía artística puede enmarcarse en ese deseo, pues incrementaba las posibilidades de que el cine influyera en la sociedad³⁸⁹.

De este modo, en comparación con la rigidez de la etapa anterior, el Deshielo supuso una revolución de la industria cinematográfica. La mayor autonomía de la industria fue debida, en buena medida, al número exponencialmente creciente de películas producidas. Debido a que el sistema estalinista había sido diseñado para monitorizar de cerca la filmación de no más de treinta “obras maestras”, el aumento en la producción dejó al sistema de censura mal equipado para lidiar con eficacia con la avalancha de nuevos proyectos. De ahí que, entre los años sesenta y setenta, se comenzase a emplear a un gran número de profesionales del cine en el Ministerio de Cultura para el control de la producción fílmica. A pesar de esta enorme maquinaria burocrática, los cineastas mantuvieron cierto nivel de independencia durante los quince años de la era de Jruschov, debido al apoyo mutuo entre los profesionales del cine que se encargaban de la censura y los que dirigían los filmes. Además de su unidad de propósito, estos cineastas fortalecieron la autonomía del cine porque las impredecibles reformas de Jruschov dejaron a los censores sin principios rectores coherentes y consistentes con los que juzgar el contenido ideológico de las películas³⁹⁰.

³⁸⁹ *Ibíd.*, p. 45.

³⁹⁰ *Ibíd.*, p. 54.

Desde el punto de vista cultural, esta nueva época tuvo su confirmación en la novela *El deshielo*, de Ilyá Ehrenburg (1964), cuyo título dio nombre a la etapa emprendida tras la muerte de Stalin. Ehrenburg mostró en su libro sentimientos románticos e íntimos que los artistas (incluidos los cineastas) plasmarían en sus trabajos durante la desestalinización. *El deshielo* marcó en la cultura soviética del periodo de Jruschov el modo de intentar entender la complejidad humana. No obstante, a los cineastas se les añadió otra dificultad: cómo explorar los sentimientos humanos mientras a la vez continuaban haciendo obras propagandísticas, centradas en la naturaleza racional del ser humano, de acuerdo con principios marxistas. Esta generación de cineastas – integrada entre otros por grandes talentos como Andrei Tarkovsky, Larisa Shepitko o Grigori Chukrai, que trajo nuevas perspectivas e historias– había luchado por Stalin y había sobrevivido a los horrores de la guerra. Después, estos mismos directores fueron testigos de la caída del culto a la personalidad de Stalin y filmaron la era de Jruschov con una nueva visión y con un renovado fervor, por las posibilidades que se les abrían. Tanto los cineastas experimentados como los más jóvenes comenzaron a filmar de una manera más individualizada, lejos del realismo socialista de la etapa anterior. En esta nueva era, al igual que los periodistas y escritores, como el ya citado Ehrenburg, los cineastas soviéticos centraron su trabajo en la vida cotidiana del ciudadano de a pie. Estos debían ser los verdaderos protagonistas y no, como en el periodo anterior, personajes especiales, siempre positivos, como el héroe de guerra, el padre bonachón que ama al Partido o el trabajador al que le encanta su duro trabajo en la fábrica. Estas nuevas narrativas, centradas en personajes ordinarios, eran una forma de escapar de las líneas tradicionales del anterior cine soviético³⁹¹.

En el nuevo contexto político y cultural, los directores aprovecharon la relativa apertura de las fronteras soviéticas para absorber nuevas corrientes cinematográficas. Directores como Michelangelo Antonioni y Federico Fellini, junto a las “nuevas olas” de los cines británico, polaco y checoslovaco, transformaron el cine europeo de los años cincuenta y sesenta. Esta renovación se reflejó también en los cineastas soviéticos. Ahora era posible combinar el papel del individuo dentro de un marco social más amplio, que llevó a la producción de películas que amplificaron el protagonismo de los personajes individuales, validándolos y empoderándolos. Además, el Deshielo enfatizó la ambivalencia, el dinamismo y las tensiones inherentes a la condición humana. De igual

³⁹¹ *Ibidem*, p. 113.

manera, el discurso cinematográfico de la era de Jruschov fue más allá de una crítica social y política de las políticas estalinistas: fue una exploración sincera y abierta de la vida contemporánea. A la vez, quizás la relativa falta de experimentación visual y narrativa hizo que las películas soviéticas aportaran una visión social más comprensible y popular sobre el panorama cambiante del país que otros cines europeos contemporáneos. Y es que algunos de los nuevos cines optaban por visiones más *intelectuales*, y por tanto más difíciles para el gran público³⁹².

El Deshielo cinematográfico jruschoviano no puede entenderse sin su película más conocida: un icono absoluto del cine soviético, que trata precisamente de la Segunda Guerra Mundial. Se trata de *Letyat zhuravli* (traducida como *Cuando pasan las cigüeñas*, 1958), de Mikhail Kalatazov. La cinta cuenta la historia de una joven pareja de enamorados moscovitas, Veronika (Tatiana Samoilova) y Borís (Aleksei Batalov), a quienes la guerra trastoca sus deseos de felicidad³⁹³. La película se divide en dos partes y se centra en la historia de ambos: la de Borís, en el frente, donde muere; y la de Veronika, absoluta protagonista del largometraje. Las vivencias de esta última se centran en la posibilidad de serle infiel a Borís, de adoptar un niño y el imposible reencuentro con su amado en una estación de tren, al final del metraje.

Mikhail Kalatazov, nacido en 1903 en el territorio de Georgia, perteneciente entonces al Imperio Ruso, comenzó su carrera cinematográfica en los estudios Mosfilm en los años cuarenta. Tras una serie de películas, el reconocimiento internacional le llegó en 1958 con este largometraje, que es considerado una de las grandes obras maestras del cine soviético. En 1959, tras el triunfo de la revolución cubana, el Gobierno soviético le encargó el proyecto de intensificar los contactos culturales entre la URSS y Cuba, dando como resultado la otra gran cinta del director: *Soy Cuba* (1963). Sin embargo, esta nueva obra no tuvo éxito en ninguno de los dos países implicados ni en el resto del mundo. Ello hizo que se perdiera, siendo rescatada en los años noventa del siglo XX por directores como Martin Scorsese y Francis Ford Coppola, lo que permitió que fuera conocida por un público amplio. Pero Kalatazov había fallecido en Moscú en 1976 y no pudo asistir a la recuperación este filme³⁹⁴.

³⁹² Ibídem, p. 55. Véase MONTERDE, José Enrique, *Los 'nuevos cines' europeos, 1955-1970*, Lerna, Barcelona, 1986.

³⁹³ Para más películas bélicas con mujeres protagonistas, véase YOUNGBLOOD, Denise, *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*, University Press of Kansas, Lawrence, 2007.

³⁹⁴ JONES, Derek, *Censorship: A World Encyclopedia*, Routledge, Nueva York, 2001, p. 1308.

Las emociones y sentimientos de Veronika, con los que el espectador puede fácilmente empatizar, son el centro de *Cuando pasan las cigüeñas*. Es importante destacar en primer lugar que, aunque se trataba de un filme que ofrecía por primera vez una visión negativa de la retaguardia (a través de la tragedia de su protagonista), el elemento que más escándalo provocó entre el Partido Comunista soviético, así como en críticos y en espectadores fue la infidelidad de Veronika, mientras su amado Borís está luchando en el frente. Aunque en este caso los dos amantes no están casados sino solo prometidos, en la cosmovisión soviética –como ya hemos señalado– la fidelidad de la mujer hacia el marido iba más allá de las relaciones personales, pues simbólicamente se consideraba parte de la fidelidad de la mujer hacia la patria y el Partido. Además, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, se añadía un matiz distinto. Tal y como señaló la crítica Maya Turovskaya tras el estreno de la cinta, la fidelidad femenina durante la guerra era el símbolo de la victoria del espíritu humano sobre la muerte y la destrucción que traía el conflicto bélico³⁹⁵.

Una situación así hubiera sido impensable en la pantalla durante la era de Stalin. Sin embargo, a partir de la era Jruschov la influencia del neorrealismo italiano fue perceptible en la representación de un héroe (o anti-héroe, según se mire), cuya vida no acaba en el espacio público, sino que continúa en su hogar, con sus problemas cotidianos. Como ya hemos adelantado, la narrativa en las películas del Deshielo se centraba en amas de casa, obreros en las fábricas, matrimonios, familias o romances; asimismo, el alcoholismo y las infidelidades eran comunes y se mostraban sin tapujos. Veronika es una heroína que padece lo que hoy en día sería considerado como depresión y ansiedad. De hecho, muestra una cara de tristeza continua durante toda la segunda parte del filme. Ello hizo que la actitud y los sentimientos de Veronika fueran vistos como antisoviéticos por algunos críticos³⁹⁶. Sin embargo, un espectador actual, a diferencia de lo que veía la censura soviética en la escena que refleja su infidelidad, ve claramente en esa secuencia una violación. La escena tiene lugar en una casa bombardeada a la que ha ido Veronika y se encuentra con Mark, el primo de Borís, un hombre que, según John Haynes, representa el arquetipo de enemigo de clase³⁹⁷. Es un hombre narcisista, cobarde, que no ha querido ir a la guerra y que, a diferencia de otros personajes del filme, se niega a ayudar a los

³⁹⁵ Cit. en DUMANČIĆ, *Rescripting*, p. 117.

³⁹⁶ HAYNES, “Reconstruction”, p. 123.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 124.

demás. Así, Mark la viola y días después, de nuevo contra la voluntad de Veronika, ya que ella ama a Borís, se casa con ella.

Pese a ese matrimonio, por lo que ve el espectador, resulta claro que Veronika en ningún momento deja de querer a Borís y sigue esperando su vuelta. Esa paradoja de estar casada con un hombre y querer mientras a otro aporta a Veronika una profundidad y unas contradicciones emocionales que sin duda la convierten en un personaje único. Mientras que la decisión de casarse con Mark está sujeta a la vergüenza, a la sensación de soledad, a la pérdida de sus padres y, sobre todo, a su vulnerabilidad, ella se mantiene fiel a Borís en el sentido de su amor³⁹⁸. Todo el sentimiento de culpa de Veronika durante la película, incluyendo el no haber podido evitar su violación, produce la ya citada compasión del espectador, más que su condena moral.

La vida de Veronika es una absoluta tragedia: su amado ha marchado a la guerra y ha muerto solo, sufriendo, deseando casarse con ella; también los padres de Veronika han muerto en un bombardeo; ella ha sido violada y se ha casado con Mark; e intenta suicidarse lanzándose a un tren (siguiendo la tradición rusa de las heroínas románticas y solitarias). Sin embargo, cuando parece que ella va a acabar con su vida, en este momento hay un giro de guion. Cuando está a punto de lanzarse al tren, oye a un niño pequeño llorar: ese niño es un huérfano al que recoge y que se llama precisamente Borís. La adopción de este niño es el salto a la maternidad de Veronika, que la redime de su presunta infidelidad.

³⁹⁸ KOFMAN, *Freed*, p. 56.



Fig. 21. Veronika esperando ver a Borís por última vez antes de que este marche al frente. Fuente: Internet Movie Database.

No hay que olvidar la existencia de la censura cinematográfica que, aunque común a muchos países, incluso en esa época a los democráticos, adquirió en las dictaduras y en los regímenes totalitarios un sesgo mucho más fuerte. De hecho, como ya he comentado, aunque el Deshielo fuese una época de libertad creadora para los directores de cine, el control ideológico no había sido dejado de lado. La censura estalinista en el cine en esos años todavía seguía vigente y muchas películas fueron cortadas. Aunque no existen datos concretos sobre cómo afectó la censura a *Cuando pasan las cigüeñas*, es posible que el final, y concretamente esta escena de la adopción, fuera modificado. De hecho, resulta chocante el drástico cambio del argumento, ya que pasa de la condenatoria infidelidad a una especie de redención ante el pueblo soviético, tanto por adoptar al pequeño Borís como por la escena final en la estación³⁹⁹.

La tragedia de Veronika está remarcada cinematográficamente por el uso de primeros planos y por la bellísima fotografía en blanco y negro a cargo de Sergei Urusevsky. En esos primeros planos, los ojos de Veronika transmiten al espectador tanto su amor y su esperanza de una vida futura con Borís al principio de la cinta como el shock

³⁹⁹ KENEZ, Peter, *Cinema and Soviet Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 140-156.

por la muerte de sus progenitores. En torno a esa escena del bombardeo y la pérdida de los padres, diversos especialistas han encontrado uno de los muchos simbolismos y metáforas que tiene esta película: en ese bombardeo sólo sobrevive un reloj. El cambio de los primeros planos de Veronika al reloj muestra la parálisis y el dolor producido por la muerte de sus padres, pero a la vez, el sonido y el movimiento de las agujas del reloj (y, por tanto, su vida) continúan⁴⁰⁰. En efecto, no solo prosigue su vida, sino que vuelve a pasar por disgustos, alguna ligera alegría y el simbólico reencuentro con el pueblo soviético al final de la película.

Es en este final, con el tren que llega cargado con los soldados que vienen del frente, donde encontramos la que sea probablemente la escena más célebre del filme. Es un plano secuencia, en el que todas las mujeres de la ciudad van a la estación a recibir a los hombres que vienen de la guerra en el día de la victoria. Veronika está feliz y entusiasmada por recibir a su novio Borís: aunque se lo han comunicado, no ha sido de forma oficial y ella no quiere creer que su prometido ha muerto en el frente. Todos los hombres bajan del tren y la cámara sigue a Veronika y al ramo de flores que lleva para su amado, mientras ella se abre paso entre la gente, llamando a Borís. Se encuentra entonces con un viejo amigo de la pareja, ascendido a capitán, que vuelve del frente. Es él quien le confirma que Borís ha muerto. Veronika, desolada, es de nuevo seguida por la cámara, mostrando su dolor al espectador. Ella ve sin embargo a todo el mundo feliz, a muchos niños con sus padres celebrando el reencuentro. En un arranque de bondad y reconciliación con su destino, entrega una flor a cada persona que ve. La película acaba con ella mirando al cielo y viendo un grupo de cigüeñas (en referencia al título del filme), como cuando estaba con Borís al principio de la cinta y las miraban juntos con admiración.

⁴⁰⁰ KOFMAN, *Freed*, p. 57.



Fig. 22. Veronika mirando a las cigüeñas que atraviesan el cielo de Moscú al final de la cinta. Fuente: Internet Movie Database.

La descripción escrita de esta escena final no hace justicia a su belleza y emotividad. La cámara, enfocando el rostro desesperado y triste de Veronika, yuxtapone las sonrisas de los que acaban de volver a su hogar, tras haber sobrevivido a los horrores de la guerra. Respecto al simbolismo de esta secuencia, la mayoría de los autores coinciden en que es la cumbre del perdón a Veronika por su supuesta infidelidad y la citada reconciliación con el pueblo soviético. Ese día, junto a la adopción del niño Borís, supone un nuevo comienzo, tanto para la vida de Veronika como para el conjunto de la sociedad soviética⁴⁰¹. El optimismo de esa escena es más que evidente y la conclusión es clara: Veronika asume de esta manera su destino, como madre y como mujer que ayuda a su pueblo.

Pese a todas las razones expuestas para justificar la actitud de Veronika y las escenas en las que se reconcilia con la familia de Borís, y por extensión con el pueblo soviético, la película provocó un escándalo, sobre todo en la República Popular China. El ministro de Cultura San Yan interpretó la historia en términos ideológicos, calificando la actitud de Veronika como antisoviética, ya que no mostraba las típicas características que tendría que presentar una camarada comunista. El Gobierno chino criticó el filme de acuerdo con las normas cinematográficas de la época de Stalin (normas que el cine chino

⁴⁰¹ HAYNES, “Reconstruction”, p. 126.

seguía usando, pese a la muerte del anterior dirigente soviético, ya hacía cuatro años). De acuerdo con la visión estalinista, la actitud de Veronika era inconcebible porque ella era, al fin y al cabo, una persona nacida en la Unión Soviética y, por tanto, no podía vivir sin esperanza. Más que al director, las críticas más contundentes a la película fueron dirigidas contra el guionista, Viktor Rozov, porque, mediante su guion, el público empatizaba con la pobre chica y no la criticaba por su comportamiento⁴⁰².

Los debates sobre la actitud de Veronika se entienden aún más si se compara a este personaje con Zoya Kosmodemianskaya, auténtico paradigma de mujer soviética durante la Segunda Guerra Mundial. Sin duda, tanto la visión de la guerra como la experiencia en ella de Veronika no podían en ningún momento ser comparadas con la de Zoya, con su historia de martirio, valor y posterior veneración en el colectivo soviético. Además, muchos críticos (sobre todo políticos) acusaron a Veronika de no hacer nada por remediar sus problemas personales, para así poder ayudar a su pueblo que sufría la gran tragedia de la guerra. Comparándola con Zoya, Veronika no se sacrifica por la patria. Además, según la interpretación predominante en aquella época, su amado estaba en el frente luchando contra los nazis mientras ella le era infiel con otro. De esta manera, Veronika cometía dos terribles *pecados*: infidelidad y “pasividad patriótica”. Sin embargo, la actitud de Veronika era posiblemente mucho más real y común entre la población que la de Zoya. De este modo, Veronika dio profundidad emocional a la heroína de las historias que se rodarían en los años siguientes. Puso el rostro a los momentos cotidianos de angustia, de pérdida y de miedo, que habían vivido la mayoría de las mujeres soviéticas durante la guerra, en la que, por el contrario, la actitud de Zoya fue completamente excepcional. Kalatazov tuvo “el coraje de ir más allá de las narrativas y la retórica bulliciosa” del cine soviético anterior. El director dio rostro a la vida de los ciudadanos corrientes durante la guerra, con sus miedos y con un sacrificio mucho más escondido que el de Zoya, demostrando cómo la guerra había afectado a la gente común, sobre todo a nivel psicológico⁴⁰³.

La recepción de la cinta en la Unión Soviética provocó un intenso debate a la hora de explicar las actitudes de Veronika. Muchos críticos debatieron si la heroína debería ser perdonada por su *desliz*⁴⁰⁴. La pregunta que en su momento se hicieron tanto el público

⁴⁰² DUMANČIĆ, *Rescripting*, p. 128.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 129.

⁴⁰⁴ La palabra usada por Marko Dumančić en el inglés original es *indiscretion*. Pero está claro que en castellano no se puede traducir literalmente. De hecho, la expresión *youthful indiscretion* aparece traducida

como los críticos era por qué Veronika, pese a su amor por Borís, su fe y su alegría, se casa con Mark. Algunos adujeron que todo podía haber sido provocado por la muerte de sus padres, pero, sin embargo, no era una respuesta suficientemente convincente para el gran escándalo que esa actitud produjo en la sociedad soviética. Kalatozov fue uno de los pocos que habló sin tapujos de que en realidad Veronika había sido violada y no se había casado con Mark por capricho: sin embargo, seguía dejando en el aire la pregunta del por qué de la boda. Algunos críticos, tras conocer la explicación del director, se preguntaron también por qué no había evitado su violación. El debate sobre la película también pasó a las altas esferas del Gobierno y a las escuelas de cine, donde se originó una discusión sobre la actitud de la protagonista. Por un lado, algunos no podían aceptar el final de la película, con el perdón de Veronika, a través de la adopción del niño y de las flores para los soldados. Otros seguían sin aceptar a Veronika, pues no era una auténtica mujer soviética (por su desesperación, ansiedad, etc.). Y, lo que era peor para el régimen, muchas personas de la etapa del Deshielo se sintieron identificadas con ella, viéndola como un personaje mucho más próximo y real que Zoya, la gran heroína de la Segunda Guerra Mundial⁴⁰⁵.

La película no se puede entender si no se menciona a la actriz que interpretó a Veronika: Tatiana Samóilova. Su interpretación de heroína atípica (o antiheroína, según se mire) marcó un antes y un después en la representación de las mujeres en la pantalla soviética. Sus facciones y los primeros planos de la cinta eran la síntesis perfecta entre un rostro hermoso en blanco y negro y, a la vez, el semblante de una chica guapa pero corriente. Su rostro asimétrico creó esa sensación de individualidad propia del cine de esos años. Estaba claro que el cine había vuelto a cambiar una vez más el paradigma del rostro de las mujeres en la pantalla: de las facciones perfectas y armoniosas se pasó a rostros toscos, de mujeres duras, llegando ahora a una cara corriente y a la vez hermosa. El encanto de Samóilova y su mirada pícaro simbolizaron, según Oksana Bulgakova, la existencia de una vida interior detrás de la fachada. Por primera vez en el cine soviético, una mujer podía ser misteriosa; podía encerrar una vida interior individual detrás del colectivo. El uso de una iluminación adecuada, unida a la ya citada fotografía en blanco

como desliz o pecado de juventud. En el caso de Veronika, como sabemos, no es indiscreción ni pecado; simplemente ha sido violada.

⁴⁰⁵ DUMANČIĆ, *Rescripting*, p. 130.

y negro, enfatizó el misterio del rostro de Samóilova, mientras se abandonaba la luz clásica que se utilizaba hasta ese momento para las míticas fotografías de estudio⁴⁰⁶.

Pese a las polémicas que provocó, la película fue un éxito internacional. Fue enviada al Festival de Cannes de 1958 y recibió la Palma de Oro, siendo la única película soviética que lo consiguió a lo largo de la historia. La propia Samóilova se convirtió en una estrella europea durante unos pocos años. Los críticos franceses no sólo alabaron su interpretación, sino que contrastaron su pureza y autenticidad con la estrella europea del momento, Brigitte Bardot. Diversas revistas hablaron de Samóilova como la Audrey Hepburn soviética. Hubo diversos intentos internacionales de convertirla en una representación icónica de la mujer rusa. Varios directores húngaros, franceses e italianos la contrataron para representar todo tipo de papeles, desde una heroína a una tendera. Incluso ella declaró haber recibido una carta de un grupo de seguidores de Alemania oriental en la que le decían: “Por primera vez vemos en la pantalla soviética un rostro, no una máscara”⁴⁰⁷. Sin embargo, su fama le duró poco y su carrera no fue muy exitosa: abandonó el cine y murió en mayo de 2014.

En cualquier caso, *Cuando pasan las cigüeñas* supuso un antes y un después en el cine soviético y quedó como un símbolo del Deshielo. El interés principal del cine de la etapa de Jruschov era la ya citada muestra de las complejidades humanas en el marco de la sociedad soviética, que la obra de Kalatazov mostraba de modo sobresaliente. La introducción de nuevos personajes, más complejos, y la representación del sexo y el amor romántico transformaron la representación de los roles de género en la pantalla soviética y revalorizaron una actitud dinámica de ambos sexos. En el cine de Stalin, la visión de la feminidad era secundaria y servía para apoyar la heroicidad masculina; eran mujeres caracterizadas por su benevolencia, humanidad y carácter maternal. Es más, esas mujeres debían de combinar una apariencia femenina con una mente adaptada a la guerra, como hemos visto en el apartado anterior en lo relativo a Zoya Kosmodemianskaya. Todo ello cambió tras el estreno de *Cuando pasan las cigüeñas*.

Así puede verse en otra historia del Deshielo sobre el amor, el cariño y los sueños frustrados entre una madre y su hijo durante la guerra en el frente oriental. Se trata de *Ballada o soldate* (traducida como *La balada del soldado*, 1959), cinta dirigida por Grigori Chukrai, uno de los directores soviéticos más conocidos, del que más adelante

⁴⁰⁶ BULGAKOVA, Oksana, “The Hydra of the Soviet Cinema”, en ATWOOD, *Red*, p. 149.

⁴⁰⁷ DUMANČIĆ, *Rescripting*, p. 141.

analizaremos otra película suya⁴⁰⁸. Chukrai, nacido en 1921 en el territorio de Ucrania, luchó en la Segunda Guerra Mundial como paracaidista antes de comenzar su actividad en el cine. Cayó herido en numerosas ocasiones y fue condecorado por su valor; su experiencia en la guerra sin duda tendría una posterior influencia en sus obras, convirtiéndose en uno de los máximos exponentes del realismo socialista. Comenzó sus estudios cinematográficos en el Instituto de Cinematografía de Moscú en 1945. Su reconocimiento llegó con la presentación en el Festival de Cannes de *Sorok Pervyy*, un filme sobre la Guerra Civil rusa⁴⁰⁹. Posteriormente dirigió *Ballada o Soldate* y por fin, en 1961, realizaría *Chistoe Nebo*, una de las primeras cintas soviéticas que examinaban la represión de Stalin en la etapa posterior a la guerra. Chukrai murió en Moscú en 2001, con una celebrada carrera a sus espaldas⁴¹⁰. Es considerado uno de los autores clave de toda la nueva generación de artistas soviéticos del Deshielo⁴¹¹.

La balada del soldado comienza con una voz en off que sitúa al espectador en la pérdida irrecuperable de un hijo, llamado Alyosha (Vladimir Ivashov), un joven que no volvió de la guerra, y cuyo recuerdo produce melancolía y tristeza a su madre (Antonina Maksimova). En este momento, un flashback dirige a los espectadores a la historia de Alyosha. Es un buen soldado que demuestra su valentía en el combate. Por ello, sus generales deciden ofrecerle un premio y él pide que ese galardón sea poder ir a ver a su madre y ayudarla en la reparación del tejado de su casa. Sus superiores se lo permiten, pero le conceden un permiso de muy pocos días, por lo que tiene que darse prisa para poder ir a verla y regresar al frente. La vuelta a casa de Alyosha le lleva a correr numerosas aventuras, incluyendo un viaje como polizón en un tren. En un momento dado, sube una mujer joven y guapa al vagón donde él se oculta, con el mismo objetivo de ir de polizón. Ella se llama Shura (Zhanna Prokhorenko) y, aunque al principio teme las posibles intenciones de Alyosha respecto a ella, enseguida se comprueba que ambos son más parecidos de lo que piensan, dos personas buenas que buscan ternura y paz. Cuando los sentimientos comienzan a florecer, sobre todo por parte de Alyosha, Shura le confiesa que está viajando para ir a ver a su novio, herido en un hospital. Alyosha se siente

⁴⁰⁸ “BALLADA O SOLDATE”, *Monthly Film Bulletin*, nº 28/324, 1961, p. 74. Recuperado el 2 de agosto de 2021 en <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1305828515?accountid=17248>

⁴⁰⁹ Esta película narra la historia de amor entre una soldado del Ejército Rojo y un soldado blanco durante la guerra posterior a la Revolución Bolchevique.

⁴¹⁰ CHUKHRAI, Grigori, “A Soldiers Tale from Khrushchev USSR Director Chukhrai, Grigori Discusses His Controversial 1959 Film”, *History Today*, nº 45/11, 1995, pp. 48-51.

⁴¹¹ SALVAT, *El cine*, p. 73.

decepcionado, pero respeta la decisión de Shura de no querer flirtear con él. En una estación, en un cambio de trenes, parece que se separan, pero se vuelven a encontrar, siguiendo juntos durante la visita de Alyosha a la esposa de un amigo del Ejército. Finalmente, al llegar la despedida, ella le confiesa que en realidad le ha mentado al decirle que tenía novio y que no debía haberle engañado de esa manera. Cuando el nuevo tren de Alyosha va a salir, se intercambian las direcciones postales para continuar escribiéndose cuando acabe la guerra, con la tristeza evidente que les produce su separación.

A partir de ese momento, la aventura de Alyosha transcurre en solitario, viviendo episodios terribles, como el bombardeo del tren en el que viaja, tras el cual tiene que ayudar a varios pasajeros heridos. Alyosha sobrevive a este suceso y finalmente llega a su pueblo, totalmente ocupado por las mujeres, ante la ausencia de los hombres en el frente: esposas, hijas, hermanas, y, sobre todo, madres. El protagonista se reúne con su madre en una preciosa y emotiva escena, con ella corriendo por el campo ante la noticia del regreso de su hijo. Pero la alegría es muy breve, porque nada más saludarse, Alyosha le dice que tiene que regresar al frente, a seguir cumpliendo con su trabajo, y le pide disculpas por haber estado tan poco tiempo. La mirada final de su madre representa la despedida definitiva, pues ella es consciente de que no va a volver a ver a su hijo. La voz en off del narrador recalca esta percepción al espectador, al indicar que “no se sabe qué pudo haber sido en la vida Alyosha, pero lo que sí es y ha sido: ha sido un soldado ruso”.



Fig. 23. Alyosha (Vladimír Ivashov) y Shura (Zhanna Prokhorenko) en una imagen promocional de la película.
Fuente: Imago-images.

Junto a la figura de la madre que espera a su hijo soldado presente en *La balada del soldado*, a partir del cambio que se produjo con el estreno de *Cuando pasan las*

cigüeñas, comenzaron a mostrarse en las pantallas soviéticas tipos de mujeres que habían estado ausentes del cine estalinista: por ejemplo, madres insensibles, mujeres promiscuas o hijas egoístas⁴¹². Mientras que durante el estalinismo las mujeres alcanzaban en las historias filmadas la conciencia política (es decir, la felicidad) trabajando duramente en las fábricas y enfrentándose con coraje a sus enemigos, el tipo de mujer del cine del Deshielo (que, como señala Marko Dumančić, se puede extrapolar también a los hombres⁴¹³) era un personaje real con el que, por primera vez, el público podía sentirse identificado. Las mujeres del Deshielo ya no estaban definidas por su función de procreadoras, sino que ahora eran seres individuales que tenían importancia y eran *únicas*, no formaban parte de una colectividad informe. El cine abordó más a fondo la vida y el trabajo de la mujer. A diferencia de las heroínas estalinistas, que desempeñaban papeles secundarios, sus homólogas jruschovianas pasaron a ser protagonistas, aunque su actuación se completara con la de un hombre, que terminaba generalmente salvándola de un trágico final⁴¹⁴.

Eran ya mujeres individualizadas y con personalidad, aunque aún aparecían representadas en la pantalla a través de elementos tradicionalmente vinculados a lo femenino, como la capacidad de empatía, la vulnerabilidad, la emoción, etc. En este sentido, la supuesta libertad con la que contaban los cineastas soviéticos en la era post-estalinista para poder crear y poner como protagonistas a esos nuevos personajes no fue acompañada de un cambio radical en los roles de género atribuidos a las mujeres. Así, aunque se hablara de mujeres diferentes, de darles mayor protagonismo, etc., seguían apareciendo en la pantalla en contextos sentimentales o del hogar, y siempre con sentimientos “románticos”⁴¹⁵. Aunque la audiencia soviética poco a poco iba viendo como normal la aparición de hombres cada vez más sensibles y una imagen femenina más real, los directores evitaron más de una vez ofender al espectador tradicional, en lo referido a esos estereotipos de género. Así, pese a que algunos cineastas trataron de reformar la imagen de la mujer en la pantalla, no fueron capaces de representarla fuera del rol de su género: la feminidad parecía no transmitir ningún valor nacional, pues en el

⁴¹² En el cine soviético de los años veinte sí aparecían este tipo de mujeres, pero se las consideraba personajes propios de la burguesía. En el Deshielo se dio un paso más, pues estas mujeres podían ser trabajadoras, buscando siempre mostrar las diversas emociones de los personajes, contradictorias y no enmarcadas en un patrón único.

⁴¹³ DUMANČIĆ, *Rescripting*, p. 247.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 250.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

caso de la URSS estos estaban vinculados a la fuerza, a la lucha del proletariado y a otros objetivos considerados habitualmente masculinos⁴¹⁶. Esto no era debido solo a la persistencia en la sociedad soviética de ciertos esquemas tradicionales sino también a la censura. En palabras de Olga Klimova, el Deshielo “fue una temperatura más cálida que derritió algo de hielo, pero no fue ni primavera ni verano”⁴¹⁷.

En el año 1961 se produjeron dos películas especialmente interesantes para el análisis de la representación de las mujeres en el cine soviético de la mujer en la Segunda Guerra Mundial. La primera, *Povest plamennykh let* (traducida al castellano como *La epopeya de los años de fuego*), fue además dirigida por una mujer, Yuliya Solntseva. Se trata de un drama sobre la Resistencia soviética durante la ocupación nazi de 1941. Cuenta la historia de una pareja de jóvenes soldados (un hombre y una mujer), naturales de Ucrania que, pese a la unificación impuesta por la URSS, conservan el orgullo agrícola asociado habitualmente a esa República soviética y un sentimiento patriótico ucraniano. A pesar de haber sido producida en la etapa de Jruschov, esta película, a diferencia de las que acabamos de comentar, reproduce la guerra con una visión más propagandística, aunque sin obviar los aspectos psicológicos y la tristeza que a veces sienten sus protagonistas: Iván Orlyuk (Nikolay Vingranovskiy), un soldado cuya vida transcurre en el frente, y su novia Ulyana (Svetlana Zhgun), que le espera en su hogar.

Su directora, Yuliya Solntseva, nacida en 1901, comenzó su carrera como una actriz de éxito del cine mudo soviético de los años veinte y treinta. Se convirtió entonces en una estrella de cine exótica, siendo la película de ciencia ficción de 1924 *Aelita* su mayor éxito. Estuvo casada con el director de cine Aleksandr Dovzhenko. Tras la muerte de este, comenzó a hacer películas a partir de los guiones de su marido, que todavía no se habían podido trasladar al celuloide. *La epopeya de los años de fuego* supuso un éxito importante para ella, logrando varios premios de prestigio. Por ejemplo, fue la primera mujer en ganar el galardón a mejor directora en el Festival de Cine de Cannes (y en todos los grandes festivales de cine de Europa). Falleció en 1989, cuando todavía la Unión Soviética seguía en pie⁴¹⁸.

El comienzo del largometraje sitúa al espectador en lo que parece el previsible final: en la destruida Puerta de Brandemburgo, en Berlín, un joven soldado llamado Iván

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 252.

⁴¹⁷ KLIMOVA, Olga, *Soviet Youth Films under Brezhnev: Watching between the Lines*, tesis doctoral, University of Pittsburgh, Pittsburgh, 2013, p. 69.

⁴¹⁸ TUROVSKAYA, Maya, “Women’s Cinema in the USSR” en ATWOOD, *Red*, p. 145.

Orlyukov lanza un mensaje motivador y alentador al espectador. Es un vencedor y no deja de mostrar su amor a su patria, a la Unión Soviética, que ha hecho posible la victoria sobre el fascismo. A continuación, a través de un flashback que ocupará todo el metraje, se va al comienzo de la historia, a la aldea ucraniana de Dnipro, a 1941, en el momento en el que estalla la guerra contra la Alemania hitleriana y una pareja de novios (Iván y Ulyana) se ve obligada a separarse. Iván marcha al frente como soldado, pero su vida en el Ejército no va a ser fácil: su condición de orgulloso ucraniano atrae la desconfianza inicial de sus mandos, pero el valor que muestra posteriormente hace que su nacionalidad vaya cayendo en el olvido, para convertirse en un soldado soviético sin adjetivos. A pesar de ese inicio complicado, la vida de Iván en el Ejército es la de un soldado valiente, que cree en la Unión Soviética para lograr la victoria sobre el fascismo. Su novia, Ulyana, es una profesora que se retira cuando llegan los invasores alemanes, pues no quiere que la educación que da a los jóvenes sea controlada ni por los nazis ni por sus colaboradores. Para evitar convertirse ella misma en colaboracionista, se une al ejército, donde continuará su historia de amor con Iván, logrando incluso casarse con él. El final de la cinta, a modo de epílogo tras la victoria final, traslada al espectador a los hermosos campos ucranianos, donde se ve a Iván junto a Ulyana y a su madre. El filme concluye así con un mensaje positivo y de esperanza ante la vida. Incluso en un momento en el que un niño, por accidente, coge una bomba que estaba abandonada en el campo, creando una situación de peligro y desasosiego, el explosivo finalmente no estalla y todo vuelve a la calma. Como colofón, Ulyana dice expresamente que ha vuelto la paz, que la guerra es el pasado y que esta nueva vida es la que ellos (y, por analogía, todos los ciudadanos de la URSS) necesitan.

Ulyana es la protagonista de una de las escenas más impresionantes de toda la cinta. Es aquella en la que la voz de Iván, a modo de narrador, habla de la existencia de colaboradores con los nazis. En ese momento, se ve cómo los nazis detienen a un profesor en un instituto. Cuando el oficial nazi, su traductor y el profesor detenido van a la clase donde esta Ulyana, hay una sensación de incomodidad y tensión, pues ella habla sin tapujos del “ocupante fascista”. Pese a las amenazas de los nazis para que pida perdón, Ulyana dice que no lo va a hacer y se marcha. El oficial nazi, humillado, amenaza a los alumnos con obligarles a trabajar y prohibirles estudiar. No obstante, los niños también logran escapar, siendo ahora el profesor detenido, presumiblemente el director del instituto, quien lleva la carga dramática de la escena. Le llevan a una clase donde están

los alumnos más mayores, para sembrar el miedo entre ellos, pero el profesor no deja de mostrar valor y llega a escupir al oficial nazi, afirmando que no teme a la muerte. En medio de una gran confusión, con los alumnos tratando de huir, se produce la previsible matanza. Cuando esta llega a oídos de la población local, todos se conjuran para acabar con el ocupante nazi.



Fig. 24. Ulyana plantando cara al enemigo. Fuente: Internet Movie Database.

Junto al personaje de Ulyana, la otra mujer que destaca en la cinta es la madre de Iván, quien, desde el momento en el que este marcha al campo de batalla, siente la preocupación propia de una madre. Incluso hay una escena en la que se ve a ambas mujeres juntas en el campo: Ulyana mostrando brevemente su desnudez y su suegra comentando las cosas que ha comprado en el mercado. Un atisbo de paz en una cinta (y en un contexto) extremadamente belicoso.

Uno de los aspectos más interesantes de esta película es la referencia a la identidad ucraniana en el conjunto de la URSS y a la pervivencia de las creencias ortodoxas tradicionales (de carácter nacional), pese al ateísmo oficial del Estado soviético⁴¹⁹. La religión y el nacionalismo aparecen en el filme sin trasgredir las directrices soviéticas. Así se ve en una escena en la que varios hombres y mujeres del Ejército planean casarse en suelo ucraniano recién liberado. Todos ellos desean un matrimonio diferente al convencional practicado antes de la guerra, pero sin romper del todo con sus raíces. Quieren que sea oficial (soviético), pero también ceremonial y “acorde con las

⁴¹⁹ Véase TAIBO, Carlos, “Federalismo y cuestión nacional en la Unión Soviética”, en FARINÓS, Joaquín et al. (eds.), *La organización territorial del Estado*, Universitat de València, Valencia, 2002, pp. 143-158; BOITER, Albert, “Law and Religion in the Soviet Union”, *American Journal of Comparative Law*, nº 1-4, 1987, pp. 97-126; RODRÍGUEZ DE YURRE, Gregorio, “El hombre y la religión en el seno del comunismo soviético”, *Scriptorium Victoriense*, vol. 38, nº 1-2, 1991, pp. 5-79.

condiciones de la región”; es decir, de una manera tradicional ucraniana. Es un general, vestido de civil, quien conduce la ceremonia. Es ruso, no ucraniano, y su sermón es completamente secular, está lleno de lemas patrióticos y arengas a favor de una conducta civil y militar favorable al régimen. La ceremonia tiene lugar en un edificio gubernamental, todavía acribillado a balazos. Sin embargo, en un guiño a las tradiciones, la novia va vestida con un traje típico ucraniano y con una ofrenda floral, que volvería a ser común después de la guerra. También sus acompañantes llevan el traje regional y la novia es recibida con un tema musical inspirado en las canciones populares ucranianas, cantado por un singular coro femenino. Estas expresiones de identidad ucraniana no eran incompatibles con la idea de una URSS unida, pues no traspasaban el límite de lo folklórico.

La otra cinta de 1961 es una de las grandes obras del Deshielo jruschoviano, junto a *Cuando pasan las cigüeñas*. Su título es *Chistoe Nebo* (traducida al castellano como *El cielo despejado*), dirigida por el ya mencionado Grigori Chukrai. La historia cuenta con dos protagonistas, una mujer, Sasha (Nina Drobysheva), y su amado, el piloto Aleksei Asthakov (Evgeniy Urbansky). En medio de la “Gran Guerra Patriótica” y separados por el conflicto, él se convierte en un heroico piloto que es hecho prisionero por los alemanes. Sasha, pensando que ha muerto, trata de rehacer su vida, pese al dolor que siente por la pérdida y al trauma que ello le supone. Un día, Astakhov regresa, pero es tratado como un traidor, un colaboracionista de los alemanes, por lo que es expulsado del Partido Comunista y se le retiran todas las condecoraciones que había logrado. Ello hace que quede sumido en una depresión, refugiándose en el alcohol. Sin embargo, Sasha continúa queriéndole y buscará todas las formas posibles para que se haga justicia, tratando de revertir su situación. Esto es imposible durante el estalinismo y únicamente cambiará cuando comience el Deshielo. Tras la muerte de Stalin, Astakhov es rehabilitado y reconocido como héroe, volviendo a trabajar y a hacer su vida normal.

Sasha, interpretada por Nina Drobysheva, presenta numerosas similitudes con el personaje de Veronika, la protagonista de *Cuando pasan las cigüeñas*. Para empezar, sus rasgos físicos son semejantes y en ambos casos denotan fragilidad, ternura e inocencia. No obstante, la impronta que dejó Drobysheva no fue comparable al icono en que se convirtió Tatiana Samóilova. Respecto al comportamiento de los personajes, se aprecian claramente los efectos derivados de la depresión y del trauma que viven ambas mujeres durante el conflicto, sobre todo cuando sus amados (Borís y Aleksei, respectivamente)

están en el frente. En esos momentos de desesperación, el recurso al suicidio, arrojándose a la vía del tren, parece la solución adecuada, aunque en esta cinta hay un cambio en el género de quien piensa en suicidarse: aquí no es Sasha quien lo hace, sino Aleksei. Por otro lado, es muy significativa la diferencia entre las razones de los personajes de ambas películas que piensan en suicidarse: mientras que Veronika vive un estrés postraumático derivado de la violación que sufre, la muerte de sus padres y la ausencia de Borís, el intento de suicidio de Aleksei lo provoca la repudia y la desconfianza del país por el que ha luchado. Él ha dejado de ser un héroe y ahora se sospecha de él, como un traidor a la patria.

Hay que destacar, además, el hecho de que Aleksei no sea un soldado cualquiera, sino un piloto. Los pilotos tuvieron un papel especial durante la Segunda Guerra Mundial: eran los “hijos modelo de Stalin” y ejemplo de la masculinidad que defendía el estalinismo. Chukrai, sin duda, hizo esta cinta con un objetivo de crítica implícito: que Aleksei no muriese siendo prisionero y que sobreviviese lo convertía en un traidor. La cinta desmontó tanto la celebración de la figura del heroico piloto soviético como la estigmatización de los prisioneros de guerra como supuestos traidores⁴²⁰. Mientras que los aviadores de la era de Stalin interiorizaron su masculinidad ejemplar, Aleksei se convierte en un hombre real, al encontrarse en posición de traidor, despojado de su aura de heroísmo⁴²¹. De este modo, Chukrai decidió explorar una cuestión que llevaba años debatiéndose, tras el XX Congreso del PCUS, en el marco del proceso del Deshielo y de la desestalinización. En vez de filmar lo que hubiera sido una continuación del gran mito estalinista del piloto soviético como un fiel servidor de su patria, decidió hacer una cinta emocional, triste, sobre un hombre que, a pesar de la traición del Estado y del Gobierno, sigue creyendo en los valores del comunismo, sin importarle que tanto Stalin como el Gobierno hayan provocado su caída en desgracia. Aunque no vaya al gulag, como otros enemigos políticos del régimen, pierde el objetivo principal de su vida cuando se le prohíbe volar, refugiándose en la bebida y en Sasha, la única persona que le muestra su apoyo. De nuevo, aparece aquí la cuestión del alcoholismo, gran mal de los países eslavos, como refugio de una víctima de un sistema político totalitario⁴²².

⁴²⁰ En esta misma línea hay que mencionar la famosa Orden 227, promulgada por Stalin en 1942, que permitía a los oficiales del Ejército Rojo disparar a los soldados que retrocedieran en la batalla sin orden expresa de sus mandos. Véase SELLAS, Anthony, *The Value of Human Life in Soviet Warfare*, Routledge, Nueva York, 1992.

⁴²¹ DUMANČIĆ, *Rescripting*, p. 83.

⁴²² *Ibidem*, p. 90.



Fig. 25. Sasha y Aleksei en uno de los momentos dramáticos de la cinta, tras el regreso de este último. Fuente: Kinorium.

Pero, al final, la situación de Aleksei cambia con la muerte de Stalin y el comienzo de la desestalinización: el deshielo de un casquete polar, con el torrente de agua que arrastra, es en el filme una metáfora visual del nombre con el que se conoce esta etapa cultural, social y política. En el largometraje, la escena de esta alegoría del Deshielo indica que la vida continúa después de la muerte de Stalin, floreciendo como una nueva primavera. Con la muerte del dictador, Aleksei marcha a Moscú y no solo se le devuelven sus rangos militares, sino que incluso recibe una medalla y se le permite volver a volar. Mediante ese giro y esa escena metafórica, Aleksei Astakhov, el piloto, el gran hijo de Stalin, el gran ejemplo para la sociedad soviética, vuelve a renacer en la era de la desestalinización, cuando el padre de la patria ha fallecido⁴²³.

Tanto la recepción de la película como su distribución inicial, como es imaginable, no fueron fáciles. Incluso antes de que se terminase, un miembro del equipo de rodaje escribió una carta al Ministerio de Cultura para informar de que era “un escupitajo en la cara del Partido”. La ministra Ekaterina Furtseva vio la cinta y respondió: “bueno, todo esto es verdad, ¿cierto?”. No obstante, la propia ministra pidió a Chukrai que presentara claramente una diferencia reconocible entre los errores del pasado y lo positivo del presente, cuando incluso podían denunciarse injusticias como las que aparecen en este filme. La película se estrenó el 19 de abril de 1961, con una gran discusión y visiones muy polarizadas. El propio Jrsuchov habló expresamente de ella, negándose a aceptar la visión que Chukrai tenía de los eventos: “Sé lo que sucedió en el pasado, pero siempre se

⁴²³ *Ibídem*, p. 92.

podía encontrar a comunistas honestos que no dudaban en ayudar. ¡Y aquí tenemos a un hombre que no recibe ninguna ayuda durante toda la película! Hay que mostrar la verdad en la pantalla (...), lo que hemos visto no representa la totalidad de la realidad”⁴²⁴. No obstante, es significativo que, pese a esta crítica directa del líder de la URSS, *El cielo despejado* pudiera estrenarse en los cines soviéticos⁴²⁵.

Esta película es una de las que presentan de modo directo el trabajo de las mujeres en las fábricas de la retaguardia durante la guerra. Aunque la propaganda de la época se había llenado de relatos de mujeres que habían ido al frente a luchar en los grupos partisanos, la mayoría se quedaron en casa, donde eran necesarias para cubrir los puestos dejados por los hombres movilizados. Así, las mujeres ocuparon puestos en los trabajos de las fábricas, hasta ese momento masculinos, y cultivaron los campos para suministrar comida al frente. La propaganda oficial difundió el mensaje de que lo que estas mujeres estaban haciendo en la retaguardia no era menos patriótico que la lucha que estaban llevando a cabo los hombres en el frente. La terminología militar comenzó a usarse en todo tipo de trabajos, y los eslóganes bélicos fueron empleados como mecanismo para animar al trabajo. Por ejemplo, en el caso de las granjas, “se estaba ayudando al Ejército Rojo a destruir al enemigo gracias al persistente trabajo en los campos”; se comparaba el motor de los tractores con el motor de un tanque; y cosechar era similar a batallar en el frente. Además, la maternidad era presentada como una contribución crucial al esfuerzo bélico, y las madres con muchos hijos, como había sucedido en los años treinta, eran elogiadas por haber “producido” muchos futuros soldados⁴²⁶.

Sin embargo, no todas las mujeres aceptaron el régimen laboral que produjo la guerra. Entre agosto y octubre de 1941, con la *Wehrmacht* amenazando a Moscú, las trabajadoras textiles de la región de Ivanovo se declararon en huelga y se amotinaron⁴²⁷. Protestaban contra la reducción de salarios, la falta de alimentos de calidad y calefacción doméstica, y el temor de que sus empresas fueran evacuadas o destruidas. Las mujeres y las niñas, junto con los hombres que eran demasiado jóvenes para ser reclutados,

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 94.

⁴²⁵ No es el único caso en que, en una dictadura, una película logra pasar la censura, pero no gusta al propio dictador. Así sucedió en la España de Franco con filmes como *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel. Véase CAPARRÓS, José María y CRUSELLS, Magí, *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar)*. *Cine en El Pardo, 1946-1975*, Cátedra, Madrid, 2018, pp. 136-140; MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (coord.), *La España de Viridiana*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2013; SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *Luis Buñuel. Viridiana: estudio crítico*, Paidós, Barcelona, 1999.

⁴²⁶ ATWOOD, *Creating*, p. 143.

⁴²⁷ BUCKLEY, Mary, “The Untold Story of the *Obshchestvennitsa* in the 1930s” en ILIC, *Women*, p. 159.

constituían la mayoría de la fuerza laboral industrial en tiempos de guerra, que alcanzó un máximo de 9,5 millones de personas en 1945. En general, las mujeres constituían la inmensa mayoría de los trabajadores solo en industrias que habían sido *feminizadas* antes de la guerra, como las dedicadas al procesamiento de alimentos, carne y lácteos, industria ligera y textiles. A su vez, aunque en menor porcentaje, asumieron labores en industrias tradicionalmente dominadas por los hombres, como los ferrocarriles, la minería y los metales pesados⁴²⁸.

En *El cielo despejado*, la situación de las mujeres trabajando en las fábricas durante la guerra y contribuyendo al esfuerzo bélico con su trabajo, se retrata a través de la vida de Sasha. Pese a las declaraciones oficiales de que las mujeres gozaban en la URSS ya antes de la guerra de los mismos derechos que los hombres, la realidad mostraba que muchos tipos de trabajo habían quedado claramente masculinizados. Aunque en ese momento no había trabajos que estuvieran legalmente cerrados a las mujeres, la prensa, sobre todo la femenina, continuaba refiriéndose a ciertos tipos de trabajo como “masculinos” y mostraba su sorpresa ante el hecho de que las mujeres pudieran realizarlos correctamente. En el largometraje se reflejan los problemas que genera esta incorporación laboral femenina a mundos tradicionalmente masculinos, y cómo se aportan habilidades consideradas específicamente femeninas a la industria y a los nuevos trabajos.

Sin embargo, el director no incluyó en esta cinta una realidad habitual tras el final de la guerra. Y es que las mujeres de la URSS volvieron a ser lo único que para la mentalidad predominante en la sociedad soviética podían ser: madres. En este nuevo contexto, la maternidad iba a ser subrayada con un nuevo propósito: muchos niños habían quedado huérfanos, ya que “sus padres habían dado la vida en el frente por la libertad y la felicidad”. Si ellas no adoptaban a un niño, lo menos que podían hacer era ayudar a esos huérfanos en sus casas, hacer juguetes para los orfanatos, invitarlos a su casa u organizar actividades para que ellos se sintiesen acompañados⁴²⁹. Tal y como señalaba un lema propagandístico de la época, recogido por Atwood, “Tu corazón de madre te dirá lo que necesitas hacer para que ese niño vuelva a sonreír”⁴³⁰.

La última cinta de la etapa de Jruschov que vamos analizar es *Alpiyskaya ballada* (traducida como *La balada de los Alpes*), estrenada en 1965 y dirigida por Borís

⁴²⁸ Véase FILTZER, Donald y GOLDMAN, Wendy (eds.), *Hunger and War: Food Provisioning in the Soviet Union during World War II*, Indiana University Press, Indiana, 2015, p. 302.

⁴²⁹ ATWOOD, *Creating*, p. 146.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 146.

Stepanov. Es una producción bielorrusa a cargo de Belarusfilm y, a diferencia de las anteriores, la historia sucede en un marco geográfico amplio. La acción comienza en Tereshka, un pueblo de Bielorrusia en el que una joven en bicicleta busca al destinatario de una carta que llega escrita por una mujer italiana, Giulia Novelli (Lyubov Rumyantseva), y cuyo destinatario es un tal Iván. Una anciana reconoce ser la madre de ese Iván que menciona la carta. La misiva cuenta la historia de Giulia Novelli, una fugitiva italiana, que pasó junto al soldado Iván los últimos tres días de la vida de este, huyendo a través de los Alpes austriacos. Por medio de un flashback se ve la fuga de Iván (Stanislav Lyubishin), de un campo de concentración alemán, donde trabaja extrayendo bombas. En un descuido de los oficiales de las SS, logra escapar del campo y huye malherido tras el ataque de unos perros. En el camino conoce a otra fugitiva, Giulia, que entiende parcialmente el ruso, y trata de acompañar a Iván allá donde él vaya. La idea de Iván es ir hacia Trieste, ya que allí Giulia podrá volver a su país y él marchar al frente del Este a seguir combatiendo en el Ejército Rojo. La relación entre ambos se irá afianzando, hasta que finalmente se enamoran. Giulia desea una vida a su lado en Bielorrusia, algo que Iván ve muy complicado, debido a la situación bélica. Finalmente, unos soldados alemanes les persiguen hasta un precipicio donde ya no hay salida: en ese momento, Iván obliga a Giulia a saltar a un hueco con suficiente nieve para que sobreviva a la caída, mientras él muere enfrentándose a los soldados, salvándola así gracias a su sacrificio.

Los personajes de Iván y Giulia llevan todo el peso de la historia, mostrando la lucha por la supervivencia tras la huida del campo de concentración. Es interesante ver la evolución de ambos, especialmente la de Iván, que inicialmente ve a Giulia, en ocasiones infantil y algo alocada, como un obstáculo en su huida, para después enamorarse de ella y ver que ese amor es correspondido. El amor de Iván está lleno de admiración, ternura y respeto, tal y como se ve en la escena en que ella, llena de felicidad, se baña bajo la cascada de una montaña, ante la mirada delicada de Iván. Los paisajes, rodados en un magnífico blanco y negro, son espectaculares. Destaca la secuencia final, cuando el pelotón nazi marcha para capturarlos. Aquí se muestra la contradicción entre el paisaje – lleno de paz y silencio– y la hostilidad de las figuras de los soldados dispuestos a poner fin a su huida.



Fig. 26. Giulia e Iván tras su huida del campo. Fuente: Vokrug Tv.

Pese a que esta cinta no habla de mujeres en el Ejército soviético, sí hace referencia a los campos de prisioneros de guerra, en los que también hubo mujeres soviéticas. En efecto, si para cualquier soldado era peligroso ser hecho prisionero, para estas mujeres era aún más grave acabar en un campo para prisioneros, donde su situación era dramática. Muchas mujeres soviéticas, quizás más que los hombres, mostraron su miedo a ser capturadas durante la guerra. Mark Edele ha explicado que las mujeres eran tratadas en los campos peor que los prisioneros masculinos. Algunos documentos alemanes indican que muchas pudieron haber sido fusiladas incluso antes de marchar a un campo; otras fueron víctimas de violencia sexual y de horribles torturas⁴³¹. Por si fuera poco, los ciudadanos soviéticos sabían que podían ser considerados traidores si eran capturados por los alemanes, al interpretarse que no habían luchado lo suficiente (tal y como se refleja en la película *El cielo despejado*). El miedo a posibles acusaciones por parte del Gobierno soviético si sobrevivían tras ser hechos prisioneros añadía un matiz clave al temor a ser capturados por los alemanes. De hecho, bastantes mujeres fueron condecoradas como Heroínas de la Unión Soviética en los años sesenta, o incluso en los noventa, con mucho retraso, al haber sido víctimas de las purgas estalinistas, a veces por

⁴³¹ EDELE, Mark, *Soviet Veterans of the Second World War: A Popular Movement in an Authoritarian Society, 1941-1991*, Oxford University Press, Oxford, p. 115.

haber sido capturadas por los nazis⁴³². De todas formas, *La balada de los Alpes* no habla específicamente de las mujeres prisioneras, pues aquí es un hombre bielorruso quien logra escaparse de los alemanes. Al haber sido realizada ya en la época de Jruschov, este filme presenta una visión positiva de Iván, no solo desde el punto de vista ideológico, sino también como un héroe que se sacrifica por su amada, entregando su vida por ella, tras haber luchado por la patria soviética⁴³³.

2.4. Heroínas de guerra: mujeres en el frente de batalla en la época de Brezhnev

Leónidas Brezhnev sustituyó a Nikita Jruschov como secretario general del Comité Central del PCUS en 1964. Los reformistas soviéticos denominarían a esta época “la era del estancamiento”, aunque para sus contemporáneos el nombre oficial de este periodo fue el del “socialismo desarrollado”. Este nombre era una forma de apaciguar la promesa imposible de Jruschov de lograr el objetivo de una sociedad comunista perfecta en la década de los ochenta. Significaba, a su vez, que la Unión Soviética había alcanzado un amplio grado de desarrollo y que su capacidad productiva era lo suficientemente alta como para producir nuevos bienes de consumo y servicios. La calidad de vida de los ciudadanos parecía convertirse en una prioridad, pero, en realidad, poco cambió. La economía seguía funcionando por medio de los planes centralizados de los años treinta, y entre 30 y 40 millones de trabajadores se dedicaban a la producción de armas y a la defensa. Incluso hubo intentos de volver a los viejos mecanismos de control del estalinismo, como el ensayo de restablecer un “culto a la personalidad” en torno a Brezhnev. Sin embargo, el sistema había perdido parte de su potencial durante el Deshielo, la vieja mitología estalinista se había hecho añicos, y los debates de la era de Jruschov eran reflejo de la aparición de una nueva generación más crítica, los *shestidesyatniki* (literalmente “los de los sesenta”)⁴³⁴.

En un primer momento, Brezhnev se mostró optimista sobre el mantenimiento del crecimiento económico de épocas precedentes. Más tarde, la crisis del petróleo de 1973 cuadruplicó el valor internacional de los gigantescos yacimientos de petróleo y gas natural

⁴³² PENNINGTON, “Offensive”, p. 817.

⁴³³ Se desconoce el número exacto de prisioneros de guerra rusos (hombres y mujeres) que murieron en cautiverio alemán o de los que pudieron escaparse. GARRARD, John (ed.), *World War 2 and the Soviet People: Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies*, Palgrave MacMillan, Londres, 1990, p. 20.

⁴³⁴ ATWOOD, *Red*, p. 78.

recién descubiertos en la URSS a mediados de los años sesenta. Esto pareció dar alas al optimismo económico de Brezhnev, pero la realidad acabaría siendo bien distinta: aunque de forma más tardía a lo sucedido en el bloque occidental, también en la URSS y en el bloque soviético se acabó notando el impacto de la crisis económica mundial de los años setenta, que, sumada a otros problemas derivados de disfunciones internas (rigidices en la planificación económica, desequilibrios productivos, baja productividad, baja calidad de vida de la población, etc.), acabó deteniendo el crecimiento y dando paso a lo que se llamó “estancamiento brezhneviano”. A su vez, la ignorancia de una crisis cuyos síntomas externos eran manifiestos fue una característica de toda esta era, indisociable de una negativa respecto a la introducción de reformas que intentasen poner freno a la degradación económica, social y más tarde política de la URSS⁴³⁵.

Como ya hemos señalado, otro de los rasgos característicos de este periodo fue un cierto grado de retorno a la era estaliniana. Los elementos de revisión del pasado y de rectificación de los abusos que se habían sentido en la era de Jruschov remitieron, unas veces en beneficio de la exaltación de Stalin como caudillo militar durante la guerra, otras en provecho de un silencio que no dejaba espacio a la crítica del estalinismo y sus aberraciones⁴³⁶. La política exterior quedó marcada por el objetivo de la consolidación del bloque socialista, asentada bajo el férreo control de la URSS sobre los Estados aliados, tal y como se vio en la invasión de Checoslovaquia en 1968. Moscú hizo lo posible por reforzar su imagen como cabeza mundial del movimiento comunista y no tuvo problemas en tratar de expandir su influencia hacia el Tercer Mundo. A la vez, propició un entendimiento con Estados Unidos, sobre la doble base de un control mutuo en lo que se refería a las dimensiones y prestaciones de los arsenales militares, y de un reconocimiento de las respectivas “esferas de influencia”⁴³⁷.

Durante estos años, todas las instituciones políticas experimentaron un anquilosamiento, pero la respuesta del PCUS fue la inmovilidad, agravada por el amordazamiento de cualquier crítica al Gobierno. En vez de resolverlo, Brezhnev incrementó el problema de la burocracia, tratando de mejorar el prestigio y las condiciones de vida de la *nomenklatura* (término que designaba las listas de puestos que, en el Estado y en el Partido, requerían del visto bueno de este último, y que empezó a

⁴³⁵ TAIBO, *Historia*, p. 227.

⁴³⁶ *Ibíd.*, p. 227.

⁴³⁷ SERVICE, Robert, *Historia de Rusia en el siglo XX*, Planeta, Barcelona, 2016, pp. 361-364.

hacerse común para identificar a la burocracia). Las principales críticas internas a la política de Brezhnev fueron ambiguas y estuvieron lastradas por enfrentamientos entre facciones, aunque Brezhnev fuera un dirigente de consenso, empeñado en reducir esas pugnas⁴³⁸.

Muchos aspectos de la vida social soviética comenzaron a desarrollarse fuera de las instituciones. Como la economía falló a la hora de producir lo que era esencial, floreció un mercado negro. Asimismo, debido a que el *Komsomol*, la institución de los jóvenes comunistas, ignoraba las necesidades de autonomía de la juventud, numerosos grupos juveniles no oficiales empezaron a desafiar al Gobierno, sirviéndose de la prensa clandestina. Existió así una segunda economía y una segunda cultura. Los movimientos disidentes, sobre todo los juveniles, supusieron un desafío al Estado, ya desde el primer momento en que Brezhnev llegó al poder. En 1965, los escritores Yulii Daniel y Andrei Synavskii fueron arrestados por haber escrito una colección de historietas satíricas sobre la URSS que, al ser prohibidas dentro de las fronteras soviéticas, fueron publicadas en Occidente. Su juicio tuvo reminiscencias de la era estalinista, aunque hubo protestas públicas contra este proceso, que hubieran sido imposibles en la época de Stalin. La disidencia fue posible por medio de las “autopublicaciones” (*samizdat*), gracias al acceso a los lugares de impresión y al intercambio de esos manuscritos de ciudadano en ciudadano⁴³⁹.

En esos escritos, los autores reflejaban sus inquietudes políticas y sociales, pero, a diferencia de lo que sucedía en esta misma época en Occidente, la igualdad de las mujeres no estaba entre sus preocupaciones, tal vez porque los disidentes soviéticos veían prioritario conquistar otras libertades que en países occidentales se consideraban ya logradas. Entre la población en general, el feminismo encontró poca resonancia. El Gobierno soviético había presentado el movimiento feminista como una corriente negativa de mujeres occidentales, de “burguesas histéricas”, que no tenía relevancia para la URSS. Finalmente, a principios de los años setenta, la política soviética cedió y comenzó un cierto interés por la cuestión⁴⁴⁰. Las mujeres se habían visto obligadas a tener dos trabajos a tiempo completo (uno externo remunerado y el del hogar) y, según

⁴³⁸ TAIBO, *Historia*, p. 231.

⁴³⁹ Véase sobre el tema VON ZITZEWITZ, Josephine, *The Culture of Samizdat Literature and Underground Networks in the Late Soviet Union*, Bloomsbury Academic, Londres, 2020.

⁴⁴⁰ Véase MAMONOVA, Tatyana (ed.), *Women and Russia: Feminist Writings from the Soviet Union*, Blackwell, Oxford, 1984.

interpretaba una parte de la prensa soviética, su incapacidad para hacer frente a esos dos trabajos había provocado una serie de problemas: altas tasas de divorcio, baja natalidad, nacimientos entre parejas adolescentes, etc. La crisis demográfica era otra de las preocupaciones mostradas en la prensa a mediados de los años setenta. Se decía que había una caída abrupta en los nacimientos en el país en general, aunque con matices entre las diferentes regiones. La razón para esta preocupación era que pronto habría una escasez de trabajadores para toda la industria nacional, lo que suponía un problema a la hora de superar al bloque capitalista, en el marco de la Guerra Fría. Las campañas pro natalistas volvieron a ser una realidad, así como nuevos artículos en la prensa sobre la “verdadera” labor de la mujer⁴⁴¹.

En cuanto a la política exterior soviética en esta etapa, hay que hacer mención a la Primavera de Praga en 1968. El reformista checoslovaco Alexander Dubček trató de impulsar entre 1967 y 1968 un nuevo programa de acción del Partido Comunista de Checoslovaquia (KSČ), conocido posteriormente como “socialismo de rostro humano”, cuyo objetivo era la reforma del sistema y la renuncia al poder monopolista y totalitario vigente. La Primavera de Praga acabó en agosto de 1968 con una invasión militar soviética, apoyada por otros miembros del Pacto de Varsovia. Ni hubo resistencia checa ni intentos de ayuda por parte de Occidente, ya que a finales de los años sesenta había quedado claro que había que respetar la mutua soberanía sobre las esferas de influencia de cada potencia. La derrota de la Primavera de Praga contribuyó a la estabilidad del régimen de Brezhnev, al disuadir al resto de los Estados satélites de emprender cualquier aventura similar⁴⁴².

La calificación de la etapa de Brezhnev como era del estancamiento también se puede trasladar a la producción cinematográfica, incluyendo –en el caso del cine bélico– intentos de regresar a la heroicidad soviética en la guerra, propia de la época de Stalin. Pese a ello, los cineastas no tuvieron que volver por completo al tipo de cine que se hacía en el estalinismo, sino que pudieron mantener su relativa libertad. Gracias a ello, no se vieron obligados a ofrecer una imagen completamente artificial de la sociedad, aunque debían hacer un “análisis responsable” de ciertos problemas sociales y saber qué mostrar en pantalla, porque había límites para lo qué era aceptable y lo que no⁴⁴³. En cuanto a la

⁴⁴¹ ATWOOD, *Red*, p. 81.

⁴⁴² VEIGA, Francesc, *La guerra fría*, UOC, Barcelona, 2017, pp. 87-88. Un estudio específico en ZARAGOZA, Luis, *Las flores y los tanques: un regreso a la Primavera de Praga*, Cátedra, Madrid, 2018.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 82.

representación de los dos sexos en esta etapa, hay que destacar que el hombre protagonista siempre tenía un rol activo, mientras que la mujer cumplía el rol pasivo, como objeto sexual del hombre. Según Kofman, incluso hubo una nostalgia por las películas soviéticas de los años treinta y cuarenta, en las que el hombre era representado como un caballero medieval y las mujeres parecían sus damas⁴⁴⁴.

En cuanto a la censura, una de sus principales características de las dos últimas décadas de poder soviético fue la tendencia a confiar en correcciones minuciosas, que parcialmente también funcionaron como métodos de limpieza ideológica. No obstante, durante la era Brezhnev el sistema censor fue cambiando con el paso del tiempo. Había dos tipos de control: el procedente de los organismos oficiales y la autocensura que iniciaron los propios directores de cine para que así sus películas pudiesen ser estrenadas y distribuidas en la URSS⁴⁴⁵. A la vez, un hecho muy importante para el cine de la era Brezhnev fue la aprobación por el PCUS en 1972 de medidas “para el desarrollo de la cinematografía soviética”. Estado y Partido parecían comprometerse a promover el desarrollo del cine, pero continuaban en realidad reforzando la censura y el control ideológico. Por ejemplo, los cineastas hicieron en esta etapa bastantes cintas para niños y jóvenes, que difundieron los principios de la moral comunista, contribuyendo así a su educación dentro del sistema. Era evidente que el cine continuaba siendo una de los recursos más importantes para la transmisión de los valores patrióticos y comunistas entre la población soviética⁴⁴⁶.

Respecto al cine bélico hecho durante la era del estancamiento, desde mediados de los sesenta, y sobre todo en los setenta, las mujeres pasaron de su extensa representación en la retaguardia (propia de la etapa anterior) al frente, mostrando su labor como valientes partisanas o combatientes en el Ejército Rojo. Pero las cosas ya no podían ser como antes de la desestalinización: pese a que en estas cintas las partisanas demuestran su valor y están a la altura de cualquier hombre, sus emociones y miedos salen a relucir. La evolución producida en los años sesenta en el campo de los sentimientos con el Deshielo había alcanzado un punto de no retorno.

Un buen número de obras significativas, producidas en estos años, ejemplifican esta evolución. La primera de ellas es *More V Ogne (El mar en llamas)*, dirigida por Lev

⁴⁴⁴ KOFMAN, *Freed*, p. 111.

⁴⁴⁵ KLIMOVA, *Soviet*, p. 59.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 63.

Saakov en 1972, que fue presentada como una dedicatoria a los valientes habitantes que habían defendido la ciudad de Sebastopol (en la península de Crimea) durante la Segunda Guerra Mundial, incluyendo tanto a los héroes ilustres como a los anónimos. Poco se conoce del director de esta cinta: Saakov nació en 1909 en el territorio de Armenia, perteneciente al Imperio Ruso, y trabajó, además de como director, como guionista y director de fotografía. Falleció en Moscú en 1988⁴⁴⁷.

Al igual que en otras tantas cintas soviéticas, el narrador sitúa al espectador en el contexto histórico, al comienzo de las operaciones por parte del Ejército nazi en los alrededores de la ciudad, a finales de 1941. Los protagonistas son miembros de la Marina soviética, como corresponde a una ciudad como Sebastopol, volcada en el mar. Los principales personajes son el almirante Oktyabrskiy (Grigoriy Antonenko), el general Petrov (Nikolay Grinko) y un joven alférez llamado Anatoly (Anatoliy Grachyov). Junto a estos hombres, también hay mujeres dispuestas a defender la ciudad de los nazis: Yuliya (Olga Ostroumova), una joven que caerá rendida y enamorada ante el atractivo Anatoly; y una francotiradora llamada Nina. La cinta es una película bélica en toda regla, centrada en la descripción del conflicto, las dificultades de los habitantes de la ciudad y el valor de todos ellos. Pero también hay escenas más sosegadas, como cuando Anatoly y Yuliya se besan y hablan de su vida previa a la guerra.



Fig. 27. Anatoly y Yuliya en la mencionada escena romántica. Fuente: imagen extraída de la película.

Tras varios meses en los que alemanes quisieron romper la defensa de la ciudad, el sitio llegó a su fin en 1942, pero la cinta explica que incluso hasta el 9 de mayo de 1944

⁴⁴⁷ No existe bibliografía ni en castellano ni en inglés sobre este director. La información se ha recuperado de la web <https://www.kinopoisk.ru/name/310358/>.

continuaron los bombardeos y ataques a Sebastopol⁴⁴⁸. El epílogo tiene un mensaje claro para el espectador: la enseñanza de que, como se dice en un momento dado en el filme, “la defensa de Sebastopol fue uno de los episodios más brillantes de la Guerra Patriótica y dejó una profunda huella en el corazón de nuestro pueblo: los habitantes demostraron que hay que amar y defender la ciudad, y nunca se agotarán las veneraciones a los caídos”.

La propia ciudad de Sebastopol, a lo largo de toda su historia, se había convertido en un símbolo de coraje y perseverancia, produciéndose dos sitios a la ciudad en menos de un siglo: el primero, durante la Guerra de Crimea (1853-1855) entre Rusia y Gran Bretaña, duró 349 días; el segundo, durante la Segunda Guerra Mundial, se corresponde con el episodio en el que se centra la película. En él, la ciudad quedó rodeada por tres costados por los ejércitos alemán y rumano. La defensa de la ciudad duró 250 días, con recortes de suministro y alimentos, y bombardeos incesantes. Los partisanos y el Ejército soviético lucharon duramente por mantener la ciudad frente al Ejército alemán, que al final logró una dramática victoria que le permitió el acceso al Mar Negro. Se estima que hubo unas 23.000 víctimas soviéticas, frente a 27.000 de sus oponentes⁴⁴⁹.

La presencia femenina en la cinta es escasa, sobre todo si nos atenemos al aspecto bélico, pues los hombres llevan todo el peso de la acción. Pero, como he señalado, hay dos personajes femeninos de relevancia: Yuliya, que es una mujer enamorada y centrada en el bienestar de su amado Anatoly, y Nina Olinova, cuyo papel difiere considerablemente de la primera. Nina está a cargo de una ametralladora que defiende la ciudad y demuestra su valentía y su compromiso con la lucha contra el invasor. Su sacrificio, descrito en una hermosa escena con ella en una camilla de hospital, rodeada de los líderes del Ejército despidiéndola, recuerda el mito de Liudmila Pavlichenko, la gran francotiradora soviética engrandecida por el régimen de Stalin⁴⁵⁰.

Pese a su importancia propagandística, esta es una de las únicas películas soviéticas de la Guerra Fría que muestra la acción de las francotiradoras, que ocuparon un rol único dentro del Ejército Rojo. Esta ausencia es sorprendente, pues las francotiradoras fueron, al igual que las mencionadas pilotos, las excepciones en cuanto a los roles más celebrados y alabados posteriormente por el régimen. La prensa, con el

⁴⁴⁸ PLOKHY, Serhii, “The City of Glory: Sevastopol in Russian Historical Mythology”, *Journal of Contemporary History*, n° 35/3, 2000, p. 378.

⁴⁴⁹ DONNELL, Clayton, *The Defence of Sevastopol, 1941–1942: The Soviet Perspective*, Pen & Sword Military, South Yorkshire, 2016, pp. 5-6.

⁴⁵⁰ PAVLICHENKO, *Lady Death*; VINOGRADOVA, *Avenging Angels*.

diario *Pravda* a la cabeza, se ocupó de mostrar desde el inicio imágenes de las francotiradoras, junto a las fotos de sus compañeros masculinos. Tanto hombres como mujeres aparecían vestidos con uniformes militares y con rifles colgando sobre sus hombros, demostrando de esa manera la igualdad de su capacidad militar. Así, se invitaba a los lectores a identificarse con cualquiera de las caras de esos valientes militares⁴⁵¹.

Del mismo año es *A zori zdes tikhie* (*Los amaneceres son aquí más apacibles*, 1972), dirigida por Stanislav Rostotsky. Es una cinta muy interesante para la visión de las mujeres soldados y partisanas. Basada en la célebre novela del mismo título de Borís Lvovich Vasilyev, publicada en 1969, la trama se centra en la glorificación de las mujeres que lucharon en la “Gran Guerra Patriótica”, destacando su valor, puesto al mismo nivel que el de los hombres. La novela de Vasilyev cuenta con tres adaptaciones audiovisuales: un telefilme poco conocido de 1970, esta película de 1972, probablemente la más conocida, y una versión de 2015.

Su director, Stanislav Rostotsky, nacido en 1922, tuvo una extensa carrera como director y guionista, recibiendo sendos premios por su labor cinematográfica, así como su nombramiento como Artista del Pueblo de la URSS, condecoración oficial dedicada a las artes escénicas, creada en 1936. Amante del cine desde su infancia, en 1942 se unió al Ejército Rojo, donde trabajó como periodista. En 1944 cayó gravemente herido, al ser aplastado por un tanque nazi, pero finalmente, escondido en una trinchera, logró ser rescatado y sobrevivió. Una enfermera le ayudó a recuperarse, y a ella le dedicó esta película. Tras el final de la guerra, retomó sus estudios cinematográficos en VGIK (Universidad Panrusa Guerásimov de Cinematografía, donde estudiaron otros grandes directores de cine soviéticos). Como resultado de su accidente en la guerra, perdió una pierna, llevando una prótesis y tratando de que la gente con la que trabajaba no se diese cuenta de su discapacidad. Pese a haber realizado numerosas cintas sobre la guerra, *Los amaneceres son aquí más apacibles* fue su mayor éxito, fascinando al público y a los críticos, gracias a su combinación de la figura de una mártir con algún elemento feminista, así como un cierto homenaje a los *western* y al filme norteamericano *The Dirty Dozen*

⁴⁵¹ KRYLOVA, “Stalinist Identity”, p. 633. Junto a Liudmila Pavlichenko, otra francotiradora importante fue Tania Chernova, conocida en Occidente por la mala representación de su historia en la película *Enemy at the Gates* (Jean-Jaques Annaud, 2001). Esta cinta, coproducción británica-estadounidenses-alemana, restó importancia al verdadero papel de las mujeres en Stalingrado, mostrando que ninguna de esas mujeres era capaz de disparar al enemigo, y presentándolas más bien como objeto del interés amoroso de los protagonistas masculinos. PENNINGTON, “Offensive”, p. 805.

(“Doce del patíbulo”, de Robert Aldrich, 1967)⁴⁵². Rostotsky falleció en 2001, con una extensa carrera cinematográfica a sus espaldas y numerosas condecoraciones militares, como la Orden de la Estrella Roja.

En este filme, Rostotsky vuelve a la clásica imagen de la partisana soviética inmediatamente posterior a la guerra, mostrando la valentía de estas mujeres, esta vez a través de un destacamento de artilleras del Ejército Rojo. Se trata de un grupo de cinco mujeres, asentadas en una estación de tren alejada de la línea del frente, en un bosque de Karelia, en 1942. La cinta se divide en dos partes y, aunque está rodada en casi su totalidad en blanco y negro, hay escenas en color que representan un pasado feliz anterior a la guerra.

La primera parte (titulada “En el segundo escalón”) comienza en un pequeño pueblo donde todos los hombres, convertidos en soldados, tienen que marchar al frente. En el pueblo se queda el comandante Fedot Vaskov (Andrei Martynov), encargado de la seguridad de las mujeres, que espera la llegada de un nuevo regimiento, solicitando a sus superiores que esté compuesto por “soldados que no beban alcohol y que no coqueteen con las mujeres”. Su sorpresa es mayúscula cuando comprueba que ese destacamento está enteramente formado por mujeres. Cinco de ellas destacan sobre el resto y, junto a Vaskov, serán las protagonistas de la cinta: Sofya Gurvich (Irina Dolganova), judía de Moscú; Elizaveta Brickkina (Elena Drapeko), Galina Chetvertak (Ekaterina Markova), y principalmente, las líderes del grupo, Margarita Osyanina (Irina Shevchuk) y la comandante Zhenya Komelkova (Olga Ostroumova).



Fig. 28. Las cinco protagonistas de la cinta en una imagen promocional coloreada. Fuente: Internet Movie Database.

⁴⁵² BERGAN, Ronald, “Obituaries: Stanislav Rostotsky: Russian film director drawn to literary subjects”, *The Guardian*, 2001, p. 24. Recuperado el 1 de agosto de 2021 en <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/newspapers/obituaries-stanislav-rostotsky-russian-film/docview/245736609/se-2?accountid=17248>

Esta primera parte de la película se centra en la historia de estas mujeres: por medio de flashbacks a color se descubre su vida anterior y cómo han llegado al Ejército. De repente, la apacible vida de vigilancia en el pueblo se transforma radicalmente cuando llegan dos paracaidistas alemanes caminando por el bosque. Se da la alerta y Vaskov y las cinco soldados protagonistas se adentran en el bosque para acabar con ellos. El objetivo principal de esta primera parte es retratar las diferentes personalidades de estas mujeres, lo que el director consigue a través de la *lucha diaria* de Vaskov para corregir algunos de sus comportamientos.

La segunda parte, titulada “Un combate de importancia local”, comienza cuando ellas ya están dispuestas a tender una emboscada a los alemanes. Dado que están en clara desventaja numérica, deciden disfrazarse de leñadoras. Dos de ellas obligan a Vaskov a volver al pueblo, pues son capaces de ocuparse solas de los nazis: entonan cánticos por Stalin y se sacrifican gloriosamente, haciendo gala de un valor magnífico. Incluso una de ellas, Osyanina, gravemente herida, prefiere suicidarse antes que caer en manos del enemigo. Sin embargo, en la radio se oye que en ese día 3 de junio “no ocurrió nada especial” en el frente, dando a entender el olvido al que fue sometido la lucha de las mujeres. El epílogo de la cinta, a color, se traslada al presente, cuando un Vaskov ya anciano, acompañado de sus hijos, mira con tristeza una pequeña placa en medio del bosque donde luchó junto a esas valientes mujeres.

Uno de los aspectos más interesantes del filme son los diálogos que mantienen las protagonistas: sentadas todas a la mesa junto a Vaskov, y con un toque incluso cómico, se ven las diferencias entre sus conversaciones y las que pudiera tener cualquier escuadrón de hombres. Es cierto que ellas hablan sobre todo del conflicto bélico, pero añaden otros temas: sus maridos, amantes, sus esperanzas de tener hijos, y un largo etcétera. Se trata de dar una impronta femenina a estas conversaciones. Es relevante en este sentido una escena en el baño: todas las mujeres están en la cabaña, desnudas y bañándose juntas, con conversaciones aún más íntimas, sobre la belleza de sus cuerpos y sobre cómo vive cada una la sexualidad. A través de esas conversaciones se realiza un retrato lo más feminizado posible de estas luchadoras, pero sin reducir su capacidad de lucha y su valor. Este es debido en parte a circunstancias personales, pues todas ellas han vivido historias por las que necesitan vengarse de los nazis: en el caso de Zhenya, principal protagonista femenina, el asesinato de su familia a manos de los alemanes. El espectador conoce desde

prácticamente el comienzo de la cinta la historia de estas mujeres: en contraste, hasta prácticamente el final no se desvela la historia personal de Vaskov, cuyo eje es también una mujer, su propia esposa.

Las soldados de esta obra muestran el valor en el combate, pero no tienen nada que ver con las representaciones, más acartonadas, realizadas durante la propia guerra o en los últimos años del estalinismo: son valientes, pero también muestran miedo y fragilidad cuando se van a enfrentar al combate. De hecho, como ya hemos señalado, la mayoría de las mujeres soviéticas evitaron el servicio militar y muchas de las que sí fueron a la guerra prefería roles tradicionalmente femeninos, más que tareas directamente relacionadas con el combate. No obstante, cualquier tipo de labor en el Ejército Rojo y durante la Segunda Guerra Mundial era peligroso. Incluso las enfermeras y telefonistas trabajaron en condiciones muy duras, arriesgando sus vidas, y en ocasiones incluso luchando, pese a que no sirviesen en roles de combate⁴⁵³.

Las protagonistas de *Los amaneceres son aquí más apacibles* son artilleras (al igual que Nina, una de las mujeres de *El mar en llamas*), función que, junto a los servicios médicos, era el que mayor número de mujeres empleaba. En 1942, con la necesidad de movilizar a las mujeres, fue cuando se produjo el llamamiento en masa para desempeñar esta función. Bajo la dirección del *Komsomol*, entre abril de 1942 y mayo de 1945, unas 300.000 mujeres fueron movilizadas⁴⁵⁴.

La escena del baño de *Los amaneceres son aquí más apacibles*, que se acaba de mencionar, y aquellas en las que las protagonistas manifiestan sus dudas y fragilidades ante la dureza del combate, ponen en primer plano dos temas debatidos durante la Segunda Guerra Mundial, de los que se hizo eco el cine. En primer lugar, se trataba de ver si las mujeres tendrían la fuerza y la resistencia suficiente para ser capaces de luchar

⁴⁵³ PENNINGTON, “Offensive”, p. 787. Una enfermera conocida fue Mariya Borovichenko, quien, durante el asedio a Kiev, logro información sobre el Ejército alemán, permitiendo así la destrucción de parte de la artillería del enemigo. Demostró que, además de ser una excelente enfermera, también manejaba las armas, protegiendo en muchas ocasiones a los heridos en el campo de batalla. Murió en 1943, a causa de la metralla recibida mientras protegía a un oficial herido. En 1965 se la condecoró a título póstumo como Heroína de la Unión Soviética. Véase NOBLE, Hayley, *Women in Combat: The Soviet Example*, tesis doctoral, Boise State University, 2019, p. 118.

⁴⁵⁴ MARKWICK, “The Motherland”, p. 225. Como ya se ha señalado, es imposible conocer las cifras de mujeres movilizadas con exactitud. La historiadora Anna Krylova recoge los números probablemente más cercanos a la realidad: un total de 520.000 mujeres sirvieron durante toda la guerra, sin incluir la defensa aérea. Estima que unas 200.000 formaron parte de diversos roles de apoyo, y otras 200.000 fueron médicos y enfermeras en el frente. Por tanto, habría unas 120.000 en actividades relacionadas con el combate. Si se cuenta a las mujeres de la Defensa Aérea, se podría llegar a las 900.000 mujeres implicadas en la guerra. KRYLOVA, *Soviet*, p. 168.

en el frente. Cierta tradición oral soviética daba por hecho la fuerza física de las mujeres en el combate, enlazando con mitos y leyendas de mujeres-guerreras⁴⁵⁵. De este modo, los soviéticos aceptaban algo que muchos occidentales veían como un obstáculo insalvable⁴⁵⁶. Sin embargo, la necesidad de matar era una experiencia que se asumía como enteramente masculina. No hay evidencia para determinar cuántas mujeres, una vez llamadas a filas, participaron directamente en combates sangrientos y acabaron con la vida de sus enemigos. Sin embargo, lo más probable es que muchas se encontraran en situaciones donde era necesario matar, aunque solo fuera para sobrevivir, incluso aunque ellas no pensarán hacerlo en principio⁴⁵⁷.

La otra cuestión se refiere a su mayor o menor confraternización con sus compañeros hombres en cuarteles y frentes de batalla, incluyendo relaciones de carácter sexual. Las fuentes indican que hubo relaciones románticas y/o sexuales, pero con una gran variedad de actitudes, tanto de los mandos como de los propios soldados. Por ejemplo, aunque no existía una política oficial en contra de estas relaciones, según el testimonio de algunos veteranos, había una regla no escrita de que si una relación romántica se hacía pública, uno de los amantes era trasladado a otra unidad, para evitar que esa relación perjudicara las acciones militares⁴⁵⁸. El tipo de relación al que mayor atención han prestado los historiadores fue el hecho de que algunos oficiales soviéticos tomaran “esposas para el frente” entre el personal femenino. Muchas de estas relaciones eran consentidas, pero la coacción también era posible porque esos hombres estaban en posiciones de poder y a menudo a cargo de la comandancia de unidades femeninas. Por lo tanto, muchos de esos oficiales tenían acceso a los barracones privados y así podían poner a su disposición lo que se denominaba una PPZh. Este era el acrónimo de las artilleras (en ruso, *za boevye zaslugi*, haciendo mención a su servicio militar), pero había un juego de palabras con la expresión *za polevye zaslugi*, que hacía referencia a un

⁴⁵⁵ PENNINGTON, *Wings*, p. 2. Véase ENAMORADO, Verónica, “De Penthesilea a Beatrix Kiddo: la mujer guerrera a través del tiempo”, en JIMÉNEZ LÓPEZ, María Dolores et al. (eds.). *Espacios míticos: historias verdaderas, historias literarias*, UNAM/Universidad de Alcalá, México/Alcalá de Henares, 2014, pp. 48-76.

⁴⁵⁶ PENNINGTON, *Wings*, pp. 52-54.

⁴⁵⁷ PENNINGTON, “Offensive”, p. 812.

⁴⁵⁸ ALEXIEVICH, *War's*, p. 184. Hay algunas excepciones documentadas, como la historia de amor que vivió en el frente la francotiradora Liudmila Pavlichenko con el subteniente y también francotirador Leonid Kitsenko, quienes manifestaron en más de una ocasión su deseo de casarse. Él falleció durante el asedio de Sebastopol al pisar una mina. La historia de la francotiradora y este tema del amor se puede ver en la coproducción ucraniana-rusa del año 2015 *Bitva za Sevastopol* (traducida como “La batalla por Sebastopol”) y dirigida por Sergey Mokritskiy. Véase HOFFMAN, David, *The Memory of the Second World War in Soviet and Post-Soviet Russia*, Routledge, Londres, 2021.

servicio sexual. Casi toda mujer que había tenido una relación sexual en el frente (o se creía que la había tenido) era etiquetada con este término despectivo⁴⁵⁹.

Pero, a la vez, muchos hombres y mujeres se veían a sí mismo como camaradas, como la propaganda comunista quería retratarlos, lo que implicaba la posibilidad de relaciones de igual a igual⁴⁶⁰. Las relaciones sexuales obviamente ocurrieron en el Ejército Rojo, favorecidas por el hecho de que los combatientes habían sido separados de sus familias. Así, a raíz de la situación bélica, algunos matrimonios se rompieron. A ello se añadía el riesgo de no regresar a casa o de volver gravemente heridos o discapacitados, lo que hacía que las relaciones asentadas antes de la guerra fueran puestas en peligro, tal y como se ve en *Cuando pasan las cigüeñas*⁴⁶¹.

También hay fuentes contradictorias sobre lo que ocurría si una mujer se quedaba embarazada. Al no haber aparentemente una política oficial al respecto, eran los comandantes locales los que decidían la solución a esa situación. Algunos documentos indican que las mujeres embarazadas, generalmente, continuaron en su destacamento hasta el séptimo mes, pero otros hablan de que la que se quedaba embarazada podía abandonar el servicio de inmediato. Según Engel, también se han documentado algunos casos de suicidios e infanticidios⁴⁶².

El problema con las fuentes es que el acoso y la violación eran temas tabúes en la vida civil y militar soviética. En el caso en el que se mencionasen violaciones durante la guerra, era solamente para atribuir las al enemigo, los crueles y monstruosos alemanes. La propaganda alemana, por el contrario, etiquetaba a las mujeres del Ejército soviético como *Flintenweiber* (mujeres fusileras) del degenerado sistema socialista, y por tanto amenazaba con ejecutarlas inmediatamente si eran capturadas⁴⁶³.

Otra película de gran interés para nuestro estudio, producida en esta etapa, es *V boy idut odni stariki* (traducida como *Al combate sólo van los veteranos*), dirigida por Leonid Bykov y estrenada en 1973. Es un drama que transmite la consiguiente tristeza y desolación provocada por el conflicto bélico, pero que es capaz también en algún momento de introducir toques de comedia y de cierto optimismo. La película, cuyo título

⁴⁵⁹ MERRIDALE, *Ivan's War*, p. 239. Otro libro interesante sobre este tema de las relaciones sexuales en el frente es DOMBROWSKI, Nicole, *Women and War in the Twentieth Century: Enlisted with or without Consent*, Garland, Nueva York, 1999.

⁴⁶⁰ Pennington, "Offensive", p. 810

⁴⁶¹ SCHEIDE, "Unstintingly", p. 241.

⁴⁶² ENGEL, Barbara, *Women in Russia, 1700-2000*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, p. 217

⁴⁶³ MERRIDALE, *Ivan's War*, p. 239.

hace referencia a una conocida frase hecha rusa, cuenta la historia real de distintos pilotos soviéticos y sus vivencias en la guerra, incluyendo la relación entre jóvenes pilotos con otros más veteranos. El éxito de la cinta fue instantáneo, llegando a ganar numerosos premios cinematográficos en el bloque soviético. Su director, Leonid Bykov, también tiene un papel protagonista en ella, interpretando al protagonista, el comandante Aleksey Titarenko, además de ser el guionista; su sueño de infancia de convertirse en un piloto le sirvió de inspiración⁴⁶⁴. Bykov, nacido en 1928 en la República Socialista de Ucrania, recibió numerosos premios honoríficos de la industria cinematográfica de la URSS por su extensa carrera. *Al combate sólo van los veteranos* es su obra más conocida, pese a que realizó alguna cinta más y tuvo también una extensa carrera de actor. Falleció en 1979 en un accidente de tráfico⁴⁶⁵.

El tono jocoso y positivo de la cinta se nota desde el primer momento, incluso en los créditos iniciales, acompañados de una música alegre, interrumpida, eso sí, por el sonido de bombardeos aéreos. Se nos presenta entonces a los distintos soldados, pilotos soviéticos, hombres valientes y ecuanímenes. Sus diversos orígenes (ucranianos, siberianos, rusos, georgianos...) pretenden reflejar la diversidad de etnias y culturas que englobó la Unión Soviética, que quedan simbólicamente unidas en una sola a través de una comunidad de sentimiento que se expresa con la música. Entre los soldados *veteranos*, destacan el citado Aleksey y el teniente Sergey Skvortzov (Vladimir Talashko), quien tiene emociones encontradas en la batalla, debido a la violencia que presencia. Junto a ellos, aparece un grupo de jóvenes que sueñan con volar y que acaban de salir del entrenamiento militar, por lo que al principio los veteranos no cuentan con ellos para la batalla.

La película incluye dos personajes femeninos, dos mujeres piloto que visitan al regimiento: la capitana Zoya (interpretada por Olga Mateshko) y su acompañante Masha (interpretada por Evgeniya Simonova), quienes harán las delicias de los soldados, tanto veteranos como novatos. A partir de este momento, se desarrolla una hermosa amistad, con momentos de paz para todos. En un caso, la amistad deriva hacia el comienzo de una historia de amor entre un joven uzbeko y Masha, que acaban casándose. Pero el avance

⁴⁶⁴ Véase FIRST, Joshua, "Making National Cinema in the Era of Stagnation", en *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity during the Soviet Thaw*, IB Tauris & Co, Londres, 2015.

⁴⁶⁵ RAJAGOPALAN, Sudha, "Kino-teatr.ru: Contemporary Cinephiles at work", *Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media*, nº 5, 2011, pp. 81-86.

los nazis en el frente ucraniano lleva a todos al combate, incluidos los novatos, provocando la tragedia del fallecimiento del joven uzbeko. Con los créditos finales de la cinta, tras un hermoso discurso que sus compañeros dedican al soldado fallecido, se ven escenas documentales de archivo, con los familiares visitando los cementerios donde se encuentran los seres queridos que lucharon en la guerra. En esta obra, Masha y Zoya están representadas como mujeres igual de valientes que sus compañeros masculinos, así como nobles y rectas, preparadas para el combate. Junto a ellas, se ve brevemente un regimiento entero de mujeres, representadas como mujeres alegres y chismosas, al comentar la relación de Masha con el uzbeko.



Fig. 29. Masha (Evgeniya Simonova) y Zoya (Olga Mateshko) en *Al combate sólo van los veteranos*. Fuente: Internet Movie Database.

Esta es una de las películas que subraya con más fuerza la participación de igual a igual de las mujeres en el Ejército Rojo. Cuando los alemanes invadieron la Unión Soviética, se calcula que solo había mil mujeres en servicio militar activo. Sin embargo, como ya se ha señalado, durante las primeras semanas de la guerra, cientos de miles de mujeres soviéticas se ofrecieron voluntarias para luchar. La mayoría fueron rechazadas pues, en el momento en el que empezó la guerra, no existía la idea de crear un plan de movilización de mujeres a gran escala. La primera respuesta de la Unión Soviética fue similar a la que se había hecho en Occidente: las mujeres tenían que reemplazar a los

hombres en la industria y en la agricultura para que así aquellos pudiesen ir al frente⁴⁶⁶. Pero, a medida que la guerra avanzaba, las mujeres fueron progresivamente aceptadas, y hubo importantes campañas de movilización, especialmente para servicios médicos, comunicaciones y defensa aérea: se sabe que, solo en un día, más de 40.000 mujeres fueron llamadas para labores médicas; en agosto de 1941, las órdenes fueron las de reclutar a más de 14.000 mujeres como conductoras. Por su parte, el *Komsomol* envió a 10.000 jóvenes a las unidades de comunicación militar. Se estima que al menos 250.000 mujeres fueron movilizadas entre marzo de 1942 y enero de 1943, momento crucial para el cambio de signo en la guerra, y según David Glatz, “órdenes adicionales no publicadas pudieron añadir otras cientos de miles de mujeres más a las filas del Ejército Rojo”⁴⁶⁷.

En cuando a la defensa aérea (el tema central de esta película), se estima que el *Komsomol* movilizó a unas 100.000 mujeres jóvenes en la primera de 1942 para colaborar en este campo, con funciones diversas. Una nueva movilización tuvo lugar en octubre del mismo año, sin que conozcamos las cifras exactas. De hecho, las organizaciones que llevaron a cabo el entrenamiento registraron a las mujeres que se unieron, pero el Ejército no lo hizo. Hacia 1943, las mujeres soviéticas habían sido integradas en todos los sectores militares posibles, desde servicios de apoyo, como los médicos, hasta la primera línea de defensa aérea, pasando a su vez por la infantería, la artillería o los movimientos partisanos. La mayoría de las mujeres en el Ejército Rojo sirvieron en subunidades militares, en especial en baterías, al pertenecer al arma de artillería. Algunas dirigían compañías y pelotones, pero raramente formaciones más grandes, ya que sólo unas pocas mujeres alcanzaron el rango de coronel⁴⁶⁸.

La última cinta destacable de los años setenta es *Blokada: Leningradskiy metronom, Operatsiya Iskra* (Mikhail Yershov, 1977), un díptico épico, propagandístico, pero también emocionante y profundo sobre la vida de la gente durante el sitio de Leningrado (actual San Petersburgo), considerado uno de los más duros y trágicos de la historia. Esta obra forma parte de una serie de cuatro películas épicas sobre la Segunda Guerra Mundial, filmadas entre 1973 y 1978, cuyo eje central es la demostración del valor del pueblo soviético durante el bloqueo de Leningrado, ciudad que se convierte en un

⁴⁶⁶ ERICKSON, John, “Soviet Women at War”, en GARRARD, John y GARRARD, Carol (eds.), *World War II and the Soviet People*. Palgrave MacMillan, Londres, 1990, p. 51.

⁴⁶⁷ GLANTZ, David, *Colossus Reborn: The Red Army at War, 1941-1943*, University Press of Kansas, Lawrence, 2005, p. 554, cit. en PENNINGTON, “Offensive”, p. 781.

⁴⁶⁸ ERICKSON, “Soviet”, p. 67.

protagonista más. La tercera y cuarta parte de la serie *Blokada (Bloqueo)* forman una sola película, con dos subtítulos: *Leningradskiy metronom (El metrónomo de Leningrado)* y *Operatsiya Iskra (Operación Iskra)*. Es una obra importante para analizar el tema de la mujer y la guerra en el cine soviético de esta etapa, debido a la fuerte presencia femenina en ella: en concreto, por el protagonismo de las valientes civiles que sufren el asedio y sobre todo por la enferma Vera Korolyova (interpretada por Irina Akulova), que es clave en la historia que narra el largometraje.



Fig. 30. Irina Akulova (Vera) en *El metrónomo de Leningrado*. Fuente: imagen extraída de la película.

La cinta comienza explicando que se trata de la tercera parte de una serie de películas que muestran el valor de la población de Leningrado y que se divide a su vez en dos partes. Una voz en off, muy habitual en el cine bélico soviético, localiza la acción en el bloqueo de la actual San Petersburgo. Con el objetivo de mostrar más realismo y sumergir al espectador en los acontecimientos, se ven imágenes de archivo de los bombardeos alemanes de la hermosa ciudad rusa.

La decisión alemana de sitiar Leningrado supuso una de las mayores catástrofes humanas de la Segunda Guerra Mundial. Las estimaciones consideran que al menos uno de los tres millones de civiles que la habitaban fue víctima del hambre entre septiembre de 1941 y enero de 1944; además, hubo bajas causadas por enfermedades y bombardeos. Las condiciones de vida que tuvo que atravesar la población durante el bloqueo, especialmente durante el primer invierno, se han comparado en ocasiones con los campos de concentración nazis. Esta comparación se basa no solo en la muerte y en las privaciones que se produjeron, sino también en la sensación de alienación y el

desmoronamiento social y psicológico que se produjo entre las víctimas y los supervivientes⁴⁶⁹.

El largometraje comienza con la imagen de una madre, que ha podido escapar viva de un bombardeo y que lleva a su hijo pequeño en brazos, como si se tratase de la célebre *Pietà* de Miguel Ángel. A continuación, en una escena diferente, se ve a Hitler anunciando los planes del cerco a Leningrado y un posterior ataque, el 16 de octubre de 1941. El ritmo de la cinta es frenético, con continuas reuniones del mando militar soviético en Leningrado. El soldado Aleksei Zvyagintsev (Yuri Solomin) que, al igual que sus compañeros, teme por el fatal destino que le espera a la ciudad con el bloqueo, acaba herido y llega a un hospital, donde una hermosa enfermera, Vera, le trata con cariño y comienza una historia de amor epistolar con él. Son estos dos personajes los que aportan el lado humano de la cinta, pues el resto se desarrolla en el frío bosque, en torno a la oscura Leningrado asediada, y en las reuniones de Stalin y Hitler con sus respectivos mandos militares. La primera parte termina con una leve pero valiente victoria soviética, obligando al enemigo a retroceder.

La segunda parte, *Operación Iskra*, sitúa la acción ya avanzado el bloqueo, con imágenes de una ciudad que no puede aguantar más el asedio: la voz en off narra los horrores del sitio y se ve un camión de recogida de cadáveres esparcidos por la calle. Los soldados están tan desbordados que necesitan el refuerzo de los civiles, pese a que algunos piensan que lo mejor es rendirse ante el enemigo. No obstante, siguen luchando valerosamente y causando bajas en el Ejército alemán. En la narración de los hechos bélicos se destaca el 17 de agosto de 1942, cuando la artillería soviética inicia el intento de liberación de Leningrado, desbaratando los planes alemanes. La correspondencia entre Aleksei y Vera se mantiene, reflejando los temores de la pareja de que uno u otro esté muerto. Por fin, llega la última ofensiva, acompañada de la correspondiente música épica, y la noticia del final del bloqueo, al crearse un corredor con el exterior en enero de 1943, aunque la derrota total alemana no se produjo hasta el año siguiente. Quien relata este hecho es una periodista de la radio local, donde ya sólo quedan mujeres trabajando. Como colofón del filme, las imágenes del Desfile de la Victoria en la ciudad, el 8 de mayo de 1945, se acompañan de cifras de soviéticos muertos en Leningrado (un millón) y en la

⁴⁶⁹ WACHTER, Alexandra, "This Did not Happen': Survivors of the Siege of Leningrad (1941–1944) and the 'Truth' About the Blockade", en DOWDALL Alex y HORNE, John, (eds.) *Civilians Under Siege from Sarajevo to Troy*, Palgrave MacMillan, Londres, 2018. p. 37.

URSS (28 millones). En cuanto a los protagonistas, Aleksei y Vera, la cinta se olvida de ellos para relatar los horrores de la guerra, pero se sobreentiende que pudieron cumplir sus sueños de estar juntos después del fin del conflicto.

Esta película pone el acento en la importante labor desarrollada por las enfermeras durante la guerra. Como ya se ha adelantado, a pesar de que hubo mujeres que combatieron directamente en el frente, las enfermeras y las médicas eran el rostro femenino aceptable de la Unión Soviética en la guerra: para algunos, representaban además una variación del arquetipo de la madre solidaria, trasladado al campo bélico. Así, dado que los hombres se ocupaban principalmente de las tareas de combate, las mujeres fueron clave entre los 700.000 miembros del personal médico militar. Eran sobre todo enfermeras *voluntarias* movilizadas por el *Komsomol*. En poco tiempo, la imagen de la heroica enfermera militar, rescatando al soldado herido del Ejército Rojo del campo de batalla, bajo fuego enemigo, o atendiendo cuerpos masculinos indefensos y destrozados en los hospitales, encajaba perfectamente con el discurso y la iconografía femenina de la defensa de la patria contra el enemigo bárbaro, misógino y nazi⁴⁷⁰.

En la práctica, el personal médico soviético no era, estrictamente hablando, “no combatiente”: muchos médicos y enfermeras llevaban armas, e incluso había diferencias entre las enfermeras de hospital o las que iban al frente⁴⁷¹. De ahí que también las enfermeras –pese a que aparentemente no tuvieron un papel tan activo como las pilotos, soldados o partisanas– formen también parte de las heroínas brezhnevianas. Como hemos ido viendo a lo largo de este epígrafe, estas son herederas del nuevo tipo de cine bélico que se había hecho durante la era del Deshielo, pero con los matices añadidos en esta etapa. Las nuevas medidas para el desarrollo del cine por parte del PCUS no acabaron con la censura, pues el cine debía de continuar siendo un transmisor de los valores patrióticos y revolucionarios, demostrando que estaban al alcance de todo el mundo. Por ello, las cintas siguieron siendo un vehículo propagandístico. De ahí el protagonismo de las mujeres partisanas y militares en pantalla en este periodo, tan diferentes a sus homólogas jruschovianas en la retaguardia. La llegada de los años ochenta, previa a la caída del Muro de Berlín y el desmantelamiento de la URSS, presentó algunas películas que fueron más allá, mostrando esta vez la brutalidad de la guerra, sin heroísmos de ningún tipo, tal y como vamos a explicar a continuación.

⁴⁷⁰ MARKWICK y CHARON CARDONA, *Soviet*, p. 57.

⁴⁷¹ Pennington, “Offensive”, p. 790.

2.5. La visión del horror y la barbarie de la guerra: de los pioneros a la Perestroika

Tras dieciocho años al frente de la URSS, Brezhnev murió en noviembre de 1982, dando paso a una sucesión de liderazgos breves y, finalmente, a la etapa de Gorbachov, que trajo la Perestroika, y la desaparición de la Unión Soviética. Brezhnev fue reemplazado como secretario del PCUS por Yuri Andropov, que falleció en 1984, siendo a su vez sustituido por Konstantin Chernenko. La muerte de este último en 1985 dejó el camino abierto a Mijaíl Gorbachov como último dirigente soviético. Dada la velocidad de las sustituciones, provocada por la elevada edad de los secretarios elegidos, estos no tuvieron excesivas oportunidades de demostrar cuáles eran sus proyectos y capacidades. En cualquier caso, en estos años se puso de manifiesto que, en el seno de los máximos órganos de dirección, y en particular en el Politburó, existían agrias disputas sobre las políticas que debían desplegarse y las personas que debían acometerlas⁴⁷². Por fin, Gorbachov, un joven reformista, denunció, al llegar al poder en 1985, la era de estancamiento de Brezhnev y acometió un vasto programa de reestructuración de la economía y de la política soviéticas que fue conocido como Perestroika.

El historiador británico Eric Hobsbawm cita dos razones que permitieron la llegada de un reformista al poder, en un régimen que, aparentemente, estaba bien asentado sobre la continuidad: la cada vez más visible corrupción dentro del Partido Comunista en la era de Brezhnev, de la que estaban convencidos los estratos intelectuales; y que la economía soviética necesitaba cambios drásticos para evitar que el sistema se hundiera⁴⁷³. A ello hay que sumar la enorme presión que la carrera de armamentos y conflictos como la guerra de Afganistán (país invadido por la URSS en 1979), ejercían sobre el erario público⁴⁷⁴. Por eso, el ambicioso plan que Gorbachov desplegó en la Unión Soviética partió de la decisión de liberarse de los compromisos exteriores del país, para poder concentrar todos los recursos en la reconstrucción interior. Frenó en seco la carrera de armamentos, sacó a las tropas de Afganistán y, tras una sucesión de diversas cumbres con el presidente norteamericano Ronald Reagan, en diciembre de 1989 Gorbachov y el sucesor de Reagan, George H. W. Bush, proclamarían conjuntamente el final de la “era

⁴⁷² TAIBO, *Historia*, p. 273; MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo: *La Unión Soviética: de la perestroika a la desintegración*, Istmo, Madrid, 1995.

⁴⁷³ HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2012, p. 473.

⁴⁷⁴ Sobre Afganistán, véase ALEXIEVICH, Svetlana, *Los muchachos de zinc: voces soviéticas de la guerra de Afganistán*, Debate, Barcelona, 2016; FEIFER, Gregory, *The Great Gamble: The Soviet War in Afghanistan*, HarperCollins, Nueva York, 2009.

de la Guerra Fría”. Gorbachov pudo así concentrarse en la Perestroika o reestructuración (tanto económica como política) y en la *glásnost* o transparencia informativa⁴⁷⁵.

Esto implicaba, en primer lugar, una ampliación de las posibilidades de información y debate público con respecto a materias previamente prohibidas o postergadas. Por medio de la *glásnost*, la crítica dejó de ser tabú y se permitió la discusión sobre cuestiones tales como el lado sangriento de la revolución, la hambruna que siguió a la colectivización, la figura de Lenin e incluso, aunque más tarde, la Segunda Guerra Mundial como experiencia colectiva mitificada. Aunque los efectos positivos de la *glásnost* se hicieron notar de muchas formas (como, por ejemplo, un levantamiento de las restricciones a la publicación de revistas, o una clara apertura informativa en un buen número de medios de comunicación estatales), seguían perviviendo trabas burocráticas, obstáculos a la libertad de expresión, y en último término, una resistencia a afrontar de manera abierta algunos problemas o episodios de la historia soviética.

Pese a ello, poco a poco la situación informativa en la URSS comenzó a parecerse a la mayor parte de los países occidentales. La *glásnost* ejercía un efecto doble y diverso. Por un lado, fuera del país permitía un conocimiento más cabal de una sociedad que tenía en ella un espejo para reflejar los cambios que experimentaba. Por el contrario, en el interior el resultado era más equívoco. Así, en los primeros años de las reformas, la política de *glásnost* no alcanzó a algunos aspectos importantes de la vida y de la historia soviética, que seguían en la penumbra. Así sucedía, por ejemplo, con cuestiones relacionadas con el ámbito militar, con la figura de Gorbachov o con el pensamiento político de Marx y Lenin, personajes aún por entonces intocables. No obstante, con ocasión del XIX Congreso del PCUS, vieron la luz algunos textos levemente desmitificadores, que se ocupaban de otro de los terrenos tradicionalmente protegidos, como eran las relaciones exteriores⁴⁷⁶.

Ya en su toma de posesión, Gorbachov había anunciado que en corto tiempo la URSS debía “alcanzar las posiciones científico-técnicas más avanzadas, el nivel mundial más elevado de productividad del trabajo social”. El borrador de su programa concretaba que, hasta el año 2000, el ingreso nacional y la producción industrial debían duplicarse:

⁴⁷⁵ Véase LEWIN, Moshe, *El siglo soviético, ¿Qué sucedió realmente en la Unión Soviética?*, Planeta, Barcelona, 2021; CIMORRA, Borís, *La caída del Imperio Soviético: crónica de un testigo de excepción*, Actas, Madrid, 2021; REMNICK, David, *La tumba de Lenin: los últimos días del imperio soviético*, Debate, Barcelona, 2020.

⁴⁷⁶ TAIBO, Carlos, *La explosión soviética*, Espasa Hoy, Madrid, 2000, p. 82.

la productividad laboral elevarse dos veces y media, y el ingreso real de la población aumentar entre un 60 y un 80%⁴⁷⁷. La reforma era el producto de un cambio en la concepción y la estrategia de la cúpula de un aparato, el del PCUS. Se aplicó a través del XII Plan Quinquenal (1986-1990) y se diseñó su intensificación en el XIII Plan Quinquenal (1991-1995), que sin embargo fue bruscamente interrumpido por la disolución de la URSS⁴⁷⁸.

El resultado de esas reformas económicas fue decepcionante: las empresas estatales se aprovecharon de la nueva libertad para elevar los salarios de los empleados, sin que esto fuese acompañado del aumento de la productividad. Las mercancías se volvieron cada vez más escasas, las filas en las tiendas se alargaron y muchos comestibles sólo se podían obtener en los mercados libres de los *koljoses*. Se produjo un déficit presupuestario de 120.000 millones de rublos, equivalente a más del 13% del PIB. La balanza comercial con los países de la OCDE fue negativa y el endeudamiento estatal se duplicó. El descontento social se extendió. Incluso aquella era del estancamiento de Brezhnev se convirtió, en comparación, en la mejor etapa que habían vivido muchos ciudadanos. Todo apuntaba a que una reforma económica era imposible sin cambios políticos⁴⁷⁹.

De hecho, la Perestroika no se limitó a la economía: también se intentó reformar la política en profundidad, abriendo el sistema a la transparencia y a una mayor democracia y representatividad. Pero los problemas que arrastraba la URSS eran a estas alturas demasiado grandes. Entre ellos se contaba el gran problema de las nacionalidades, oprimidas por la rusificación estalinista, que no había sido corregido por los sucesores de Stalin. A pesar de que Gorbachov intentó buscar una salida, reformulando el lazo federal entre las Repúblicas soviéticas para darles más libertad, este problema estalló durante el despliegue de la Perestroika (sobre todo con la proclamación de independencia de los Estados Bálticos) y acabó disolviendo la Unión. Desde Rusia, Borís Yeltsin contribuyó a desafiar el poder central de la URSS de Gorbachov. Mientras todo esto ocurría, Gorbachov hubo de hacer frente a un golpe de Estado en el verano de 1991, que fracasó, pero que le obligó a disolver el Gobierno, cerrar el Parlamento y suspender la actividad del PCUS. Todo ello llevó al hundimiento definitivo del sistema, a la dimisión de

⁴⁷⁷ ALTRICHTER y BERNECKER, *Historia*, p. 380.

⁴⁷⁸ TAIBO, *La explosión*, p. 65.

⁴⁷⁹ ALTRICHTER y BERNECKER, *Historia*, p. 381.

Gorbachov y a la desaparición de la URSS en diciembre de 1991. La Comunidad de Estados Independientes, que había sido creada ese mismo mes por Rusia, Bielorrusia y Ucrania, se convirtió en su efímera heredera, pues finalmente cada una de las antiguas Repúblicas soviéticas emprendió su propio camino en solitario. Gorbachov, que solo buscaba la renovación del socialismo soviético, acabó firmando su acta de defunción⁴⁸⁰.

Como es lógico, las reformas de Gorbachov, incluida la *glásnost*, se reflejaron en el cine. En parte, el cine de la Perestroika (y de comienzos de los años noventa) siguió reproduciendo modelos arcaicos, si bien presentó a la URSS como una sociedad enferma, al borde del colapso, sometida a una profunda crisis económica, política y cultural. Según Kofman, el cine de la Perestroika estuvo lleno de una revisión profunda del pasado, crítica con los errores y con la desilusión que había en el país⁴⁸¹. Además, en esta nueva etapa los personajes femeninos pudieron progresivamente mostrar su feminidad, más allá del control de la censura; y ciertos personajes masculinos, como los de carácter heroico, pusieron en valor más sus cualidades espirituales que la fuerza física, que anteriormente se alababa por encima de todo. Además, el cine aprovechó la oportunidad para llevar a la pantalla historias más profundas, reales y contemporáneas, que eran las que más interesaban a una sociedad en transformación: de ahí la escasez de películas bélicas durante los últimos años de la URSS. La excepción, como veremos enseguida, fue una película tan monumental y cruda como *Idi i Smotri*, cinta fundamental de la *glásnost*⁴⁸².

No obstante, mucho antes de la Perestroika ya habían aparecido algunas obras aisladas, adelantadas a su tiempo, que mostraban la brutalidad y el horror de la guerra sin ningún tipo de heroísmo y que podemos considerar precursoras del cine de los años ochenta. Merece la pena volver atrás en el tiempo para analizarlas con calma pues, pese a haber sido realizadas en etapas anteriores, mostraron una visión de la guerra en un tono traumático e intimista, que las convierte en un antecedente del cine propio de los años ochenta, crítico con la brutalidad de la Segunda Guerra Mundial y alejado de todo tono propagandístico. Es lo que sucede con *Ivanovo detstvo* (traducida como *La infancia de Iván*, 1962), ópera prima del célebre director ruso Andrei Tarkovsky y, a su vez, una de las cintas más conocidas del cine soviético. El largometraje cuenta la historia de la

⁴⁸⁰ *Ibidem*, pp. 381-389.

⁴⁸¹ KOFMAN, *Freed*, p. 114.

⁴⁸² Esta será la única cinta soviética de la etapa de la Perestroika analizada en la tesis. Como ya se ha comentado, apenas existen películas de esta década que traten la Segunda Guerra Mundial. Además, algunas no incluyen mujeres en papeles más o menos importantes. En algún caso, no he podido localizar copia del filme, al no haber tenido distribución internacional.

infancia del protagonista, trastocada por completo por la violencia de la guerra, que es mostrada en la pantalla sin tapujos. No obstante, sus escenas violentas son compatibles con otras hermosas y líricas, en un equilibrio que posiblemente solo un artista como Tarkovsky podía realizar.

Tarkovsky es no solo uno de los más reconocidos autores soviéticos sino también uno de los grandes directores de la historia del cine. Nacido en 1932 en Rusia, la labor de Tarkovsky no se redujo simplemente a su labor como director, pues escribió numerosas obras de teoría cinematográfica. *La infancia de Iván* es la primera película de una gran carrera, completada con otras obras reconocidas como *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972) y *El Espejo* (1975)⁴⁸³. El futuro cineasta presencié la guerra de niño, cuando su padre marchó en 1941 al frente como voluntario para trabajar como corresponsal de guerra. El pequeño Andréi se quedó en casa con su hermana, madre y abuela. Él mismo destacó posteriormente que esa influencia femenina en sus primeros años fue decisiva para su carrera artística. Comenzó sus estudios cinematográficos en la célebre Universidad Panrusa Guerásimov de Cinematografía (VGIK), como alumno del cineasta Mikail Romm, coincidiendo a su vez, a finales de los años cincuenta, con la eclosión artística de la era del Deshielo. En 1961 Mosfilm le concedió la oportunidad de dirigir su primera película, que sería *La infancia de Iván*. Este éxito le catapultó a la realización de sus otras grandes películas, mencionadas previamente. Su larga y laureada carrera terminó con un cáncer de pulmón en París, cuando se preparaba para el Festival de Cannes, donde se presentó su obra póstuma *Sacrificio* (1986). Por la oposición de su esposa de trasladar el cuerpo para ser enterrado en la URSS, las autoridades soviéticas finalmente permitieron que fuese inhumado en París, en el cementerio ruso de Sainte-Geneviève-des-Bois, donde siguen actualmente sus restos⁴⁸⁴.

La infancia de Iván fue realizada en el ya explicado contexto de la desestalinización, pero fue más allá de otras películas de su tiempo, desmitificando la guerra, destacando su brutalidad, su deshumanización y la destrucción que provocaba. La historia se basa en un relato corto de Vladimir Bogomolov publicado en 1957, un año después del célebre discurso de Jruschov. Sin embargo, Tarkovsky decidió introducir algunos cambios en la historia, como el poético final, en el que el sueño de Iván revela la

⁴⁸³ Esta última también incluye escenas de la Segunda Guerra Mundial, pero no es útil para este trabajo, al no haber en ella una presencia femenina determinante.

⁴⁸⁴ GREEN, Peter, *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, MacMillan Press, Londres, 1993, p. 5.

belleza de la vida en el más allá. La película fue rodada en blanco y negro, con un comienzo de gran belleza: un niño, que se supone que es el Iván que da título a la cinta (Nikolay Burlyayev), disfruta de su madre y de la alegría de estar con ella en una playa. La realidad es que es un sueño, pues el niño se encuentra en una ciénaga, con frío, mientras que de fondo se oye el ruido de armas de fuego. Después, se explica cómo Iván es recogido y llevado ante un joven teniente llamado Galtsev (Evgeniy Zharikov) que, conmovido por su mirada de tristeza, le da comida y calor. Tras una conversación, este soldado descubre que Iván trabaja con el escuadrón 51 como correo y que otro niño, compañero de Iván, se ha quedado perdido en la ciénaga. Pero el jefe del escuadrón, Kholin (Valentin Zubkov) se niega a ir a buscarlo para no poner en peligro a sus hombres.

La historia va avanzando, salpicada de una serie de imágenes oníricas, que alternan momentos de horror con el feliz recuerdo de la madre. En una de sus misiones en torno a la ciénaga, los soldados pierden de vista para siempre a Iván, con el consiguiente sentimiento de culpa para Kholin y Galtsev. Tras una serie de imágenes estremecedoras (como un soldado alemán que enseña el cadáver carbonizado de Joseph Goebbels), se descubre una fotografía de Iván en un archivo, con sus ojos llenos de rabia, al lado de un rótulo que indica la palabra “ejecutado”. La cinta acaba con una imagen de Iván en la playa, junto a su madre, solo que esta vez ya no es el sueño del que se despertaba al inicio del metraje.

El nombre del protagonista no está escogido al azar: Iván es la traducción rusa de Juan, procedente del hebreo Yohannan, pero, al ser un nombre muy habitual en Rusia, se interpreta con el significado de “hombre común”. Representa a los niños soviéticos, inocentes, que perdieron su infancia por culpa de la guerra. Esta infancia es idealizada en la cinta por medio de los flashbacks que indican el recuerdo que Iván tiene de su madre y el hermoso entorno con el que sueña. En este largometraje destaca un único personaje femenino, en medio del caos de la guerra y la tristeza: Masha (Valentina Malyavina), la enfermera jefa de los servicios médicos de un destacamento en la ciénaga, cuya historia conocemos a través de una conversación bastante reveladora con Kholin, quien se siente atraído por ella. Aunque los personajes sean en su mayoría soldados, el film habla de la complicada situación a la que tuvieron que hacer frente todos los ciudadanos soviéticos, especialmente en el lado occidental del país. Al comienzo de la guerra, con el objetivo de reclutar resistentes y recabar apoyo local, la narrativa oficial soviética destacó el papel desempeñado por los civiles comunes y anónimos, obligados por la “guerra de

aniquilación” nazi a luchar contra los ocupantes para sobrevivir. Sin embargo, la realidad de la guerra vivida por civiles y militares soviéticos era mucho más dura de lo que dejaba entrever la versión oficial, tal y como se refleja en este filme⁴⁸⁵.



Fig. 31. El icónico beso entre Masha y Kholin. Fuente: Filmaffinity.

Gracias a *La infancia de Iván*, Tarkovsky se hizo muy conocido entre los círculos cinéfilos, como los del Festival de Cine de Venecia de 1962, donde obtuvo el premio máximo del León de Oro. Fue su consagración como un artista rompedor e innovador, convirtiéndose en uno de los directores soviéticos más conocidos, incluso después de su muerte en 1983. Pero no todo fueron mieles de éxito para Tarkovsky: la cinta no le permitió *conquistar* los corazones de parte de la izquierda europea, que llegó a criticar las escenas de los sueños de Iván como “burguesas”, por la crítica que suponían no solo a la guerra sino al *paraíso soviético*. No obstante, otros intelectuales de esta tendencia, como Jean-Paul Sartre, defendieron la obra como un exponente del “surrealismo socialista”, un estilo a medio camino entre el expresionismo y el neorrealismo. Sartre destacó el uso de la cámara y de los planos, resultando en escenas de gran belleza, que el director desplegó para provocar la empatía ante la situación que vivía Iván⁴⁸⁶. La tragedia del protagonista se subraya aún más a través del hermoso blanco y negro, y de una fotografía que muestra la destrucción del entorno, tanto en las casas como en el paisaje en los que se desarrolla la historia. La pérdida de Iván y de su amada madre simbolizaban sin duda la herida que

⁴⁸⁵ CAMINO, *Memories*, p. 90.

⁴⁸⁶ SARTRE, Jean Paul, “Discussion on the Criticism of Ivan’s Childhood”, *The French Letters*, nº 1009, 1963, cit. en CAMINO, *Memories*, p. 90.

vivía la Unión Soviética, aunque hubiera resultado vencedora en la Segunda Guerra Mundial⁴⁸⁷.

Otra película con una visión crítica de la guerra, adelantada a su tiempo, es *Voskhozhdeniye* (traducido como *La ascensión*), de 1977. Fue dirigida por Larisa Sheptiko, una de las cineastas más destacadas de la época del Deshielo jruschoviano. Fue su última película, antes de morir en un accidente de tráfico en 1979, con solo 41 años, precisamente junto al director de fotografía Vladimir Chuchnov. Nacida en 1938 en Ucrania, Larisa Sheptiko comenzó sus estudios cinematográficos en la prestigiosa VGIK, formando parte de una generación de directores sin precedentes, como Tarkovsky, que se había graduado unos años antes, y Elem Klímov, quien se convertiría en el marido de Sheptiko. Aunque comenzó a desarrollar sus estudios cinematográficos en la era del Deshielo, no fue hasta el final de esta etapa cuando empezó a dirigir. Protagonizó una corta pero fructífera carrera, aunque sin obviar la mano de la censura soviética, ya que tres de sus seis largometrajes fueron censurados. *Krylya* (1966) su ópera prima, es considerada como una de las mejores películas que analizan el rol de las mujeres durante la segunda posguerra mundial en la URSS. Unánimemente se le considera como una gran directora que trascendió géneros, y cuyas películas no pueden reducirse únicamente al cine “dirigido por mujeres”⁴⁸⁸. Desgraciadamente, su legado cinematográfico fue borrado de la memoria colectiva, pese a los intentos de su marido Klímov de intentar recuperar su figura. Ni siquiera en la Rusia de Putin es demasiado conocida. No obstante, progresivamente, gracias a distintos festivales de cine y a una serie de documentales sobre ella, su figura ha comenzado a tenerse en cuenta en los últimos tiempos como una de las grandes directoras soviéticas⁴⁸⁹.

La ascensión supuso su trabajo más exitoso, ganando el Oso de Oro en el Festival de Berlín. Producida en la era de Brezhnev, tuvo que superar el freno que la censura suponía para una cinematografía innovadora⁴⁹⁰. Se trata de una historia basada en una novela del escritor bielorruso Vasily Bykov y la acción sucede en Bielorrusia en 1942. Por medio de la fotografía en blanco y negro de Chuchnov se logra transportar al espectador al realismo y a la crudeza del frente y de la vida de la retaguardia, huyendo de

⁴⁸⁷ CAMINO, *Memories*, p. 90.

⁴⁸⁸ ATWOOD, *Red*, p. 83.

⁴⁸⁹ QUART, Barbara, *Women Directors: The Emergence of a New Cinema*, Praeger Publishers, Nueva York, 1989, p. 209.

⁴⁹⁰ SOROKINA, Anastasia, “The Lady Vanishes: Soviet Censorship, Socialist Realism, and the Disappearance of Larisa Shepitko”, *Film Matters*, nº 8/3, 2017, p. 22.

toda heroización de la lucha soviética contra los nazis. A través de una historia intimista logra mostrar el horror, tanto físico como psicológico, de lo que fue la denominada “Gran Guerra Patriótica”, que aquí se presenta en las antípodas de la exaltación patriótica-revolucionaria que conlleva este nombre.

La cinta comienza con la huida de dos partisanos, Sotnikov (Borís Plotnikov) y Rybak (Vladimir Gostyukhin), que deben abandonar su pelotón para buscar comida en medio del frío y el caos de la guerra. En un tiroteo, Sotnikov recibe unos disparos que le dejan herido y muy debilitado. En un intento de los dos amigos de refugiarse, llegan a una pequeña cabaña donde vive Demchikha (Lyudmila Polyakova) con sus tres hijos. Después, los nazis llegan a la cabaña, donde descubren a los fugitivos y los llevan prisioneros a un campo de trabajo, junto a la mujer que los ha acogido, llena de dolor al verse obligada a abandonar a sus hijos. En el campo de trabajo son interrogados por un colaboracionista con los nazis, Portnov. Este pide a los dos partisanos que se cambien de bando, como ha hecho él mismo, pero sólo Rybak acepta esa oferta, mientras Sotnikov se mantiene firme, pese a que está enfermo y débil. Al haber cedido a las amenazas, el primero aún sueña con su libertad, pero al final los tres, incluido Rybak, serán conducidos al patíbulo para ser ahorcados, junto a un anciano y una niña judía llamada Basya (Viktoriya Goldentul). Sin embargo, finalmente Rybak no es ejecutado porque ha empezado a colaborar con el enemigo. Tras la ejecución de su compañero y de Demchikha, Rybak se da cuenta del error que ha cometido: todo el mundo en la aldea próxima al campo de concentración sabe que él es un colaboracionista, un traidor, lo que supone la mayor vergüenza. Por ello, intenta suicidarse con una horca hecha con su cinturón, pero no lo consigue. La película acaba con un plano de la nieve, simbolizando el vacío al que se ve abocado Rybak, pese a haber salvado su vida.

Como en otras películas soviéticas sobre la guerra, la nieve y el frío se convierten en protagonistas de esta cinta, intercalándose amplias tomas del paisaje nevado con unos hermosos primeros planos de las miradas, sobre todo de desesperación, de los protagonistas. Los dos caracteres principales son los partisanos que, ante la adversidad, toman decisiones diferentes. Sotnikov tiene una actitud firme que le hace adquirir tintes casi religiosos en su representación. Él es el partisano que, pese a la tortura y el dolor de sus heridas, no sucumbe ante las ofertas de los colaboracionistas, demostrando así la fuerza de los soviéticos, e incluso del marxismo-leninismo, ante el horror del fascismo. En los interrogatorios confiesa que antes de la guerra era un profesor, pero que siempre

ha estado dispuesto a luchar por el partido y sus ideales. El hecho de que durante toda la película se le represente como un hombre herido, enfermo (asmático) y muy débil es una forma muy singular de representar a un héroe soviético en el cine. El heroísmo de este personaje podría parecer contradictorio con la idea de que la película de Sheptiko evita la exaltación épica de la Segunda Guerra Mundial y de la URSS, pero, por un lado, es un héroe muy particular, físicamente enfermo; por otro, sirve de contrapunto a la presencia de dos soviéticos colaboracionistas, cuya representación hubiera sido imposible en un cine completamente propagandístico, como el de la etapa de Stalin.

A diferencia de las películas yugoslavas de los años sesenta y algunas de los setenta, que se analizarán extensamente en el siguiente capítulo, donde los colaboradores son antagonistas casi vistos como elementos excepcionales, esta cinta va más allá, al presentarlos como una comunidad alienada dentro de las propias fronteras soviéticas. Los personajes de Portnov y Rybak son ejemplos del colaboracionismo con las fuerzas de ocupación en el territorio de Bielorrusia. Diversas investigaciones han demostrado que los alemanes eran generalmente bienvenidos como liberadores en muchos territorios soviéticos que habían sentido de modo especial la opresión soviética, como el oeste de Ucrania, las Repúblicas Bálticas y el oeste de Bielorrusia. Mucha gente colaboró con ellos, principalmente como un medio para rechazar el dominio ruso y soviético. Sin embargo, estas *zonas grises* del conflicto, donde la gente podría haberse convertido en colaboradora o partisana para poder sobrevivir y ayudar a su familia, fueron borradas de la memoria oficial de la guerra en la inmediata posguerra⁴⁹¹. No es casualidad que Bielorrusia fuera uno de los lugares donde más se sufrió la brutal violencia de la guerra, muriendo en torno al 25% de sus nueve millones de habitantes, incluidos dos tercios de su población judía. Al igual que Polonia y Ucrania, con las que compartió la experiencia de unas fronteras cambiantes, Bielorrusia sufrió duramente la violencia genocida de los nazis, además de grandes daños materiales. Junto a la destrucción humana, unos seiscientos pueblos fueron borrados del mapa y otros parcialmente destruidos. Muchos bielorrusos tuvieron como sus únicas opciones o colaborar con el invasor o contribuir al esfuerzo soviético en la guerra, uniéndose a los partisanos o al menos apoyándolos. A los judíos bielorrusos, por el contrario, no se les dio ninguna oportunidad⁴⁹². Por todo ello,

⁴⁹¹ GOUJON, Alexandra, “Memorial Narratives of WWII Partisans and Genocide in Belarus”, *East European Politics and Societies*, n° 24/1, 2012, p. 6.

⁴⁹² CAMINO, “Citizen”, p. 15.

es significativo que esta película, que muestra sin ambages la realidad del colaboracionismo, esté ambientada precisamente en Bielorrusia.

La muerte es un elemento central en la obra, que, al igual que otras del Deshielo que abordaron la guerra, retrata el duelo, silenciado a menudo en la narrativa oficial de los países comunistas. Esto se ve claramente en la escena de la ejecución, cargada de simbolismo: aunque no aparece en el libro, en la película se ve a las cinco personas a punto de ser colgadas subiendo por una colina donde les espera el patíbulo. Su ascenso, acompañado de la belleza que la música es capaz de dotarle, escenifica el título de la cinta (“La ascensión”), cobrando finalmente sentido. En este momento, cuando los condenados se abren paso entre la gente para ser ejecutados, Sotnikov, el líder del grupo, abraza la muerte como si fuese un mesías entre los demás, mientras la cámara se detiene en cada uno de ellos para mostrar su semblante. Sus rostros son una visión microcósmica de la castigada Bielorrusia soviética, y, por lo tanto, de la URSS ocupada y de la gran patria rusa, que acoge a las demás nacionalidades de la Unión Soviética⁴⁹³.

En el filme se encuentran dos mujeres: Demchikha y Basya, una madre y una adolescente, respectivamente. Demchikha es una madre de tres niños que arriesga a su vida el esconder a los dos combatientes fugitivos en el ático de su casa. Cuando llegan los nazis, comienzan propasándose con ella, abofeteándola y exigiéndole que les de comida. Los nazis capturan a los dos hombres y detienen después a Demchikha: sus lágrimas y gritos son terribles, pidiendo clemencia para sus tres hijos, que se van a quedar solos en una casa en medio del bosque y de la nieve. El espectador se da cuenta, al igual que ella, de que no va a volver a ver a sus hijos. Los nazis, al interrogar a los dos partisanos, piensan que ella no solo los ha escondido, sino que es una colaboradora activa de la resistencia. Sotnikov pide clemencia para ella y para sus niños, inútilmente porque irá a la horca al final de la película.

La otra mujer de la cinta es Basya, la adolescente. Su aparición es muy breve, suficiente para hablar de su padre y de su vida previa, con sus momentos felices, antes de la guerra. Ella simboliza a las niñas y adolescentes cuya vida fue interrumpida por el conflicto bélico: Basya no puede procesar lo que está ocurriendo, y sucederá lo mismo cuando se le ponga la soga alrededor del cuello para ejecutarla. Su mirada vacía, pero a la vez digna, muestra su incomprensión, lejos de un mero heroísmo propagandístico. Al

⁴⁹³ CAMINO, Mercedes, “Citizen Ivanov Versus Comrade Tito: Partisans in Soviet and Yugoslav Cinema of the Second World War (1960–1985)”, *Quarterly Review of Film and Video*, n° 36/1, 2019, p. 10.

igual que los otros hombres ejecutados, las dos mujeres ejemplifican la actitud de numerosos ciudadanos soviéticos, aceptando su destino, dando una lección de coraje al resto de la población que ha acudido a ver la ejecución. La imaginería religiosa de esta larga escena final muestra una íntima relación entre los partisanos, los ciudadanos comunes y el paisaje, relación que ya se había establecido desde la primera escena de la cinta, con la huida de los protagonistas⁴⁹⁴. Uno de los grandes momentos del largometraje tiene lugar cuando Sotnikov, camino de la ejecución, le dice a Portnov cuál es su verdadero apellido: “No Ivanov⁴⁹⁵, sino Sotnikov, nacido en 1917, el año de la Revolución de Octubre, miembro del Partido Comunista, así como lugarteniente del Ejército Rojo”. Y añade que tiene un padre, una madre, y tras una intensa pausa, una patria, haciendo especial hincapié en la pronunciación de esa última palabra en ruso (Родина, *rodina*). Se trata de un concepto inmortalizado por la propaganda de la guerra, mostrado sobre todo en carteles en los que se llamaba a la gente a luchar por la patria, apelando al nacionalismo ruso, más que al comunismo soviético.



Fig. 32. La pequeña Basya aguarda a la muerte. Fuente: Filmaffinity.

⁴⁹⁴ CAMINO, “Citizen”, p. 11.

⁴⁹⁵ Apellido genérico ruso: en la escena del primer interrogatorio y tortura de Potnov había dicho que se llamaba “Ciudadano Ivanov”.

En 1981, en la etapa final de la era Brezhnev, se presentó la obra *V nebe Nochnye vedmy* (traducida al castellano como *Las brujas de la noche en el cielo*). Dirigida por Yevgeniya Zhigulenko, está basada en la historia del 588º Regimiento de Bombardeo Nocturno, regido y compuesto enteramente por mujeres, apodadas por los nazis como “las Brujas de la Noche”, denominación que, pese a tener al principio un carácter despectivo, será sinónimo de honor y leyenda⁴⁹⁶. La historia comienza cuando la piloto Galina Polikarpova (Yana Druz) abandona el hospital donde está ingresada para unirse al citado regimiento. La comandante de la unidad, Dusya Boguslavskaya (Valeriya Zaklunnaya), amonesta a Galina por marcharse del hospital, pero es consciente de la necesidad de contar con ella para una misión urgente. Por su parte, otra compañera del regimiento, Oksana Zajarchenko (Valentina Grushina), avista a un niño huérfano, Fyodor (Dimitri Zamulin), que ha sobrevivido a un bombardeo enemigo, y decide adoptarlo como su hijo, pese a ser consciente de que sus sentimientos no debieran entrometerse, ante la incertidumbre de la guerra. Incluso despierta los celos de otras compañeras, especialmente de Galina, por tener a ese niño con ella. En uno de los vuelos nocturnos, ambas mujeres son alcanzadas por un avión alemán, siendo Galina la única superviviente. La perspectiva del final del conflicto, con la invasión soviética de Alemania, permite a Galina prometer a Fyodor que, cuando acabe la guerra, ella y su prometido (un oficial del Ejército Rojo) irán a recogerlo. Termina así la película.

La directora de esta película, Yevgeniya Zhigulenko, fue piloto durante la Segunda Guerra Mundial y fue condecorada como Heroína de la Unión Soviética⁴⁹⁷. Nacida en 1920 en Krasnodar, ingresó en las filas del Ejército Rojo y en 1942 acabó sus estudios en la Escuela de Pilotos de Aviación Militar de Moscú. Formó parte del 46º Regimiento de Bombardeo Nocturno, convirtiéndose en comandante. Después de la guerra se mudó a Sochi, donde ejerció como diputada del Soviet de la ciudad, y en los años setenta trabajó en el Ministerio de Cultura. En esa misma década se graduó como directora de cine en la Universidad Estatal Rusa de Cinematografía (VGIK) y en 1981 rodó esta película, basada en sus propias experiencias durante la guerra. Su segunda y

⁴⁹⁶ DELL, Pamela, *The Soviet Night Witches: Brave Women Bomber Pilots of World War II*, Snap Books, Minnesota, 2017, p. 28.

⁴⁹⁷ En esta página web en ruso aparece el listado completo de todas las personas condecoradas como Héroe de la Unión Soviética. En el listado, también por el símbolo de la condecoración aparece la tropa a la que cada persona pertenecía: <https://warheroes.ru/main.asp>.

última obra fue otro largometraje bélico ambientado en el asedio de Sebastopol. Falleció en Moscú en 1994⁴⁹⁸.

Como ya se ha señalado, el filme se centra en las mujeres pilotos soviéticas, heroínas como Marina Raskova. Zhigulenko comentó en una entrevista la importancia que tuvo el ejemplo de esta mítica piloto en su decisión de unirse ella misma a la aviación⁴⁹⁹. Raskova había sido la navegante del avión *Rodina* (“Patria” en ruso), que en 1938 realizó un vuelo ininterrumpido de veintiséis horas, comandado por tres mujeres. Esta proeza fue ensalzada por la propaganda soviética. Incluso Stalin declaró que la hazaña de la tripulación del *Rodina* “vengaba los siglos de opresión femenina”⁵⁰⁰. Pero, además, Raskova se convirtió en una leyenda, luchando en la Segunda Guerra Mundial en el 588º Regimiento de Bombardeo Nocturno. Al fallecer en el conflicto, se convirtió en una mártir de la patria y de la revolución⁵⁰¹. Las hazañas de las aviadoras sirvieron para inspirar al público soviético y, según Pennington, la adoración que recibieron mujeres como Raskova “solo se puede comparar con la de las estrellas de cine estadounidenses de la época, pero con el aura añadida de una guerrera”⁵⁰².



Fig. 33. Dusya Boguslavskaya (Valeriya Zaklunnaya) pasando revisión a las pilotos. Fuente: Internet Movie Database.

⁴⁹⁸ MARKWICK y CHARON CARDONA, *Soviet*, p. 246; GOODPASTER STREBE, Amy, *Flying for Her Country: The American and Soviet Women Military pilots of World War II*, Praeger Security International, Westport, 2007, p. 35; NOGGLE, *A Dance*, pp. 52-58.

⁴⁹⁹ GOODPASTER STREBE, Amy, “Marina Raskova & the Soviet Women Aviators of World War II”, *Russian Life*, nº 46/1, 2003, p. 45.

⁵⁰⁰ PENNINGTON, *Wings*, p. 25.

⁵⁰¹ GOODPASTER STREBE, Amy, *Flying for Her Country: The American and Soviet Women Military Pilots of World War II*, Potomac Books Inc, Lincoln, 2009, p. 15.

⁵⁰² PENNINGTON, *Wings*, p. 26.

En efecto, la habilidad y el valor de las aviadoras, que hizo que se les relacionara con las leyendas de las míticas Amazonas de la Antigüedad⁵⁰³, impulsó al Ejército soviético a realizar la primera incorporación oficial a nivel mundial de mujeres al combate⁵⁰⁴. Al comienzo de la guerra, la propia Raskova trató de aprovechar su influencia en Stalin y el Ministerio de Defensa para persuadirles de que crearan y consolidaran unidades de aviación femeninas. Un buen número de mujeres, particularmente instructoras piloto, mandaron a Raskova solicitudes para unirse a esas unidades, preguntaron cómo podían “poner sus habilidades al servicio de su país, más particularmente, cómo podrían llegar al frente, preferiblemente en una unidad de fuerza aérea”⁵⁰⁵. Los relatos de estas mujeres veteranas revelaron que una “fiebre de patriotismo” las obligó a actuar, como respuesta similar a la que dieron los hombres estadounidenses tras los ataques japoneses a Pearl Harbor⁵⁰⁶. La unión de una fuerte devoción a la patria soviética, junto con una amplia experiencia en vuelo (ya que Raskova requería un mínimo de 500 horas para quien deseara volar aviones combate o bombarderos), hizo que Stalin accediera a establecer el 122º Grupo Aéreo, con tres regimientos enteramente compuestos por mujeres, siendo el 588º el más famoso de los tres⁵⁰⁷.

Este regimiento voló en misiones de combate que incluyeron la defensa de Stalingrado, Sebastopol y Minsk, así como misiones ofensivas sobre Varsovia y Berlín. El regimiento tuvo una única comandante durante toda su existencia, Evdokia Bershanskaia. Aunque esta unidad femenina demostraría con creces su valía, los hombres de las fuerzas aéreas y del Ejército soviético contemplaron inicialmente a la unidad con disgusto y temor, algo que, como se ha comentado previamente, era acorde con la visión que se tenía inicialmente de las mujeres que entraron al combate en las diversas armas⁵⁰⁸. Sin embargo, en febrero de 1943 el regimiento recibió el primero de los muchos reconocimientos que le siguieron. En razón a sus éxitos en el combate sobre Stalingrado,

⁵⁰³ La historia de las antiguas Amazonas se ha visto habitualmente como un mito más de la Antigüedad: autores como Homero y Platón describieron una tribu de mujeres que vivían en las zonas del sur de la antigua Unión Soviética. No obstante, la evidencia arqueológica apoya la idea de que las mujeres de esta zona participaron en la batalla, particularmente las mujeres sármatas, cuyos hogares se localizaban en las actuales Georgia, Ucrania y Rusia. La mayoría de las tumbas de mujeres del período 300-200 a. C. excavadas en estas áreas contenían varias armas y armaduras, indicando que las mujeres sármatas participaron en el combate (Ibídem, p. 2).

⁵⁰⁴ ALFONSO, *Femme*, p. 24.

⁵⁰⁵ NOGGLE, *A Dance*, p. 7.

⁵⁰⁶ Ibídem, p. 7.

⁵⁰⁷ ALFONSO, *Femme*, p. 25.

⁵⁰⁸ PENNINGTON, *Wings*, p. 119.

el frente del Cáucaso Norte y en Kuban, y debido a que la unidad había volado en más de 24.000 misiones, veintitrés de sus miembros recibieron el más alto título honorífico de la URSS, el de Héroe de la Unión Soviética, un verdadero testimonio de la capacidad de las mujeres combatientes⁵⁰⁹. Raskova fue la primera en ser condecorada con esta distinción.

Zhigulenko usó sus conocimientos de la guerra y del combate aéreo para hacer esta cinta homenaje a todas las mujeres que combatieron como pilotos, entremezclando sus recuerdos con algunos hechos históricos. Pese a ser una cinta bélica, sucede lo mismo que con *Los amaneceres son aquí más apacibles*, pues los sentimientos y temores de las protagonistas salen a relucir en medio de la guerra. La visión del heroísmo de las pilotos que presenta esta obra no tiene nada que ver con la propaganda estalinista, acercándose más a lo que habían representado Veronika y Sasha, las protagonistas de *Cuando pasan las cigüeñas* y *El cielo despejado*, respectivamente⁵¹⁰. Las pilotos, mujeres jóvenes y alegres, hablan de los temas propios de su edad, como los chicos, los bailes, los vestidos y la diversión, aunque sus comandantes, mujeres más mayores, les recuerdan su deber en la guerra. Incluso se ven los sentimientos románticos, como el de Galina hacia el atractivo oficial, con quien después se prometerá en matrimonio, o el amor de Oksana hacia Fyodor, el hijo que nunca pudo tener, ya que, por una herida de guerra, le era imposible concebir.

En el conjunto del cine soviético producido antes de la Perestroika, *La infancia de Iván*, *La ascensión* o *Las brujas de la noche en el cielo* son cintas intensas, emocionantes, memorables, y a su vez, ligeramente subversivas, dentro de las posibilidades que dejaba entreabiertas la censura. Pero, como ya se ha indicado, son excepciones que refutan, en mayor o menor medida, la versión oficial y estalinista de la Segunda Guerra Mundial, que seguía presente en la mayor parte de la producción cinematográfica⁵¹¹.

En la segunda mitad de los años ochenta, en el contexto de la *glásnost*, era ya posible producir filmes que trataran con una crítica más clara la historia soviética, aunque, como ya se ha señalado, muy pocas se centraron en la Segunda Guerra Mundial, al estar los cineastas preocupados por temas de mayor actualidad. La principal excepción,

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 115. Para más información sobre las mujeres combatientes, véase SAKAIDA, Henry, *Heroines of the Soviet Union 1941-45*, Osprey Publishing, Oxford, 2003.

⁵¹⁰ La mencionada directora Larisa Shepitko cuenta con una cinta muy interesante sobre la vida después de la guerra de otra piloto y heroína de guerra, Nadezha Petrovna: *Krylya* (Alas, 1966). Esta película no se ha incluido en este trabajo por focalizar su historia en la posguerra; pero es muy interesante ver cómo una heroína de guerra se tiene que enfrentar al olvido y al anonimato de la sociedad.

⁵¹¹ CAMINO, *Memories*, p. 100.

enmarcada en el nuevo panorama de la Perestroika, es la cinta de Elem Klímov *Idi i smotri* (traducida como *Masacre: ven y mira*, 1985). Se trata de una obra importante, pues ejemplifica la transición cultural de la era del estancamiento de Brezhnev a la reformista de Gorbachov. *Masacre: ven y mira* es un reflejo de la violencia desmedida e inhumana de los nazis contra el pueblo bielorruso. En principio, era una obra con una clara intención propagandística, al tratarse de un encargo para celebrar el 40º aniversario de la victoria aliada contra los nazis. Sin embargo, como veremos a continuación, el resultado se alejó de los estereotipos habituales del cine propagandístico soviético, mediante un uso perturbador de la violencia. Esta película narra, con una brutalidad y un realismo espeluznantes, las vivencias de un adolescente en estado de shock en Bielorrusia durante la guerra. El protagonista primero pierde su infancia, luego a su familia y finalmente, la cordura. Desde la primera secuencia se capta la atención del espectador en una espiral de emociones y dolor, que dura los 142 minutos del metraje.

Klímov, nacido en 1933 en Stalingrado, fue un excelente director de cine soviético, casado con la mencionada Larisa Shepitko. Pese a tener una extensa carrera cinematográfica, *Masacre: ven y mira* es su película más conocida. Durante la Segunda Guerra Mundial, su madre, junto con su hermano menor, tuvieron que ser evacuados de Stalingrado, experiencia que le serviría posteriormente para representar algunas escenas de esta película. Inicialmente se graduó en el Instituto Superior de Aviación de Moscú, pero posteriormente se matriculó en la VGIK para iniciar su carrera cinematográfica. En mayo de 1968 se convirtió en presidente de la Unión de Cinematógrafos, ya que era un director respetado por su independencia e integridad⁵¹². Tras la muerte de su esposa, como ya se ha explicado, trató de luchar por restaurar su memoria, pero no había conseguido del todo este propósito cuando falleció en 2003⁵¹³.

Masacre: ven y mira comienza con el joven Florya (impresionante interpretación de Aleksey Kravchenko) desenterrando unas armas de la playa, demostrando así que se considera un adulto –aunque en realidad es apenas un adolescente– y que puede combatir contra los alemanes en el frente. Su marcha es muy dramática para su madre, quien sabe perfectamente los horrores que le esperan en el campo de batalla. Sus comienzos en el ejército son relativamente tranquilos: los soldados están animados en la lucha y conoce a Glasha (interpretada igualmente por la magnífica Olga Mironova), una guapa joven que

⁵¹² ATWOOD, *Red*, p. 105.

⁵¹³ COWDY, Anthony, “From Goskino to Klimov”, *Index on Censorship*, nº 16, 1987, p. 12.

está en el mismo regimiento. Entre ellos surge una bonita amistad que se verá quebrada por el comienzo de los bombardeos, cuando Flyora comienza a darse cuenta del peligro en el que se encuentra. Por ello, decide volver a su pueblo, a reencontrarse su madre y hermanas, llevándose con él a Glasha, pero cuando llega descubre que sus habitantes, con su familia incluida, han sido asesinados por los nazis. Ello provoca a Flyora una crisis mental, el comienzo de un trauma, que aumentará progresivamente según avanza la historia.

Una vez ya separado de Glasha, y tras la muerte de tres soldados que viajaban con él, es acogido por los habitantes de una aldea llamada Perekhody. En este punto se produce la escena más dramática de la cinta: los nazis prenden fuego a una cabaña con todos los habitantes dentro de ella: sólo Flyora y unos pocos más logran huir. La locura y el horror aumentan tras este momento, llegando incluso a ver una imagen de su querida Glasha, que por el rastro de sangre entre sus piernas se asume que ha sido violada. La pesadilla de Flyora parece que tiene un final en el momento en el que los hombres de la aldea de Perekhody, convertidos en partisanos, capturan a los mismos oficiales nazis que habían procedido a la destrucción de la aldea: no hay piedad con ellos y son asesinados.

El epílogo de la película se desarrolla por medio de dos escenas diferentes: por un lado, Flyora se une a la lucha clandestina. Por otro lado, hay una sucesión de imágenes de Adolf Hitler y de lo que ha sido la guerra⁵¹⁴. La sucesión de estas imágenes es regresiva, son mostradas hacia atrás en el tiempo, partiendo de una imagen de Hitler adulto dando uno de sus mítines, pasando por imágenes del Holocausto y la crisis económica en Alemania, hasta llegar al origen de todo, cuando aparece el propio Hitler como un bebé, contemplado por su madre. Este final puede entenderse como el deseo utópico de Flyora de que nada hubiese sucedido, de volver al comienzo y evitar tanto sufrimiento. La visión de las imágenes de Hitler, con algunas escenas de violencia y muerte, como los tantas veces reproducidos planos de cadáveres de los campos de exterminio del Holocausto, provocan desasosiego en el espectador. Esas imágenes

⁵¹⁴ En estas secuencias documentales, al tratar la Segunda Guerra Mundial se incluyen algunos planos breves que en realidad corresponden a la Guerra Civil española. Por ejemplo, uno de varias personas apagando un incendio tras un bombardeo en las cercanías de Bilbao: fue rodado por Robert Petiot, un operador del noticiario Hearst Metrotone News, cuyas filmaciones fueron incluidas también en el documental *Guernika* (1937), producido por el Gobierno Vasco y realizado por Nemesio Sobrevila [DE PABLO, Santiago, *Tierra sin paz: Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, pp. 87-89 y 120]. Posiblemente se hizo así por desconocimiento de Klimov, al sacar imágenes documentales de los archivos soviéticos para el montaje de esta escena.

representan que todo lo que ha ocurrido en la ficción ha sido real, y que la responsabilidad última de tanto mal se encuentra en una sola persona, el propio Hitler⁵¹⁵.



Fig. 34. Uno de los pocos instantes de felicidad de la cinta: Glasha bailando bajo la lluvia. Fuente: Mubi.

Para confirmar la realidad de lo sucedido, Klímov añade al final un rótulo con el resultado de la quema y destrucción de las aldeas bielorrusas durante la guerra: 628 aldeas, con sus habitantes en el interior, fueron incendiadas. Para entender *Masacre: ven y mira* es necesario tener en cuenta el montaje final, con la unión de la ficción (la historia concreta y personal de Flyora) y la no ficción (los documentales y el hecho histórico de la quema de aldeas). Es interesante ver en este montaje final los dos tipos diferentes de planos, contraponiendo, con el fin de denunciar el nazismo, imágenes de propaganda nazi con otras de destrucción y de víctimas del Holocausto⁵¹⁶. Esta superposición de imágenes, entre la mirada perdida de Flyora, formando parte de los partisanos y listo para matar y ejecutar, y la regresión al pasado con la imagen de Hitler, llega al culmen al final de esta secuencia de montaje, con una fotografía de Hitler niño y con Flyora apuntándole con su

⁵¹⁵ MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio, “Visiones del infierno: Masacre (Ven y mira)”, *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, n° 30, 2009, p. 120. La historiografía, en especial la alemana, ha tratado en profundidad las causas de “la catástrofe alemana” (la ascensión del nazismo, el holocausto, etc.), sin que pueda decirse que ello ocurrió solo por la decisión de una sola persona (Hitler). Véase MEES, Ludger, “La ‘catástrofe alemana’ y sus historiadores. El fin del régimen nacional socialista cincuenta años después”, *Historia Contemporánea*, n° 13-14, 1996, pp. 465-486; MEES, Ludger: “El caso alemán. Un prolongado debate sobre el recuerdo”, en FERNÁNDEZ PRIETO, Lourenzo (coord.): *Memoria de guerra y cultura de paz en el siglo XX: de España a América, debates para una historiografía*, Trea, Gijón, 2012, pp. 98-112.

⁵¹⁶ DAWIDIUK, Carlos, “Memoria y representación del genocidio nazi en el cine soviético. El caso de *Masacre: Ven y mira*”, en *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP 3 al 5 de diciembre de 2014 Ensenada, Argentina*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2014, p. 122.

pistola. Pero, pese a todo, solo le apunta, pero no dispara, dando así lugar a interpretaciones abiertas⁵¹⁷.

Tal y como se ha indicado, la cinta fue rodada a comienzos de la *glásnost*, época en la que el propio Elem Klímov trabajaba como secretario de la Unión de Cineastas Soviéticos. Su planteamiento es profundamente antibelicista y alejado de las visiones patrióticas de la guerra dadas por la propaganda soviética. De hecho, evita el tono propagandístico de la era estalinista y posestalinista, poniendo a prueba la permisividad del régimen. Como sugiere Youngblood, el hábil uso de las imágenes logró que los cineastas pudiesen eludir la censura todavía existente, convirtiéndose así en un tipo de “historiadores de su generación”⁵¹⁸. Aunque se realizaron con fondos estatales y bajo el beneplácito de compañías públicas, como Mosfilm o Belarusfilm, esta y otras películas de la época habitan un mundo alejado de la “oficialidad”⁵¹⁹.

Aunque en este filme –precisamente por su violencia extrema– el protagonismo masculino es predominante, hay varias figuras femeninas destacables. Glasha representa la posibilidad de amar y el único momento de felicidad de Flyora, aunque al final, como ya he adelantado, ella aparece herida, tras haber sido probablemente violada, inmersa en la completa locura que significa la guerra. El tema de la violación aparece también implícito en la secuencia de la destrucción nazi de la aldea, cuando los soldados se llevan entre risas y golpes a una mujer, a la que suben a un camión. La crueldad de esta escena se recalca aún más porque, a continuación, sacan de su casa a una anciana enferma en su cama, asegurándole que a ella la perdonan para que sirva para reproducir al pueblo bielorruso, cuando es obvio que ya no puede servir para ese fin. Por último, no faltan los estereotipos de género, aplicados en este caso a las mujeres alemanas: mientras los soldados nazis masacran a los habitantes de la aldea, un plano muestra cómo dentro de un vehículo militar una mujer rubia, joven y atractiva, vestida con uniforme militar y las insignias de las SS, disfruta comiendo marisco y se regodea en la destrucción que están causando sus compañeros varones.

No obstante, todavía en *Masacre: ven y mira* hay reminiscencias de esa heroización de la guerra anterior a esta etapa. Así sucede en la secuencia en la que los

⁵¹⁷ Un análisis de la película en TAYLOR, Alison, *Troubled Everyday: The Aesthetics of Violence and the Everyday in European Art Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2017, pp. 30-32.

⁵¹⁸ YOUNGBLOOD, Denise, “A War Remembered: Soviet Films of the Great Patriotic War”, *The American Historical Review*, nº 106/3, 2001, p. 855, cit. en CAMINO, *Memories*, p. 103.

⁵¹⁹ CAMINO, *Memories*, p. 103.

soldados se hacen una fotografía de grupo, mientras cantan alegres canciones para la batalla. Pero esa escena dura muy poco, para pasar al objetivo central de la cinta: trasladar el mensaje de que la guerra es un infierno, de devastación exterior y destrucción interior, así como de disolución del individuo en medio del horror más absoluto⁵²⁰. Las imágenes más terribles de *Masacre: ven y mira* se unen para formar un collage de la memoria colectiva del trauma de la “Gran Guerra Patriótica”. Esta cinta busca dejar huella recordando ese horror, mediante lo que Hirsch denomina un “trauma vicario”⁵²¹. A través del mismo, los espectadores reciben un eco de lo que tuvo lugar durante la guerra, sin llegar a comprender ni imaginar la verdad que se esconde tras todo ello. En este sentido, es inolvidable la escena de la destrucción de la aldea, donde la cámara, centrada en la figura de Florya, muestra su transformación de niño en adulto al caer en la locura. Klímov creó la cinta basándose en sus propios recuerdos⁵²².

Para cuando la Unión Soviética se desintegró definitivamente, los espectadores habían tenido la posibilidad de ver en la pantalla visiones distintas de la “Gran Guerra Patriótica”. Como se ha visto a lo largo de este capítulo, la versión estalinista de la guerra destacó la victoria y el heroísmo masculino, con ciertos reconocimientos a las mártires y algunas heroínas en vida (como Zoya), además de exaltar el liderazgo de Stalin. Esta representación de los heroicos vencedores comenzó a ser cuestionada durante la desestalinización, con el Deshielo, y, tras el paréntesis de la era de Brezhnev, continuó según se asentaba la Perestroika. Cineastas como Tarkovsky, Shpetiko y, más tarde, Klímov, desafiaron la versión oficial del pasado, poniendo en primer plano a las víctimas civiles. En estos filmes aparecen mujeres diferentes, lejos de estereotipos anteriores. Incluso Zhigulenko, aunque plasma su experiencia de la guerra en una cinta homenaje a uno de los regimientos más famosos del Ejército Rojo (las “Brujas de la Noche”) no renuncia a mostrar los temores y sentimientos de estas mujeres y hacerlos compatibles con su valor. Estas películas contaron las experiencias reales de vida y muerte de personas comunes, desafiando los supuestos de la versión oficial soviética de la historia. Incluso algunos directores subvirtieron ciertas técnicas artísticas tomadas del realismo socialista,

⁵²⁰ DAWIDIUK, “Memoria”, p. 17.

⁵²¹ HIRSCH, Joshua, *Film, Trauma, and the Holocaust*, Temple University Press, Philadelphia, 2004, p. 5, cit. en MARTIN GUTIERREZ, “Visiones”, p. 124.

⁵²² CAMINO, “Citizen”, p. 15; WHITECLAY CHAMBERS, John y CULBERT, David, *World War II, Film and History*, Oxford University Press, Oxford, 1996, p. 94.

con la intención de mostrar la destrucción espiritual, metafísica y emocional que había supuesto realmente la Segunda Guerra Mundial en la Unión Soviética⁵²³.

⁵²³ CAMINO, “Citizen”, p. 19.

Capítulo 3

El cine yugoslavo

3.1. Yugoslavia durante la Guerra Fría: memorias de la guerra

Yugoslavia, el país surgido en 1918 en las postrimerías de la Gran Guerra, inicialmente conocido como Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos, fue invadido por la Alemania nazi en abril de 1941, durante la Segunda Guerra Mundial⁵²⁴. Liberado por el movimiento partisano que lideró Josip Broz (Tito) tres años más tarde, se inició una nueva etapa de su corta historia en 1945. Ese año fue proclamada la República Democrática Federal y, tras la rápida definición de un orden bipolar después del final de la Segunda Guerra Mundial, el país quedó inserto en el bloque del Este. No obstante, su organización y gestión no iba a seguir las directrices soviéticas, gracias al fuerte liderazgo ejercido por Tito y el gran respaldo social que tuvo.

Desde el verano de 1945 sus seguidores apoyaron la creación de un Frente Popular destinado a dirigir el país: recibió un amplísimo respaldo popular en las primeras elecciones que se celebraron tras la liberación, que auparon a Tito a la presidencia. Este Frente, aunque era una amalgama de fuerzas obreras y campesinas (similar a otros que se formaron en Europa del Este para las primeras elecciones libres), iba a estar mediatizado por las decisiones del Partido Comunista. Igualmente, aquel verano fue aprobada una reforma agraria, con el objetivo de nacionalizar los latifundios, principalmente los que habían pertenecido a los alemanes y los de aquellos connacionales considerados colaboracionistas. La idea era repartir la superficie agraria intervenida entre campesinos no propietarios y antiguos combatientes.

A la hora de edificar el nuevo Estado comunista posbélico, Tito tuvo muy en cuenta la fallida empresa de crear un Estado homogéneo y centralizado emprendida tras la Primera Guerra Mundial, así que optó por una estructura federal que aglutinase a los distintos eslavos del sur (significado literal de *yugoslavos*), pero que permitiese a serbios, croatas, eslovenos, etc., preservar sus tradiciones dentro del nuevo Estado yugoslavo⁵²⁵. Tito tuvo desde el principio un proyecto de construcción nacional. La recién nacida

⁵²⁴ SINGLETON, Fred, *A Short History of the Yugoslavian Peoples*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, pp. 127-140.

⁵²⁵ MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo, *La Europa Balcánica: Yugoslavia, desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días*, Síntesis, Madrid, 1997, p. 54.

Federación siguió las pautas soviéticas, con un sistema de partido único y una economía estatizada. La ideología del régimen era un marxismo-leninismo de corte estalinista adaptado a una corriente nacionalista yugoslava superadora de los localismos disolventes y, en teoría, respetuosa de las culturas de cada uno de los pueblos de la Federación⁵²⁶.

Con el paso del tiempo, comenzaron a notarse ciertas reticencias entre Moscú y Belgrado. Al principio, todo parecía indicar que la causa de ese desencuentro eran diferencias personales entre los dos dirigentes: el partisano curtido en el campo de batalla y el líder expansionista formado en las oficinas del Partido en Moscú⁵²⁷. Progresivamente, la búsqueda de un desarrollo económico autónomo yugoslavo y las ideas y capacidad de liderazgo de Tito comenzaron a molestar a Stalin. Este temía que Tito promoviese una confederación de países socialistas en los Balcanes, con él haciéndole sombra en el movimiento comunista internacional. Consideró toda una “provocación” la reunión de delegados búlgaros y yugoslavos en febrero de 1948 para hablar de la idea de una federación balcánica. Los soviéticos ordenaron el regreso de los consejeros que trabajaban en Yugoslavia, y Stalin y Molotov firmaron una declaración donde rebatían las acusaciones que desde Belgrado se les hacía de ser explotadores de otros pueblos y de haber abandonado la senda auténticamente revolucionaria. A continuación, la URSS ratificó la expulsión de Yugoslavia del *Kominform* por abandonar el socialismo y caer en un revisionismo basado en un “nacionalismo pequeñoburgués”. Los lazos yugoslavos con la URSS estuvieron rotos de 1948 a 1955, siendo imposible la realización del ambicioso plan quinquenal previsto para ese tiempo, y los prosoviéticos de Yugoslavia fueron perseguidos. Tito hubo de construir un modelo de Estado diferente al estalinista; distanciado del sistema centralista de la URSS, pero también del capitalismo occidental, apostando por una autogestión económica y una descentralización político-administrativa, centrándose sobre todo en el principio del federalismo⁵²⁸.

La ruptura con Stalin permitió a Yugoslavia tener una mayor independencia política. Tito supo sacar beneficio de esta situación para hacerse representar, a través del control rígido de los medios de comunicación, como el “liberador” del pueblo yugoslavo de la ocupación alemana, sin necesidad de haber recibido ayuda soviética. Esa

⁵²⁶ SWAIN, Geoff, *Tito: A Biography*, Bloomsbury Academic, Londres, 2011, pp. 90-94.

⁵²⁷ MARTÍN DE LA GUARDIA, *La Europa*, p. 60.

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 61. Véase CALDUCH CERVERA, Rafael, *La política exterior yugoslava de 1941 a 1953: génesis y desarrollo del conflicto soviético-yugoslavo*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1979. Recuperado el 24 de febrero de 2021 en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/52818/1/5309860528.pdf>

independencia política respecto a la URSS también se plasmó en el plano de los derechos de la mujer. Muchos de ellos habían sido prometidos durante la guerra y pudieron hacerse realidad en la posguerra a través de la Constitución de 1946, que garantizaba el mismo salario a las mujeres que a los hombres por el mismo trabajo, así como una “protección especial” a las madres y sus hijos, facilitando el acceso a guarderías, y asegurando a la madre su salario y trabajo después de dar a luz. La discriminación contra los hijos fuera del matrimonio fue abolida, las mujeres pudieron acceder al divorcio, y se anularon las leyes discriminatorias con respecto a la herencia, dándole acceso a la mujer a ese derecho. Mucho más polémica fue la legalización del aborto. Inicialmente, los comunistas lo rechazaban, debido a que seguían las políticas de la Unión Soviética, donde este estaba prohibido (hasta 1951 solo estuvo permitido por riesgo de salud de la madre). Tras la ruptura entre Tito y Stalin, un decreto promulgado en Yugoslavia en 1951 hizo que las razones “sociomédicas” fuesen también motivos aceptables para la interrupción del embarazo. A partir de entonces, tras la promulgación de nuevas leyes en 1960, Yugoslavia tendría una de las políticas de aborto más tolerantes del mundo. En 1974 se convirtió en el primer país en proclamar el aborto como un derecho humano, confirmado en el artículo 191 de la Constitución Federal de 1974, aunque su uso estaba restringido a la protección de la salud⁵²⁹.

El Frente de Mujeres Antifascistas de Yugoslavia (AFŽ, siglas de *Antifašistička fronta žena*), nacido durante la guerra, estuvo a cargo del trabajo de las mujeres en los primeros años de la posguerra. Para esta organización, la igualdad de género era una parte integral del discurso comunista. Además, según las ideas del Partido, la reconstrucción del país debía ir unida a la transición a una sociedad industrializada, que tendría que apoyarse en el trabajo de hombres y mujeres por igual. Por ello, la labor de la mujer en las fábricas era igual de importante que su tarea anterior como combatientes partisanas, llamadas en su idioma *partizanka*. De acuerdo con el Partido, la AFŽ se centró en esta tarea. Pero, en el mismo momento en que terminó la guerra, cuando la AFŽ ya no tenía la misma importancia (y mucho menos, el mismo trabajo) que antes, las visiones de una feminidad tradicional resurgieron en la sociedad yugoslava. En los primeros años de la posguerra, la propaganda en todos los ámbitos adoptó parte del imaginario del realismo socialista soviético, con mujeres fuertes, activistas y grandes trabajadoras. La imagen difundida en estos momentos de la mujer, con sus músculos curtidos por el trabajo,

⁵²⁹ BATINIĆ, *Gender*, p. 285.

contrastaba con su feminidad, glorificando la fuerza y la fertilidad, necesarias para el nacimiento y desarrollo del nuevo país⁵³⁰.

Pero, a pesar de los grandes progresos que se estaban haciendo en derechos de la mujer (acceso a la educación e igualdad de derechos laborales), su posición no cambió radicalmente. El ejemplo más claro fue su escasa participación política, con muy poca representación en los organismos de Gobierno y en el propio Partido. La división tradicional de las labores del hogar pervivió, con la realidad de que la mujer era el ama de casa y la que se ocupaba del cuidado de los hijos. Finalmente, la división del trabajo basado en el sexo trascendió el entorno doméstico y se reflejó en la distribución de la fuerza laboral, con mujeres todavía concentradas en ocupaciones femeninas tradicionales, como servicios sociales o textiles, y excluidas de otras, como juezas o profesoras universitarias. La raíz de estos problemas se encuentra en el preexistente sistema de valores y en las actitudes sobre el género, promovidas en el discurso público, medios de comunicación, educación y cultura. El nuevo sistema, que clamaba la igualdad de sus miembros sin importar la etnia, se olvidó de la gran diferencia social que provocaban las visiones heredadas sobre el género⁵³¹.

Respecto a las mujeres que habían luchado en las filas partisanas, su situación fue similar a la de las que habían combatido en la guerra en otros países, pues tras el final del conflicto fueron rechazadas de la vida militar. Las pocas partisanas que pudieron mantenerse en el Ejército tras la guerra quedaron como oficiales de reserva o suboficiales, muchas de ellas dentro del servicio de ayuda médica. Pero en unos años la situación aún se hizo más restrictiva. Hacia los años cincuenta las autoridades comunistas comenzaron a excluir del todo a las mujeres de cualquier profesión que requiriese el uso de armas, con la excepción de las que trabajaban en penitenciarías femeninas. Pese a todo, a diferencia de sus homólogas occidentales, que fueron reemplazadas como mano de obra para dejar paso a los soldados que regresaban, las yugoslavas “no volvieron a casa” tras la guerra. Su trabajo les permitía ser un símbolo para la formación del nuevo país: la trabajadora y madre que se sacrifica. Además, muchas antiguas partisanas se mudaron a pueblos y ciudades y encontraron empleo en el sector médico o en puestos administrativos del nuevo Estado, recibiendo ayuda de la AFŽ para su reubicación y readaptación, incluso asumiendo cargos importantes dentro de la propia organización. La memoria de la

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 286.

⁵³¹ *Ibidem*, p. 292.

partisana iba a ser un elemento fundamental del nuevo imaginario yugoslavo, un icono revolucionario⁵³².

Es este el contexto histórico que debe ser considerado para entender cómo el cine yugoslavo inmediatamente posterior a la guerra representó la figura de la mujer partisana, tal y como vamos a explicar a continuación, observando su evolución como mito en la cultura yugoslava. Hay que tener en cuenta que, en estos años de revolución social y económica, ya desde la inmediata posguerra, el cine yugoslavo comenzó a desarrollarse rápidamente. Esto puede resultar sorprendente a primera vista, teniendo en cuenta el devastador conflicto bélico recién vivido y la obligación de reconstruir y mejorar lo destruido durante la guerra, con necesidades más imperiosas que el cine. Sin embargo, el Partido Comunista yugoslavo entendió el potencial del cine como elemento esencial de la propaganda del nuevo régimen socialista, lo que le llevó a promover la construcción de una industria cinematográfica nacional. El principal objetivo de las primeras películas producidas a partir de 1945, sobre todo las bélicas, era celebrar el heroico nacimiento de la nueva Yugoslavia⁵³³. Así explicaba el propio Tito, en 1977, el papel que el régimen yugoslavo reservó al cine⁵³⁴:

El cine es uno de los más influyentes medios de comunicación moderna y su papel social, moral y educacional es, por consiguiente, muy importante. Un cine de cualidades artísticas e ideológicamente bien dirigido puede aportar mucho a la comunidad autogestionaria yugoslava. Esto, por supuesto, requiere una consciente y creativa aproximación a la preparación y realización de películas, y especialmente una labor de guion. Sin que se dé esto, una película no podrá ser una obra de arte. Las nuevas relaciones sociales permiten que también la industria cinematográfica yugoslava esté estrechamente ligada a los intereses vitales de la clase trabajadora, los productores asociados, y todos los trabajadores de Yugoslavia. Los verdaderos creadores de bienes culturales y materiales deben tener también la palabra decisiva y la plena responsabilidad social en la industria cinematográfica. Solo así esta formará la totalidad armoniosa de sus múltiples actividades y representará una parte esencial del desarrollo cultural y social de Yugoslavia.

El género de las cintas sobre partisanos que se analizará a continuación, promovió inicialmente el sentimiento de “hermandad y unidad” y difundió la versión oficial de la memoria colectiva yugoslava⁵³⁵. Aunque al principio el estilo cinematográfico se basaba mucho en el realismo socialista, fue necesario poner esa estética heredera de la imaginaria

⁵³² *Ibidem*, p. 294. Una visión desde el propio régimen en KOVAČEVIĆ, Dušanka, *Women of Yugoslavia in the National Liberation War*, Conference for Social Activities of Yugoslav Women, Belgrado, 1977.

⁵³³ GOULDING, Daniel L., *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945-2001*, Indiana University Press, Bloomington/Indianápolis, 2002, pp. 1-31.

⁵³⁴ Palabras de Tito en una entrevista de 1977. Cit. en PONS, Josep y RANCAÑO, Horacio (eds.), *El cine yugoslavo (Historia-filmografía-crítica)*, Fundación Municipal Cine de Valencia, Valencia, 1983, p. 11.

⁵³⁵ TURKOVIĆ, *Death*, p. 47.

de la Unión Soviética al servicio de la propaganda que defendía la coexistencia entre las nacionalidades que componían Yugoslavia y el deseo de mantener unida a la población.

Hay tres factores esenciales para el desarrollo de la industria cinematográfica yugoslava, y más concretamente, de las cintas bélicas o de partisanos: en primer lugar, el hecho de que toda la administración y dirección cinematográfica tras la guerra estaba bajo el mando de Josip Broz, Tito, y del Partido Comunista; en segundo lugar, la ruptura entre Tito y Stalin en 1948, que permitió a Yugoslavia abrirse hacia Occidente; y, en tercer lugar, la introducción del sistema económico autogestionario en la economía yugoslava. A esto se unió el interés y la pasión de Tito por el séptimo arte. Tito llegó incluso a tener un proyector y una sala de cine privados, donde solía ver una película al día, sobre todo cintas producidas en Occidente. Incluso se comenta que veía las películas que iban a ser estrenadas en el gran certamen cinematográfico de cine yugoslavo, el Festival de Pula, y que la cinta que obtuviese el mayor premio tenía que tener previamente su aprobación⁵³⁶. No obstante, a pesar de esta interferencia directa en la producción cinematográfica, Tito nunca deseó glorificaciones de su figura, como sí sucedió en el cine soviético con Stalin⁵³⁷.

3.2. El tiempo de las partisanas: retratos heroicos en la memoria colectiva

La industria cinematográfica yugoslava floreció desde el mismo momento en que terminó la Segunda Guerra Mundial. Al igual que sucedió en Polonia, la cinematografía yugoslava se vio en la tesitura de empezar una industria sin directores con experiencia y sin una tradición cinematográfica como tal. Las primeras experiencias fueron enfocadas al documental, género que sí que había tenido una importancia fundamental en la guerra, debido a la formación de la Sección de Propaganda en el Ejército de Liberación⁵³⁸. El género más común de la década inmediatamente posterior al conflicto bélico estuvo compuesto por obras sobre la construcción del socialismo, protagonizadas por trabajadores, fábricas y agricultores. Con el tiempo, este género acabó siendo redundante

⁵³⁶ Sucede lo mismo con otros dictadores. Para el caso de Francisco Franco, véase CAPARRÓS y CRUSELLS, *Las películas*.

⁵³⁷ VV.AA., *Dictadores en el cine: la muerte como espectáculo*, CEDMA, Málaga, 2007.

⁵³⁸ LIEHM, Mira y LIEHM, Antonin, *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film After 1945*, University of California Press, Berkeley, 1977, pp. 112-132.

y muchas de las películas producidas en esa etapa reflejaban la dificultad de poder hablar con libertad de problemas contemporáneos.

Jasenovac (K. Hlatavaty y G. Gavrin, 1945) se convirtió en el primer y más importante documental de estos primeros años. Dado que estos nuevos directores habían formado parte del Ejército de Liberación liderado por Tito, el documental les permitía expresar sus miedos y angustias como ciudadanos de una nación dividida por la política, la ideología y la etnia. En el periodo 1945-1950 se rodaron unos 270 documentales, mayoritariamente en blanco y negro. Los temas más populares fueron los sucesos de la “Guerra de Liberación Nacional”, que es como la propaganda titoísta denominó a la Segunda Guerra Mundial, así como también la reconstrucción de la vida en la posguerra. La producción cinematográfica se desarrolló, fundándose empresas de producción cinematográfica en cada una de las repúblicas. En 1947 se empezó la construcción de la Ciudad Cinematográfica (*Filmski grad*) en Belgrado: jóvenes promesas del cine fueron enviadas a la URSS y a Checoslovaquia para recibir formación cinematográfica, aunque también se creó una escuela de cine en Belgrado. En esa misma década, tras la experiencia de *Slavica* (Vjekoslav Afrić, 1947), cinta que se analizará a continuación, el género bélico fue ganando popularidad. Para Tito y para el Partido la guerra era un tema relativamente poco problemático para mostrar en la pantalla, a diferencia de lo que sucedía con otros más complejos y debatidos⁵³⁹. Es en estos años cuando nació el género partisano, las películas sobre la Resistencia, que permitieron a la industria yugoslava la producción de al menos media docena de películas cada año.

En realidad, el género partisano puede ser extrapolable a toda Europa del Este, como se ha visto previamente al analizar algunas de las películas de la Unión Soviética. La característica principal de este género era la visión de una sociedad dividida claramente entre “aliados/buenos” y “traidores/malos”. Los partisanos eran presentados de forma inclusiva, con una gran diversidad social, por encima de la etnia, el género, la religión e incluso las variadas generaciones que participaron en sus filas, a modo de metáfora de la sociedad multiétnica yugoslava. En este género cinematográfico era fácil representarlos con personajes positivos, con un final siempre feliz y heroico, mientras que sus enemigos tenían una horrible muerte. En la mayoría de los casos el partisano solía ser el protagonista, líder de una unidad militar, que no solo reunía el valor personal, sino que encarnaba los valores y la ideología del Partido por el que luchaba. Desde su inicio, el

⁵³⁹ PONS y RANCAÑO, *El cine*, p. 312.

objetivo de estas cintas era difundir la idea de la “hermandad y unidad”, el lema en que se resumía la guerra partisana, creando la versión oficial de la memoria colectiva⁵⁴⁰. Según Baric, las primeras películas de partisanos “reforzaban el deseo de coexistencia de una nación unificada, más que un intento de ganar apoyo para la causa”⁵⁴¹.

Dentro del género partisano se encuentran cintas que hablan de la Resistencia de manera semejante a como se ha analizado para el caso de Francia. En estas películas se presenta a los colaboracionistas como villanos que merecen un final espantoso, debido a las decisiones que han tomado, por no querer luchar del lado de la libertad. Por el contrario, en estas cintas el héroe representa la resistencia al invasor. Puede ser individual o colectivo, como por ejemplo un grupo de miembros de la Resistencia que tiene que planear la muerte de un importante jefe militar alemán, en el marco de la lucha contra los invasores. El género yugoslavo de partisanos interpretó la lucha de la Resistencia de una manera romántica, encuadrándola generalmente en un entorno idílico, muchas veces asociado al paisaje montañoso balcánico⁵⁴². Ese romanticismo, unido a otras características, lo convirtieron en el género preferido del público yugoslavo.

La organización del Partido utilizó el cine de manera muy activa para la legitimación de su poder, falseando la realidad. Se mostraba la Resistencia yugoslava en la Segunda Guerra Mundial como un esfuerzo conjunto de todos los yugoslavos contra un enemigo común y extranjero, los alemanes. Además, se destacó e incluso *santificó* el rol de Tito y del Partido Comunista en ella. Esta falsa visión de la guerra llegaría a su fin a finales de los años ochenta, tras la muerte de Tito, preludiando la terrible ruptura que viviría el país en los noventa⁵⁴³.

Siendo al mismo tiempo resultado de los hechos y partícipe de los cambios, tanto históricos como ideológicos, el cine yugoslavo dedicó gran parte de su desarrollo global a la transformación revolucionaria, de la que él mismo formaba parte. En este marco, la guerra tuvo una gran importancia en los trabajos cinematográficos posteriores al

⁵⁴⁰ TURKOVIĆ, *Death*, p. 46.

⁵⁴¹ BARIC, Stephanie, *Yugoslav War Cinema: Shooting a Nation Which No Longer Exists*, tesis doctoral, Concordia University, Montreal, 2001, p. 6.

⁵⁴² Paradójicamente, esta visión idílica del paisaje balcánico se había utilizado también durante la guerra por el cine colaboracionista croata. Véase RAFAELIĆ, Daniel, “The Influence of German Cinema on Newly Established Croatian Cinematography”, en VANDE WINKEL, Roel y WELCH, David, *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema*, Palgrave MacMillan, Hampshire/New York, 2007, p. 107.

⁵⁴³ STOIANOVA, Christina, *The Eastern European Crisis of Self-knowledge (1948-1989): The Relationship between State and Society as Reflected in Eastern European Film. A Genre Approach*, tesis doctoral, Concordia University, Montreal, 1999, p. 271.

conflicto. El año 1948, como ya se ha explicado, fue decisivo para la historia yugoslava. Supuso, por un lado, la ruptura con la aceptación acrítica de las influencias soviéticas, y por otro, la elección de un camino propio tras la ruptura entre Tito y Stalin. Debido a esta decisión política, la oferta cinematográfica en Yugoslavia se complementó durante este periodo con películas procedentes de todo el mundo, y no solo ya de la URSS: alrededor de setenta films fueron importados anualmente por término medio en la etapa posterior a 1948⁵⁴⁴.

Las cintas de partisanos, que analizaremos seguidamente, ofrecieron una visión maniquea de los partisanos frente a sus enemigos y difundieron los mitos fundadores de la sociedad comunista yugoslava. De modo similar a lo que había sucedido con la Resistencia francesa, estas cintas sobremitificaban el éxito de los partisanos de Tito, y su martirio, explicando que habrían logrado la liberación del país de los ocupantes a costa de grandes pérdidas humanas y materiales. La idea de la unidad en la guerra contra el enemigo también se vio reflejada en la tendencia a que los actores fueran de las distintas etnias que conformaron Yugoslavia, hecho que comenzó a cambiar en los años setenta, debido a una serie de razones que analizaremos más adelante⁵⁴⁵. La memoria de la diversidad étnica y su unión en la nueva Yugoslavia fue un mecanismo de cohesión social hábilmente utilizado por Tito.

Las mujeres partisanas ocuparon un lugar especial en la memoria de la “Guerra de Liberación Nacional” que el régimen de Tito utilizó como mito fundacional y aglutinador. Durante los primeros años de la posguerra, este discurso nacional mitificaba a las partisanas presentando su heroísmo y sacrificio como aún más noble que el de los hombres. De acuerdo con la versión oficial, las partisanas habían abandonado su rol sagrado de madres y se habían sacrificado por la causa, demostrando la entrega y bondad más absoluta. Más adelante, con la liberalización cultural del régimen a partir de finales de los años setenta, el retrato de las partisanas comenzaría a ser matizado, tal y como se verá al analizar las películas producidas en esa etapa.

Slavica (1947) fue la primera película del género de partisanos, que sentó además un precedente para futuras producciones. El director de la cinta, Vjekoslav Afrić, nació en 1906 en la isla de Hvar, actual Croacia y falleció en 1980. Trabajó durante la guerra en el teatro nacional croata, mientras el país estaba bajo el régimen de los Ustasha, algo

⁵⁴⁴ PONS y RANCAÑO, *El cine*, p. 17.

⁵⁴⁵ CAMINO, *Memories*, p. 78.

que definiría sus trabajos posteriores. Tras la guerra realizó *Slavica*, su primera película y mayor éxito de su carrera. Posteriormente trabajó como profesor en la Escuela de Cine de Belgrado y como director de la Academia de Arte Dramático de la misma ciudad. Falleció en 1980⁵⁴⁶.

Slavica es un drama épico que cuenta la historia de una joven de Split (Croacia), la gran ciudad de la costa dalmata, que se sacrifica por la causa partisana. Al comienzo de la cinta, la belleza de Split y del mar queda interrumpida por la música que anuncia la llegada de la inminente guerra. Uno de los amigos de Slavica, Marin, está desempleado. Aunque su madre le anima a trabajar, él se niega, para no ser explotado por ningún patrono. Cuando va al puerto con su amigo Stipe a ayudar a reconstruir un barco de pescadores, conoce a Slavica, que aparece por primera vez en la cinta, exhausta por trabajar en la tienda de sardinas que atiende con sus padres. Su trabajo es duro, pero mucho más lo es el de los trabajadores de la fábrica, que son educados por un líder socialista (Marusic) sobre lo que es la explotación, explicándoles que no hay que confiar en nadie, especialmente en “los traidores locales”: posteriormente se verá que el patrono de la fábrica colabora con los fascistas (un retrato de Hitler en su despacho alude a ello). La respuesta no se hace esperar y el empresario arresta a Marusic.

Desde el momento en que se conocen, Slavica y Marin se enamoran y más tarde deciden casarse. Sin embargo, la boda se interrumpe por el sonido de los aviones alemanes sobrevolando la ciudad y la noticia del bombardeo de Belgrado. A Split llegan las tropas de Mussolini y son recibidas con entusiasmo por la élite local, especialmente por el patrón de la fábrica. Aprovechando la nueva situación, este decide visitar a los padres de Slavica, ofreciéndoles comida y dinero a cambio de que ella deje a Marin y se case con su hijo. Los italianos confiscan los barcos de los pescadores y arrestan a los que se resisten, aunque los padres de Slavica logran esconderse. Marin progresivamente va comulgando con las ideas de los partisanos y se convierte en su líder, y Slavica, que le ama, decide también empuñar las armas. Los que se niegan a colaborar con los italianos son ejecutados, aunque los partisanos de Marin llegan a tiempo de salvar a muchas personas. El patrón de la fábrica es capturado por los partisanos, aunque pide ayuda a la madre de Slavica para que le ayude a escapar. Mientras la lucha se intensifica entre partisanos e italianos, Marusic se da cuenta de que la única salida para los rebeldes es por

⁵⁴⁶ TASIĆ, Zoran y PASSEK, Jean-Loup, *Le cinéma yougoslave*, Centre Georges Pompidou, París, 1986, p. 187.

mar, utilizando los botes escondidos. Por medio de un mensaje radiofónico, se enteran de que no están ganando solo en Split sino que todos los partisanos están luchando y liberando Yugoslavia, lo que anima aún a más gente a unirse a su causa. Finalmente, Split es liberada de los italianos, aunque llegan noticias de que los alemanes se aproximan. En una batalla contra buques alemanes, Slavica muere al intentar reparar su barco. Marin la entierra envuelta en la bandera yugoslava, dándole un último beso. Finalmente, llegan las noticias de que la ciudad ha sido liberada gracias a los partisanos. La celebración en las calles es un espectáculo, con toda la población feliz⁵⁴⁷.

Slavica fue la primera cinta bélica yugoslava en la que el héroe/protagonista es una mujer. Se muestra desde el primer momento que la gran mayoría de los partisanos fueron hombres, pero que también contaron en sus filas con mujeres. De hecho, tras la guerra, noventa y dos mujeres recibieron el título de “héroe nacional” por su papel durante el conflicto⁵⁴⁸. *Slavica* reconoce la participación de estas mujeres en la lucha contra el fascismo y lanza un mensaje sobre el ideal de la igualdad de sexos, no solo de clases, como pilar de la sociedad comunista yugoslava. La heroína femenina es un personaje fuerte, que mantiene su feminidad y su belleza, pero que tiene también trazas de héroe masculino, al mostrar su fuerza y coraje, al animar y mantener la moral alta de los demás hombres y llevar armas en la batalla. Ella no tiene miedo de morir y, aunque se enamora de Marin, sabe que su misión principal es la lucha contra el fascismo. También muestra un natural lado maternal, cuidando de Marin y los demás partisanos. Desgraciadamente, el personaje de una mujer tan interesante y fuerte no volvería a representarse en ninguna otra película bélica producida en Yugoslavia en las siguientes décadas⁵⁴⁹.

Tal y como se ha mencionado, la figura del partisano fue un elemento referencial para la nueva identidad yugoslava que Tito pretendió para la Federación. La explicación de quiénes habían sido los buenos y los malos durante la guerra era muy simplista, difundiendo la imagen de un pueblo unido (*narod*), dirigido por el Partido, contra sus enemigos, esencialmente los ocupantes nazis. Según esta interpretación, los colaboracionistas habían sido un fenómeno marginal, aunque el discurso inicial irá evolucionando con el tiempo. La mujer partisana también formó parte de este panteón

⁵⁴⁷ BARIC, *Yugoslav*, p. 26.

⁵⁴⁸ WEBSTER, Barbara Jancar, “Women in the Yugoslav National Liberation Movement”, en RAMET, Sabrina P. (ed.), *Gender Politics in the Western Balkans: Women and Society in Yugoslavia and the Yugoslav Successor States*, The Pennsylvania State University Press, Filadelfia, 1999, p. 73, cit. en BARIC, *Yugoslav*, p. 27.

⁵⁴⁹ BARIC, *Yugoslav*, p. 28.

mítico, otorgando simbolismo a su sacrificio en la guerra. Su memoria se preservó en obras escultóricas que seguían el realismo socialista de corte soviético, así como en memoriales en recuerdo de las víctimas del fascismo y en la celebración del 8 de marzo, el Día internacional de la Mujer. Calles, escuelas e instituciones fueron bautizadas con los nombres de las partisanas más destacadas, y hubo también canciones con temática partisana. La literatura se sumó igualmente a esta tarea de mantener vivo el recuerdo de su labor en la guerra, algo esencial para el nuevo régimen⁵⁵⁰.

El factor étnico fue hábilmente usado en la construcción del mito de la partisana, ya que se presentó la lucha de estas mujeres definiéndola por su valor, sufrimiento y heroísmo conjunto, en el que se diluía su identificación como serbias, croatas, bosnias, etc., pues lo importante era destacar que “todas habían luchado a una”. Su “martirio voluntario” era la justificación superior de la causa comunista y un elemento de legitimidad. Una madre que renunciaba al cuidado de sus hijos para combatir era la encarnación de uno de los mayores sacrificios que podían hacerse por la causa, por lo que se enfatizó también esta imagen de la “madre partisana”, que sacrificaba su maternidad a la revolución⁵⁵¹. Se glorificó el heroísmo de las madres partisanas que habían perdido a sus hijos durante la guerra, pero que estaban orgullosas del sacrificio de sus vástagos. Era una especie de madre espartana⁵⁵². Todo esto se refleja en *Slavica*, cinta esencial para entender la figura de la partisana que difundió el régimen de Tito en esa época.

Los personajes de la cinta son sencillos y unidimensionales, cayendo en ciertos tópicos heredados del cine soviético y del realismo socialista: los trabajadores son personajes honestos, luchadores, con los que el espectador empatiza fácilmente, mientras que el dueño de la fábrica es un capitalista sin escrúpulos que busca su beneficio a costa de los demás. En el momento en el que empieza la guerra, la cinta muestra a los partisanos como héroes clementes, mientras que las fuerzas de la ocupación son crueles y despiadadas. Mientras que los partisanos expresan y ensalzan el socialismo, los colaboracionistas de Split, así como los italianos y los nazis, glorifican el capitalismo, que en esta cinta es sinónimo de fascismo. El socialismo es retratado como un sistema que promueve la igualdad y unas condiciones laborales justas, así como el trato humano en la guerra. Aunque el espectador no ve a Tito en ningún momento de la cinta, los

⁵⁵⁰ BATINIĆ, *Gender*. Véase para más información ĐUREINOVIĆ, Jelena, *The Politics of Memory of the Second World War in Contemporary Serbia*, Routledge, Londres/Nueva York, 2020.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 301.

⁵⁵² *Ibidem*, p. 302.

partisanos explican a la población que están luchando bajo su eslogan “Muerte al fascismo, libertad al pueblo”⁵⁵³. Con el objetivo de destacar la diversidad étnica de los partisanos y señalar que eran un grupo extendido a lo largo de todo el país, la unidad de Slavica recibe ayuda de un escuadrón bosnio. Por su parte, la madre de Slavica, a la que el patrono iba a obligar a acoger y ayudar a los fascistas, no duda en coser la estrella roja característica de los partisanos en la gorra de su marido⁵⁵⁴.

Desde el punto de vista de la producción, hay que destacar las secuencias rodadas en exteriores: mientras que en muchas películas norteamericanas de aquellos años las escenas bélicas se desarrollaban en campos de batalla, en *Slavica* hay un equilibrio entre las acciones de batalla en el campo y las que tienen lugar en el centro de la ciudad. Este equilibrio se adelanta a la idea, expresada posteriormente por los directores yugoslavos, de mostrar que los partisanos son una parte de la experiencia de la guerra, pero que no hay que olvidarse del resto de la población ni del entorno rural, lo que trata de ofrecer una imagen de auténtica “Guerra de Liberación Nacional”⁵⁵⁵.

La película fue un éxito absoluto: la mezcla del heroísmo romántico con el bello paisaje de la costa dalmata atrajo al público en masa a las salas cinematográficas de Yugoslavia. Ninguna otra película nacional previa a la guerra había tenido tan buena acogida, y fue una experiencia irrepetible, como ya se ha mencionado, con un personaje femenino único e interesante. Con *Slavica*, por primera vez los yugoslavos veían una cinta en su propia lengua y basada en sus propias experiencias, todavía muy recientes. Se trata de una película pionera, esencial, que además anticipa muchas tendencias que los directores yugoslavos adaptarían posteriormente a sus cintas, aunque estos no profundizaron en los personajes femeninos. Tras el éxito de este largometraje de Vjekoslav Afrić, la popularidad del género partisano creció rápidamente. Hacia 1956, las cintas sobre los partisanos eran copias más o menos conseguidas de la exitosa fórmula de *Slavica*, suponiendo en ese momento el 80% de toda la producción yugoslava⁵⁵⁶.

⁵⁵³ DEAK, Istvan, *Europe on Trial: The Story of Collaboration, Resistance, and Retribution during World War II* Routledge, Londres, 2013, p. 159.

⁵⁵⁴ BARIC, *Yugoslav*, p. 30.

⁵⁵⁵ HORTON, Andrew, “The Rise and Fall of the Yugoslav Partisan Film: Cinematic Perceptions of a National Identity”, *Film Criticism*, nº 12/2, 1987, p. 20, cit. en BARIC, *Yugoslav*, p. 30.

⁵⁵⁶ TURKOVIĆ, *Death*, p. 47. Este porcentaje resulta muy llamativo, puesto que, en otras dictaduras, incluida la de Adolf Hitler en Alemania, se tendía a camuflar la propaganda en el entretenimiento, produciendo una mayoría de filmes sin relación aparente con la ideología del régimen, pero claramente propagandísticos. Véase ESPAÑA, *El cine*.

A comienzos de la década de los cincuenta se introdujo en la industria yugoslava del cine el principio de la autogestión de los trabajadores, y de este modo comenzó la descentralización de la producción cinematográfica. Las empresas de cine llegaron a ser los principales responsables de la producción, haciendo de intermediarios entre la sociedad, que era la fuente de financiación, y los cineastas, que eran los trabajadores del cine. Igualmente, el número de cines se duplicó en comparación con 1945, además de haber un aumento en el volumen de producción. Dentro del país se registró también un desarrollo del periodismo y de la crítica cinematográfica, con la creación de revistas como *Film* en Belgrado. 1956 supuso un año de inflexión, pues fue en este momento cuando las producciones yugoslavas trascendieron fronteras, cosechando algunas películas el éxito en festivales cinematográficos⁵⁵⁷.

En los años cincuenta, siguiendo con la tradición de la inmediata posguerra, el mito del partisano en el cine se dirigió a fomentar el sentimiento nacional frente a la gran potencia líder del bloque soviético, la URSS, con la que el régimen de Tito había roto en 1948. Después de la expulsión de la *Kominform*, el aislamiento yugoslavo respecto a los países socialistas parecía no tener retorno. Los demás países de la órbita de Moscú retiraron sus embajadores de Yugoslavia, mientras que en el seno de la Federación Tito fortalecía su posición a través de purgas en el Ejército y en el Partido contra quienes más se habían señalado como próximos a la URSS. A la vez, Tito buscó reorientar su actividad económica hacia Occidente, mientras los estadounidenses pusieron en marcha su maquinaria diplomática y económica en favor de la primera *fisura* del bloque soviético. Pero Tito no tenía intención de dejar la órbita soviética para integrarse en el bloque occidental. Para legitimar su posición, alejado tanto del capitalismo como del comunismo estalinista, elaboró una campaña propagandística con el fin de proclamarse defensor de aquellas naciones y pueblos que no querían estar sometidos a la influencia de las superpotencias, los países “No Alineados”, y muy especialmente de las colonias en lucha por el reconocimiento de su independencia⁵⁵⁸.

La táctica de Tito de jugar a heterodoxo en ambos bloques le reportó algunos beneficios. Su prestigio fue ascendiendo entre las fuerzas anticolonialistas o en los nuevos Estados soberanos de África y Asia, así como en el Occidente capitalista, que comenzó a ver el modelo yugoslavo como una alternativa más democrática a los sistemas

⁵⁵⁷ PONS y RANCAÑO, *El cine*, p. 18.

⁵⁵⁸ MARTÍN DE LA GUARDIA, *La Europa*, p. 68.

comunistas. El líder yugoslavo profundizó en la teoría de la “coexistencia activa” y del “no alineamiento”⁵⁵⁹. En 1953, dos meses después de la muerte de Stalin, comenzó a restablecer sus lazos con la URSS y los demás países socialistas, con la recuperación del diálogo y algún viaje a Belgrado del entonces secretario del PCUS, Nikita Jruschov. Las relaciones entre Belgrado y Moscú a finales de la década de 1950 oscilaron entre el reconocimiento táctico y las críticas mutuas por abandonar la senda auténtica del socialismo. Hacia 1960, Tito comenzó a radicalizar su discurso anti-norteamericano, a la vez que afirmaba la unidad de criterios con la URSS en lo respectivo a política exterior. Donde sí que no cambió su discurso fue como líder mundial de los “No Alineados”: en 1961 presidió en Belgrado la conferencia fundacional de la organización⁵⁶⁰.

Ciertos directores yugoslavos de los años cincuenta reexaminaron la lectura oficial de la guerra y la posguerra con una visión más crítica, algo que tendría sus efectos en el cine que se haría en los años sesenta, especialmente en el género partisano. Además de continuar con este tipo de filmes tan populares, los cineastas yugoslavos hicieron algo similar a lo ensayado por sus contemporáneos soviéticos: añadieron el retrato íntimo y el estudio psicológico de los personajes para buscar un mayor realismo. La representación del pasado se fue haciendo progresivamente más realista. Pero la ruptura con el idealismo romántico no llevó a un cambio drástico en cómo se representaba la “Guerra de Liberación Nacional”. Los partisanos de los años cincuenta en la pantalla eran todavía héroes, aunque mostraban ya algún defecto, y la lucha contra el fascismo era más importante que las pérdidas humanas: en estas cintas, a pesar de reflejarse las dificultades y el terror que sufrieron los partisanos, su elevación moral les ayudaba a lograr la difícil victoria. La tremenda popularidad de las películas bélicas yugoslavas demostró cuán ligada estaba la identidad yugoslava a la guerra y al mito de los partisanos⁵⁶¹. Solo en 1956, como ya se ha adelantado, las cintas sobre partisanos suponían el 80% de la producción cinematográfica yugoslava⁵⁶².

En los años sesenta Yugoslavia prosperó económicamente y esto comenzó a percibirse en la mejora de la calidad de vida de buena parte de la población. La mayoría de los yugoslavos tenían una modesta propiedad y podían además “hablar, estudiar y

⁵⁵⁹ GIRÓN, José y PAJOVIĆ, Slobodan, *Los nuevos estados de la antigua Yugoslavia*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1999, p. 41.

⁵⁶⁰ MARTÍN DE LA GUARDIA, *La Europa*, p. 69.

⁵⁶¹ TURKOVIĆ, *Death*, p. 49.

⁵⁶² BARIC, *Yugoslav*, p. 34. En el epígrafe 3.4 (*Supervivencia*) se analizará uno de estos filmes, *Ne okreći se sine*.

viajar con mayor libertad que cualquier otro país comunista”⁵⁶³. Tito jugó un rol esencial en esa prosperidad. En asuntos exteriores, sus habilidades diplomáticas hicieron del país un actor en equilibrio entre Occidente y el bloque soviético, obteniendo ayudas económicas de ambos lados. Dentro de las fronteras, algunos líderes reformistas promovieron cambios en el mercado que permitieron abrir Yugoslavia a las importaciones occidentales. La Constitución de 1963 reafirmó el movimiento yugoslavo dirigido a la descentralización, la liberación económica y una mayor autonomía para sus repúblicas. Pero, en retrospectiva, esta Constitución era una condena a muerte de la idea del “yugoslavismo” nacida en la posguerra: mientras promovía la expansión económica y la experimentación cultural, también abrió la puerta a los primeros nacionalismos étnicos, en forma de disidencias políticas y movimientos estudiantiles. Es necesario mencionar esto último debido a su posterior repercusión cinematográfica, reflejada en una de las películas aquí estudiadas⁵⁶⁴. Las protestas estudiantiles frente a la Universidad de Belgrado en junio de 1968 duraron una semana, revelando que los años dorados de la Yugoslavia de los cincuenta y sesenta llegaban a su fin. Los estudiantes se manifestaron a causa de sus pobres condiciones de vida, pero progresivamente comenzaron a demandar mayor empleo y el retorno a la idea de justicia social⁵⁶⁵. Esta atmósfera de liberación cultural permitió a los directores yugoslavos revisar la “Guerra de Liberación Nacional”. La creatividad fílmica también empezó su época de esplendor, creándose los cimientos para la expresión cinematográfica moderna. En todos los géneros se hicieron importantes cambios, añadiéndose nuevas perspectivas e innovaciones, como la búsqueda de un mayor realismo⁵⁶⁶.

En este contexto, los esfuerzos de numerosos autores dieron como resultado películas que reflejaban de modo más complejo y diverso la guerra, los enemigos y los partisanos. Esta aproximación crítica fue apodada como “Nuevo Cine” (*Novi Film*): el crítico de cine Dušan Stojanovic resumió este espíritu del “Nuevo Cine” como “la transformación de una única mitología colectiva en una multitud de mitologías privadas”.

⁵⁶³ TOKIC, Mate Nikola, *Framing and Reframing the Past: Ethnic Relations, Political Legitimacy and the Legacy of the Second World War in Socialist Yugoslavia, 1945–1991*, University of Pennsylvania, Filadelfia, 2007, p. 47.

⁵⁶⁴ En el epígrafe 3.5 (*Tiempo después*) se analiza la cinta *Zaseda*, de Zivojin Pavlović y su actividad en las protestas estudiantiles.

⁵⁶⁵ KANZLEITER, Boris, “Yugoslavia”, en KLIMKE, Martin y SCHARLOTH, Joachim (eds.), *1968 in Europe: A History of Protest and Activism, 1956–1977*, Palgrave MacMillan, Nueva York, 2008, pp. 219–228; TURKOVIĆ, *Death*, p. 76.

⁵⁶⁶ PONS y RANCAÑO, *El cine*, p. 29.

Los cineastas de los años sesenta querían servir como ojos críticos de la sociedad, y pudieron reajustar el mito del partisano⁵⁶⁷. Pero muchas figuras públicas del régimen vieron este “Nuevo Cine” como un ataque directo a los cimientos de la revolución socialista y a la lucha contra el fascismo. Estaban indignados con que los directores usasen la esfera cultural que el Gobierno había promovido para dudar de los heroicos orígenes de la Yugoslavia comunista.

Aunque el “Nuevo Cine” fue una experimentación cultural propia, la influencia de la cultura norteamericana se dejó sentir. Durante los años sesenta, Hollywood realizó importantes producciones internacionales, en las que intervino la industria yugoslava⁵⁶⁸. El aumento del presupuesto en los filmes permitió a los directores yugoslavos realizar una mezcla entre los acercamientos psicológicos a los personajes (habituales en el cine yugoslavo) y las filmaciones espectaculares de tipo hollywoodiense, con gran éxito entre el público. Es el caso de la célebre cinta *Bitka Na Neretvi (La batalla del río Neretva, 1969)* que se analizará en breve. De este modo, hacia finales de los años sesenta las tradicionales cintas de partisanos perdieron gran parte de su encanto: los guionistas habían reducido sus historias a un mero espectáculo hollywoodiense. Al mismo tiempo, un grupo progresista perteneciente al “Nuevo Cine” hizo películas más intimistas sobre los partisanos, que abandonaban la glorificación simplista previa y observaban la guerra de una manera más personal y menos patriótica⁵⁶⁹.

Un ejemplo clave de película de los años sesenta es *Kapetan Lesi (Capitán Lesi)*, producción de 1960 de Živorad “Zika” Mitrović. Esta cinta provocó un cierto escándalo y vio cómo la censura intervenía en su exhibición. La acción transcurre en Kosovo y Metohija en 1944, con la introducción en voz en off del propio líder de los partisanos, el valiente capitán Ramiz Lesi (Aleksandar Gavric). Los partisanos han liberado la ciudad de Prizren de los alemanes, pero todavía tienen que perseguir y detener a los balistas (el *Balli Kombetar*), guerrilla nacionalista albanesa de corte fascista y pro-nazi. Están dirigidos por el implacable Kosta y por Ahmet, el hermano del capitán Ramiz Lesi. En su ciudad natal, Prizren, conoce a Vida (Elma Karlowa), una muy atractiva profesora de música serbia, que llega desde Belgrado y le pide a Ramiz para su escuela el único piano del pueblo, que pertenece a la familia Lesi. Más tarde, en la taberna del pueblo, Ramiz

⁵⁶⁷ TURKOVIĆ, *Death*, p. 57.

⁵⁶⁸ ELLWOOD, David y KROES, Rob (eds.), *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*, VU University Press, Ámsterdam, 1994, p. 114.

⁵⁶⁹ TURKOVIĆ, *Death*, p. 61.

conoce a la hermosa cantante Lola (Marija Tocinoski), con la que se acuesta esa noche. La preocupación de Ramiz se dirige hacia su hermano Ahmet, de quien se rumorea que solo fue aceptado por Kosta entre la milicia pro-fascista albanesa por su apellido. La misión de Ramiz consistirá en tratar de liberar a su hermano de los balistas, acompañado de sus compañeros partisanos y de las dos mujeres de las que se ha enamorado. La cinta acaba con la victoria de los partisanos y con una hermosa historia de amor entre Ramiz y Vida, pues su otra amada, la atractiva Lola, muere a manos de los balistas intentando ayudar a Ahmet.



Fig. 35. Marija Tocinoski en una imagen promocional de *Kapitan Leši*. Fuente: Terry Posters.

El capitán Lesi, que da nombre a la cinta, era de origen kosovar, o más bien, de la región de Metohija. Es importante destacar el uso del topónimo “Kosovo y Metohija”, que es citado de modo recurrente en la cinta (el nombre oficial de esta región al sur de Serbia entre 1946 y 1974 fue “Provincia Autónoma de Kosovo y Metohija”). En la actualidad, es un Estado (con un reconocimiento limitado a nivel internacional) cuyo nombre es solamente Kosovo. Tradicionalmente ha sido una zona de conflicto, por su disputado carácter étnico, político y religioso. La población es mayoritariamente de etnia albanesa y religión musulmana, pero Serbia sigue considerando este territorio como parte

integrante de su Estado⁵⁷⁰. Es más, desde el punto de vista del nacionalismo serbio esta región es uno de sus principales lugares de memoria, pues en la batalla de Kosovo (1389) el ejército serbio derrotó a los otomanos en esta zona⁵⁷¹.

Pero, a excepción de un pequeño papel, no hay personajes masculinos serbios en la cinta. De esta forma, el director evitó representaciones estereotipadas sobre un conflicto entre las dos *naciones*, donde tendría que haber escogido entre los buenos y los malos de la película. Por el contrario, al optar porque el conflicto sea entre comunistas de origen albanés y nacionalistas albaneses, Mitrović alude a que la guerra civil entre los albaneses decidió la forma del Estado que se construiría posteriormente en Kosovo y Metohija⁵⁷². El principal grupo paramilitar albano durante la Segunda Guerra Mundial fue el mencionado *Balli Kombetar*, financiado por terratenientes y ricos comerciantes, fundado en noviembre de 1942 y que después se expandió por las regiones de Kosovo y Metohija. El grupo, que luchó como aliado de la Alemania nazi, atrajo seguidores con un mensaje anticomunista y antiyugoslavo⁵⁷³.

Los miembros de esta organización, autodenominados balistas, son los principales villanos de la película. Históricamente, la primera unidad partisana albanesa surgió en septiembre de 1942. Paradójicamente, con el objetivo de reclutar más miembros para el frente antifascista, en agosto de 1943 los yugoslavos comunistas alcanzaron un acuerdo con los balistas que apenas duró un mes. Más tarde se fueron formando otros grupos partisanos, como los serbio-montenegrinos, y progresivamente se fueron entremezclando las unidades. El director, Mitrović, sin duda eligió como principal villano a este grupo paramilitar por la popularidad que habían tenido entre los albano-kosovares durante la guerra. Los balistas tienen en la cinta un rol aún más importante que el de los alemanes, que habían sido los principales enemigos en cintas anteriores de partisanos. A excepción

⁵⁷⁰ VV.AA., *Le Kosovo-Metohija dans l'histoire serbe*, L'Age D'Homme, Lausana, 1990; MOOZZO DELLA ROCCA, R., *Kosovo-Albania, la guerra a Europa: orogens, evolució i actualitat d'un conflicte ètnic*, Icaria, Barcelona, 2001; JARA GÓMEZ, Ana María, *Kosovo en el laberinto: Estado, derecho y derechos*, Comares, Granada, 2019.

⁵⁷¹ KÜHLE, Lene y BAGGE LAUSTSEN, Carsten, "The Kosovo Myth: Nationalism and Revenge", en BREMS KNUDSEN, Tonny y BAGGE LAUSTSEN, Carsten (eds.), *Kosovo between War and Peace*, Routledge, Nueva York, 2008, pp. 19-36.

⁵⁷² El uso de los topónimos Kosovo y Metohija, y no únicamente Kosovo, se debe a que este último era el nombre de la provincia sur de Serbia hasta 1974, además de que Metohija se cita a menudo como localización en la película. BATANCEV, Dragan, *A Cinematic Battle: Three Yugoslav War Films from the 1960s*, tesis doctoral, Central European University, Budapest, 2012, p. 22.

⁵⁷³ NAIMARK, Norman N., *Stalin and the Fate of Europe: The Postwar Struggle for Sovereignty*, Belknap Press, Cambridge Mass./Londres, 2019, p. 54; PEARSON, Owen, *Albania in Occupation and War, 1939-45*, IB Tauris & Co., Londres, 2005.

de Helmut, desertor que se une a los balistas, los alemanes solo aparecen al principio, cuando son fácilmente capturados por la guerrilla del capitán Lesi. La principal diferencia entre los alemanes y los balistas es que estos representaban una amenaza más allá de la guerra: la idea de una posible independencia de Kosovo continuó existiendo después de la guerra, por lo que era una verdadera amenaza para la Federación y el yugoslavismo. De hecho, a partir de esta película, la idea de que los alemanes eran los enemigos por antonomasia (o al menos, los más crueles) comenzó a tambalearse y llegaron progresivamente nuevos enemigos al cine yugoslavo⁵⁷⁴.

Respecto a la representación de las mujeres en el film, hay que destacar el papel de Vida, que es el único personaje importante serbio de la cinta, aunque su aspecto sea más bien el de la típica rubia atractiva de los *westerns* de Hollywood. Al comienzo del filme, Vida es incluso víctima del héroe, que no quiere entregarle el piano familiar y trata de besarla contra su voluntad. Ella juega un papel similar a la representación de los indios de las películas norteamericanas del Oeste, sobre todo porque pertenece a un pueblo que clama por una tierra que considera suya. El personaje de Vida es la encarnación del *nativo*, si bien, al no ser tan hostil y violento como en los *westerns* de Hollywood, es el elemento que sirve al director para reflejar la cuestión de la construcción de la nueva identidad nacional de esos “albaneses” ahora convertidos en comunistas yugoslavos. También el conflicto entre los dos hermanos Lesi y la orientación ideológica de ambos (Ahmet se une a los balistas con la excusa de proteger a su familia), sirve para reflejar el conflicto identitario de la nueva tierra de Yugoslavia⁵⁷⁵.

El otro personaje femenino es Lola, asimilable al de la cabaretera y atractiva cantante de las tabernas de los *westerns* y que, según Dragan Batancev, representa a una mujer de etnia gitana⁵⁷⁶. Su atractivo es su perdición en un mundo de hombres, sobre todo teniendo en cuenta que su anterior amante fue el cruel Kosta, que decide matarla porque le ha mentado. Lola es, por sus actividades, un personaje mucho más inmoral que Vida, pero en las escenas en las que aparece en la cinta está tratada con respeto y no es un personaje hipersexualizado. Hace todo lo posible por ayudar a Ramiz, como se ve en una escena en la que habla con Vida sobre qué pueden hacer ellas por la causa de la libertad. Tras la noche que pasan juntos, Ramiz no cae rendido a sus pies, como hubiesen hecho

⁵⁷⁴ BATANCEV, A *Cinematic*, p. 24.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 25.

otros hombres (su preocupación es sin duda su amor), y, según avanza la cinta, deja de pensar en ella. Por el contrario, escoge a Vida, la profesora rubia, en detrimento de la cantante gitana. Algunos estudios indican que esto simboliza el “matrimonio” entre el Oeste y el Este, algo similar a lo que era la Yugoslavia de Tito⁵⁷⁷. En resumen, la elección de Ramiz hace posible Yugoslavia.

Como ya se ha adelantado, *Kapetan Lesi* contiene muchos elementos del *western*, un género que atraía a los yugoslavos y del que Mitrović era un declarado amante. De todas formas, *Kapetan Lesi* no seguía los patrones del *western* hollywoodiense de los años cincuenta. Las experiencias de la Segunda Guerra Mundial dejaron una especie de cicatriz en los *cowboys* típicos del Oeste americano, cuyos personajes comenzaron a volverse más sombríos, incluso cuando cumplían su papel de héroes, algo que no sucede en el filme de Mitrović. Además, a diferencia de las parodias del género del Oeste que se hacían en otros países comunistas, esta cinta no tiene en ningún momento connotaciones anti-imperialistas o anti-americanas. Con mayor idealismo, la cinta de Mitrović es en realidad más similar a los *westerns* clásicos de los años treinta, al mostrar el héroe lealtad a sus valores, abandonando la sociedad y enfrentándose al peligroso villano para recuperar el honor de su familia⁵⁷⁸. Lesi se enfrenta a las órdenes de su superior no solo para defender el honor familiar sino también, en última instancia, lograr una nueva sociedad sin clases (siguiendo ahora el ideal yugoslavista). El nuevo Estado yugoslavo aparece así en la cinta de un modo simbólico, tratando de reconciliar diferentes naciones, religiones y culturas, y encomendando esta tarea a individuos extraordinarios.

Mitrović utiliza la estereotipación característica del *western* para retratar a los malvados de la cinta: son crueles y sin piedad, llevan los trajes tradicionales albaneses y se esconden en las montañas, como los indios de las cintas de John Ford. La confrontación final, con el tiroteo entre partisanos y balistas, se lleva a cabo en un entorno natural (Djovolja varoš) que sin ninguna duda podría ser el Oeste americano. Y, por supuesto, al igual que pasaba en los *westerns*, los *cowboys* buenos, los héroes, van a lomos de un caballo blanco y disparan con pistolas antes que con rifles. La cinta, además, se rodó en

⁵⁷⁷ PAVIČIĆ, Jurica, “Titoist Cathedrals: The Rise and Fall of Partisan Film”, en OGNJENOVIĆ y JOZELIC, *Titoism*, p. 50.

⁵⁷⁸ AGNEW, Jeremy, *The Creation of the Cowboy Hero: Fiction, Film and Fact*, Jefferson, McFarland & Company, 2015. Un caso especial en el tratamiento de los héroes del Oeste es el de John Ford. Véase GUTIÉRREZ DELGADO, Ruth: “El sacrificio asombroso. La razón heroica del relato mítico en *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962)”, en *Ibíd.* (coord.), *Poéticas de la persona. Creación, responsabilidad y vigencia en la Comunicación Pública y en la Cultura*, Salamanca, Comunicación Social, 2013, pp. 110-122.

un brillante Tecnicolor, a diferencia del blanco y negro con el que filmaban las películas de los partisanos, y no contenía imágenes propagandísticas o eslóganes de Tito, elementos fundamentales de las cintas de su género. Sin embargo, hay que señalar el gran papel que desempeña en la película el Ejército yugoslavo, adelantándose a los largometrajes que se verán en el cine de este país en los años setenta. Lesi es un soldado del pueblo, sin grandes intereses políticos, y este héroe está más cerca del pueblo que de las altas esferas de poder⁵⁷⁹.

Nacido en 1921 en Belgrado, a Živorad “Zika” Mitrović le fascinaba el mundo de los comics desde su más tierna infancia, llegando incluso a colaborar en numerosas revistas como autor de comics. Su interés por el cine nació cuando se suscribió a revistas de Estados Unidos como *Hollywood Report*, y comenzó su carrera como director cuando se unió al Comité Cinematográfico de Aleksandar Vučo, guionista muy conocido entonces en Yugoslavia. Mitrović comenzó su carrera en el cine documental, hacia los años cuarenta, y su trabajo se centró en Kosovo y Albania, contratando incluso a actores locales, dándoles su primera oportunidad de actuar en la gran pantalla. Su otra película más conocida fue *Užička republika*, cinta que en el año 1974 supuso otro de los grandes éxitos del cine de partisanos.

Mitrović estuvo esperando durante mucho tiempo la oportunidad de realizar su primer largometraje de ficción y por fin lo logró gracias a que otros directores estaban fracasando con sus películas. En términos políticos sus filmes eran bastante ambiguos: parece que Mitrović no quiso criticar en ningún momento al Gobierno, como sí hacían otros compañeros de una manera abierta ya a finales de los años sesenta⁵⁸⁰. Podía hacer cintas de nacionalistas serbios, pero también otras en las que ignoraba por completo elementos políticos para sus historias y personajes. Se dijo de él que había sido uno de los mejores directores yugoslavos (y serbios), y no promovió controversias en torno a sus cintas⁵⁸¹.

La cinta que nos ocupa fue un éxito de taquilla, pese a que las críticas fueron neutras o incluso negativas. En su estreno, durante el festival de Pula, fue calificada solamente de “entretenida”, pero logró ser vendida a la Metro-Goldwyn-Mayer para comercializarse en el mercado internacional. Antes de este largometraje, las películas

⁵⁷⁹ BATANCEV, A *Cinematic*, p. 31.

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p. 22.

⁵⁸¹ GILIC, Nikica, “Narrative and Genre Influences of the International Classical Cinema in the Partisan Films of Živorad “Zika” Mitrović”, en JAKISA, Miranda y GILIC, Nikica, *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*, Transcript, Bielefeld, 2015, p. 233.

sobre los partisanos no eran especialmente comerciales (sin duda, una excepción fue *Slavica*) y las cintas bélicas estaban lejos de ser éxitos taquilleros. La clave del éxito de esta película se encuentra en que la audiencia veía por fin un verdadero espectáculo, escenas de acción trepidantes, unos personajes carismáticos y, sobre todo, un discurso no excesivamente cargado de ideología. Tampoco hay que olvidar que el público estaba encantado de ver que una de aquellas admirables cintas americanas también se podía hacer en su propio país, con su idioma, sus actores y su típico entorno natural. El éxito de *Kapetan Lesi* marcó la tendencia de las películas de partisanos que se desarrollarán en los años sesenta y setenta, basadas en el espectáculo⁵⁸².

En la historia de la censura yugoslava, *Kapetan Lesi* constituye una excepción. El sistema de censura había nacido tras la ruptura entre Tito y Stalin, en un intento de Tito de alejarse de las características propias del estalinismo, pero resultó muy similar a otros modelos de censura de países comunistas⁵⁸³. Desde el momento en que terminó el rodaje del film, se reeditó la voz en off y se cortaron escenas, aunque afortunadamente Mitrović guardó las copias del rodaje original. El principal problema era que la cinta iba a salir al mercado extranjero por su gran éxito. Los que apoyaban que pudiese salir al exterior trataban de promover su difusión, calificando la cinta como *western*, más que como película de partisanos⁵⁸⁴. Para la censura, los problemas del filme eran varios. Para empezar, el desertor alemán Helmut, más que ser el estereotipado asesino nazi es un bromista que solo quiere irse de vacaciones a España. Respecto a la familia de Lesi, el problema era que el héroe no podía venir de una familia burguesa, algo muy evidente porque él tiene el único piano de Prizren. La película, finalmente, fue reeditada siguiendo las indicaciones de los censores, incluso para la distribución yugoslava. Respecto a las polémicas identitarias, en *Kapetan Lesi* se evitan sintagmas como “unidades partisanas”, “la tierra”, “fascistas domésticos”, y no se menciona en ningún momento Yugoslavia o

⁵⁸² PAVIČIĆ, “Titoist”, p. 51.

⁵⁸³ VUKELIĆ, Deniver, “Censorship in Yugoslavia between 1945 and 1952: Halfway between Stalin and West”, *PECOB's Papers Series*, nº 19, 2012, p. 41; KUNICKI Mikołaj, DAKOVIC, Nevena y DOMINIC, Leppla, “Cultural Opposition and Filmmaking in Communist East Central Europe: Lessons from Poland and the Former Yugoslavia”, en APOR, Balázs, APOR, Péter y HORVÁTH, Sandór (eds.), *The Handbook of Courage: Cultural Opposition and its Heritage in Eastern Europe*, Institute of History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences, Budapest, 2018, pp. 267–287. Un análisis interesante, centrado en la música, en HOFMAN Ana, “Micronarratives of Music and (Self-)Censorship in Socialist Yugoslavia”, en HALL, Patricia (ed.), *The Oxford Handbook of Music Censorship*, Oxford University Press, Oxford, 2017, pp. 259–274.

⁵⁸⁴ Esto recuerda problemas semejantes en el cine franquista, con prevenciones por el estreno en el extranjero, distintas censuras para la exhibición dentro y fuera del país, etc. Para más información, VIADERO CARRAL, Gabriela, *El cine al servicio de la nación, 1939-1975*, Marcial Pons, Madrid, 2016.

“la tierra yugoslava”. Ni siquiera se utiliza el pronombre “nuestro” para designar todos esos elementos. Sin duda, el mayor miedo de los censores de cara al mercado internacional era el interés que podrían despertar en los espectadores la historia yugoslava y el problema con los balistas. No obstante, viendo la película en la actualidad, se puede pensar que la cinta hubiese causado mayor escándalo en la propia Yugoslavia que en el exterior.

Tal y como hemos ido viendo en los casos de Francia y la Unión Soviética, los años sesenta supusieron una década crucial en cuanto a la cinematografía de los tres países examinados en esta tesis. En el caso yugoslavo, fueron años de una progresiva liberalización cultural, que permitió reexaminar la Guerra de Liberación Nacional, resultando en un número de cintas cada vez más complejas y diversas, que no solo trataban sobre los partisanos sino también sobre sus enemigos. En ese momento se produjeron filmes que podrían ser calificados como intimistas, pero también se llegó a la producción de verdaderos *espectáculos pirotécnicos*, que incluso contaron con artistas de renombre internacional. Este es el caso de *Bitka na Neretvi* (*La Batalla del río Neretva*, 1969, Veljko Bulajić), una muestra de un ejercicio total de propaganda por parte de las élites políticas yugoslavas, que sin ninguna duda estaba llamada a ser un éxito en taquilla⁵⁸⁵. Este largometraje fue una coproducción estadounidense, lo que de por sí es destacable y llamativo. Para entender este hecho es necesario remontarse y recordar brevemente algunos de los beneficios que permitió la ruptura de Yugoslavia con la Unión Soviética; entre ellos, una mayor libertad cultural. Esta apertura le permitió a Yugoslavia abrir su mercado a los países capitalistas, algo que había impactado de una manera notable en su industria cinematográfica, ya que, diez años antes de la producción de *Bitka na Neretvi*, los espectadores de cintas yugoslavas solo suponían un 5,7%, pese a notables éxitos de taquilla como los previamente mencionados. Las cintas estadounidenses eliminaron a las soviéticas, ganando el afecto de la audiencia. Incluso en Zagreb se creó un club dedicado a los *westerns* y a John Wayne, algo que iba a marcar aspectos cinematográficos yugoslavos, como se ha señalado en *Kapetan Lesi*⁵⁸⁶.

El director de *Bitka na Neretvi*, Veljko Bulajić, provenía de una respetable familia partisana, habiendo llegado incluso a luchar en la guerra, hacia el final de la misma, cuando contaba solo con 17 años. Nacido en Montenegro en 1928, estudió dirección de

⁵⁸⁵ BATINIĆ, *Gender*, p. 325.

⁵⁸⁶ BATANCEV, *A Cinematic*, p. 18

cine en el Centro Sperimentale de Roma, por lo que este contacto con Italia puede ser una de las causas de su pasión por el neorrealismo italiano. El comienzo de su carrera se produjo con la realización de una serie de cortometrajes, para posteriormente pasar a los largometrajes históricos, ganando en numerosas ocasiones el gran premio del Festival de Cine de Pula. Hoy en día sigue siendo uno de los directores más conocidos del cine yugoslavo⁵⁸⁷. Siguiendo el movimiento cinematográfico del neorrealismo italiano, intentó incorporar a sus películas gente normal e historias *ordinarias*, sin nada remarcable. Bulajíc ya había realizado una película partisana en 1962, *Kozara*, que años después sería interpretada como “una versión reducida de *La batalla del río Neretva*”⁵⁸⁸. Aunque aquí no se analiza *Kozara* al no haber personajes femeninos importantes, hay que destacarla como una cinta de gran éxito entre el público y la crítica. Por ejemplo, ganó premios en festivales internacionales y nacionales como el de Pula, siendo la base del conocimiento de su director y de la fama de la que disfrutaría posteriormente. Tras este éxito, Bulajíc decidió que su siguiente obra estaría dedicada a la mítica batalla de 1943, y comenzó la preproducción en 1967. En principio, la película se había planeado para 1963, con motivo de la celebración de los 20 años de la batalla, pero fue retrasada debido a un terremoto en Skopje. Al final, Bulajíc le pidió ayuda al propio Tito para producir parcialmente la película.

La acción, basada en hechos históricos, se sitúa en enero de 1943, cuando el Ejército alemán, temeroso de una invasión aliada en los Balcanes, lanza una gran ofensiva contra los partisanos. La única forma que tienen las fuerzas partisanas y los miles de refugiados de salir adelante es gracias a un estratégico puente colocado sobre el río Neretva. Es clave para los partisanos, al ser la única vía de comunicación entre sus distintos contingentes, pero con el objetivo de desorientar a las fuerzas enemigas, los partisanos deciden volar el puente y presentan la batalla en las orillas del Neretva, luchando encarnizadamente hasta el final, con la consabida victoria de los partisanos. Aparte de esta descripción tan genérica, entre los propios partisanos hay problemas, disputas y asuntos amorosos. El filme invirtió un gran presupuesto en efectos especiales y contó con un impresionante reparto internacional, liderado por Orson Welles y Yul Brynner⁵⁸⁹. Estos actores fueron a Yugoslavia atraídos por las grandes sumas de dinero

⁵⁸⁷ TASIĆ y PASSEK, *Le cinéma*, p. 188.

⁵⁸⁸ BATANCEV, *A Cinematic*, p. 52.

⁵⁸⁹ BATANCEV, *A Cinematic*, p. 49. Para más información, véase CAMINO, Mercedes, “Foundational Films: Memorialization of the Resistance in Italy, France, Belarus and Yugoslavia”, en MCGARRY,

que se les iba a pagar, contribuyendo indirectamente a formar la imagen de que Yugoslavia era un país comunista “amigable”, en comparación con los soviéticos⁵⁹⁰.

Tito aceptó financiar la película, con un presupuesto que estuvo entre los 4,5 y los 12 millones de dólares. Sin duda, al Estado yugoslavo le convenía producir una película que celebrase la grandiosidad y espectacularidad de las batallas de los partisanos que lucharon por la libertad y hacerlo, además, con actores nacionales e internacionales de gran éxito. El propio Tito contribuyó a la película como “consultor” del guion y además fue su “productor financiero”. El hecho de que Tito, apasionado del cine, financiase estas películas partisanas, le permitía una clara injerencia en ellas y tomar decisiones clave; tras verlas, podía pedir que se corrigiesen determinados elementos con los que estuviera en desacuerdo⁵⁹¹. Sin embargo, Tito no buscó protagonismo en la cinta y se limitó a hacer revisiones del guion. Para la ayuda en la producción proporcionó 10.000 soldados, 75 tanques, 22, aviones de combate y 5.000 ametralladoras, además de una extensa financiación. Ninguna otra película yugoslava de la Guerra Fría recibió tanta ayuda ni fue tan espectacular⁵⁹². Desde un punto de vista histórico y social, este filme fue muy destacable, debido al esfuerzo unitario que hicieron todas las Repúblicas que componían la Federación para lograr su producción. Se puede decir que Yugoslavia se unió en torno a las compañías cinematográficas del país para representar su mito en esta película⁵⁹³.

Diversos historiadores del cine han destacado también la autenticidad que Bulajić buscó en la producción⁵⁹⁴. El esfuerzo de realizar una película lo más fiel a la realidad se llevó a cabo mediante el estudio de documentos y testimonios sobre las batallas, así como buscando las localizaciones exactas. Parece ser que Tito actuó como garante de la autenticidad histórica, además de proporcionar la ayuda económica para el espectáculo que supuso la filmación de la batalla. Pero la cinta resultante es un gran ejemplo de un *yugoslavismo* simplificador de la realidad de la guerra, pues se trató de un conflicto complejo, con elementos de guerra civil y de conflicto étnico. Esto se ve desde el comienzo del largometraje, cuando un partisano reúne a un grupo de gente a su alrededor y les agradece su trabajo como “hermanos de las naciones yugoslavas, serbios,

Fearghal y CARLSTEN, Jennie (eds.), *Film, History and Memory*, Nueva York, Palgrave-McMillan, 2015, pp. 83-100, especialmente p. 92.

⁵⁹⁰ CAMINO, *Memories*, p. 81.

⁵⁹¹ CAMINO, *Memories*, p. 82.

⁵⁹² BATANCEV, *A Cinematic*, p. 53.

⁵⁹³ *Ibidem*, p. 54.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 55.

macedonios, croatas, eslovenos, montenegrinos y musulmanes”⁵⁹⁵. Cintas como esta fueron diseñadas para legitimar la unión de la entidad que fue resultado de la Primera Guerra Mundial, el Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos, pero en realidad estaba mirando a la unidad de Yugoslavia comunista, el momento en que se produjo el filme⁵⁹⁶. Como se ha señalado al comienzo de este epígrafe, el mito de la armonía étnica y de que todos los yugoslavos lucharon unidos saltaría totalmente por los aires cuando llegaron los conflictos de los años noventa.

Como ya he adelantado, a la producción se unieron estrellas como Yul Brynner, que interpreta a un partisano; Orson Welles, que es un *chetnik* aliado de los nazis; Franco Nero, que interpreta a un fascista italiano; y Curd Jürgens, que hace un papel de nazi. Junto a estos actores internacionales, también hay estrellas domésticas, como Ljubisa Samardzic, o la gran estrella yugoslava Velimir “Bata” Živojinović, actor esencial en este cine de partisanos⁵⁹⁷. Junto a este elenco de célebres actores y héroes masculinos, destacan un pequeño grupo de mujeres que, aunque con poca presencia en pantalla, muestran la participación de las partisanas en la lucha (de nuevo, no se puede olvidar el ejemplo de *Slavica*). Estas mujeres son Danica (interpretada por la actriz italiano-yugoslava Sylvia Koscina) y Nada (Milena Dravić). Sin embargo, siguiendo la tendencia de las películas analizadas en otras cinematografías, sus papeles se reducen a meros devaneos amorosos, aunque estimulan el patriotismo y el valor de sus enamorados. Ellas participan en el combate, luchan, pero el gran papel sin duda es para los hombres, y como mucho son sus novias, amantes o hermanas. La cinta contiene muchos elementos vistos en *Slavica*, pero a la vez introduce elementos de sexualización de las mujeres, representando un salto respecto a las antiguas ideas de feminidad. La partisana más visible de todas es Danica, que en ocasiones hace de enfermera, rol que ya habían tenido muchas partisanas en anteriores películas. Su papel está definido a través de sus relaciones con los protagonistas masculinos: ella es la amante de Ivan (Lojze Rozman), personaje importante para los partisanos, y es la hermana de Novak y de Vucko, que fallece al inicio de la cinta. Sus muertes, hacia el final de la cinta, marcan un punto de intensidad cuando el espectador ve el breve romance entre Danica e Ivan, quien le había propuesto que se casasen en cuanto la guerra acabase. Desgraciadamente, ella es asesinada junto a su hermano, tras haberse ofrecido ambos como voluntarios para vigilar una patrulla *chetnik*.

⁵⁹⁵ ‘Brothers, Yugoslav nations, Serbs, Macedonians, Croats, Slovenes, Montenegrins and Muslims’.

⁵⁹⁶ Así sucede en muchos films históricos. FERRO, *Historia*, pp. 190-198.

⁵⁹⁷ BATINIĆ, *Gender*, p. 325.

Sus muertes representan el heroico sacrificio y la lucha de los partisanos por su “familia”⁵⁹⁸. Incluso a su muerte, Danica está a la sombra de su hermano⁵⁹⁹.

Por su parte, el personaje de Nada está marcado por sus relaciones románticas, en este caso, con Nikola (Oleg Vidov). También es enfermera, y, aunque tiene menos protagonismo que Danica, protagoniza algunas escenas interesantes, como el momento en el que ella enferma de tifus y le cortan el pelo. En esa secuencia, sus compañeros le dicen que sigue estando hermosa pese a haber perdido su melena, un atributo de su belleza y feminidad, algo que ella agradece con una tierna mirada. Hacia el final de la película, en una escena especialmente emotiva, Nada muere, debido precisamente al tifus. Poco después, Nikola, tras ver morir a Nada, también fallece, pero el espectador ve que ambos se reencuentran felices y enamorados, en lo que parece ser el cielo.



Fig. 36. Milena Dravic como Nada en un fotograma de *Bitka na Neretvi*. Fuente: Internet Movie Database.

Estos “héroes del pueblo” que se han sacrificado hasta la muerte, ofrecen un contrapunto a la figura del líder de la nación, Tito, cuya ausencia de la mayoría de las cintas partisanas está diseñada hábilmente para darle un simbolismo aún más prominente. Esto se ve en esta película cuando los partisanos distribuyen y comparten una hoja de papel, que se pasan lentamente, mientras un primer plano muestra que el mensaje es una frase corta que dice “Prozor debe caer esta noche. Tito”. De este modo, Tito se presenta

⁵⁹⁸ CAMINO, *Memories*, p. 84.

⁵⁹⁹ BATINIĆ, *Gender*, p. 325.

como si fuera un Dios, a quien no se ve físicamente, pero cuyas órdenes deben de ser tratadas como sagradas. Tras el final de la guerra, Tito llenó el vacío dejado por la secularización oficial del país, convirtiéndose en el gran referente de la *religión política* impuesta por el régimen⁶⁰⁰. De acuerdo con la definición de Emilio Gentile, “la religión política es la sacralización de un sistema político fundado en un monopolio indiscutible del poder, el monismo ideológico y la subordinación obligatoria e incondicional del individuo y la colectividad a su código de mandamientos. En consecuencia, una religión política es intolerante, invasora y fundamentalista, y desea impregnar cada aspecto de la vida de un individuo y de la vida colectiva de una sociedad”⁶⁰¹. La religión política que se instaló en la Yugoslavia de Tito promovió el culto al líder, especialmente visible en la celebración de su cumpleaños, que se correspondía con el Día de la Juventud, y fomentó también el culto a los héroes nacionales muertos en la guerra, canonizados en el secular panteón comunista yugoslavo⁶⁰².

El concepto de yugoslavismo tiene una presencia importante desde el primer momento de la cinta, con la inserción de un mensaje de Tito a los espectadores recordándoles que en la batalla del río Neretva “la fraternidad y la unidad de todas nuestras naciones venció”. Esos hermanos de las naciones yugoslavas son serbios, macedonios, eslovenos, croatas, montenegrinos y *musulmanes*, según se recoge explícitamente en la frase citada, que pronuncia uno de los protagonistas del largometraje. Y, añade, “todas las naciones yugoslavas en el ejército partisano tienen el mismo trato para que ninguno sobresalga por encima del resto”⁶⁰³. En la cinta también se observa el papel que juega el martirio en la construcción del héroe, individual y colectivo, del que ya se ha tratado extensamente al hablar de la mitología soviética sobre la Segunda Guerra Mundial. El hecho de que en la película se muestre a los soldados heridos muriendo mientras lanzan mensajes de apoyo a sus compañeros difunde la idea de que su sufrimiento es importante para lograr la libertad para las futuras generaciones. Los camaradas heridos han de ser recordados y celebrados, al igual que los mártires cristianos⁶⁰⁴. Los heridos y muertos son los mártires de la religión política yugoslava.

⁶⁰⁰ CAMINO, *Memories*, p. 84.

⁶⁰¹ *Ibidem*, p. 84.

⁶⁰² BATANCEV, *A Cinematic*, p. 62.

⁶⁰³ *Ibidem*, p. 57.

⁶⁰⁴ Véase también CASQUETE, Jesús, *El culto a los mártires nazis*, Alianza, Madrid, 2020; CASQUETE, Jesús, *En el nombre de Euskal Herria. La religión política del nacionalismo vasco radical*, Tecnos, Madrid, 2009, pp. 52-63; BOX, Zira, “Rituales funerarios. Culto a los caídos y política en la España franquista: a propósito de los traslados de José Antonio Primo de Rivera (1939-1959)”, en CASQUETE, Jesús y CRUZ,

Con la progresiva liberalización cultural posterior a los años sesenta se pudo mostrar de una manera diferente a los enemigos: ya no eran solo los fascistas extranjeros que invadían Yugoslavia, sino que había “algunos” enemigos internos. En esta cinta, los alemanes siguen siendo los peores enemigos, junto a los italianos, si bien se ofrece una mirada más compleja de algunos de ellos: el bombardeo por parte de los nazis de hospitales y escuelas muestra su grado de maldad, pero hay casos como el del capitán Riva, italiano, que se retratan como el de un villano capaz de cuestionarse los objetivos finales del fascismo. Pero, además, se muestra a un enemigo interior, los *chetniks*, los guerrilleros nacionalistas monárquicos serbios, profundamente anticomunistas⁶⁰⁵. Los otros grandes enemigos domésticos, los *ustasha* croatas, apenas son nombrados en la cinta. Los *chetniks* de la película son retratados como una guerrilla desorganizada y malvada, que va a ser vencida por la unidad y el valor de los partisanos⁶⁰⁶.

Esa misma liberalización cultural también afectó a la visión que el cine mostraba sobre los partisanos, aunque en la época en que se filmó *Bitka na Neretvi* el cambio no había llegado a los niveles que alcanzará en los años setenta y ochenta, como se verá más adelante. No obstante, este cambio, fruto del conocimiento de la verdad de lo que había sucedido realmente durante la “Guerra de Liberación Nacional”, sí que afectó más a la visión de las partisanas, que comenzó a revisarse desde una mirada misógina y sexista. Su sexualidad se hizo visible, y progresivamente, se fue eliminando a las mujeres del centro de la lucha revolucionaria para limitarlas meramente a roles *femeninos* (como el cuidado de los enfermos que lleva a cabo Danica en la cinta). Ya en los años ochenta, los últimos de la existencia de Yugoslavia, se asistirá a la culminación de esa marginalización y, sobre todo, sexualización, momento en el que la partisana pierde su relevancia pública para mantenerse en roles convencionales, débiles y sexualizados. Se trató de una verdadera caída del icono de la mujer revolucionaria y patriótica, en la que se puede ver reflejada, a través del cine, la progresiva caída del régimen comunista. La imagen fuerte

Rafael (eds.), *Políticas de la muerte: usos y abusos del ritual fúnebre en la Europa del siglo XX*, Catarata, Madrid, 2009, pp. 265-298.

⁶⁰⁵ Este grupo de nacionalistas serbios, conservadores y pro-monárquicos, empezó como un movimiento de oposición al dominio otomano en el siglo XIX. Pasó después a autodenominarse Ejército Yugoslavo de la Patria (*Jugoslovenska vojska u otadžbini*, JVUO), para finalmente definir a los nacionalistas serbios de la guerra de los años noventa del siglo XX.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. 62. Los *chetniks* ya habían sido objeto de una película norteamericana durante la Segunda Guerra Mundial: *Chetniks. The Fighting Guerrillas* (Louis King, 1943). Cit. en FERREIRA, Marcos, “Chetniks. The fighting guerrillas. La II Guerra Mundial en el cine. El frente yugoslavo”, *El Futuro del Pasado: Revista Electrónica de Historia*, nº 5, 2014, pp. 475-480.

y heroica de una mujer como Slavica, la partisana positiva, comenzó a difuminarse⁶⁰⁷.

Los partisanos son representados en esta cinta como un ejército sin miedo, fuerte y unido, como guerrilleros que creen en la justicia y no se comportan de forma arbitraria, idea que está representada sobre todo en la decisión final que toman sus líderes, colectiva y no personal, de forma diferente a como se hacía en la URSS. Además, si alguno cometía algún tipo de crimen, era castigado. Los partisanos de esta película rechazan diferencias de clase que pudieran disminuir el compromiso en la lucha contra el enemigo, de modo diferente a lo que sucede en otras películas que muestran más las diferencias en el seno del Ejército, como algunas que se verán en la década de los setenta. Esta glorificación del partisano es aún más entendible si se tiene en cuenta que el propio Ejército yugoslavo fue uno de los productores de la cinta. Los partisanos son protectores del hogar, de la tierra yugoslava, y esto se muestra especialmente en esta película en el momento cumbre que supone la demolición del puente sobre el río Neretva. De acuerdo con la bibliografía especializada, los partisanos se encontraban en una situación desesperada, donde la única solución era la retirada sobre el río. Sabiendo que los alemanes esperaban al otro lado, Tito decidió volar el puente; los alemanes quedaron tan sorprendidos que ni se dieron cuenta de que los partisanos habían preparado un puente falso para cruzar el Neretva. Tras la guerra se reconstruyó el puente, pero en el rodaje se destruyó por segunda vez, en esa búsqueda de “autenticidad”⁶⁰⁸. El rodaje del filme-espectáculo de Bulajić supuso igualmente la destrucción de cuatro pueblos y un castillo, así como de mucho material armamentístico.

La batalla del río Neretva fue la película yugoslava que más alabanzas recibió desde sectores oficiales, tanto por la envergadura del proyecto como por la participación en él del propio Gobierno. En su estreno, el 29 de noviembre de 1969, coincidiendo con el Día de la Patria, la gran estrella invitada fue el propio Tito. Pero la falta de calidad artística de la cinta no pasó desapercibida: pronto empezaron las primeras críticas, relacionadas con el “vacío de la película” y “la falta de calidad en la historia”, así como con la presencia de aspectos inexplicados, como la razón real de la destrucción del puente⁶⁰⁹. Por otro lado, y en contra de lo esperado, los resultados en taquilla no fueron buenos, con solo 276.290 espectadores en Yugoslavia en 1969. No obstante, en el

⁶⁰⁷ BATINIĆ, *Gender*, p. 342.

⁶⁰⁸ *Ibíd.*, p. 64. Una crónica de la batalla, escrita por un testigo de la guerra en los Balcanes, en MACLEAN, Fitzroy, *The Battle of Neretva*, Panther, Londres, 1970.

⁶⁰⁹ BATANCEV, *A Cinematic*, p. 64.

mercado internacional la película se exportó a 80 países y popularizó la lucha de los partisanos yugoslavos, siendo incluso nominada al Oscar a la mejor película extranjera. Las críticas más duras fueron sin duda hacia Bulajić, acusándole de pretenciosidad y de un presupuesto desorbitado. Pese a ello, este filme supuso un logro cultural y propagandístico enorme para la Yugoslavia de Tito, convirtiéndose un punto de inflexión en la percepción de los partisanos en años posteriores. En efecto, una serie de superproducciones siguieron la estela de esta película, marcando el fin de un modelo anterior, triunfante en los años cincuenta, y el salto a la evocación espectacular de los grandes sucesos revolucionarios, con una realización que conllevaba grandes inversiones en material, técnica y organización. Era evidente que en el futuro había que abordar de un modo diferente la “Guerra de Liberación Nacional”⁶¹⁰. Estos trabajos acercaron sus temas y personajes a los espectadores, tanto nacionales como extranjeros, y en ellos el núcleo del drama se repite en cada largometraje. La multiplicación de filmes muy parecidos acabaría llevando al agotamiento del modelo.

En cualquier caso, a comienzos de los años setenta todavía las cintas tendían a mostrar el heroísmo de los partisanos durante la Segunda Guerra Mundial. De este modo, el héroe partisano seguía siendo un vehículo de propaganda socialista. Esas películas hablaban del principal mito fundacional de la República yugoslava, la “Guerra de Liberación Nacional”, y de la hermandad y la unidad entre todos los componentes de la Federación. Esta idea está muy presente, por ejemplo, en *Valter Brani Sarajevo (Valter defiende Sarajevo)*, cinta de 1972 dirigida por Hajrudin Krvavac, que cuenta con el protagonismo del célebre Velimir “Bata” Živojinović.

Krvavac fue un director bosnio nacido en 1922, obteniendo un gran éxito en los años sesenta y setenta con las cintas de partisanos. *Valter Brani Sarajevo* es sin duda su película más conocida, así como una cinta clave en el cine de partisanos, pero también realizó filmes importantes como *Most (El puente)* en 1969, siendo denominada la versión yugoslava de *El puente sobre el río Kwai*⁶¹¹. Respecto a su compromiso político, Krvavac se unió a los partisanos, tras la inclusión del territorio bosnio en el Estado Independiente de Croacia: por medio de esas actividades partisanas, conoció la historia de Valter Perić, personaje en el que se basa esta película. Tras la guerra, marchó a Belgrado a estudiar,

⁶¹⁰ PONS y RANCAÑO, *El cine*, p. 49.

⁶¹¹ LEVI, Pavle, *Disintegration in Frames: Film Form, National Identity, and Inter-Ethnic Relation in the (Post) Yugoslav Cinema*, Stanford University Press, Stanford, 2007, p. 65.

pero en los años cincuenta estuvo preso en Goli Otok, isla donde las autoridades yugoslavas llevaban a los enemigos del régimen tras la ruptura entre Tito y Stalin⁶¹². Posteriormente fue cuando decidió dirigir esas espectaculares películas de acción basadas en las vivencias de los partisanos. Falleció en julio de 1992, en los primeros meses del sitio de Sarajevo, ciudad en la que decidió quedarse pese a la guerra⁶¹³.

La película *Valter Brani Sarajevo* está dedicada a toda la población yugoslava, en el treinta aniversario del levantamiento de la población de Sarajevo contra el ocupante alemán. Muestra a musulmanes, judíos, católicos y ortodoxos levantándose contra un mismo enemigo bajo el lema “hermandad y unidad”. Esta cinta es una excepción en las cintas partisanas, al no centrarse en el héroe individual (Valter Perić, quien se convirtió en icono tras la guerra), sino en un protagonista colectivo⁶¹⁴. Diversas escenas de la película también muestran la unidad de la gente de Sarajevo, más allá de su etnia y religión. Se trataba así de intentar mantener viva la idea de una Federación unida, a pesar de su progresivo desgaste al compás de la crisis económica y de los silenciados descontentos políticos que marcaron los años setenta. El metraje se inicia con una conversación entre oficiales alemanes: tienen que llevar a cabo la operación Runner, que consiste en llevar un grupo armado desde Salónica hasta Visegrad en tren. Como no hay combustible para todo el viaje, se decide repostar en el punto intermedio del mapa: Sarajevo. Pero en Sarajevo hay un gran núcleo de resistencia armada, por lo que a ese grupo acompaña el cruel coronel Von Dietrich, para garantizar la seguridad, y, sobre todo, capturar al líder de la resistencia, Valter Perić. Con este fin, soldados alemanes se infiltran entre los resistentes, pero estos se enteran del plan y tratan de echarlo abajo. A lo largo de la cinta se ven enredos entre agentes secretos, traiciones, emboscadas, secretos entre compañeros, y la pregunta constante de “¿quién es Valter?”. La victoria final de Sarajevo sobre los nazis, a raíz de la destrucción de ese convoy, demuestra que Valter, además de ser una persona concreta (Velimir “Bata” Živojinović), representa en realidad toda la fuerza y la unidad de Sarajevo.

⁶¹² BANAC, Ivo, *With Stalin against Tito: Cominformist Splits in Yugoslav Communism*, Cornell University Press, Nueva York, 1988, p. 253.

⁶¹³ No existe bibliografía sobre este director, uno de los más populares del cine bosnio, ni en castellano ni en inglés. Sobre él puede verse JOVANOVIĆ, Nebojša, *Hajrudin Krvavac*, Akademija Scenskih Umjetnosti, Sarajevo, 2019.

⁶¹⁴ CAMINO, *Memories*, p. 84. Resulta difícil enganchar a la población con héroes colectivos, por lo que suele recurrirse a su personificación, como señala ERIKSONAS, Linas, *National Heroes and National Identities: Scotland, Norway and Lithuania*, PIE-Peter Lang, Bruselas, 2004, p. 15. Sobre el caso nazi, CASQUETE, Jesús, *Nazis a pie de calle*, Alianza, Madrid, 2017, pp. 233-246.

Así, las películas de los años sesenta y setenta permitieron la revisión de los mitos partisanos. En el caso de *Valter Brani Sarajevo*, se trata de una historia partisana de acción que bebe de tendencias hollywoodienses y del arte del cómic. Por ello, recibió críticas que se extrapolaron a otras películas partisanas, calificándolas como “el equivalente a la serie James Bond”, de una manera peyorativa. Algunos críticos yugoslavos consideraron que la cinta era muy populista; otros, que era un ejercicio de propaganda barata; no faltaron quienes estaban de acuerdo con ambos calificativos. Aunque esté basada en hechos reales, el objetivo de Krvavac no fue realizar una ajustada representación histórica. Su historia es muy simple y, aunque su protagonista existió, el filme no es más que una excusa para que su actor protagonista, Velimir “Bata” Živojinović, haga espectaculares escenas de acción. Además, la cinta cuenta con el récord de alemanes asesinados cinematográficamente por un solo partisano⁶¹⁵. Desde el punto de vista del espectador, la película resulta más caótica que instructiva, especialmente por la gran incógnita sobre quién es el verdadero Valter, que recorre el filme. Sin embargo, sus efectos especiales y su acercamiento simple a la historia convirtieron a esta película en un éxito, y a su director en uno de los más queridos por el público⁶¹⁶. Además, tanto esta cinta como *Bitka na Neretvi* fueron también éxitos en el mercado internacional. Y no solo se proyectaron en los cines, pues fueron estrenadas en televisión en Europa occidental e incluso tuvieron una gran distribución en la China comunista⁶¹⁷.

En cuanto a la presencia femenina en la cinta, *Valter Brani Sarajevo* cuenta con tan solo dos mujeres en el plantel de intérpretes, ambas encarnando a miembros de la Resistencia. Una es Azra (Etela Pardo) y la otra Mirna (Neda Spasojevic). Azra es hija de un relojero de la ciudad, simpatizante de los partisanos. Una noche, ella y otros compañeros sufren una emboscada y son asesinados. Su padre tendrá que recoger el cadáver al día siguiente, lo que se explica en una poderosa escena en la que el verdadero Valter y otros ciudadanos tienen que ir a recuperar los cuerpos de sus seres queridos. Mirna, por su parte, es un personaje con mayor protagonismo, ya que trabaja directamente con la Resistencia. Pero Valter descubre que es una traidora, que pasa información secreta a los nazis. Finalmente, muere asesinada por el falso Valter, apodado “Kondor”, que se había infiltrado en las actividades partisanas.

⁶¹⁵ CAMINO, *Memories*, p. 85.

⁶¹⁶ LEVI, *Desintegration*, p. 65.

⁶¹⁷ PAVIČIĆ, “Titoist”, p. 40.

Otra de las grandes producciones que siguen la tendencia de *Bitka na Neretvi* es *Sutjeska* (traducida en España como *La quinta ofensiva*), dirigida por Stipe Delić 1973. En *Sutjeska* se encuentra por primera vez representado el gran héroe yugoslavo, el padre de la patria y el pueblo: Tito. Pero, mientras en la anterior superproducción analizada los actores hollywoodienses Orson Welles y Yul Brynner habían encarnado a los líderes *chetnik* y partisano respectivamente, ¿quién iba a ser capaz de representar en el film de Delić a Tito, a su fiereza y determinación en la batalla, a la leyenda y el héroe? El propio Tito lo tenía claro: la única persona que podía interpretarle era uno de sus actores favoritos, Richard Burton⁶¹⁸. Hasta entonces, se había evitado que cualquier actor pudiese interpretarle, y lo que se había hecho era mantener su imagen omnipresente a través de su retrato en cuarteles, escuelas o incluso en los hogares (como se ha visto previamente que también se hacía con el culto a Stalin en la URSS). Sin embargo, hubo dos excepciones con la representación de Tito: una de ellas es precisamente *Sutjeska*. No obstante, aunque Tito admiraba a Burton (y por eso pidió que fuese él quien le encarnase), no estuvo muy de acuerdo con la interpretación que realizó, llegando a quejarse de que “cuando estaba comandando la batalla de Sutjeska, ¡no estaba borracho!”⁶¹⁹.

La cinta, cuya banda sonora es de Mikis Theodorakis, comienza con la ya usual voz narrativa en off y la presentación por medio de un noticiario de los principales acontecimientos que suceden en 1943, que fue un año determinante para el giro de los acontecimientos en la II Guerra Mundial, con muchas batallas en muchos frentes. Las que se nombran son las victorias del Ejército Rojo, así como la retirada del general Rommel en el Norte de África. Pero donde se centra esencialmente el film es en los Balcanes, con el avance de los valientes partisanos bajo el mando de Tito, movidos por el sueño de crear un territorio libre. Narra cómo los nazis, desmoralizados con esas victorias del ejército irregular, teóricamente menos preparado que el suyo, deciden lanzar una ofensiva definitiva para acabar con ellos, una quinta ofensiva (hay que recordar que antes ha sucedido la del río Neretva), rodeando el valle del Sutjeska. Un cerco que Tito (Richard Burton), a caballo, va a romper para liberar a los yugoslavos. La espectacularidad de la operación en la cinta está lejos de lo que sucedió realmente, ya que la verdadera batalla de Sutjeska (que tuvo lugar del 15 de mayo al 16 de junio de 1943, al lanzar las potencias europeas del Eje una ofensiva conjunta contra los partisanos yugoslavos) fue un punto de

⁶¹⁸ Información extraída del documental *Cinema Komunisto*. TURAJLIĆ, Mila, *Cinema Komunisto*, película documental, Dribbling Pictures and Intermedia Network, Serbia, 2010.

⁶¹⁹ PAVIČIĆ, “Titoist”, p. 57.

inflexión, pero no por ser una victoria espectacular de los partisanos yugoslavos sino por su elevado coste humano (con muchas muertes por hambre y enfermedades)⁶²⁰. No obstante, este triunfo sería celebrado en la posguerra como una de las más grandes victorias de la historia yugoslava. Tito supo capitalizar aquella batalla que, al igual que la del río Neretva, impulsó su figura y se convirtió en otro elemento integrador de la mitología partisana.

El hecho de que estas cintas estuviesen basadas en hechos reales tuvo sus consecuencias en su temática y en su dramatismo. Entre 1942 y 1944, Tito y sus partisanos hicieron una guerra de guerrillas, apareciendo y escondiéndose en las montañas de Bosnia, Herzegovina y Montenegro, ya que los partisanos estaban sobrepasados en número y pobremente equipados en comparación con el enemigo. En este momento, si había una batalla, lo normal es que hubiese también una derrota o una retirada exitosa. Esto suponía un problema para los guionistas yugoslavos, que escribían sus cintas buscando lo épico. La forma de solucionarlo fue enfatizar el valor y sacrificio de los partisanos, que se inmolaban por su comandante o sus camaradas heridos. Estas cintas tan épicas sobre partisanos solían resolver el final con otro recurso muy cinematográfico: cuando el partisano estaba más desesperado y al borde de la destrucción, ocurría un milagroso contraataque y se salvaba finalmente. Sin embargo, el problema de cómo mantener la *verdad* histórica en las cintas de partisanos fue muy recurrente en el género. Así, la dirección de *Sutjeska* fue encargada en un primer momento a Veljko Bujalic, tras el éxito de *Bitka na Neretvi*, pero lo rechazó. Años después, en una entrevista en 2012, confesó que su rechazo era debido a que no sabía qué hacer para representar la batalla de Sutjeska, ya que fue una verdadera carnicería para los partisanos de Tito⁶²¹.

Pese a que Tito es el absoluto protagonista, un elemento inteligente de la obra es dar también protagonismo a pequeños personajes que hacen grandiosa la historia. Son yugoslavos normales, una mezcla de campesinos, trabajadores e intelectuales de diversos grupos étnicos, otro elemento clave, como se ha ido viendo hasta ahora, del cine partisano. Todos ellos destacan en la lucha, incluyendo también un amplio rango de edad y de habilidad en el conjunto de los actores de la historia. Al igual que en *Bitka na Neretvi*, los partisanos son todos parte del colectivo, sin uno que destaque por encima del resto. Estos

⁶²⁰ HOARE, Marko Attila, *Genocide and Resistance in Hitler's Bosnia: The Partisans and the Chetniks*, Oxford University Press, Oxford, 2006, p. 341.

⁶²¹ PAVIČIĆ, "Titoist", p. 56.

héroes nacionales, a los que se califica como *narodni heroji*, héroes del pueblo, son representados como un grupo multiétnico que interactúa entre sí, y luchan y se sacrifican por el bien de su sociedad, mostrando solidaridad por encima de su etnia, sexo, clase social y profesión⁶²².

Entre los actores de este filme se encuentran los célebres Velimir “Bata” Živojinović y Ljuba Tadić, que interpretan a Nikola y Sava, dos amigos que confían en una vida feliz y pacífica tras el final del conflicto. Sava está casado con Vera (Milena Dravić, que ya ha sido mencionada al hablar de *Bitka na Neretvi*), una enfermera que trabaja en el Ejército. Más personajes componen este puzzle del Ejército de Tito: un joven llamado Goran Boro lucha acompañado de uno de los personajes más sorprendentes de la cinta: su propia madre, interpretada por Irene Papas, que es llamada simplemente “Borina Majka”, madre de Boro, una viuda que no tiene miedo a la lucha encarnizada; simplemente quiere proteger a su hijo y estar cerca de él en el conflicto. Pero, indudablemente, Tito es el gran protagonista de esta película, que da gran relevancia a las decisiones que toma en cuanto a si recibir o no ayuda aliada (inglesa o soviética), así como a si enfrentarse al alto mando nazi que quiere acabar con él y con su Ejército. Esta cinta es un claro ejemplo del culto a Tito, elemento fundamental de la historia yugoslava durante esta etapa⁶²³. El dramatismo de todas las situaciones a las que Tito y los demás protagonistas se enfrentan en el filme dan siempre paso a un desenlace positivo, hasta llegar a la victoria final, en la que Tito, malherido en los bombardeos aéreos previos, llama a la revolución final. Aunque faltan algunos de los soldados, como el malogrado Sava, vemos cómo el Ejército yugoslavo avanza victorioso tras la batalla en Sutjeska. Sobre todo, se observa a la madre feliz, viendo que su hijo Goran ha sobrevivido al combate y, probablemente, al final de la guerra⁶²⁴.

⁶²² CAMINO, *Memories*, p. 83.

⁶²³ APOR, Balázs, “Leader Cults in the Western Balkans (1945–90): Josip Broz Tito and Enver Hoxha”, en APOR, Balázs et al. (eds.), *The Leader Cult in Communist Dictatorships: Stalin and the Eastern Bloc*, Palgrave MacMillan, Londres, pp. 208-223.

⁶²⁴ ZVIJER, Nemanja, “Presenting (Imposing) Values through Films. The Case of the Yugoslav Partisan Films”, *Images*, n° 2/2, 2014, p. 10.



Fig. 37. Vera y Nikola en una escena de *Sutjeska*. Fuente: Internet Movie Database.

Cintas épicas como esta recurren también al uso simbólico del paisaje, otorgándole un rol que puede ser incluso descrito como un *aliado* de los partisanos. Estas películas se centran sobre todo en el entorno montañoso, que es protagonista ya desde la primera secuencia⁶²⁵. Parece haber incluso una conexión mística entre la naturaleza indómita y el espíritu indomable de los partisanos. A veces también se utiliza la herencia patrimonial y cultural para hacerla encajar en el mensaje político del cine. Así, en esta cinta una iglesia no es algo meramente religioso sino parte de la herencia nacional medieval, y se reutiliza como refugio de los partisanos, sanos y heridos. Lo mismo sucede en *Bitka Na Neretvi*, cuando los partisanos se esconden de los *chetniks* en el cementerio bosnio de origen medieval⁶²⁶.

En resumen, el cine de partisanos, que se desarrolló desde inicios de los años cincuenta hasta mitad de los setenta, fue sin duda el gran género cinematográfico de Yugoslavia, el género ideal para ser usado por Tito y el Partido como medio de ideologización política. Abordaba y difundía una cuestión clave para mantener la hegemonía del Partido en la posguerra: el objetivo era que la herencia de la guerra, en la que todos habían luchado unidos contra el enemigo extranjero, se mantuviese viva,

⁶²⁵ HARPER, Graeme, RAYNER, Jonathan, *Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography*, Intellect Books, Bristol, 2010.

⁶²⁶ PAVIČIĆ, "Titoist", p. 59.

expresada en el lema “hermandad y unidad”. Se buscaba mantener la idea de que toda la población había formado parte de las guerrillas de los partisanos o los habían apoyado, y que los colaboracionistas habían sido un grupo residual sin importancia. Los cambios que llegarían en los años sesenta, con el revisionismo acerca de la guerra iniciado en esta etapa, marcarían un cambio en el género partisano y una ruptura definitiva en los años setenta. A partir de este momento se extendería la idea, que reflejaba una realidad histórica, de que también entre los yugoslavos había habido verdaderos villanos, que comenzaron a ser representados en el cine, tal y como se verá a continuación⁶²⁷.

3.3. Y entonces llegaron las bestias: la visión cinematográfica del colaboracionismo

Entre las películas que se analizan a lo largo de esta tesis, como se ha comentado previamente al hablar de la soviética *Idi i smotri*, hay algunas muy duras, que dejan huella en el espectador. Es lo que sucede con *Kapò*, el filme que se va a analizar a continuación, obra del italiano Gillo Pontecorvo, el célebre director de *La Batalla de Argel* (1966)⁶²⁸. *Kapò*, coproducción italiana-francesa-yugoslava de 1960, narra las duras condiciones que vive Edith, una inocente adolescente judía, en un campo de concentración y su lucha por sobrevivir a la crueldad nazi, llegando incluso a convertirse en kapo y colaboradora nazi. *Kapo* (a veces *Capo*) era un término usado para ciertos presos, también llamados *Funktionshäftlinge* (singular: *Funktionshäftling*) que trabajaron dentro de los campos de concentración nazis durante la Segunda Guerra Mundial en las posiciones administrativas más bajas⁶²⁹.

Edith (Susan Stanberg) es una joven italiana que un día, volviendo de su clase de piano, ve cómo los nazis se llevan a su familia en un camión. Ella es a su vez capturada y llevada al campo de concentración, donde se despedirá para siempre de su familia. Un médico amable le dará una nueva identidad, la de Nicole Niepas, una criminal francesa,

⁶²⁷ Se habla de la ruptura en PAVIČIĆ, “Titoist”, p. 62.

⁶²⁸ Pontecorvo, nacido en Pisa en 1919, se licenció en Química, pero abandonó la ciencia para unirse al periodismo y comenzar su acercamiento al cine como documentalista. Realizó seis películas, que logran unir la ficción dramática con cierta inspiración del cine documental. *La Batalla de Argel* u *Operación Ogro* tratan de hechos históricos recientes para cuando Pontecorvo las dirigió, y son cintas claves del llamado cine político. Pontecorvo falleció en Roma en 2006. “Gillo Pontecorvo”, *The Times*, 2006, p. 81. Recuperado el 25 de septiembre de 2021 en <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/newspapers/gillo-pontecorvo/docview/319611697/se-2?accountid=17248>. Véase CELLI, Carlo, *Gillo Pontecorvo: From Resistance to Terrorism*, Scarecrow Press, Lanham, 2005.

⁶²⁹ Para más información, LEVI, Primo, *La zona gris, Trilogía de Auschwitz*, Austral, Barcelona, 2018.

y en su uniforme de presa llevará el triangulo negro de los criminales. De esta forma, le será más fácil sobrevivir que llevando la estrella de David. Edith, o ya Nicole, es trasladada a un campo especial, un campo de trabajo con otras mujeres que han sido detenidas, en su mayoría por ser criminales o partisanas, como es el caso de la amable Terese (Emanuelle Riva), quien desde el primer momento se compadecerá de ella y la ayudará en todo lo posible. En su nueva vida, Nicole luchará por sobrevivir, acostándose con oficiales alemanes y ascendiendo en el escalafón del campo gracias a su complaciente actitud. Su salud mejorará, así como su confianza en sí misma: se convertirá en la kapo de su barracón de mujeres, mostrando la crueldad característica de ese trabajo, hacia sus compañeras y hacia Terese, quien finalmente se suicida.

Después, el campo de trabajo recibe a un grupo de presos partisanos de varias nacionalidades y Nicole se fija desde el principio en Sacha, un partisano ruso con el que empezará una relación, al principio violenta, para pasar más tarde a ser una historia de amor, que alimenta su esperanza de un futuro juntos cuando acabe la guerra. Pero Sacha y su grupo tienen otros planes: junto con otros partisanos yugoslavos, planean una fuga, para la que necesitan la ayuda de Nicole, la kapo de mayor confianza del campo de concentración. El plan consiste en que ella toque la sirena y siembre el caos para permitirles escapar, aunque ello ponga en riesgo su vida. Nicole, dispuesta a redimirse y por amor a Sacha, lo hace, muriendo en brazos de un soldado alemán mientras alza la mirada al cielo y pronuncia unas palabras en hebreo sobre Yavhé, su familia y su salvación.



Fig. 38. Edith y Terese en el campo de concentración. Fuente: Filmin.

La evolución del personaje de Edith es una inusual transición de víctima inocente a activa colaboradora, para finalmente acabar su vida como una heroica resistente. Pese a que para sobrevivir se convierte en la amante de un oficial nazi, el hecho de inmolarse es un acto que se corresponde con la definición que había hecho Primo Levi de la “zona gris”⁶³⁰. Su relación sexual con un oficial nazi no parece haber sido por medio de la coacción, si bien hay que tener en cuenta qué llevó a esas mujeres a hacer esa elección. Fue algo similar a lo que ocurrió con los *Sonderkommandos* (las unidades de judíos escogidas por los nazis para ayudar con el trabajo de las cámaras de gas) o con los líderes de los Consejos judíos en los guetos. Con el final de la guerra, la culpa y la vergüenza serán sentimientos generalizados en estas mujeres, en las supervivientes que habían tenido que utilizar su sexualidad como moneda de cambio para la supervivencia⁶³¹.

La cinta destaca por la ambigüedad con la que presenta a su protagonista y su relación directa con el colaboracionismo. No hay que olvidar que esta obra es una coproducción entre Yugoslavia, Italia y Francia, íntimamente ligada a lo ya señalado previamente acerca de esta última cinematografía, por lo que la fecha de producción coincide con el cambio en la visión de los colaboradores. Habían aparecido hasta entonces, sobre todo en el caso francés, como personajes secundarios simples, elegidos como un tipo de *compinche* del villano principal. Para que esto sucediese en el cine yugoslavo habría que esperar una década más, hasta los años setenta, tal y como se verá a continuación. *Kapò* se permite presentar como protagonista a una colaboracionista porque es una coproducción extranjera. El que ese personaje acabe siendo la amante del oficial nazi sigue la tradición del tratamiento francés hacia las mujeres amantes, el llamado “colaboracionismo horizontal”, las *tondues*, como se ha explicado previamente.

Las críticas contra la cinta y contra Gillo Pontecorvo vinieron de parte del cineasta francés Jacques Rivette, quien afirmó sentir “un profundo desprecio” hacia el director. Así lo señaló en un artículo negativo sobre el filme, que publicó en la prestigiosa revista *Cahiers du Cinema*. El motivo de esta crítica fue sobre todo una toma, en su opinión, demasiado insistente. El plano en cuestión era la mano levantada de Terese (Emmanuelle Riva) cuando se electrocuta en el alambre de espinos del campo de concentración mientras

⁶³⁰ La zona gris fue un concepto utilizado por el superviviente del Holocausto Primo Levi para referirse a la vida en los campos de exterminio nazis en los que muchos judíos eran obligados a contribuir en su propia destrucción, es decir, como colaboradores forzados del genocidio que se estaba llevando a cabo contra ellos. Véase GALCERA, David, *La pregunta por el hombre: Primo Levi y la zona gris*, Anthropos, Barcelona, 2016, p. 21.

⁶³¹ CAMINO, *Memories*, p. 239.

trata de escapar. Rivette, disgustado por esa toma, condenó al desprecio al futuro director de *La batalla de Argel*⁶³².

Otra cinta que aborda la persecución de los judíos, en este caso, en Croacia, es *Deveti Krug (El noveno círculo)*, de France Štiglic, producida en 1960, el mismo año que *Kapò*, y que se caracteriza por el uso de una violencia implícita, que el espectador no llega a ver, en una historia tremendamente dramática. Su director, France Štiglic, nació en 1919 en Kranj, actual Eslovenia. Tras sus estudios de derecho y arte dramático, comenzó su carrera como cineasta en 1945, convirtiéndose en una de las personalidades más importantes del cine de la posguerra yugoslava. Alternó la producción de largometrajes con cortometrajes y películas para la televisión. Este filme de 1960 es su cinta más conocida y más valorada. Obtuvo el gran premio del festival de Pula y la nominación al Oscar. Štiglic falleció en 1993⁶³³.

La acción de *Deveti Krug* se sitúa en el Estado Independiente de Croacia (1941-1945). Fundado en 1941 por los *ustasha*, fue inicialmente un protectorado italiano, pasando en el mismo año 1941 a ser Estado títere de los nazis, hasta su final en 1945. Hay que recordar que la capitulación de Yugoslavia tras la invasión de los nazis y sus fuerzas aliadas, a partir del 6 de abril de 1941, provocó que el Estado yugoslavo se desintegrara en la práctica. En este contexto surgió el Estado Independiente de Croacia, dirigido por la *Ustasha*, movimiento fascista leal a los italianos y nazis y que contaba con su protección militar. El principal líder *ustasha* fue Ante Pavelić, quien con el NHD (siglas con las que se conoce en serbocroata al Estado Independiente Croata o *Nezavisna Hrvatska Država*) pensó que se había cumplido su sueño y el de sus seguidores de una Gran Croacia. Ese territorio sería la Croacia histórica (sin Dalmacia, que pasó a Italia), Bosnia y una región de Voivodina. Ese nuevo *Estado*, completamente a merced de alemanes e italianos, pese a que Pavelić pensase lo contrario y quisiese demostrarlo con la violencia, solo fue reconocido por algunos países satélite y aliados del Eje. La Santa Sede evitó establecer relaciones con la *Ustasha*, pese al catolicismo radical del que este hacía gala y pese a que un sector del clero lo respaldó. Este régimen ultranacionalista y ultracatólico fue proclamado el 10 de abril de 1941, y el 16 de abril Pavelić se convirtió

⁶³² LÉVY, Bernard-Henri, “Hollywood’s Nazi Revisionism: Doesn’t the Truth Here Make a Good Enough Story?”, *Wall Street Journal*, 2010. Recuperado el 14 de agosto de 2020 en <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704187204575102090312535452>.

⁶³³ TASIĆ y PASSEK, *Le cinema*, p. 199

en caudillo (*poglavnik*), jefe de Estado e incluso “Rey de Croacia” por designación de Mussolini.

Lo primero que hizo fue proclamar una política represora, especialmente por medio de milicias leales, que mostraron su brutalidad desde el comienzo, provocando un genocidio contra judíos, gitanos y serbios. Sus milicias llegaron a comprender 100.000 miembros. El historiador Radu Dinu describió las atrocidades de la *Ustasha* como una aberrante práctica social, mientras que Ben Shephred apunta que en el pasado muchos de estos oficiales *ustasha* habían sido miembros del antiguo Ejército del Imperio Austro-Húngaro⁶³⁴. Su brutalidad era conocida, como también las incursiones en aldeas serbias para llevar a la población a campos de exterminio o para ejecutarla en el mismo momento. Muchas de las personas que pudieron huir de estas incursiones marcharon a las montañas y allí formaron los primeros núcleos de partisanos y *chetniks*, los nacionalistas monárquicos serbios ya mencionados y de los que hablaré más a fondo posteriormente⁶³⁵. La represión de la *Ustasha* se expandió por todos los ámbitos y se institucionalizó por medio de la llamada “Disposición legal para la defensa del pueblo y del Estado” croata, con claros tintes fascistas. Las penas de muerte estaban a la orden del día contra los opositores políticos, y se adoptaron medidas claramente anti-serbias, entre ellas la de prohibición del alfabeto cirílico y de la confesión religiosa ortodoxa.

Hay que destacar que, al menos en los dos primeros años de gobierno *ustasha*, cuando se cometieron la mayoría de las atrocidades, el régimen recibió un amplio apoyo popular. Las razones son diversas. Para empezar, la espiral de violencia, difícil de parar. Pero también que no pocas personas se beneficiaban de la expropiación de propiedades a los “indeseables” (serbios, judíos, gitanos). La “guerra civil étnica” que se libró obligó a la gente a mantener lealtades que podrían no haber sido su primera opción: la progresiva victoria de los partisanos fue permitiendo cambiar esas lealtades iniciales. La guerra civil brutalizó a toda la sociedad, y a Yugoslavia le llevaría años recuperarse de esta traumática experiencia⁶³⁶. El desarrollo de los acontecimientos bélicos demostró la imposibilidad de Alemania y de sus satélites de ganar la guerra, circunstancia que los opositores a la *Ustasha* aprovecharon para contratacar. En 1944, incluso miembros del gabinete de

⁶³⁴ KORB, “Genocide”, p. 131.

⁶³⁵ ANDERSEN, Tea Sindbæk, “‘Organized Bestial Gangs’—The Second World War and Images of Betrayal in Yugoslav Socialist Cinema”, en GRINCHENKO, Gelinda y NARVSELIUS, Eleonora (eds.), *Traitors, Collaborators and Deserters in Contemporary European Politics of Memory: Formulas of Betrayal*, Palgrave MacMillan, Nueva York, 2018, p. 267.

⁶³⁶ KORB, “Genocide”, p. 133.

Pavelić, como Mladen Lorkovic, ministro de Interior, establecieron contactos con los países aliados, pero sus intenciones quedaron expuestas y fueron ejecutados por el NHD. Con el final de la guerra, Pavelić pudo huir a España y refugiarse aquí hasta su muerte, el 28 de diciembre de 1959⁶³⁷.

La película de Štiglic comienza con dos amigos, Ivo (Boris Dvornik) y Ruth (Dusica Zegarac), jugando al ajedrez en una casa que pertenece a la familia de Ivo. Desde ese momento, por diversas conversaciones, nos damos cuenta que Ruth es una chica judía, simpática, dulce, que busca vivir con normalidad, a pesar de tener que llevar el distintivo judío, en su ciudad, Zagreb. Al día siguiente, ve como un camión de los *ustasha* se lleva a sus padres. El padre de Ivo, viendo desolada a la muchacha y avecinarse un gran peligro, decide casarla con su hijo. Es una boda falsa, que va a servir para ocultar la verdadera identidad judía de Ruth, y que desagrada a Ivo. Este trata de seguir con su vida normal pese a la boda: sigue en la universidad, donde hay una escalada de tensiones entre alumnos colaboracionistas y los que están en contra, y además quiere seguir junto a su novia de toda la vida, Magda, una joven que es el objeto de los chismes de todos porque “Ivo la ha dejado por otra así, de repente”. En un primer momento, Ivo se ve superado por la situación de perder a Magda, así como por la tensión de estar casado con una judía (en una comunidad donde los matrimonios mixtos están prohibidos), a la que además no ama. En algunos momentos siente flaquear y piensa denunciar la verdadera identidad de Ruth, sobre todo cuando se emborracha.

Pero progresivamente, con el apoyo de la propia Ruth, Ivo comienza a enamorarse de ella, y a atreverse a salir con ella, aunque los escuadrones de los *ustasha* patruyan la calle. Ruth, que se tendrá que enfrentar a las humillaciones de un antiguo vecino de su familia, ahora *ustasha*, verá un cartel donde aparecen los nombres de su familia en una lista de judíos detenidos y asesinados, y al desmayarse se delata ante las autoridades. Es detenida, llevada a un campo de trabajo y obligada a prostituirse. Ivo la busca y la encuentra en el campo de trabajo, donde las demás mujeres presas le dicen que está en el “noveno circulo”, también conocido como “el harén”. Guiado por un compañero suyo, fascista declarado que busca humillarle, la encuentra bailando y abochornada ante los *ustasha*. Loco de ira, Ivo mata a este hombre e intenta huir junto a Ruth. Ambos mueren electrocutados en la valla del campo, pero felices de volver a estar el uno con el otro.

⁶³⁷ MARTÍN DE LA GUARDIA, *La Europa*, p. 39.



Fig. 39. La escena final de *Deveti Krug*. Fuente: Letterboxd.

Esta cinta se centra en la persecución de los judíos en el Estado Independiente de Croacia, de manera que es necesario mencionar cómo se llevaron a cabo las limpiezas étnicas en este territorio por el régimen de los *ustasha* de Ante Pavelić. Como se ha ido viendo a lo largo de este epígrafe, en la Federación yugoslava, lo mismo que en Francia (por citar un claro ejemplo), las élites vencedoras extendieron en la posguerra la idea de que los crímenes ocurridos en la guerra habían sido perpetrados por los alemanes, que en ellos habían participado “escasos” colaboradores y que todo había acabado gracias a la gran victoria de la Resistencia, que había contado con numerosos activos. Esta representación de la guerra fue un éxito, tanto en Occidente como en los Estados comunistas, aunque en estos últimos la idea de que “la culpa fue de los alemanes” se dilató más en el tiempo.

Como ya se ha señalado, el lema “hermandad y unidad” reflejaba la visión hegemónica que los partisanos vencedores quisieron instaurar en Yugoslavia tras el final de la guerra. De esa idea de unidad se excluía a determinadas personas, los “colaboradores” o “enemigos del pueblo”, a quienes requisaron sus propiedades para distribuirlas entre la población tras la derrota alemana. En los años setenta, el yugoslavismo comenzó a debilitarse, lo que permitió al cine revisar la versión oficial de la historia. Se revitalizaron las narrativas nacionalistas y se comenzó a investigar la relación entre el Holocausto y la guerra en el territorio yugoslavo, demostrando que no solo los alemanes había sido exterminadores de los judíos, sino que había habido

perpetradores locales. Además, se cuestionó el viejo consenso de guardar silencio sobre si la población no judía sabía lo que estaba pasando⁶³⁸.

En Yugoslavia, este proceso (el reconocer que había habido comunidades y personas autóctonas responsables de atroces crímenes durante la guerra) fue mucho más complejo que en otros territorios de Europa del Este, por dos razones: la primera es que realmente había habido una guerra civil dentro de la guerra de liberación de los años de la Segunda Guerra Mundial, y el Holocausto formaba parte de esa guerra civil; la segunda es que la sociedad yugoslava estaba basada en la etnicidad, y la guerra dejó una impronta que había moldeado los distintos grupos étnicos, algo que volvería a salir a la luz en los años noventa. La violencia extrema en Yugoslavia que alimentó la guerra civil tuvo gran parte de su origen en el Estado Independiente de Croacia, en la actuación de las milicias *ustasha*, sin olvidar que la gente normal, la población, también tuvo su responsabilidad. Limpieza étnica, masacres y finalmente, el Holocausto. Muchos judíos croatas no vieron a ningún alemán durante la guerra y fueron objetivo de los perpetradores locales.

Los ideólogos de la *Ustasha* tuvieron como finalidad deshacer los cambios demográficos étnicos de los últimos 500 años, mediante reasentamientos y asimilación forzosa: querían volver a un estado supuestamente primigenio y totalmente utópico de “pureza racial”. Su proyecto tenía un claro núcleo genocida, ya que era poco probable que esos miles de personas se reasentasen voluntariamente. La *Ustasha* planeó usar el terror contra sus enemigos, los reales y los supuestos, y vengarse contra los serbios y los judíos por la subyugación en la que, según ellos, habían mantenido a Croacia. El régimen *ustasha* comenzó entonces a atacar a serbios, judíos y comunistas, al principio haciendo algo similar a lo que habían hecho los nazis con los judíos: aprobando leyes raciales para quitarles todos sus derechos, para después crear campos de concentración y sembrar el terror por todo el territorio. La limpieza étnica desarrollada por los *ustasha* fue presentada como “justicia social”, y se hizo ofreciendo oportunidades económicas para todas las personas que participasen en esas acciones. No era necesario unirse a las milicias para participar en el sistema de los *ustasha*, ya que simplemente con denunciar a un serbio, judío o gitano, se formaba parte del aparato de violencia⁶³⁹. Numerosos croatas

⁶³⁸ KORB, Alexander, “Genocide in Times of Civil War. Popular Attitudes Towards Ustaša Mass Violence, Croatia 1941–1945”, en BAJOHR, Frank, y LÖW, Andrea (eds.), *The Holocaust and European Societies: Social Processes and Social Dynamics*, Palgrave MacMillan, Londres, 2016, p. 129.

⁶³⁹ *Ibidem*, p. 137.

escribieron cartas y peticiones a la *Ustasha* e incluso al propio Pavelić, en las que daban sugerencias sobre cómo mejorar las persecuciones étnicas. Lo más probable es que esas cartas, cuyos autores tenían diversos orígenes sociales, no tuviesen efecto real, pero demuestran cómo la sociedad se implicó en este proceso, y que estas personas buscaban un beneficio de las persecuciones étnicas⁶⁴⁰.

La brutalización de la sociedad provocó que muchas personas, de cualquier clase social o género, participasen en la violencia conscientemente. Aunque el asesinato de judíos y gitanos se llevó a cabo en los campos de concentración y no en las ciudades y pueblos, como ocurrió con los serbios, era de conocimiento público lo que estaba sucediendo: se proclamaba por medio de carteles que se habían producido fusilamientos contra judíos; había noticias de deportaciones o de desalojos de los judíos. Estos comenzaron a ser deportados desde el comienzo del gobierno *ustasha*, con participación alemana en las deportaciones a Auschwitz en agosto de 1942 y mayo de 1943 desde Zagreb, que fue el corazón del genocidio, por lo que no es casual que fuese el escenario de *Deveti Krug*. El film dio a conocer toda esta situación, que el cine y el propio régimen de Tito habían ocultado en las décadas anteriores, y lo hizo con una importante repercusión: como ya se ha adelantado, la cinta fue candidata al Oscar a la mejor película extranjera en 1961. A su vez, fue nominada a la Palma de Oro en el Festival de Cannes del año anterior y ganó los premios de mejor actriz, al gran trabajo de Dusica Zegarac, y de mejor actor secundario en el Festival de Pula de 1960.

La era dorada de la Federación de Yugoslavia fue desapareciendo según avanzaron los años setenta. La revuelta estudiantil de 1971, que supuso la “Primavera croata”, movimiento popular en el que se reclamó una mayor autonomía cultural, política y económica para Croacia, sacudió los cimientos del régimen y alteró la tranquilidad de la élite gubernamental⁶⁴¹. Tito puso fin a este movimiento popular reprimiéndolo con fuerza, siguiendo las líneas más duras del comunismo. El Partido suprimió las voces críticas con su política, lo que dio paso a una creciente oposición popular, que abrió las puertas al desarrollo de los nacionalismos subestatales, entre ellos el croata⁶⁴². En la Yugoslavia de la década de 1970 se produjo un cuestionamiento de los mitos de la

⁶⁴⁰ Ibídem, p. 141. Véase también GOLDSTEIN, Ivo y GOLDSTEIN, Slavsko, *The Holocaust in Croatia*, University of Pittsburgh Press/United States Holocaust Memorial Museum, Pittsburgh, 2016; BARTULIN, Nevenko, *Honorary Aryans: National-Racial Identity and Protected Jews in the Independent State of Croatia*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2013.

⁶⁴¹ TURKOVIĆ, *Death*, p. 62; KANZLEITER, “Yugoslavia”, pp. 219-228.

⁶⁴² TURKOVIĆ, *Death*, p. 50.

Federación por parte de dichos nacionalismos, y ello se acompañó de un revisionismo historiográfico. Ciertos intelectuales croatas escribieron que los grandes militares *ustasha* realmente querían acabar con el régimen hacia 1944, cuando la guerra iba llegando a su fin. Haciendo una clara distinción entre el Estado Independiente de Croacia y el régimen nazi, trataron de blanquear aquel: parecía que la *Ustasha* había sido un movimiento nacionalista espontáneo y revolucionario. Este fue un ejemplo del revisionismo señalado.

Ante la crisis del régimen yugoslavo, hacia el final de los años setenta las Repúblicas que componían la Federación fueron asumiendo más competencias. Desde 1977, el Gobierno federal redujo su esfera de actuación a las funciones que desempeñaba con más claridad, como la dirección de la política exterior y la monetaria. Ese proceso de descentralización no se tradujo en una mejora socioeconómica de los territorios federados: continuaron el paro y la emigración (por ejemplo, a la Europa comunitaria y a los países nórdicos). La inflación se mantuvo y hubo un déficit comercial que no era compensado con los ingresos turísticos de la costa dalmata. Se palpaba ya un temor a la desintegración de la sociedad. Todo ello, unido a una degradación del nivel de vida, a la incapacidad de salir de la crisis económica, también provocada por la autogestión de los primeros años del socialismo, y a las crecientes tensiones nacionalistas, acabó colapsando el sistema⁶⁴³.

Con el desgaste del régimen se produjo un paralelo desgaste de sus símbolos y mitos, entre ellos el de los partisanos. Ante la progresiva desaparición de la visión positiva del partisano en la cultura popular, la propaganda cultural se desplazó hacia la primera etapa de la Federación, a la reevaluación de la Guerra de Liberación Nacional y del dramático periodo que siguió a la ruptura con la URSS. El Gobierno buscó dar subsidios prioritariamente a las cintas que engrandeciesen a los partisanos, aunque esa visión ya no resultara aceptable para los espectadores. Pero, con la caída de la audiencia cinematográfica, en gran parte por la llegada de la televisión, y la falta de creatividad de numerosas películas, la industria yugoslava del cine comenzó a decaer. Tratando de volver a enganchar al público, las películas bélicas que trataban la figura del partisano de una manera positiva adaptaron un estilo hollywoodiense en la narrativa y en la producción, y comenzaron a ser por ello más simplistas. Cada gran batalla yugoslava parecía que tenía ya su propia película, pero eran tan *comerciales* y tenían tal falta de

⁶⁴³ MARTÍN DE LA GUARDIA, *La Europa*, p. 90.

creatividad que no lograron recuperar la audiencia perdida⁶⁴⁴. La narrativa del cine de partisanos que se ha analizado en las páginas precedentes se había convertido en un cliché cinematográfico que había perdido su atractivo. Sin embargo, las historias sobre la guerra no desaparecieron, y los partisanos pasaron a ser elementos importantes de las series de televisión, también con un tratamiento positivo, pues el Gobierno controlaba igualmente este medio de comunicación de masas, incluso más aún que el cine.

El nuevo cine bélico de esta etapa final de la Federación yugoslava se caracterizó por cambios en las tendencias estéticas, ideológicas y socio-culturales. La decadencia gradual del régimen permitió que se realizaran trabajos cinematográficos en los que se expresaban puntos de vista e ideas contrarias a la autogestión socialista de Yugoslavia. Esto llegó a originar discusiones públicas y análisis críticos, en los que se fue forjando el “Nuevo Cine” yugoslavo como género cinematográfico⁶⁴⁵. La representación de las *partizanka*, tal y cómo se ha explicado en el apartado dedicado a *Bitka na Neretvi*, también conoció cambios durante los años setenta. Su figura fue desapareciendo progresivamente del campo de batalla y del centro de la guerra para ir a los márgenes, reduciéndose a asumir un rol de género, como personaje de interés amoroso, que solo existe gracias a su relación con un hombre⁶⁴⁶. Esa visión ya había aparecido en las clásicas cintas de partisanos de los años sesenta, pero ahora, avanzada ya la década de los setenta, este cambio se llevó al extremo. Comenzaron incluso aparecer las partisanas desnudas o manteniendo relaciones sexuales en pantalla, algo que con en los tiempos de *Slavica* parecía impensable.

En este contexto de cambios, se produjo una trilogía fílmica que es esencial para nuestro análisis, pues permite entender la transformación, incluidos aspectos estéticos, que estaba apareciendo en la revisión de la guerra. Este cambio se centraba en la idea de que el enemigo no era ya el ocupante de fuera, sino el ciudadano local que colaboraba con ellos, retratándolo incluso como capaz de un gran salvajismo. La primera cinta de esta trilogía fue *Okupacija u 26 slika*, dirigida por el croata Lordan Zafranović y estrenada en 1978 (aunque no se llegó a estrenar en España, la traducción del título podría ser *Ocupación en 26 estampas*). Zafranović es uno de los directores croatas más conocidos. Nacido en 1944 en la isla de Šolta, escenario principal de una de sus películas, se

⁶⁴⁴ BARIC, *Yugoslav*, p. 59.

⁶⁴⁵ PONS y RANCAÑO, *El cine*, p. 51.

⁶⁴⁶ BATINIĆ, *Gender*, p. 328.

caracterizó por un estilo elegante influenciado por grandes directores italianos, como Federico Fellini. Comenzó en la dirección antes que sus compañeros de clase en la Escuela de Cine de Praga (FAMU) a finales de los años sesenta. Sus trabajos más importantes y reconocidos son los largometrajes hechos en los setenta y ochenta, en especial, la trilogía que se presenta en las siguientes páginas. Esta película, *Okupacija u 26 slika*, supuso el trabajo más controvertido de la carrera de Zafranović, aunque las otras dos cintas de la trilogía tampoco quedaron exentas de críticas y otros escándalos⁶⁴⁷.

La historia que narra la película transcurre en Dubrovnik, una de las ciudades más bellas del Mediterráneo, testigo de cómo la vida de tres amigos se rompe con la llegada de la guerra y de las fuerzas de ocupación. Estos tres amigos son Toni (Milan Strljic), de origen italiano; Niko (Frano Lasic), croata, hijo de un importante capitán naval; y Miho (Ivan Klemenec), judío croata. Pese a los diferentes orígenes, los tres vienen de familias acomodadas que pertenecen a la vieja burguesía local. Con la ocupación, la vida de estos chicos se torna en el destino que cada uno elige o padece: Toni, *ustasha*, Niko, partisano, y Miho, víctima de la persecución de los judíos que asola toda Europa.

El comienzo de la cinta es hermoso, optimista, con el carnaval de 1941 y la bella Dubrovnik de fondo, y con estos tres amigos felices, cantando y celebrando su amistad. Con ellos está Ane (Tanja Poberznik), hermana de Niko y novia de Toni, con quien desea casarse, aunque su padre, el capitán Baldo, no ve con buenos ojos esa relación. Con la llegada de la guerra y de la ocupación, los nazis y los fascistas italianos controlan la ciudad, al principio mostrando su poder por medio de cantidad de banderas en los edificios más emblemáticos. El primer objetivo que tienen los ocupantes es lograr que las élites burguesas de la ciudad se alíen con ellos, que colaboren para así asentar su poder. Niko ve horrorizado quiénes son estos ocupantes, degenerados que ensalzan el crimen y la violencia y que se entregan a bacanales con prostitutas. Pero Toni está fascinado con el mensaje de los fascistas italianos, que ensalza el pasado de Dubrovnik, considerándolo como el antiguo territorio de la República marítima de Ragusa en la Edad Moderna. Por el contrario, los trabajadores del naviero del capitán Baldo simpatizan con las ideas partisanas y necesitan un lugar de reunión, petición a la que el capitán Baldo accede, prestándoles su casa para reuniones clandestinas. El horror que está viviendo la ciudad cala profundamente en Niko, quien teme por lo que le pueda suceder a su amigo Miho, judío, que ya ha sido expulsado del club de esgrima al que pertenecía. En una isla cercana,

⁶⁴⁷ GOULDING, *Liberated*, p. 150.

donde también se reúnen los partisanos, empuña su primera arma, y conoce a Mata (Gordana Pavlov), una hermosa partisana de la que se enamora. Mientras tanto, un fatídico día, los *ustasha* se llevan en un autobús a Miho, su familia y otros detenidos para someterles a una espeluznante tortura —es una escena de violencia sin precedentes—, de la que Miho logra escapar. Toni es ya un colaborador implacable, un *ustasha* y fascista confirmado, y logra que otras personas violentas se unan a la causa *ustasha*. Hasta su novia Ane abandona a su familia para unirse a él, estando ella embarazada. La detención y ejecución del capitán Baldo, como venganza de su yerno Toni, lleva a la ira más absoluta a Niko. Pero tiene que soportar que su casa quede confiscada para que Toni pueda vivir con Ane allí. La última reunión de los tres antiguos amigos es en esa casa, con Toni sorprendido de que Miho haya sobrevivido. Niko asesina de un disparo a Toni y se marcha, terminando así la cinta. Concluye con un plano retratando la belleza de Dubrovnik que, pese a todo lo que ha sucedido en ella, sigue siendo la misma ciudad que al principio del metraje.



Fig. 40. La esvástica comienza a hundirse en el Ayuntamiento de Dubrovnik. Fuente: imagen extraída de la película.

El mayor logro de *Okupacija u 26 slika* es contar, sin ningún tipo de censura y con toda la dureza posible, lo que supuso la colaboración con las fuerzas de ocupación. Uno de los momentos más dramáticos de la cinta es la escena del autobús: Miho y su padre son arrestados por los *ustasha* y se los llevan en un autobús, junto con un grupo de prisioneros serbios y judíos. Primero torturan a los serbios, arrancándoles las uñas,

cortándole la lengua a un pope ortodoxo, violando a una mujer, para posteriormente asesinar a la mayoría. Miho afortunadamente logra escapar y, cuando vuelve a la ciudad, él y Niko matan a Toni y abandonan Dubrovnik. La película trajo a Zafranović bastantes problemas, al mostrar que, en este escenario bélico, los peores no fueron los ocupantes, sino los colaboradores croatas, superando a aquellos en brutalidad. Se muestra en detalle el sadismo de los asesinos y la felicidad que sus rostros exhiben durante las torturas o ejecuciones que llevan a cabo.



Fig. 41. Ane y su padre en una escena de *Okupacija u 26 slika*. Fuente: Go Net TV.

Gracias a esta película, mucha gente fue consciente de que los villanos no solo habían sido las fuerzas del Eje. En décadas anteriores se había mostrado la Guerra de Liberación Nacional como un esfuerzo de “hermandad y unidad” para echar al invasor: nada más lejos de la realidad. La idea de que aquello fue más parecido a una guerra civil empezó a cobrar fuerza poco antes del desmembramiento de Yugoslavia en los años noventa, sobre todo tras la muerte de Tito en 1980. Con esta cinta, Zafranović desmitificó esa idea, en un momento en que los nacionalismos subestatales se desarrollaban en Yugoslavia y la coexistencia y cooperación entre los diversos grupos étnicos se revelaba como una ilusión política que había dado como resultado un Estado “antinatural”⁶⁴⁸. Respecto a los personajes, todos están representados sin ninguna complejidad, con la excepción de los comunistas y los partisanos. Niko, por ejemplo, pertenece a una familia

⁶⁴⁸ TURKOVIĆ, *Death*, p. 79.

rica, pero decide unirse a los partisanos ante la brutalidad de los *ustasha* y de los italianos, y porque además es un patriota yugoslavo. Miho, judío, cuando ve que los problemas llegan, decide pasar a la acción; y Toni es bastante crédulo para aceptar que su destino sea subir socialmente si se convierte en un oficial fascista⁶⁴⁹.

La representación de las mujeres en la cinta tiene tres ejes principales: para empezar, están las prostitutas, que aparecen desde la primera escena, cuando los tres amigos, que son ricos, jóvenes, tienen el futuro por delante y ni sospechan que la guerra viene, deciden divertirse con una famosa meretriz de la ciudad, llamada Pina, cuyo aspecto es el de una mujer casi felliniana, con labios y pechos exagerados. Las prostitutas son un elemento esencial en la representación de los fascistas italianos en esta cinta: una de las escenas que sirve para mostrar la degradación que está viviendo la ciudad es la inauguración de una *casa del amor*, un prostíbulo enorme con fiestas escandalosas y depravadas.

Por otro lado, está Ane (Tanja Poberznik), la hermana de Niko y novia de Toni, que ya hemos comentado que vive en una buena familia burguesa y está enamorada de Toni, con quien antes del comienzo de la guerra iba a casarse. Sus inclinaciones fascistas harán que el capitán Baldo, padre de Ane, rechace por completo el enlace, y ni siquiera permita a su hija ver a Toni, algo de lo que este buscará vengarse. Ella no se siente incómoda en ese ambiente de colaboración y depravación, actitud que había mostrado en la primera fiesta y que se confirma cuando abandona a su familia para irse con Toni, de quien está embarazada. Su boda está llena de belleza y de un gran simbolismo. Su hermano Niko, que pasea por la calle, la ve vestida de blanco, mientras ella camina y corre feliz por las calles de Dubrovnik: en ese momento, Niko es consciente de que jamás va a poder volver a recuperarla. La última vez que se ve a Ane en el filme es el día de la mudanza a su antigua casa y del asesinato de Toni a manos de su hermano Niko. Ella se consuela tocando el piano, mientras ve cómo su hermano se aleja y huye de su casa, del crimen y del pasado que deja en la ciudad para unirse a los partisanos.

Finalmente, Mara (Gordana Pavlov), miembro de los partisanos y enamorada de Niko, se presenta como un personaje más secundario que Ane, pero de vital importancia: su belleza es un aliciente más para que Niko se una a los guerrilleros. Ella trabaja con los navieros del capitán Baldo y a la vez pertenece al grupo de partisanos de la ciudad. Sus

⁶⁴⁹ ANDERSEN, "Organized", p. 277.

escenas son escasas y siempre acompaña a Niko, sobre todo en los momentos determinantes, hacia el final de la cinta, aunque no se vuelve a saber de ella tras el asesinato de Toni a manos de Niko. Es un personaje femenino que sirve como acompañamiento del protagonista: progresivamente se ve cómo la imagen de la partisana va moviéndose a los márgenes del relato cinematográfico.

Pese a mostrar la brutalidad de la *Ustasha* croata, el director quiso hacer una representación diferente de la guerra, presentándola como un choque entre *ustashas* y partisanos, es decir, como un conflicto interno yugoslavo. Sus personajes antes de la guerra eran amigos y ciudadanos yugoslavos: el destino que tienen (y alguno escoge) refleja una visión realista de lo que pasó durante el conflicto. Así, todo se representa como un drama familiar: Niko mata a Toni, pese a que este espera un hijo con Ane, la hermana del propio Niko. Sin duda, esta cinta (lo mismo que, en parte, las dos entregas siguientes de la trilogía) dio un paso más allá en la representación de la guerra como un conflicto interno yugoslavo, centrando la atención en la colaboración de ciertos ciudadanos en las masacres y en los crímenes de guerra. Estos fueron tan brutales que incluso se ha señalado que superaron a los crímenes nazis. Pese a su crudeza, o quizás precisamente por presentar una visión no edulcorada, la cinta fue un tremendo éxito en Yugoslavia, con seis millones de espectadores solo en el primer año de su exhibición. Obtuvo numerosos premios y los críticos destacaron su falta de prejuicios “políticos” y su interés tanto para el público corriente como para los expertos cinematográficos. La producción de la película fue íntegramente croata, lo que resulta muy significativo: los croatas empezaban a enfrentarse a su historia, a los crímenes de su propio pasado. Era un momento en el que las distintas repúblicas comenzaban a hacer cintas críticas sobre su historia más oscura, más allá de las visiones oficiales⁶⁵⁰.

La muerte de Tito aconteció el 4 de mayo de 1980. La noticia se anunció en medio del célebre partido entre el Estrella Roja de Belgrado y el Hajduk Split, cuando los jugadores, espontáneamente, interrumpieron el juego y comenzaron a llorar. La sorpresa y la angustia inundó Yugoslavia. Muchos ciudadanos, pese a ser conscientes de la edad de Tito, pensaban que era eterno y que no moriría. Justo después de su muerte, a la confusión política en toda la Federación se unieron los problemas económicos: la falta de unidad política, combinada con la crisis económica y una bajada en el nivel de vida, hizo emerger nacionalismos excluyentes. La población comenzó a desilusionarse con el

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 277.

Gobierno federal, destacando el creciente desencanto de las élites culturales con los mitos fundadores del Estado socialista, mitos legitimados y reforzados en los años cuarenta y cincuenta. Las cuestiones étnicas y nacionalistas monopolizaron el discurso político y cultural yugoslavo, destruyendo el antiguo concepto supra-étnico sostenido desde 1945⁶⁵¹.

Con la muerte de Tito, comenzaron a aparecer una serie de artículos y novelas, que reexaminaban los episodios más controvertidos de la historia yugoslava⁶⁵². Numerosos intelectuales fueron criticados por fomentar la desmitificación del socialismo y extender negativas representaciones del pasado revolucionario yugoslavo⁶⁵³. A partir de este momento, los partisanos comenzaron a ser representados como personajes que no eran mejores que la *Ustasha* o los *chetniks*. Para finales de los ochenta el discurso crítico ya había inundado todos los niveles de la sociedad. La idea de Yugoslavia comenzaba a dejar de ser popular y la mayor parte de la gente se identificaba como serbia, croata o eslovena. A ello contribuyó la crisis económica, los escándalos de corrupción y la caída del nivel de vida de los ciudadanos. Por Yugoslavia se extendió entonces una “cultura apocalíptica”, síntoma de una inseguridad social típica de sociedades desarrolladas que comienzan a decaer. Proliferaron los rasgos de pesimismo, resignación, inestabilidad, duda y miedo. La cultura popular se convirtió en el vehículo de transmisión de ese pesimismo⁶⁵⁴.

El cine había experimentado durante los años setenta un retorno a la creatividad, tendencia que continuó en los ochenta, tras la muerte de Tito. La relajación de la censura política, sumada a la existencia de un grupo de buenos directores emergentes, produjo numerosas y buenas películas desde los años setenta. Si en la década anterior la tendencia fue la del “Nuevo Cine”, en los ochenta fue desafiar la legitimidad del socialismo, buscando un cambio en la sociedad. Estos nuevos cineastas revisaron también los aspectos más ambiguos y oscuros de la “Guerra de Liberación Nacional”, y los partisanos desaparecieron de la temática de las cintas. Hacia el comienzo de los ochenta, ya no se hacían películas de partisanos, como si la muerte de Tito hubiera simbólicamente cerrado el periodo de los triunfos partisanos en el cine. La historia oficial había promovido una

⁶⁵¹ TURKOVIĆ, *Death*, p. 68.

⁶⁵² *Ibidem* p. 69.

⁶⁵³ GOULDING, Daniel J., *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, Indiana University Press, Bloomington, 1989, p. 254.

⁶⁵⁴ TURKOVIĆ, *Death*, p. 70.

imagen de la “Guerra de Liberación Nacional” como esfuerzo de “todos” los yugoslavos contra la ocupación extranjera, con un muy corto número de colaboracionistas domésticos: la guerra fratricida que había sido en realidad fue minimizada bajo el lema de “hermandad y unidad”, cohesionador del Estado yugoslavo⁶⁵⁵. Ahora se imponía una mirada crítica.

En este marco hay que entender la segunda parte de la trilogía de Zafranović sobre Croacia y la Segunda Guerra Mundial. Se trata de *Pad Italije (La caída de Italia)*, que se estrenó en 1981, un año después de la muerte de Tito. La cinta aportó una gran fama a su director, pero también fue la más polémica de las tres, por las representaciones de los distintos personajes. La historia está inspirada sobre todo en los acontecimientos de la vida del propio Zafranović, que vivió en la isla de Šolta durante la ocupación italiana. La película trata de un hombre de ideales partisanos que ayuda a liberar Šolta de los ocupantes. Sin embargo, su entrega a los placeres de la vida, como el amor y el sexo con la hija del principal colaborador de la isla, hace que no tome en serio su labor y facilite la llegada de nuevas fuerzas ocupantes a Šolta, que liberan su furia sobre la población, siendo por ello castigado.

La historia ocurre poco después del momento narrado en *Okupacija u 26 slika*, y reencontramos a Niko, el protagonista de dicha película, en la hermosa isla croata de Šolta, ocupada por los italianos, que han sometido a la población con ayuda de los colaboradores. Pero los italianos tienen miedo a los partisanos. Entre estos últimos destaca un hombre llamado Davorin (Daniel Olbrychski, actor polaco), quien pasa su tiempo entre la actividad política y el cortejo a las atractivas mujeres que están con los partisanos. La vida de Davorin cambia cuando se enamora apasionadamente de la bella Veronika (Ena Begovic), hija de Grgo Kusturin (Velimir “Bata” Živojinović), el hombre más rico de la isla y principal colaborador con los ocupantes. Comienza una historia de amor con ella, que sus compañeros le reprochan, porque enamorándose de una mujer de su clase les traiciona ideológicamente. La lucha de los partisanos llega a un punto culmen cuando, aprovechando una celebración religiosa en la plaza del pueblo, deciden atacar a los italianos. En breve, la vida cambia en Šolta para los colaboradores (la acción se sitúa en torno a julio de 1943). Grgo decide huir de la isla, y la gente asalta su mansión, comprobando con rabia la riqueza con la que vivía. Una vez expulsados los italianos, los partisanos dominan la isla, y comienzan a juzgar a los colaboradores. La represión que

⁶⁵⁵ *Ibidem*, p. 80.

van a ejercer, liderados por Davorin, va a ser brutal, aunque él seguirá enamorado y protegiendo a Veronika, con quien se acaba casando. Esto le hará olvidar sus responsabilidades como líder partisano. En su segunda parte, la película se adentra en la tragedia que acabará con Davorin. Llegan nuevos enemigos a la isla, los *chetniks* y los *ustasha*, y la reacción de los partisanos es rápida. Se organizan y matan a los *ustasha*, y capturan a los *chetniks* y les humillan mediante el corte de sus largas barbas, aunque al dejarles en libertad comenten un terrible error, pues ellos planean su venganza, que el espectador prevé como sangrienta. Davorin, sin embargo, no cumple con su obligación de defender la isla, así que es detenido, relegado de su mando y juzgado por los partisanos, acusándole de no defender Šolta cuando era necesario: en el tribunal, uno de los que le acusan e instigan la pena de muerte contra él es su propio hermano Lovre. Finalmente, Davorin es fusilado por los propios partisanos de su grupo. Al igual que en la anterior película, Zafranović no duda en mostrar las atrocidades de los enemigos internos de los partisanos, siendo uno de los primeros directores en mostrar el conflicto con tintes de guerra civil.

En esta película, los enemigos implacables son los *chetniks*, el grupo de resistencia a la ocupación nazi organizado por miembros del Ejército real yugoslavo y dirigidos por el coronel Draža Mihailović. Inicialmente, con el desmembramiento de Yugoslavia y la ocupación nazi, Serbia quedó en manos de un Gobierno colaboracionista, presidido por un antiguo héroe de guerra, el general Nedic (quien acabaría siendo conocido como el Pétain serbio). Este gobierno de “salvación nacional”, que exhortó a la población a que mantuviera el orden, el trabajo, la paz y la fraternidad, era claramente anticomunista y ultranacionalista. Se enfrentó a los partisanos de Tito y a los *chetniks* de Mihailovic. La mayoría de la población mostró su descontento con él, y muchos serbios que huyeron de los *ustasha* se convirtieron en *chetniks*. La ideología de este grupo, que se configuró como una guerrilla, era conservadora, basada en la defensa de una Serbia patriarcal, religiosa ortodoxa y nacionalista. En algunas ocasiones se unieron a los *ustasha* para luchar contra los guerrilleros partisanos, y también se vieron envueltos en persecuciones contra aldeas croatas o contra sospechosos comunistas. Sin embargo, la mayoría de las víctimas de los *chetniks* fueron musulmanes, sobre todo del este de Bosnia y de Herzegovina⁶⁵⁶.

⁶⁵⁶ MARTIN DE LA GUARDIA, *La Europa*, p. 40



Fig. 42. Veronika bailando con uno de los ocupantes de la isla en un fotograma de la película. Fuente: Ravepad.

Antes de que la desconfianza mutua degenerara en hostilidad abierta, los *chetniks* y los partisanos intentaron llegar a un acuerdo en octubre de 1941 para unirse contra el invasor alemán, celebrándose reuniones entre Tito y Mihailovic que no dieron ningún resultado positivo. Tito rechazó siempre la estrategia bélica y las condiciones exigidas por Mihailovic, como la de poner sus tropas bajo el control de los *chetniks*. Las hostilidades fueron aumentando hasta llegar al combate, que dio como resultado la victoria final de los partisanos. Pese a las progresivas conquistas de estos últimos tras la batalla del Neretva, los *chetniks* pudieron mantener su presencia en la zona de Montenegro y sostener su estrategia de resistencia. Después de la entrada de los partisanos en Belgrado y tras haberse hecho Tito con el control de Yugoslavia, con una pequeña ayuda del Ejército Rojo, Mihailovic fue detenido en 1945, juzgado y ejecutado en 1946⁶⁵⁷.

Al igual que en *Okupacija*, cada personaje de *Pad Italije* representa las diversas experiencias del pueblo croata durante la guerra. En primer lugar, las de las mujeres, encarnadas en Veronika, la tierna y rica joven hija de un colaborador y enamorada de un partisano; Krasna, la supuesta partisana de la que todo el Partido desconfía por tener muchos amantes italianos; y finalmente la delicada Bozica, la partisana que siente un amor no correspondido por Davorin y que acabará siendo asesinada por él, tras casarse

⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. 41.

con Niko. En el momento de este asesinato, al comienzo de la cinta, se cierra la historia de la anterior película, y un personaje principal es sustituido por otro: Niko por Davorin. Otro protagonista destacado, entre los personajes positivos que representan los partisanos, es Andro, un importante e idealista líder guerrillero de la isla. En cuanto a los distintos personajes que representan a los colaboracionistas, el más destacado es Grgo, el rico del pueblo, un burgués sin escrúpulos, similar a los que aparecen en otras películas como personajes antagónicos de los partisanos. Otro de los personajes colaboracionistas es un buscavidas, un jorobado, inútil y desgraciado que busca sobrevivir apoyando al mejor postor y que será cruelmente asesinado por los partisanos. Y también hay que mencionar a Blago, uno de los curas del pueblo, que está abiertamente del lado de los fascistas, hasta el punto de que está de acuerdo con que disparen a la población como represión por un ataque partisano. Además, afirma que los *ustasha* son “sus hermanos religiosos” y en sus sermones anima a la dureza contra los partisanos. Este personaje permite dirigir una crítica sin sutilezas contra la Iglesia católica, que sin embargo se equilibra con la figura de otro sacerdote del pueblo que mantiene una actitud más evangélica, reflejando que no todo el clero tenía una orientación *pro-ustasha*⁶⁵⁸.

La cinta supone de nuevo la revisión de la lucha entre el viejo orden y un nuevo sistema de valores. Esta confrontación se simboliza en los campesinos del pueblo, marcados por la superstición, cuya mentalidad se intuye a través de juegos entre la luz y la oscuridad. Son personajes secundarios que, cuando los problemas se aproximan, han de elegir entre formar parte de los partisanos o de los colaboracionistas. Al igual que en cintas anteriores, la elección de los intérpretes se hizo con el objetivo de mantener un equilibrio entre la procedencia territorial de los actores y la de los personajes representados, tratando de mostrar todo el yugoslavismo posible. En el caso de esta película, numerosos actores serbios tuvieron personajes destacados, aunque representan a personajes de Dalmacia⁶⁵⁹. La cinta se estrenó en el Festival de Pula, donde ganó numerosos premios, siendo una de las cintas más premiadas en la historia del Festival. Después de Pula, sin embargo, recibió numerosas críticas negativas, principalmente de las filas del SUBNOR (siglas en serbo-croata de la Unión de Asociaciones de Combatientes de la Guerra de Liberación Popular), cuyos representantes protestaron por la descripción de los partisanos como amantes del alcohol y del sexo. También fue

⁶⁵⁸ ZVIJER, “Presenting”, p. 10.

⁶⁵⁹ *Ibidem*, p. 19.

recordada por el público por ser una película partisana con inusuales escenas eróticas para la época, gracias a la cual Ena Begović, en su primer papel, se convirtió en la gran estrella del cine yugoslavo.

Mientras Tito estuvo vivo, la mayoría de los desafíos a la versión oficial de la guerra en la esfera cultural se mantuvieron en el mismo marco, aunque pudiesen dar un toque más oscuro y complejo a lo que supuso la guerra, como había sucedido en *Pad Italoje*. Pese a que su estreno se había producido un año después de la muerte del líder, la cinta se había realizado en torno a las fechas de la muerte del Mariscal y se mantiene en la tradición previa. Sin embargo, en los años posteriores a la muerte de Tito, especialmente a partir de 1982, el Partido, sin su líder, comenzó a perder el monopolio del discurso y de la hegemonía política, permitiendo la llegada de una oposición que desmitologizaba la lucha de los partisanos y la implantación del comunismo. Escritores, cineastas, periodistas e historiadores trataron aspectos problemáticos del pasado, creando progresivamente un coro de voces disidentes. La cuestión del uso de la violencia y la represión, tabú hasta entonces en Yugoslavia, fue el primer objetivo de estos revisionistas, con intentos de rehabilitar a los oponentes políticos de los partisanos. Esto se vio claramente reflejado en el cine de los años ochenta. De todas las memorias que se revisionaron, la más frágil fue la de la unión étnica de los yugoslavos durante el conflicto. Esto estuvo en el centro de la discusión pública en la década de 1980. La sobresimplificación previa de la “Guerra de Liberación Nacional” como lucha entre partisanos contra fascistas perduró todavía un tiempo entre el público general, para quien no era todavía fácil salirse de la versión oficial, aunque los cineastas anteriores a la muerte del Mariscal empezaran a ponerla en tela de juicio, como se ha visto en algunas cintas, especialmente a finales de los sesenta. La terminología también cambió: “la Guerra de Liberación Nacional y la revolución socialista” comenzaron a llamarse “genocidio”, apuntando de lleno hacia el contenido étnico del conflicto. La visión que más se modificó fue la de los serbios, y también la de los croatas. Para los serbios, la memoria de los crímenes de la *Ustasha* en el Estado Independiente de Croacia y la creación del campo de concentración de Jasenovac llegaron a dominar tanto la discusión historiográfica como la pública. En el caso de los croatas, la atención se dirigió a las víctimas de los *chetniks* y, sobre todo, a las víctimas de los partisanos, siendo la masacre de Bleiburg (una ejecución masiva de prisioneros de guerra croatas a manos de los partisanos), símbolo del

sufrimiento croata durante la guerra⁶⁶⁰. El conocimiento de los crímenes de los partisanos fue un desafío, quizás el mayor de todos: sus agresiones, incluyendo la eliminación de sus enemigos políticos, habían sido examinadas ligeramente en algunas cintas de los años sesenta, de forma muy sutil y escondida, de modo que pudieron escapar de la censura, tal y como veremos más adelante, en el epígrafe 3.5 (*Tiempo después*).

Para terminar con este cine que se centró en los enemigos domésticos, abordamos la última cinta de los años ochenta sobre la Segunda Guerra Mundial. Se trata de *Vecernja zvona* (*Campanas al atardecer*), estrenada en 1986, que supuso el cierre de la trilogía bélica de Lordan Zafranović sobre la guerra en Croacia. A diferencia de las dos películas anteriores, esta no se desarrolla únicamente en Croacia, sino que tiene lugar en diversos lugares: Múnich, la región de Herzegovina y Zagreb. La historia comienza en un orfanato en Croacia, en 1926, donde una monja entrega al pequeño Tomislav a su hermano mayor Stjepan. En cuanto llega a su nuevo hogar, se ven tensiones e incluso coqueteos amorosos entre el pequeño Tomislav y su futura cuñada, Rose, la prometida de su hermano Stjepan. De este modo, ya desde niño se dibuja la futura identidad de Tomislav, un hombre ambicioso, caprichoso y mujeriego. Hay diversos saltos temporales que ayudan al espectador a situarse en la acción.

Pasan los años y en 1939 Tomislav (Rade Serbedzija) es un arqueólogo al que sus compañeros critican por no tener una posición ideológica definida. Marcha a Múnich y en una noche de fiesta en un bar, aparece un grupo de las SA (las milicias del Partido Nacional-Socialista), cantando y bailando, liderados por una mujer muy atractiva, que enseguida se da cuenta de las miradas de Tomislav. Esta mujer, fascista declarada desde el primer momento que aparece en pantalla, es en realidad una inmigrante croata llamada Meira (Neda Arneric), quien acabará enamorada de Tomislav y se casará con él. Se trata de un matrimonio que el padre de Meira no ve con buenos ojos por razones ideológicas, dado que Tomislav es supuestamente comunista. La acción se traslada después al 6 de abril de 1941: es el momento en que los nazis entran en el Reino de Yugoslavia. Se sabe por medio de un mensaje de radio que Hitler ha atacado Belgrado, mientras que, por otras emisiones, ya se habla de los *ustasha*. Tomislav, sin embargo, es ajeno a todos esos

⁶⁶⁰ BATINIĆ, *Gender*, p. 335. Cit. en también PAVLAKOVIC, Vjeran y PAUKOVIC, Davor (eds.), *Framing the Nation and Collective Identities: Political Rituals and Cultural Memory of the Twentieth-Century Traumas in Croatia*, Routledge, Londres, 2019; PAVLAKOVIC, Vjeran, "Deifying the Defeated: Commemorating Bleiburg since 1990", *Europe en Formation: les Cahiers du Fédéralisme*, n° 3, 2010, pp. 125-147.

problemas, ya que ahora, tras el matrimonio con Meira, forma parte de una élite cultural con dinero, que ve con buenos ojos la llegada de los nazis. A la vez, sigue sintiendo ciertos deseos hacia su cuñada, mientras su hermano Stjepan (Petar Bozovic), en su pueblo, ve con pavor todo el horror que se avecina con la *Ustasha*.

Pero en el siguiente salto temporal (Zagreb a finales de 1941) se ve a Tomislav declararse comunista y pidiendo a los partisanos unirse a su causa. Debido a su matrimonio con Meira, sus compañeros se muestran reticentes, pero finalmente deciden aceptarlo. La tragedia no se hace esperar: Tomislav es detenido por los nazis y colaboracionistas y parece que su hora ha llegado. Meira decide en ese momento seducir a los oficiales nazis, para que al menos, perdonen la vida a Tomislav: de esta forma, él será trasladado a una granja de Friburgo a trabajar. En 1943 se le ve desmejorado y trabajando en esa granja, mientras mantiene una relación con la oficial nazi que controla el lugar. A través de esos saltos en el tiempo, se llega al esperado 1944, con un rótulo en la pantalla de “Herzegovina liberada”. Tomislav ha sobrevivido a la guerra y ha vuelto a casa, siendo recibido por su hermano Stjepan, pero con la mala noticia de que su cuñada, Rose, está muy enferma en el hospital. Tomislav empieza a vislumbrar lo que ha estado ocurriendo en este tiempo que él ha pasado en Alemania: para empezar, Meira se ha casado con un oficial de la Gestapo y, tras la caída de los nazis, está detenida en la cárcel. Tomislav, ahora un héroe comunista por haber sobrevivido a los nazis, va a la cárcel a visitarla, pero el encuentro acaba en una terrible discusión. Meira le cuenta su drama, lo que ha tenido que hacer para sobrevivir y, días después, se suicida en su celda.

La acción va más allá del final de la guerra y lleva al espectador hasta 1948, aún en Herzegovina. Tomislav, tras trabajar en la Unión Soviética, regresa a su hogar, esta vez con un nuevo miembro en su familia, su sobrino. Tomislav tiene una discusión con un antiguo amigo del Partido, Dmitrije, en la que se muestran las diferentes concepciones que ambos tienen del marxismo y el comunismo, precisamente en el momento en que se acaba de producir la ruptura entre Stalin y Tito. Esa misma noche es detenido por los demás miembros del Partido, aunque no se muestra al espectador lo que le ha ocurrido. Su cuñada Rose, aún más enferma que antes, a punto de morir, presiente la muerte de su deseado cuñado en la cama del hospital. El tono pesimista de la película no augura un desenlace feliz.

El final de la película se sitúa en 1948, cuando se produjo la ruptura entre Stalin y Tito⁶⁶¹. Sin embargo, los principios ideológicos, sus objetivos, y las estrategias para llevarlos a cabo, además del liderazgo unipersonal de esas dos federaciones multiétnicas (Yugoslavia y la Unión Soviética) se mantuvieron. La película sugiere que, a pesar de esa ruptura, Tito siguió la estela de Stalin, realizando purgas contra los *cominformistas* con rangos en el Partido Comunista Yugoslavo: ruptura, pero mismos métodos, tal como refleja el filme con la muerte de Tomislav, de un golpe en la cárcel, y cuyo cuerpo es entregado a su familia sin ninguna explicación.

Vecernja zvana, pese a seguir la estela de las dos anteriores entregas de Zafranović en cuando a desnudos, escenas de sexo y violencia explícita, no llegó a causar tanta controversia como las dos primeras. Ya no se trataba de una novedad, pues había suficientes películas que abordaban el tema de la sexualidad y la violencia hacia los enemigos políticos, que, hasta entonces, como se ha visto, había quedado siempre fuera de cámara. El gran personaje femenino de la cinta es Meira, interpretada por Neda Arneric, actriz que ya había actuado en *Sutjeska*. Ella representa el arquetipo de mujer colaboracionista, del tipo de colaboración horizontal ya señalado para el caso francés, que usa su cuerpo para subir en la escala social y tener una posición mejor. Parece que su amor es verdadero cuando se casa con Tomislav, declarado comunista, pero, en realidad, el espectador no sabe nunca cuáles son las convicciones políticas de Meira. Su destino está marcado por su relación con los hombres: primero con Tomislav y luego con el oficial de la Gestapo, con el que se casa para sobrevivir, pero que acaba siendo su condena. Meira aparece a ojos de sus camaradas del Partido como un monstruo y, en la cárcel, tras volver a ver a Tomislav, se suicida. Cabe reparar en que uno de los soldados que la custodian le llama “La Chatte”, en alusión a la espía Matilde Carré (de la que se ha hablado en el capítulo sobre Francia), apodada así por sus compañeros de la Resistencia. Carré fue a su vez el arquetipo de la doble agente que servía al mejor postor, si era necesario traicionando a sus compañeros⁶⁶². De ahí que ese soldado llame a Meira de esa forma, para humillarla.

⁶⁶¹ En la escena en la que Tomislav está en la cárcel, se encuentra con un preso que está a favor de que Stalin representa el camino correcto. A su vez, es muy interesante la discusión de Tomislav con el jefe de una unidad partisana sobre apoyar a Tito o a Stalin: en esa escena, el retrato de Stalin no es quitado de la pared, sino que se le da la vuelta, como pide Tomislav, dejando clara su postura.

⁶⁶² MILLER, *The Resistance*, p. 46.



Fig. 43. Meira en uno de sus momentos de felicidad. Fuente: Skitty Cinema Liberation Front.

Cada una de las cintas de la trilogía de Zafranović se centra en un momento histórico determinado, con personajes que concretan el contexto específico de las situaciones que se viven. Esta última cinta, aparte de mantener la línea del relato bélico, va más allá, al narrar lo que sucede tras el fin del conflicto y la división entre los comunistas, que aparentemente habían ganado la guerra unidos. La confrontación abierta entre Tito y Stalin llegó tras una escalada de tensiones entre ambos líderes comunistas. La ruptura de 1948 puso de manifiesto que ambos eran dos tipos de líderes muy distintos, que Tito estaba formado en el campo de batalla y Stalin en las oficinas de poder en Moscú. Pero la ruptura obedecía a otras razones. Progresivamente, la búsqueda de un desarrollo económico propio yugoslavo y las ideas de Tito sobre la autonomía de Yugoslavia respecto de los dictados de Moscú comenzaron a molestar a Stalin, que temía que el líder yugoslavo compitiese con él en el liderazgo del movimiento comunista internacional. Las reuniones entre yugoslavos y búlgaros en busca de una confederación balcánica, sin contar con el beneplácito de Stalin, fueron el punto final a esas tensiones. Tal como se ha explicado previamente, la URSS provocó la expulsión de Yugoslavia del *Kominform*, acusando a su Gobierno de abandonar la senda del socialismo y caer en un revisionismo basado en un “nacionalismo pequeñoburgués”. Tito sacó ventaja de esta situación y, a través del control rígido de los medios de comunicación que ejerció, se hizo presentar como el “liberador” del pueblo yugoslavo de la ocupación alemana, sin necesidad de ayuda soviética⁶⁶³. Este conflicto se refleja precisamente en la última película de la

⁶⁶³ CAMINO, *Memories*, p. 16.

trilogía de Zafranović, representando la drástica eliminación de los prosoviéticos, a través de lo que le ocurre al personaje de Tomislav.

Al igual que en las otras cintas de Zafranović, en *Vecernja zvana* los personajes se alejan de la imagen del héroe comunista, que ya en los años ochenta había sido completamente eliminada. Tomislav es un comunista, pero no un partisano. Desde niño demuestra su ambición y su pasión por las mujeres, dos rasgos que se acentúan al ganar la edad adulta, pero que no son la causa de su caída: está producida porque sus convicciones comunistas pro-soviéticas pasan a ser equivocadas en 1948. Aunque no se muestra en la pantalla, el espectador intuye que Tomislav es ejecutado por ser un estalinista. Esto no se podía representar en el cine antes de la muerte de Tito, cuando la idea de “hermandad y unidad” debía regir la vida del pueblo yugoslavo. En 1986, año de la producción de esta cinta, esa idea tenía claros signos de desgaste, lo que provocaría una enorme ruptura en apenas cinco años.

3.4. Supervivencia: retratos de mujeres más allá del heroísmo partisano

En el cine yugoslavo se distinguen una serie de cintas cuyos protagonistas no son valientes partisanos, sino hombres, niños y sobre todo mujeres corrientes que tienen que enfrentarse a la guerra y sobrevivir a ella. Estos personajes no forman parte de grupos armados, por lo que su posibilidad de defenderse se reduce ampliamente, y algunos de ellos viven una de las experiencias más dramáticas de toda la Segunda Guerra Mundial: el Holocausto. En estas cintas, los enemigos ya no son solo los alemanes, ni son sutiles las menciones a los *chetniks* o *ustasha*, sino abiertas. Estos últimos son retratados como implacables enemigos de los yugoslavos, y sobre todo de los judíos.

La primera cinta de este tipo es un *thriller* que comienza a alejarse de las tendencias del cine de partisanos: se trata de *Ne okreci se sine* (*No mires atrás, hijo mío*), obra de Branko Bauer producida en 1956. Es un nuevo relato sobre la relación entre padres e hijos, similar a otros que ya se han analizado, y también sobre cómo el sistema político puede corromper a una criatura inocente. Bauer trabajó como realizador y escenarista. Nacido en 1921 en Dubrovnik, hizo su debut realizando noticias cinematográficas de 1949 para Jadran Film. A partir de ese momento comenzó a realizar numerosos cortometrajes y documentales y en 1953 dirigió su primer largometraje de ficción. Tres años después, con *Ne okreci se sine*, logró el primer premio en el Festival

de Cine de Pula. Con el paso del tiempo, se convirtió en uno de los realizadores yugoslavos más fecundos y en autor de algunas de las obras más importantes del cine yugoslavo⁶⁶⁴.

Esta película, de producción principalmente croata, y cuya acción transcurre en Zagreb, narra la historia de Neven (Bert Sotlar), un partisano que, cuando está siendo trasladado en un tren de los *ustasha* a Alemania, huye a través de un agujero. Buscando amparo recurre a Vera (Lila Andres), una atractiva rubia de quien se da por hecho que ha sido amante y con la que ha tenido un hijo⁶⁶⁵. Vera le explica que ella está segura, ya que es amante de un oficial alemán, lo que suscita el rechazo de sus vecinos. Neven va a buscar a su hijo a lo que aparentemente es un colegio, un lugar dirigido por la *Ustasha* donde se da a los niños una educación militar. Se muestra, de hecho, cómo apuñalan con bayonetas a un muñeco que representa a la oposición política o a un judío. Superando su miedo, Neven llama a su hijo por su nombre, “Zoran”, pero el niño que lleva ese nombre no lo reconoce. Neven sigue después buscando refugio entre distintos amigos y otras personas, como una que oculta en su casa al hijo de un amigo judío. Los nazis le pisan los talones, a él y a Vera, pero finalmente él logra reunirse de nuevo con su hijo que, pese a estar ideologizado por los fascistas, esta vez encuentra en él el amor paterno que le faltaba.

La idea de Neven es unirse a los partisanos con su hijo Zoran (Zlatko Lukman). Pero se encuentra con numerosos problemas y traiciones, como la de una vecina que le denuncia por partisano. El pequeño Zoran, al oír esa palabra, pide a gritos ayuda a los nazis, sin darse cuenta de que está poniendo en peligro a su propio padre, aunque enseguida se percata de ello. El final de la cinta lleva a Neven y Zoran a atravesar el río Sava, en cuya otra orilla se encuentran los partisanos. Neven quedará herido por los disparos de los nazis, pidiéndole a su hijo que siga hacia delante y no mire atrás. Aunque los principales protagonistas de la película son hombres, también la presencia femenina se hace notar. Además del personaje de Vera, hay otras mujeres con un papel más secundario. Por ejemplo, la vecina que conoce a Neven y quiere ayudarle; o la vecina ya entrada en años que le denuncia con la intención de mejorar su posición social y obtener favores.

⁶⁶⁴ TASIĆ y PASSEK, *Le cinema*, pp. 187-188.

⁶⁶⁵ Para más información, ŠKODRIĆ, Ljubinka, “Intimate Relations between Women and the German Occupiers in Serbia 1941-1944”, *Cahiers Balkaniques*, n° 43, 2015 (en línea). DOI: <https://doi.org/10.4000/ceb.8589>.



Fig. 44. Padre e hijo en *Ne okreci se sine*. Fuente: Slovenian Film Database.

Aunque, como es lógico, el drama bélico es el género más común entre las producciones yugoslavas, hay una excepción, un filme que incluye claros tintes de comedia: se trata de *Balkan Ekspres*, dirigida por Branko Baletić y realizada tres años después de la muerte de Tito, en 1983. Aunque no sea una gran película desde un punto de vista técnico, es interesante porque muestra, por medio de escenas cómicas, el drama de numerosos civiles durante el conflicto y la ocupación nazi de Serbia. Baletić, nacido en Belgrado en 1946, trabajó como realizador tanto para televisión como para el cine. Comenzó sus estudios de puesta en escena en la Academia de Arte de Belgrado, para posteriormente trabajar durante largo tiempo para la televisión y la realización de cortometrajes musicales. *Balkan Ekspres* es su película más conocida, siendo uno de los mayores éxitos del cine yugoslavo (y serbio)⁶⁶⁶.

La historia comienza en los albores de la guerra en Yugoslavia, con un grupo de cuatro ladrones que fingen ser músicos y viajan a sus anchas robando todo lo que pueden: Popaj-Popeye (Dragan Nikolić), Stojčić (Velimir “Bata” Zivojinović), Pik (Bora Todorović) y la hermosa Lili (Tanja Bosković). La llegada de los nazis les obliga a urdir

⁶⁶⁶ TASIĆ y PASSEK, *Le cinéma*, p. 187.

un plan para poder seguir viviendo de los robos: la guapa Lili seducirá al capitán nazi Dietrich y, cuando este salga de la casa de ella en un bote, Popeye y Pik, los dos ladrones principales, le lanzarán al agua para después *salvarle*. Pero la protección que les da Dietrich no podrá durar mucho: en un intento desesperado, los ladrones se unen a los partisanos y preparan un atentado contra los nazis en un barco, mientras ellos, fingiendo como siempre que son músicos, tocan y bailan para entretenerlos. Sin embargo, las cosas no salen como se esperaba, y solo Popeye y Pik podrán escapar del atentado, mientras Lili y su otra compañera Tetka (Olivera Marković) son asesinadas allí mismo. Es interesante ver que en el cine yugoslavo la experiencia de la “Guerra de Liberación Nacional” no solo se reduce a dramas o cintas de partisanos, sino que también se trata el tema en comedias como esta⁶⁶⁷. La cinta tuvo un gran éxito de público, permitiendo en 1989 el rodaje de una secuela (*Balkan Ekspres 2*) y de una mini serie de televisión con el mismo título. En 1983, año de su estreno, logró el premio al mejor guion en el Festival de Guiones de Cine de Vrnjačka Banja⁶⁶⁸.



Fig. 45. Los músicos ladrones en *Balkan Ekspres*. Fuente: Cinesseum.

⁶⁶⁷ También en el cine español posterior a la muerte de Franco aparecieron comedias sobre la Guerra Civil, como *Tengamos la guerra en paz* (Eugenio Martín, 1976), *La vaquilla* (Luis G. Berlanga, 1984), de mucha mayor calidad, o *Biba la banda* (Ricardo Palacios, 1987). Véase SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *Cine y Guerra Civil española, del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006, pp. 302-305 y CRUSELLS, *Cine y Guerra Civil*, pp. 235-237 y 271-275.

⁶⁶⁸ <http://www.filmovi.com/you/film/316.shtml>. Consultado el 15 de agosto de 2020.

Tal y como se ha ido viendo, el cine se ha ocupado con frecuencia de las mujeres que mantenían relaciones sexuales con el ocupante, de lo que se ha dado en llamar “colaboración horizontal”⁶⁶⁹. *Balkan Ekspres* es un ejemplo de ello, introduciendo esta cuestión a través del personaje de Lili. Las relaciones sexuales con miembros de las fuerzas de ocupación se vieron en Yugoslavia como una amenaza a la unidad nacional. Con la llegada de los alemanes muchas mujeres yugoslavas, sobre todo serbias, comenzaron a tener relaciones con ellos, mientras sus maridos estaban en el frente o eran prisioneros de guerra⁶⁷⁰. Estas relaciones no solo eran de carácter sexual, sino que también había relaciones laborales, desempeñando trabajos de administración o como enfermeras. El Ejército alemán, para prevenir la violencia sexual que pudiesen cometer sus soldados, los animaba a ir a burdeles y mantener relaciones con prostitutas, a las que se hacía un seguimiento sobre su salud para evitar que los soldados contrajesen enfermedades venéreas. Las circunstancias de la guerra, la carencia de bienes de subsistencia, la pobreza y la ausencia de los hombres provocaron que muchas mujeres tuviesen relaciones extramatrimoniales, permitiéndoles en un cierto sentido una visión del sexo más liberal. Al igual que en Francia, muchas mujeres lograban, a través de esas relaciones, comida, protección y prevalencia social. Pero, al acabar el conflicto, con la victoria de los partisanos llegaron las primeras denuncias contra mujeres que habían participado en las fiestas y en los bailes de los alemanes, pero también contra las que habían sido vistas yendo simplemente por la calle junto a un soldado alemán. Todas ellas sufrieron la reprobación pública y fueron castigadas tanto por el movimiento de liberación nacional liderado por Tito como por el Movimiento Ravna Gora de los *chetniks* de Mihailović. Este segundo grupo, aupado y protegido por la religión ortodoxa, acusaba a estas mujeres de tener un comportamiento inmoral y de honrar a los asesinos de sus hermanos. Se criticaba sobre todo a las mujeres de las ciudades, quienes, protegidas en cierta medida por la masa urbana, cometían sus *crímenes* contra la nación sin ser demasiado vistas, a diferencia de lo que sucedía en pueblos pequeños.

Al igual que en Francia, el rapado del pelo se convirtió en una práctica regular para castigar a esas mujeres, una actividad llevada a cabo por hombres, con la carga simbólica que esto acarrearía. El Movimiento Ravna Gora llevó el rapado un paso más

⁶⁶⁹ Cit. en DAVIES, Peter, *Dangerous Liaisons: Collaboration and World War Two*, Routledge, Londres, 2014; BUCHEEIM, Eveline, FUTSELAAR, Ralf, *Under Fire: Women and World War II: Yearbook of Women's History*, Verloren, Amsterdam, 2014, p. 115.

⁶⁷⁰ ŠKODRIĆ, “Intimate”, p. 7.

allá porque afeitó la cabeza de mujeres que habían sido denunciadas por cualquier forma de relación con los alemanes, no simplemente por mantener relaciones sexuales. La mayoría de los afeitados de mujeres en Serbia se produjo entre 1943 y 1944, según la ocupación iba llegando a su fin. Incluso se extendió esta práctica a las esposas de soldados *chetniks* desertores, como forma de castigo. En algunos momentos, el afeitado también apuntaba a razones de chantaje sexual: se presentaron varias denuncias de que los miembros del Movimiento Ravna Gora atacaron a mujeres que rechazaban sus ofertas de relaciones sexuales y que por ello eran señaladas como “colaboradoras de las fuerzas de ocupación”. Incluso se comentó que algunas de estas mujeres fueron afeitadas por sacerdotes ortodoxos que apoyaban la causa *chetnik*. Por parte de los partisanos, su sentencia para estas mujeres colaboradoras fue la condena de la pérdida del “honor nacional” y la realización de trabajos forzosos, algo a lo que también fueron condenadas las mujeres que habían trabajado junto a los ocupantes⁶⁷¹.

Para poder señalar y detener a estas mujeres se usó el rumor denigratorio extendido entre los habitantes de las distintas localidades. Fueron fundamentalmente juzgadas en tribunales especializados en el Honor Nacional, y tuvieron que continuar su vida con el estigma social de su pasado, lo que les acarreó problemas para encontrar un trabajo. A diferencia de los *chetniks*, que usaban el afeitado como castigo, los partisanos se decantaron por las medidas legales que sancionaban a las mujeres. Aunque es difícil de cuantificar, parece que la “colaboración horizontal” en Serbia no tuvo el mismo alcance que en otros países ocupados de Europa occidental, como Francia, aunque no hay que minimizarlo. Tampoco es insignificante el impacto en la opinión pública del comportamiento de estas mujeres. Las reglas patriarcales reguladoras del comportamiento juzgaban con especial rigor la vida amorosa y sexual de las mujeres. La idea prebélica, que después Tito trató de cambiar, esperaba que las mujeres fuesen madres que se ocupaban del hogar. Por ello, cuando algunas reemplazaron a los maridos ausentes por los ocupantes, no solo se entendió que ponían en peligro la supervivencia y unidad de la nación sino mucho más. Sin duda, el castigo a estas mujeres escondía algo más que la mera colaboración sexual con el enemigo: un intento de evitar la transgresión sexual del orden moral establecido.

⁶⁷¹ *Ibidem*, p. 8.

3.5. Tiempo después: los crímenes de los partisanos

Alejándose progresivamente del clásico cine de partisanos, hay una serie de cintas yugoslavas que no muestran el combate directo, a diferencia de las que se han visto hasta ahora, sino que se ocupan de lo que sucede tras el conflicto y que contienen distintas representaciones de la mujer durante la guerra. Es el llamado “Nuevo Cine” (*Novi Film*). En el marco del sustancial cambio que nace en los años sesenta con el revisionismo de la guerra, la representación de las *partizanka* también cambia en el cine a partir de esta década. Tal y como ya se ha indicado en el caso de *Bitka na Neretvi*, y siguiendo esa estela, aparecieron representaciones cada vez más sexistas de estas mujeres, que desmitificaban la labor femenina en el movimiento partisano. El *Novi Film* fue una de las primeras corrientes en resquebrajar la imagen heroica de los partisanos, así como en adelantar la futura tendencia a la sexualización de las partisanas. Introdujo descripciones de los partisanos, hombres y mujeres, como personajes imperfectos y en los que la sexualidad comienza a cobrar un mayor protagonismo.

Como ya se ha señalado, la sociedad yugoslava fue progresivamente conociendo la realidad de lo que había ocurrido durante la guerra. A partir de finales de los años setenta se comenzó a revisar la historia de los enemigos domésticos (los *ustasha* y *chetniks*) y, tras la muerte de Tito en 1980, se revisó la figura de los partisanos. La razón por la que en este estudio no se ha seleccionado más que una cinta de los años ochenta (*Vecernja Zvona*) para ilustrar este ejemplo es porque en esta época ya no hay mujeres protagonistas en las películas bélicas yugoslavas, ni siquiera como personajes secundarios interesantes. El interés en ese momento, tanto en la política como en el cine, era dar legitimidad a los discursos étnicos y nacionalistas que anunciaban el final de la República Federal. De este modo, la partisana quedó por completo al margen del interés público y, cuando aparecían personajes femeninos, ya no eran heroínas, sino mujeres víctimas de violaciones en la guerra o presas en campos de concentración. El cine reflejó así un fenómeno memorialista que se expresó también en otros planos: a finales de los años ochenta y principios de los noventa se empezaron a eliminar los monumentos que conmemoraban las victorias de los partisanos y víctimas del fascismo. Incluso se utilizaron estatuas de partisanos como dianas en prácticas de tiro. En las raras ocasiones en las que se volvía a recordar a la partisana, fue presentada como un objeto sexual que

servía para la propaganda anti-partisana extendida por los *ustasha* y *chetniks* de la Segunda Guerra Mundial⁶⁷².

En estos años ochenta también comenzó a hablarse públicamente sobre los crímenes de los partisanos durante la guerra, sobre cómo usaron la intimidación, la represalia y el exterminio de determinados enemigos, si era necesario, para llegar al poder y lograr el triunfo de la revolución social y comunista que llevaban tiempo esperando. Entre sus actos, destaca la masacre de Bleiburg contra prisioneros de guerra croatas; la persecución de la élite dirigente serbia tras la toma de Belgrado en octubre de 1944, con unos 10.000 ejecutados en la capital serbia (pertenecientes a todos los ámbitos socioeconómicos, acusados de colaboracionismo o de ser “enemigos del pueblo”); o la de comunistas “trotskistas”⁶⁷³. Investigaciones llevadas a cabo entre los años ochenta y noventa señalaron que, en la instauración inicial del socialismo de tipo soviético en Yugoslavia, los comunistas causaron entre 50.000 y 100.000 víctimas. Tito trató, además, de acabar con la voluntad de hegemonía serbia, reeducando a la población en los valores del internacionalismo proletario. El historiador serbio Dusan T. Batković resaltó que “por la eliminación de la clase media y la destrucción de los partidos políticos de oposición en la fase de consolidación del nuevo poder, la espina dorsal de Serbia fue rota definitivamente”⁶⁷⁴. En cuanto a la masacre de Bleiburg, se llevó a cabo a finales de mayo de 1945, con la muerte de soldados prisioneros de guerra croatas, entre los que también había algunos *chetniks* serbios y guardias blancos eslovenos que se habían rendido ante el Alto Mando británico. Este, comprometido militarmente con los partisanos, los entregó a los comunistas de Tito, quienes procedieron sin piedad contra ellos, acusándolos de anticomunistas, contrarrevolucionarios, colaboracionistas y enemigos del pueblo. La mayoría de ellos murieron durante su traslado, en condiciones infrahumanas, en una especie de “marcha de la muerte”; los que sobrevivieron fueron ejecutados sin juicio previo y fusilados el 22 de septiembre de 1945. Se estima que murieron entre 20.000 y 30.000 personas⁶⁷⁵.

Aunque cayó sobre estos sucesos un manto de silencio, con el tiempo el cine no iba a ser ajeno a la recuperación de su memoria. Cintas de finales de los años sesenta hablaban de un modo sutil de los crímenes de los partisanos comunistas, pero no los

⁶⁷² BATINIC, *Gender*, p. 338.

⁶⁷³ TOKIC, *Framing*, p. 5.

⁶⁷⁴ Cit. en MARTÍN DE LA GUARDIA, *La Europa*, p. 49.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 50.

explicitaban de la forma en la que se hará en los años ochenta. Se trata del principio de un revisionismo, que inició el cuestionamiento de uno de los mitos clave del panteón yugoslavo, los partisanos, y que se acercó a lo que realmente sucedió durante la guerra. Una de las más innovadoras, poéticas y controvertidas películas de este tipo fue *Jutro* (*Mañana*), estrenada en 1967 y dirigida por Mladimir “Puriša” Djordjević. Al igual que Vjekoslav Afrić, director de *Slavica*, Djordjević también había experimentado la guerra y se había unido a los partisanos siendo un adolescente. Nacido en 1924, trabajó como periodista en Belgrado tras la Liberación. *Jutro* narra las vivencias de distintos personajes en el final inmediato de la guerra, en el mismo día que termina y comienza la paz. En este momento, el deseo de tranquilidad y la represión ejercida por los enemigos de los partisanos coexisten. Esta cinta forma parte de una tetralogía del director sobre la guerra, que le convirtió en un artista cumbre de la modernidad dentro de la cinematografía yugoslava⁶⁷⁶. Aunque la película obtuvo el máximo premio en el Festival de Pula, suscitó debates y polémica en Yugoslavia⁶⁷⁷.

La historia se centra en la joven Aleksandra (interpretada por la ya célebre Milena Dravić, actriz mencionada ya al hablar de *Bitka na Neretvi*), que es capturada durante la guerra por los nazis. Al ser torturada, delata a camaradas partisanos y, aunque estaban ya muertos, los alemanes usan esos nombres para represaliar a sus familias. El amante de Aleksandra, el partisano Mali (Ljubisa Samardžić), un hombre con una alta posición en Belgrado, rechaza su conducta con el enemigo y solicita que se la castigue con la muerte. Su fusilamiento se debe realizar inmediatamente, antes de que se declare la paz en el territorio yugoslavo. Ella pide que, en lugar de ejecutarla sus propios compañeros de lucha, se encargue de ello un alemán, que sea una bala enemiga la que la mate. Así que los partisanos buscan a un prisionero de guerra alemán, lo visten de uniforme y, para dar más realismo a la escena, se ofrece a Aleksandra la opción de escapar río abajo mientras que el soldado alemán le apunta. Él dispara, cumpliendo su cometido, aunque después será asesinado por el amante partisano de Aleksandra, Mali, en venganza.

La historia de Aleksandra se entremezcla con episodios que representan la atmósfera que se vivía en 1945 en los pueblos de Yugoslavia, donde se celebraban multitudinarios funerales para enterrar a los partisanos muertos, los colaboradores eran

⁶⁷⁶ MONTERDE, José Enrique y LOSILLA, Carlos (eds.), *Vientos del Este: Los nuevos cines en los países socialistas europeos: 1955-1975*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2006, p. 282.

⁶⁷⁷ BATINIC, *Gender*, p. 319.

perseguidos, y los partisanos supervivientes buscaban revivir placeres de la vida como el sexo. La cinta acaba con la muerte de Aleksandra, pero de manera diferente a Slavica: en el caso de Aleksandra no hay desfiles, ni símbolos de esperanza ni de nuevos comienzos, solo desolación y pérdida. Aunque la vida de ambas pasa por la experiencia partisana, son más que evidentes las diferencias entre ellas. Aleksandra es frágil y débil, se derrumba en el momento de la tortura y delata a sus compañeros, algo impensable en el caso de Slavica. Pero también es mucho más compleja que esta. Es un personaje creíble y el espectador puede empatizar con ella, como en la escena de su ejecución, que resulta tremendamente triste. No es el tipo de víctima que podría simbolizar la rectitud de la lucha partisana o la justicia del régimen, sino lo contrario.

La representación que hizo Djordjević en su película sobre los victoriosos partisanos fue muy polémica. Los críticos cinematográficos yugoslavos desaprobaron la forma poco convencional en la que aparecen las represalias y las ejecuciones. No veían como algo creíble “la prisa” que se tomaron los partisanos en hacer justicia tras la guerra. Tampoco les gustó la falta de disciplina por parte de ciertos partisanos que se refleja en el filme, ni el comportamiento libertino de los oficiales o cómo cedían al sexo para celebrar la victoria. Estos partisanos estaban muy lejos de lo que habían visto en cintas como *Slavica* o en las inmediatas representaciones de la posguerra. No obstante, aunque en este filme se habla mucho de la sexualidad de los partisanos, todavía se plasma poco tal aspecto en lo que a las mujeres partisanas se refiere⁶⁷⁸. La controversia que provocó la película dio lugar a un apasionado debate entre la crítica yugoslava, dividida a favor o en contra del filme. Con sus trabajos posteriores, el director no consiguió hacer olvidar su etapa en los años sesenta⁶⁷⁹.

⁶⁷⁸ *Ibíd.*, p. 321.

⁶⁷⁹ MONTERDE y LOSILLA, *Vientos del Este*, p. 282.



Fig. 46. Milena Dravic como Aleksandra en *Jutro*. Fuente: Kino Tuškanac.

Otro drama de 1967 es *La 25ème heure (La hora 25)*, coproducción franco-yugoslava de 1967, dirigida por el cineasta francés Henri Verneuil. Este largometraje sitúa la historia en Rumanía y en otros escenarios tan diferentes como Budapest y el campo de Oremburg, en Alemania. Las distintas fechas mostradas a lo largo de la cinta ayudan al espectador a situarse cronológicamente en los escenarios y momentos en los que se desarrolla la triste historia de Johann Moritz (interpretado por Anthony Quinn), un campesino rumano cuya vida da un giro en los albores de la Segunda Guerra Mundial. La feliz vida de aldea rumana de la familia Moritz cambia radicalmente en marzo de 1939, cuando el soldado Dobresco denuncia que Johann Moritz es un judío. Aunque la acusación es falsa, es enviado a uno de los campos de trabajo que el Gobierno ha creado para reubicar a los judíos del país. La razón por la que Dobresco le ha denunciado es que desea a su hermosa esposa, Susanna (interpretada por Virna Lisi). Pero ella busca ayuda en todo el pueblo, incluso recurre al pope ortodoxo, s a para demostrar que esa denuncia es una mentira, y que no se va a dejar doblegar ante lamenazas de Dobresco. Mientras Johann sigue en el campo de trabajo, el 7 de octubre de 1940 se produce la entrada del Ejército alemán en Rumanía y la creación del Estado aliado con los nazis.

Desde el momento en que entran los alemanes, Dobresco colabora activamente con ellos, incautando propiedades a los judíos. Susanna será obligada a divorciarse de Johann, noticia que hará que este decida huir con unos compañeros judíos de su campo. Una vez en Budapest, mientras sus compañeros intentan emigrar a Estados Unidos,

Moritz no logra su pasaje para marchar, y acaba siendo detenido por la policía secreta y entregado de nuevo a los nazis. La siguiente etapa de la película se sitúa en diciembre de 1942 en el campo de trabajo de Oremburg en Alemania, donde un científico nazi explica a Moritz que es resultado de una mezcla de razas, mientras que él es un ejemplo de una raza superior, y le hace unas fotos vestido con el uniforme de las SS⁶⁸⁰. El 20 de abril de 1944 se produce la invasión de Rumanía por el Ejército ruso, con la consiguiente persecución de todos los que han participado en el viejo régimen, como es el caso de Dobresco. A su vez, con la liberación del campo de Oremburg, Moritz será detenido por los norteamericanos y acaba siendo juzgado en Núremberg, pues el fiscal sostiene que ha colaborado con los nazis. Pero su defensa logra demostrar que no había sido así y es finalmente liberado. Al final de la cinta, se produce su reencuentro con Susanna, que ha tenido un niño resultado de la violación que ha sufrido por parte de un grupo de soldados soviéticos. Es noviembre de 1949 y los periodistas son testigos de ese emotivo reencuentro, realizando una instantánea para el recuerdo⁶⁸¹.

Virna Lisi interpreta el papel femenino protagonista de la cinta. Desde un primer momento Susanna despierta los deseos de Dobresco, quien trata de seducirla, cortejos que ella ignora porque está enamorada de su marido. En el momento en el que se lo llevan detenido, ella hará todo lo posible para encontrarlo. Acude incluso ante altos cargos políticos, pero sin resultados. Quien sí le ofrece su ayuda y, sobre todo, consuelo, es el pope ortodoxo del pueblo, quien acompaña a Susanna en el periplo administrativo para poner reclamar a su marido. Dobresco, tras ver que ni deteniendo al marido de Susanna la puede conseguir, decide perseguirla como judía, incautando su casa y obligándole a divorciarse de Johann, ya que los matrimonios con judíos están prohibidos.

⁶⁸⁰ Esta escena es muy similar a otra de una película más conocida: *Europa, Europa*, dirigida por Agnieszka Holland en 1990 y que trata la historia de un chico judío que intentando sobrevivir logra hacerse pasar por un nazi.

⁶⁸¹ Es posible que el nombre de Susanna fuera elegido por la historia bíblica de Susana, recogida en el libro de Daniel, aunque aquí todos los personajes son judíos: en ella, una mujer judía que mantiene su dignidad, pese a ser acosada y acusada por dos ancianos. Finalmente, es salvada por la intervención providencial de un joven.



Fig. 47. Virna Lisi en una imagen promocional de *La 25ème heure*. Fuente: Internet Movie Database.

Verneuil, director francés de origen armenio, nació en 1920 en el actual territorio de Turquía. Numerosos críticos coinciden en que, gracias a sus orígenes armenios, pudo aportar el orgulloso coraje tradicional y la tenacidad de propósito de su pueblo, así como su capacidad para desarrollar un gran talento en su trabajo como director de cine. Según esta interpretación, habría sido esta herencia única la que lo impulsó a seguir generando éxito tras éxito desde los años cincuenta hasta los ochenta, a pesar del auge de *Nouvelle Vague*. Sus películas, bien construidas, atrajeron a millones de espectadores, tanto en su propio país, Francia, como en el extranjero, como esta coproducción lo demuestra. En su autobiografía, la película *Mayrig (Madre, 1991)*, Verneuil describió cómo su familia, huyendo del genocidio armenio, llegó en diciembre de 1924 en las peores condiciones de un barco en el puerto de Marsella: el barco estaba abarrotado de supervivientes del genocidio. Su primera película fue precisamente un documental en 1947 sobre Marsella; pese a que *La 25ème heure* es su cinta más conocida, cabe destacar en su filmografía *I...comme Icaro*, de 1979. El director se retiró a Ginebra cuando dejó el cine y en 1996 fue galardonado con un César por el trabajo de su vida. Achod Malakian, el verdadero nombre de Henri Verneuil, murió en París el 11 de enero de 2002. El día de la muerte de

Verneuil, el actor Alain Delon lamentó que a su amigo se le hubiera perdido de vista en el mundo del cine, “muriendo injustamente en la soledad”⁶⁸².

Además de esta coproducción entre Francia y Yugoslavia, hay que destacar nuevamente la importancia en este país del *Novi Film* y cómo ayudó a revisar aspectos de la guerra que hasta ese momento habían quedado en el olvido. Se ha mencionado ya la visión de los partisanos como ejecutores en *Jutro* (Mladimir Puriša Djordjević). Algo semejante sucede en *Zaseda* (*La emboscada*, 1969), otra cinta que trata de evitar las mitificaciones típicas del género partisano. Fue la cuarta película de Živojin Pavlović, además de ser considerada tanto su favorita como su obra más personal. El filme es un buen ejemplo de la creación de la mitología de la posguerra en un pueblo concreto, lo que muchos críticos han considerado como autobiográfico del propio Pavlović. En un Estado fundado bajo la idea de “la hermandad y la unidad”, uno de los mayores tabúes suponía hablar del lado oscuro de una guerra que se había mitificado como lucha por la libertad y la igualdad, de la crueldad de que es capaz el ser humano en una guerra. El director trató de ofrecer por medio de esta película una visión crítica y una experiencia subjetiva de la guerra⁶⁸³.

El largometraje cuenta la historia de Ive (Ivica Vidović), un partisano que vive en una pequeña aldea en Serbia, bajo el nuevo Gobierno comunista, mientras que la guerra está llegando a su fin. Ive está enamorado de Milica (Milena Dravić), la joven hija de un traidor a la nueva patria, a la que los líderes partisanos miran con cierto rencor. Según avanza la historia, Ive es testigo de los actos que cometen los partisanos para asegurar el nuevo sistema, planteando un dilema moral sobre qué es el bien, qué es el mal y qué va a ser del futuro. Ive morirá ejecutado al final de la cinta, mientras va en busca de la verdad.

El guion de la película se basó en dos relatos cortos: *Po treći put* de Antonije Isaković, y *Legenda*, relato del propio Pavlović. La obra transcurre en los últimos días de la guerra, cuando es previsible la victoria de los partisanos. La elección de este contexto no es casual. Al igual que en la ya mencionada *Jutro*, la acción se sitúa fuera del campo de batalla, con el objetivo de dejar de tratar el conflicto bélico como un espectáculo (en el caso de *Jutro*, la acción transcurre en los primeros días de paz). *Zaseda* recoge algunos aspectos biográficos del propio Pavlović: su vida en Jagodina, una pequeña aldea serbia,

⁶⁸² KIRKUP, James, “Obituary: Henri verneuil: [FOREIGN edition]”. *The Independent*, 2002, p. 6, Recuperado el 31 de julio de 2021 en <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://www-proquest-com.ehu.idm.oclc.org/newspapers/obituary-henri-verneuil/docview/311972853/se-2?accountid=17248>

⁶⁸³ BATANCEV, A *Cinematic*, p. 69.

testigo de los enfrentamientos entre *chetniks* y partisanos, como se ve en la película; su participación como miembro del SKOJ (las Juventudes Comunistas Yugoslavas⁶⁸⁴); su fascinación con todo lo relacionado con la URSS y, sobre todo, con el cineasta Serguei Eisenstein. Desgraciadamente para Pavlović, toda esa admiración se disipará tras la represión de la revolución húngara de 1956⁶⁸⁵. Tras una oferta por parte de la Liga Comunista Yugoslava (LCY) para convertirse en profesor de la Universidad de Belgrado y su posterior rechazo, habló del Partido como un “monstruo social”⁶⁸⁶.



Fig. 48. Una de las muchas conversaciones entre Milica e Ive. Fuente: Internet Movie Database.

Para crear una matizada percepción del conflicto bélico, Pavlović debía alejarse de las formas dominantes de representación del cine yugoslavo, eliminando la imagen embellecida de la guerra y buscando la experiencia vital del soldado. Así, dirigió una crítica feroz contra películas como *La batalla del río Neretva*, también de 1969, por sus exhibiciones pirotécnicas, y miró hacia los directores franceses de la *Nouvelle Vague*. El revisionismo al que sometieron los nuevos directores yugoslavos al cine bélico acabó con la extendida categorización de los años cincuenta de que los buenos eran siempre los partisanos y los malos “los otros”, ya fuesen alemanes, *chetniks* o *ustasha*⁶⁸⁷. Con una reputación construida en diversos géneros, Pavlović comenzó el rodaje de *Zaseda*, con la

⁶⁸⁴ El nombre original sería *Savez Komunističke Omladine Jugoslavije*.

⁶⁸⁵ BATANCEV, *A Cinematic*, p. 69.

⁶⁸⁶ *Ibidem* p. 70.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 72.

productora cinematográfica FRZ Beograd, solo tres meses después de que las manifestaciones estudiantiles de 1968 hubiesen terminado. Estas protestas revelaron la profundidad de la crisis socioeconómica yugoslava. Pavlović participó activamente en ellas y realizó diversos escritos periodísticos al respecto⁶⁸⁸.

En cuanto a los personajes, hay dos protagonistas: Ive Vrana, interpretado por el actor Ivica Vidović, por el que sentía admiración Pavlović, y Milica, la joven de la que está enamorado. Ive se une a las Juventudes Comunistas de su pueblo y participa en la persecución de *chetniks*. Con el tiempo, se siente desilusionado por lo que está viendo y por las crueles actividades del comandante partisano Zeka. Ive se tiene que enfrentar a diversos problemas: es percibido como un extranjero y la mujer a la que ama es hija de un burgués. La relación entre ellos es solo aparentemente feliz, pues hablan constantemente de violencia, política y traición. Los partisanos solo aceptarán a Milica si se une a los comunistas, algo que ella no desea, aunque Ive sea un comunista apasionado. El personaje de Milica muestra el protagonismo creciente que se da los personajes femeninos sin sacarlos de su rol tradicional, en este caso el sentimental. La vida de Milica gira en torno a dos hombres: su padre e Ive, el chico que ama, con un amor entre imposible y trágico, porque él es comunista. En las escenas de aglomeraciones se aprecia el uso de los colores para representar los personajes: mientras que las mujeres jóvenes del pueblo van de blanco, Milica va de negro, como si de una apestada se tratase. Igualmente, es interesante destacar que las otras mujeres importantes de la cinta también desempeñan un rol romántico-sexual, aunque se esté reflejando la participación de las mujeres en la lucha armada: es el caso de una de las líderes comunistas del pueblo, que desea a Ive y no duda en seducirlo. Hacia el final de la cinta, Ive se acaba acostando con ella, pero cuando decide ir a buscar a Milica, que esa noche ha salido de fiesta, descubre que también ella se ha acostado con otro hombre. Ive se llena de rabia y discute con ella. En este punto, sin saberlo, ambos se dicen su último adiós, pues Ive será asesinado por un grupo de campesinos de otra aldea, por no llevar en ese momento documentos identificativos, simplemente por un descuido.

Esta película supuso una auténtica revolución en el cine partisano, en concreto en el modo de retratar al villano: en la historia no hay ni un solo alemán. El hecho de que los villanos de la cinta sean los *chetniks* trata de mostrar que la Segunda Guerra Mundial en la región no fue una guerra de liberación sino una guerra civil. Pavlović va más allá y

⁶⁸⁸ *Ibidem*, p. 76.

habla incluso de guerra de clases, lo que es visible en las escenas en que los partisanos confiscan la comida a los campesinos, dejándolos sin nada para subsistir. A diferencia de otras cintas de partisanos, el culto a la muerte y la violencia en esta película tienen un claro valor negativo a lo largo de todo el metraje, pero especialmente en el final de la historia y en el destino de los personajes. También hay una cierta crítica al culto al líder: los retratos de Tito acompañan constantemente a los personajes. Dos escenas destacan aquí: una en la que Milica parece un monumento comunista que celebra la victoria, mientras pasan los camiones con oficiales; y el último fotograma de la cinta, que presenta un retrato de Stalin, sugiriendo que en 1948 los ideales de Tito eran muy similares a los del mandatario soviético⁶⁸⁹.

El productor, Dušan Perković, logró presentar la película a competición en el Festival de Venecia el mismo año de 1969, recibiendo valoraciones muy positivas, sobre todo de la prensa izquierdista italiana. Pero el Festival no concedió ningún premio a la película, por lo que Pavlović, años después, señaló que las críticas negativas a *Zaseda* en Yugoslavia se debieron “a que no ganó ningún premio en el extranjero”. En cuanto a la recepción nacional de la cinta, se habló de que “*Zaseda* era una película anticomunista pero también una obra de arte de alta calidad”⁶⁹⁰. Una de las razones para que una película así pudiera salir adelante y que la censura no interviniese se encuentra en la habilidad de su productor para burlarla. *Zaseda* fue estrenada en el prestigioso Festival de Pula en 1969, sin consentimiento de los censores: al parecer, el director del Festival programó la proyección en una sala pequeña y secundaria, de manera que se exhibió sin mucho público y de este modo se evitó que generara una gran polémica⁶⁹¹. *Zaseda* nunca fue oficialmente prohibida, como sí le había ocurrido a otra cinta de Pavlović. No obstante, la película continuó siendo problemática incluso después de la muerte de Tito, debido a la crítica que hacía a los mitos de la posguerra. Cuando se exhibió en circuitos internacionales, se habló de la existencia de cierta libertad ideológica en la Yugoslavia de aquel momento, al permitir que se realizase una película así⁶⁹². Algunos periodistas apoyaron la visión de Pavlović sobre la posguerra: “el director contribuyó a la desmitologización de la revolución para las nuevas generaciones que tienen derecho a conocer la verdad para

⁶⁸⁹ *Ibidem*, p. 83.

⁶⁹⁰ *Ibidem*, p. 86.

⁶⁹¹ *Ibidem*, p. 85.

⁶⁹² Esto guarda una cierta semejanza con películas del franquismo que fueron presentadas igualmente en festivales extranjeros, pero que tuvieron problemas de censura en España. El caso más conocido es el de la ya mencionada *Viridiana* (Luis Buñuel). MARTÍNEZ HERRANZ, *La España*, pp. 595-598.

convertirse en defensores más maduros de esa misma Revolución”⁶⁹³.

Pavlović hizo una película bélica sin necesidad de efectos especiales ni de la espectacularidad de otras obras de aquella década, que se han mencionado previamente. En vez de una heroicidad épica, optó por un pesimista retrato del final de la revolución comunista, en la que los jóvenes idealistas que sobrevivieron a la guerra no supieron evitar que en la paz todo desembocara en un Gobierno burocratizado. La película refleja así la frustración social expresada en las protestas estudiantiles de 1968. El pesimismo que emana la cinta derivaba de la propia experiencia vital de Pavlović, así como de su madurez intelectual, y su objetivo fue que la sociedad yugoslava reconsiderase el mito fundador de su historia reciente⁶⁹⁴. Esa visión crítica, sumada al más que posible interés del Gobierno en la disolución del grupo de directores del *Novi Film*, hizo que las oportunidades de Pavlović para seguir dirigiendo películas se vieran reducidas a partir de 1969.

El final de Yugoslavia fue, como es sabido, trágico. El 13 de mayo de 1990, en un partido de fútbol entre el Estrella Roja de Belgrado y el Dinamo de Zagreb, hubo graves altercados fomentados por los *hooligans*, que pusieron de manifiesto las tensiones nacionalistas que se habían ido desarrollando a lo largo de los años ochenta. La Yugoslavia comunista se desintegraba en las calles y los mitos fundadores, como el de los partisanos, se hundían. En las guerras que se desencadenaron a principios de los noventa se reavivaron odios ancestrales, que Tito había podido ocultar con la unión posbélica del país en 1945, pero que permanecían soterrados.

Al cine de partisanos le sucedió lo mismo que a los *westerns* estadounidenses, cuando en la era del *Watergate* o de la Guerra de Vietnam la gente dejó de interesarse por ese tipo de cine, al compás de un cambio de valores sociales⁶⁹⁵. El cine de los partisanos, el género más representativo de la historia cinematográfica de la Yugoslavia comunista, fue víctima de una crisis ideológica que acabó con él, pues solo podía sobrevivir siempre que la gente creyese firmemente en los valores que representaba. En los años ochenta, las cintas de partisanos fueron percibidas como desfasadas y ridículas, pasadas de moda. El cine de partisanos murió al mismo tiempo que Yugoslavia. En los años noventa nadie se identificaba ya con los partisanos, pues, en medio de la nueva situación de guerra que se

⁶⁹³ BATANCEV, *A Cinematic*, p. 89.

⁶⁹⁴ *Ibidem*, p. 90.

⁶⁹⁵ PAVIČIĆ, “Titoist”, p. 62.

estaba viviendo, a quienes se ensalzaba era a los *chetniks* o a los *ustasha*. Incluso hubo directores de cine que eliminaron de su filmografía las cintas de partisanos que habían realizado. Sin embargo, a lo largo de tres generaciones, el cine de partisanos fue un privilegiado medio de difusión de una determinada memoria de la Segunda Guerra Mundial, así como la principal fuente de conocimiento del conflicto para la generalidad de la población, más que cualquier programa escolar o libro de texto. Los *chetniks* y *ustasha* de los noventa construyeron su estética gracias a la representación de los villanos del cine de partisanos⁶⁹⁶. Hoy en día ya no se hacen más cintas de partisanos en los países que han surgido de la desaparición de Yugoslavia, pero su historia todavía pervive en la memoria colectiva, mantenida con las reposiciones de estos filmes en televisión. Esas cintas siguen siendo un elemento vivo de la herencia cultural yugoslava⁶⁹⁷.

En cuanto a la figura de las partisanas, hay que señalar que, en otoño de 2005, un pequeño pueblo serbio celebró el concurso de belleza “La *partizanka* más hermosa”, en el que las concursantes también obtenían premios tales como “la *partizanka* más fotogénica”, “la *partizanka* más simpática” o “la *partizanka* con mejor presencia militar”. La regla para las concursantes era que se presentasen con los uniformes tradicionales de las partisanas, aunque permitiéndose el uso de botas de tacón, así como bikinis de estampados militares, que la prensa serbia fotografió profusamente. El concurso se celebró el 29 de noviembre, rememorando nostálgicamente el antiguo Día de la República, fiesta que ya no se conmemoraba. El organizador del concurso, Slavko Adamović, explicó que su objetivo era recordar a la gente su pasado reciente, que parecía haber olvidado⁶⁹⁸. Ahora bien, recurrió a una forma de entretenimiento barato, plagado de una visión sexista y sexualizada de las mujeres, además de ignorante de la realidad histórica. La memoria de la partisana que se recuperaba no era la de la heroína épica de los eslavos del sur, sino la de un objeto sexual que solo evocaba su lucha armada por medio de bikinis con estampado de camuflaje militar.

⁶⁹⁶ *Ibidem*, p. 63.

⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 63.

⁶⁹⁸ BATINIC, *Gender*, p. 282.

Conclusiones

En su tesis doctoral sobre *La construcción del personaje en el cine bélico contemporáneo*, Álvaro Hernando Velandia llega a la conclusión de que “el género bélico se resiste a darle el protagonismo que se merece al personaje femenino”⁶⁹⁹. Siendo esto cierto en términos generales, también lo es que, en el cine bélico, entendido no solo como el que muestra combates y batallas, sino el que refleja la guerra en su totalidad, ha dado también protagonismo a personajes femeninos de gran interés. Así ha quedado claro en esta tesis doctoral, tras analizar cómo evolucionó la representación de la actuación de las mujeres en la Segunda Guerra Mundial a lo largo de la Guerra Fría, en tres países diferentes, a ambos lados del Telón de Acero: Francia, la Unión Soviética y Yugoslavia. Ese cine ha retratado a interesantes personajes femeninos, reales o de ficción, que, más allá de reflejar con mayor o menor rigor la realidad histórica, han puesto de manifiesto las diversas memorias que se configuraron de la contienda, y del papel de las mujeres en ella, en los países y décadas objeto de estudio.

Las mujeres participaron de modos muy diversos en el conflicto bélico que sacudió al mundo entre 1939 y 1945. En Francia, algunas tomaron parte en diversas formas de Resistencia: colaborando en la prensa clandestina, como espías o informadoras, o ayudando a esconder a personas perseguidas por los nazis. El principal organismo femenino de la Resistencia fue el *Corps de Volontaires Françaises* (CVF), establecido por De Gaulle en Gran Bretaña, por el cual muchas mujeres recibían formación como telefonistas, conductoras o asistentes sociales. Pero también hubo mujeres francesas que apoyaron a la Francia de Vichy, se acomodaron a la situación o participaron en actividades colaboracionistas. El caso más conocido fue el de las *tondues*, mujeres acusadas de traicionar a su país, al haber tenido relaciones sexuales con los alemanes.

La Unión Soviética fue un caso único de participación directa de mujeres en las fuerzas de combate, incluyendo algunas que actuaron como artilleras o pilotos de aviones, además de enfermeras (un rol habitual en otros países). También hubo mujeres partisanas: algunas, como Zoia Kosmodemianskaya, murieron a manos del enemigo y se convirtieron en mártires de la Madre Patria ya durante la guerra. Aquí, el fenómeno del colaboracionismo no tuvo tanta fuerza como en Francia, debido a las diferentes

⁶⁹⁹ Álvaro Hernando Velandia, *La construcción del personaje en el cine bélico contemporáneo*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2017, p. 213.

condiciones de la ocupación, pero las mujeres tuvieron un papel importante en la retaguardia, ocupando puestos en la industria, y sufrieron de modo especial las duras condiciones de la vida cotidiana.

Por último, la particularidad de la guerra en Yugoslavia fue la exacerbación de las tensiones étnicas que ya existían previamente. El comienzo de la guerra y la división de su territorio provocó la aparición de grupos partisanos, de orientación comunista. El Frente de Mujeres Antifascistas de Yugoslavia (AFŽ) fue el lugar de entrenamiento y de lucha de las *partizanka*, que fue el grupo de mujeres que saltó con más fuerza a la memoria colectiva tras el fin del conflicto. Pero, frente a la figura de la partisana heroica, también en Yugoslavia hubo mujeres colaboracionistas, en un contexto muy complejo, debido a las diversas actitudes de cada República ante la invasión del Eje.

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, cada uno de los tres países estudiados elaboró su propia memoria colectiva sobre el conflicto que acababa de concluir. Tal y como ya se ha mencionado, esa memoria tuvo mucho que ver con las necesidades interiores de cada país, pero también con la realidad de la Guerra Fría. En general, en todos ellos la participación directa de las mujeres en la Segunda Guerra Mundial quedó en un segundo plano con respecto a sus compañeros masculinos. Así sucedió en Francia, donde muchas de las mujeres que habían participado en la Resistencia se mostraron reticentes a hablar de su lucha o minimizaron la importancia de su labor. Pero también se quiso olvidar la figura de la colaboracionista, pues chocaba con la idea de que toda Francia había sido resistente contra el invasor alemán. Y es que las particulares necesidades de cada país tras la guerra modularon la memoria del papel de las mujeres en ella. Así, en la Unión Soviética, aunque la victoria en la “Gran Guerra Patriótica” fue utilizada por Stalin como elemento propagandístico al servicio del reforzamiento de su liderazgo, las mujeres fueron desmovilizadas del Ejército y devueltas al hogar, debido en parte a la crisis demográfica que vivía el país tras las enormes pérdidas provocadas por la guerra. Algo semejante sucedió en Yugoslavia donde, sin embargo, esto fue compatible con la imagen heroica de la partisana, destacando su valor en combate, y en ocasiones, su belleza, convertida en un elemento fundamental del nuevo imaginario yugoslavo, y en un verdadero icono revolucionario.

Con el tiempo, la memoria de la guerra y de las mujeres que participaron en ella fue modificándose, de modo distinto en cada país, en relación con su evolución interior. Fenómenos como la desestalinización en la Unión Soviética de Jruschov, el fin del mito de la Francia resistente y la influencia de Mayo de 1968, o la muerte de Tito en Yugoslavia

ayudaron a abrir grietas en la interpretación oficial o predominante en cada país, hasta terminar derrumbando algunos mitos asumidos en la posguerra. El cine producido en estos tres países no fue ajeno a la evolución de las respectivas memorias sobre la guerra. El desarrollo de la visión de la participación femenina en la Segunda Guerra Mundial, entre 1945 y 1989, no puede separarse de esos cambios políticos, sociales y culturales, en especial los que afectaron a la situación de las mujeres. En Francia, por ejemplo, la Cuarta República marcó las directrices del cine sobre la Segunda Guerra Mundial, reconstruido bajo el control del Estado. Aunque este no fue tan estrecho como en Yugoslavia o en la Unión Soviética, sí existía el objetivo de mostrar una Resistencia omnipresente, que representaba a la Francia unida contra el invasor. En realidad, la guerra no había sido gloriosa para este país, debido al colaboracionismo y a la existencia del Estado de Vichy, pero pronto se convirtió en un elemento de legitimación y de compromiso, tanto para la izquierda como para la derecha, para los comunistas y para De Gaulle.

En esta primera etapa, las mujeres, que habían contado con una diversidad de papeles durante la guerra, tuvieron su lugar en el cine, aunque casi siempre como personajes secundarios. El cine francés de la posguerra tendía a dividir a los protagonistas en héroes (la Resistencia francesa) y villanos (los nazis), de modo similar a lo que pasaba en otros países europeos. Esta tendencia se notó también en los personajes femeninos, pese a que poco a poco estos comenzaron a tener una mayor complejidad. Por ejemplo, *La Chatte* (1958) presenta un acercamiento a una heroína atípica, inspirada por una célebre agente doble acusada de alta traición. A su vez, puede considerarse como una cinta adelantada a su tiempo, por el tratamiento de la violencia sexual contra la mujer y la complejidad de su participación en la Resistencia. *Marie-Octobre* (1959) es otra excepción respecto a las mujeres relegadas a secundarias, con un personaje femenino como principal protagonista, aunque no hay que olvidar que su lucha se basa en la venganza por lo sucedido a su antiguo amante y no en un convencimiento ideológico. De este modo, los valores de la Resistencia, omnipresentes en los personajes masculinos, pasan a un segundo plano en comparación con sus sentimientos. También en *Babette s'en va-t-en guerre* (1959), con su simpático y divertido personaje interpretado por Brigitte Bardot, hay una mujer como absoluta protagonista, pero de nuevo esta está marcada por su relación romántica con los hombres. Se trata, no obstante, de una cinta muy interesante, al introducir la comedia en el cine de la Resistencia.

En la Francia de la Quinta República, los acontecimientos de Mayo del 68, que tuvieron lugar durante la presidencia de Charles de Gaulle, llevaron a una ruptura

posterior de la visión homogénea que se tenía de la guerra. Durante un tiempo pervivió la tradición del cine de partisanos, con las mujeres teniendo cierto protagonismo. En este contexto se filmaron obras espectaculares, como *Paris brûle-t-il?* (1966), donde destacan dos mujeres, Françoise y Claire, como personajes secundarios. Su representación queda relegada a pocas escenas, aunque de gran carga dramática. El icono de la mujer durante la guerra en Francia siguió siendo durante gran parte de los años cincuenta y sesenta el de una persona joven, soltera y atractiva, ajustada al personaje de Brigitte Bardot en *Babette s'en va-t-en guerre* (1959). Era predominantemente una heroína. Pero muy pronto la *Nouvelle Vague* comenzó a cambiar la perspectiva mayoritaria. Se trató de un fenómeno no sólo fílmico, sino también social y político, que influyó en un cambio en el paradigma de la memoria sobre la Resistencia, produciéndose rupturas con el mito anterior. Este cambio no puede separarse del contexto histórico, pues la denuncia del uso de ciertas tácticas en la guerra de Argelia por parte del ejército francés ayudó a esa ruptura, incrementada tras los cambios sociales y culturales provocados por Mayo del 68.

De este modo, el cine comenzó a revisar el pasado de la Resistencia y a dar cabida al colaboracionismo: esto se confirmó con el estreno del impactante documental *Le Chagrin et la Pitié* (1969), unido a una nueva generación de historiadores que comenzaron a investigar el pasado de Vichy. Los grandes ejemplos del cine de los años sesenta aún mantenían ciertos elementos anteriores, pero anunciaban una ruptura: *La ligne de démarcation* (1966), *L'Armée des ombres* (1969) o *Le vieux fusil* (1975) abordaban la verdad de la Ocupación, la violencia real, y, sobre todo, la existencia de una dualidad en las aspiraciones y objetivos de sus protagonistas. La imagen de una Francia luchadora, unida contra el invasor, consensuada desde el mismo momento que acabó la guerra, llegó a su fin. La ficción clave sobre el colaboracionismo fue *Lacombe Lucien* (1974) que, tras *Le Chagrin et la Pitié*, retrató a una sociedad cobarde, oportunista e incluso traidora. Otra cinta posterior de Louis Malle, *Au revoir, les enfants* (1987) mostró ese colaboracionismo a través de ojos infantiles, con el personaje destacado de madame Quentin, que ejemplifica la actitud de numerosos franceses durante la guerra: afín al régimen de Pétain, pero sin ser antisemita ni pronazi. La sociedad francesa del final de la Guerra Fría buscaba nuevas historias y representaciones, como la de una Resistencia *caritativa*, y la reivindicación de personajes ajenos a *la Francia eterna*, tanto judíos como extranjeros.

A la vez, con el paso del tiempo las mujeres comenzaron a pasar al primer plano cinematográfico, teniendo cada vez más protagonismo en la producción francesa sobre la

Segunda Guerra Mundial. La figura de las mujeres miembros de la Resistencia salió a la luz con más frecuencia a partir de Mayo del 68, correspondiendo a una mayor presencia de la mujer en todos los ámbitos de la vida social tras esos sucesos. A su vez, en la pantalla comenzaron a vislumbrarse otras mujeres que representaban a la Francia de Vichy, así como todo un arco de *grises*, entre el colaboracionismo y la supervivencia. La aparición en la pantalla de las *tondues* supuso –incluso desde el punto de vista visual– el ejemplo más claro de un cambio de ciclo. Fueron representaciones polémicas, en las que el monopolio de la violencia ya no estaba sólo en los ocupantes nazis.

Hasta el final de la Guerra Fría, las tres grandes temáticas en el cine francés sobre la Resistencia fueron la obsesión por el rostro sombrío de la ocupación, la memoria judía y la Resistencia comunista. Entre las películas de esta época cabe destacar *Une affaire de femmes* (1988), cuyo enfoque tiene mucho que ver con el contexto en que se rodó el filme, cuando estaba discutiéndose la despenalización del aborto en Francia. En general, este cine ya no ocultaba que los villanos también estaban en casa, y no sólo en Vichy. Comenzaron a aparecer en la pantalla diferentes matices de *grises* que impedían dividir a los personajes en buenos y malos. No obstante, incluso en el cine de la posguerra habían aparecido ya algunos personajes matizados (tal como puede verse en el cuadro adjunto). Así sucede, por ejemplo, con *Manon* (1949) y con la sobrina de *Le silence de la mer* (1949). Ambos retratos pueden considerarse propios de un cine adelantado a su tiempo. Posiblemente, ello fue debido en parte a las propias necesidades del guion cinematográfico, que necesita personajes complejos, que evolucionen a lo largo del metraje, con el fin de atrapar el interés del espectador. No obstante, en esos filmes predomina finalmente una resistencia silenciosa y una Francia digna, que no se rinde, tal y como sucede en el caso de la sobrina de *Le silence de la mer*. Otras mujeres de perfiles complejos, personajes que pertenecen a lo que podríamos denominar *zona gris*, son Barney en *Léon Morin, prêtre* (1961); Anna Kupfer en *Le Train* (1973) o Hélène Bertrand de *Le sang des autres* (1984). Los personajes femeninos que aparecen en estas películas representan una complejidad de actitudes (como es el caso de Hélène) y de situaciones (tal y como puede observarse en Anna, su historia de amor y el destino que les aguarda a ella y a su amado). La resistencia –esta vez en minúsculas– e incluso la supervivencia, son la clave de la representación de estos personajes. En conclusión, los personajes femeninos en la cinematografía francesa sobre la II Guerra Mundial fueron evolucionando. Y es que la propia mentalidad y la situación social de las mujeres en Francia había evolucionado profundamente en los años transcurridos entre 1945 y 1989.

| REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL CINE FRANCÉS | | | | | |
|--|---------|------------------------------------|--------------------------|--|--|
| Año | País | Título | Personaje | Papel | Tipo |
| 1949 | Francia | <i>Manon</i> | Manon | Mujer a punto de convertirse en una <i>tondue</i> , enamorada del protagonista | Zona gris |
| 1949 | Francia | <i>Le silence de la mer</i> | La sobrina | Sobrina del protagonista, ama de casa | Zona gris |
| 1958 | Francia | <i>La Chatte</i> | Suzanne Ménessier (Cora) | Espía, miembro de la Resistencia y amante de un sargento alemán | Zona gris (escándalo con el personaje real de la historia, Mathilde Carré) |
| 1959 | Francia | <i>Marie-Octobre</i> | Marie-Octobre | Antiguo miembro de la Resistencia | Heroína |
| 1959 | Francia | <i>Babette s'en va-t-en guerre</i> | Babette | Miembro de la Resistencia | Heroína |
| 1961 | Francia | <i>Léon Morin, prêtre</i> | Barney | Viuda que busca sobrevivir | Heroína |
| 1966 | Francia | <i>La Grande Vadrouille</i> | Hermana Marie-Odile | Religiosa que ayuda a los protagonistas | Heroínas |
| | | | Juliette | Novia de uno de los protagonistas | |
| 1966 | Francia | <i>La ligne de démarcation</i> | La condesa Mary | Protagonista, ayuda a fugitivos | Zona gris |
| | | | La esposa de Lafaye | Personaje con escasa representación | |
| 1966 | Francia | <i>Paris brûle-t-il?</i> | Françoise Labé | Miembro de la Resistencia. Su marido ha sido capturado y asesinado | Heroínas |
| | | | Claire | Miembro de la Resistencia. Transporta un mensaje en bicicleta | |

| | | | | | |
|------|---------|------------------------------|----------------------|--|---|
| 1969 | Francia | <i>L'Armée des ombres</i> | Mathilde | Resistente asesinada | Heroína (imagen polémica de la Resistencia) |
| 1973 | Francia | <i>Le train</i> | Anna Kupfer | Judía fugitiva enamorada del protagonista | Heroína |
| 1974 | Francia | <i>Lacombe Lucien</i> | France Horn | Judía, hija de un sastre, novia del protagonista | Zona gris. Otras mujeres en la cinta son representadas como colaboracionistas y villanas. |
| 1975 | Francia | <i>Le vieux fusil</i> | Clara | Esposa del protagonista, asesinada | Zona gris |
| 1984 | Francia | <i>Le sang des autres</i> | Hélène Bertrand | Modista | Heroína |
| 1987 | Francia | <i>Au revoir les enfants</i> | Madame Quentin | Madre del amigo de Jean. | Zona gris |
| | | | Mademoiselle Davenne | Profesora de piano. Escaso protagonismo | |
| 1988 | Francia | <i>Une affaire de femmes</i> | Marie-Louise Giraud | Realiza abortos | Villana |

La representación de la mujer en la cinematografía soviética sobre la Segunda Guerra Mundial es en parte diferente a la francesa, como corresponde a un régimen político y social muy distinto al de la Francia democrática y capitalista. No obstante, también en la URSS puede observarse una evolución, que va desde una primera una heroización simple de la combatiente a una mayor deconstrucción de la guerra y de sus consecuencias en la población femenina de la época.

La memoria de la denominada “Gran Guerra Patriótica” formó parte fundamental del discurso estalinista en la posguerra. El cine de la última etapa de Stalin ensalzó la lucha del Ejército Rojo y, con él, el de las mujeres que abandonaban su hogar para luchar valientemente en el frente. Fue la época del realismo socialista, con filmes que destacaban a mujeres partisanas, heroínas y mártires, como *Zoya* (1944), realizada todavía durante la guerra. En parte, este protagonismo femenino en el cine bélico soviético se suavizó en la posguerra, pues al Estado soviético no le interesaba demasiado mostrar la participación de las mujeres en los combates, sino sobre todo su retorno al hogar, para mejorar la

maltrecha demografía y economía de la URSS tras la guerra. En cualquier caso, siguió habiendo una visión homogénea, totalmente controlada por el Estado, en la que no se dudaba del protagonismo de un pueblo soviético en armas que luchaba en bloque contra el invasor.

Las cosas comenzaron a cambiar tras la muerte de Stalin en 1953. Y es que la evolución de la Guerra Fría y de los sucesivos liderazgos en la Unión Soviética también se reflejaron en el cine, modificando los personajes y las visiones heroicas o trágicas de la guerra. Así, en el Deshielo (la etapa de desestalinización liderada por Nikita Jruschov) hubo una cierta relajación cultural, que permitió a los cineastas explorar los sentimientos humanos, aunque, a la vez, debían moverse en los límites de la censura, para evitar problemas. Con limitaciones, en la etapa del Deshielo fue posible primar los sentimientos individuales y la humanidad de los protagonistas, más allá de la propaganda oficial sobre el heroísmo colectivo. Las protagonistas femeninas de estas cintas tuvieron mayor profundidad. Así se puede observar en la primera y más importante película de esta etapa: *Cuando pasan las cigüeñas* (1957), cuyo principal personaje, Veronika, se convirtió en un auténtico icono. Su dolor en la retaguardia, mientras espera a que su amado vuelva de la guerra, retrató el sufrimiento de tantas mujeres que no marcharon al frente, sino que se quedaron en casa ayudando y sobreviviendo. También en el personaje de la madre de Alyosha en *La balada del soldado* (1959), se aprecia el temor y la incertidumbre de tantas madres ante la posibilidad de que sus hijos no volviesen vivos a casa tras la guerra. En la estela de Veronika, Ulyana, la protagonista de *La epopeya de los años de fuego* (1961), es otra mujer que sufre por la marcha de su amado a la guerra. Más importante, en cuanto a la representación de los sentimientos y el dolor de las mujeres soviéticas durante la guerra, es Sasha, en la polémica *El cielo despejado* (1961), quien ve como su amado, que sobrevive al conflicto bélico, pasa de ser considerado héroe a aparecer como un traidor a la patria. El sufrimiento de Sasha es un rasgo distintivo del personaje.

Todavía dentro del cine del Deshielo, *La balada de los Alpes* (1965) retrató a través de sus personajes femeninos el dolor de las madres de los soldados y la inocencia de jóvenes como Giulia, una presa italiana que se enamora del combatiente con el que huye. Pese a que esta época fuese de una mayor libertad creadora para los directores, el control ideológico siguió pesando, produciéndose escándalos como el de *Cuando pasan las cigüeñas*, muchas veces atenuados por medio de la censura. A su vez, a diferencia de las heroínas estalinistas, que interpretaban casi siempre papeles secundarios, las heroínas

jruschovianas se convirtieron en verdaderas protagonistas, aunque sus actos siempre estaban ligados a los de un hombre.

La llegada de Leónidas Brézhnev al liderazgo de la URSS acabó con el Deshielo, dio lugar a la llamada “era del estancamiento”, y puso fin a los elementos de revisión del pasado de la era de Jruschov. Las cintas bélicas reflejaron cierta vuelta a los héroes y heroínas propios del estalinismo (incluyendo a mujeres combatientes), aunque con los matices de la nueva era. Así, Yuliya y Nina son las heroínas de Sebastopol en *El mar en llamas* (1972): aunque su papel no sea el principal en la trama, muestran su valor y son representadas de manera diferente a sus homólogas jruschovianas. Las heroínas más importantes de esta época son Sofya, Elizaveta, Galina, Margarita y Zhenya, las artilleras de *Los amaneceres aquí son tranquilos* (1972), cinta de gran éxito, en la que esas mujeres reúnen el valor necesario para combatir, pero también sienten los temores de estar lejos de casa enfrentándose al enemigo. El largometraje presenta incluso momentos íntimos y tiernos entre ellas, resaltando una feminidad que da humanidad a esas mujeres que marcharon a luchar y murieron en la guerra. Otras heroínas de esta etapa son Zoya y Masha, capitana y comandante con papeles secundarios en *Al combate sólo van los veteranos* (1973), así como también la enfermera Vera, que retrata una de las labores fundamentales de las mujeres soviéticas durante la guerra, mostrada en el díptico *Bloqueo: El metrónomo de Leningrado, Operación Iskra* (1977).

En los años ochenta, el cine soviético sobre la Segunda Guerra Mundial siguió resaltando la heroicidad del pueblo y de las mujeres de la URSS, aunque ya no se tratara a estos personajes de manera tan plana como en el estalinismo. Así, *Las brujas de la noche están en el cielo* (1981) es una cinta homenaje a las pilotos del 588º Regimiento de Bombardeo Nocturno. Polikarpova y Zajarchenko, las protagonistas, muestran en la cinta su valor frente a los bombarderos enemigos, pero dejando ver que sus sentimientos y preocupaciones dominan muchas de sus decisiones. No obstante, el retrato de estas dos mujeres parece ser, con respecto a sus sentimientos, más propio de la era del Deshielo que de una época tan avanzada como los años ochenta del siglo XX, cuando otras cinematografías –como la francesa– mostraban una visión muy renovada de esa época.

Aunque ya antes habían aparecido filmes adelantados a su tiempo, que deconstruían la visión mítica de la guerra, casi siempre metafóricamente, en la URSS hubo que esperar al inicio de la perestroika y la *glásnost* para ver un cambio profundo en el enfoque predominante. Entre esas películas pioneras destaca *La infancia de Iván* (1962), que subrayó la violencia y el horror de la guerra y cuyos personajes femeninos

son una enfermera, Masha, y, sobre todo una madre, la de Iván, con quien el pequeño no deja de soñar. También hay que mencionar *La ascensión* (1977), que muestra con realismo y crudeza la realidad sufrida por muchos civiles en la guerra, en zonas ocupadas como Ucrania o Bielorrusia. Aquí se incluyó, de modo tardío con respecto a Francia, el tema del colaboracionismo con los invasores de parte de la población soviética. Así, las víctimas de *La ascensión* son gente corriente, y entre ellas hay dos mujeres, condenadas a morir en la horca y ejecutadas por los nazis, tras ser denunciadas por colaboracionistas locales: Demchikha, madre de dos niños, y Basya, una adolescente.

Sin embargo, fue la llegada al poder de Mijaíl Gorbachov en 1985 la que permitió abrir la discusión sobre cuestiones consideradas todavía tabú, como la Segunda Guerra Mundial en cuanto experiencia colectiva mitificada. El reflejo en el cine fue el de una sociedad al borde del colapso y en profunda crisis, lo que hizo que se revisara el pasado, con un enfoque crítico con los errores y la desilusión del país. La gran película de esta etapa es *Masacre: Ven y mira* (1985), largometraje que evidencia la violencia desmedida de los nazis contra el pueblo bielorruso, pero también la actuación de algunos colaboracionistas. En este caso, el personaje femenino más importante es Glasha. La era de la *glásnost* anunció el final de una visión de la guerra que había oscilado entre las representaciones del dolor de las mujeres y las de su heroico valor en combate: lo que primó en *Masacre: Ven y mira* fue la muestra del horror sin heroicidades.

En general, la representación de la mujer en la Segunda Guerra Mundial en el cine de la Unión Soviética fue más homogénea que la francesa. Tal y como se observa en el siguiente cuadro, predominó la representación de numerosas heroínas y escasas villanas. Ello tenía relación con las características del Estado soviético. No obstante, la visión de la mujer evolucionó, también en la URSS, siguiendo los cambios operados en el Partido Comunista y en el Estado. De ahí las diferencias en la representación de la mujer en las etapas de Stalin, Jruschov, Brezhnev y sus sucesores, incluyendo algunas dentro de lo que hemos identificado como zona gris: ni heroínas ni villanas. No obstante, hay que destacar que, a diferencia, de Francia el predominio de las heroínas se mantiene hasta el final de la URSS.

| REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL CINE SOVIÉTICO | | | | | |
|--|------|-------------|-----------------------|--------------------|---------|
| Año | País | Título | Personaje | Papel | Tipo |
| 1944 | URSS | <i>Zoya</i> | Zoya Kosmodemianskaya | Partisana y mártir | Heroína |

| | | | | | |
|------|------|---|---|---|--|
| 1959 | URSS | <i>La balada del soldado</i> | La madre de Alyosha | Dolor de una madre cuando su hijo no ha vuelto del frente | Heroicidad respecto a los sentimientos de una madre por el sacrificio de su hijo |
| | | | Shura | Fugitiva que se enamora de Alyosha | |
| 1959 | URSS | <i>Cuando pasan las cigüeñas</i> | Veronika | Su novio se ha ido al frente y ella lucha por sobrevivir | Zona gris |
| 1961 | URSS | <i>La epopeya de los años de fuego</i> | Ulyana | Profesora y combatiente | Heroína |
| 1961 | URSS | <i>El cielo despejado</i> | Sasha | Novia del protagonista, que le ayuda a rehacer su vida tras volver del frente | Zona gris |
| 1962 | URSS | <i>La infancia de Iván</i> | Masha | Enfermera | Zona gris |
| 1965 | URSS | <i>La balada de los Alpes</i> | Giulia | Presa italiana que se escapa de su campo de concentración | Zona gris |
| 1972 | URSS | <i>El mar en llamas</i> | Yuliya | Yuliya está enamorada de su marido | Heroínas |
| | | | Nina | Artillera con relación romántica con uno de los protagonistas | |
| 1972 | URSS | <i>Los amaneceres aquí son tranquilos</i> | Sofya Gurvich, Elizaveta Brickkina, Galina Chertvertak, Margarita Osyanina y Zhenya Komelkova | Artilleras en el Ejército. Todas son protagonistas | Heroínas |

| | | | | | |
|------|------|---|---|---|-----------|
| 1973 | URSS | <i>Al combate sólo van los veteranos</i> | Capitana Zoya y Masha | Militares del Ejército | Heroínas |
| 1977 | URSS | <i>La ascensión</i> | Demchikha | Madre que ayuda a los protagonistas y es detenida y ejecutada | Heroínas |
| | | | Basya | Niña denunciada por los colaboracionistas y ejecutada | |
| 1977 | URSS | <i>Blokada</i> | Vera | Enfermera | Heroína |
| 1981 | URSS | <i>Las brujas de la noche están en el cielo</i> | Galina Polikarpova, Susya Boguslavskaya, Oksana Zajarchenko | Pilotos del Ejército | Heroínas |
| 1985 | URSS | <i>Masacre: Ven y mira</i> | Glasha | Amiga del protagonista y víctima de violencia | Zona gris |

Por último, el caso de Yugoslavia es peculiar, no solo por su composición étnica sino por la evolución del régimen de Tito en política internacional. Esto también se refleja en su cine, que comparte algunas características con el soviético, presenta una mayor apertura a Occidente, incluso en cuestiones de producción, tal y como demuestran las coproducciones con Francia, Italia y otros países de filmes que hemos ido analizando. No obstante, en especial en la primera posguerra, Yugoslavia también vio en el cine la posibilidad de un uso propagandístico para transmitir el discurso oficial. En concreto, el cine de partisanos fue un género muy extendido, que inicialmente ayudó a vertebrar la identidad yugoslava, pues Tito era consciente de su potencial propagandístico para la creación de un Estado homogéneo. En este género se dio mucho espacio a las mujeres partisanas, que se convirtieron en un símbolo casi sagrado de la trabajadora y madre yugoslava que se sacrifica por la patria y por el socialismo. Al igual que en el inicial cine soviético, en Yugoslavia no hubo espacio para personajes de zonas grises. Lo que importaba reflejar era la idea de la “hermandad y unidad” del Estado, acompañada de un retrato maniqueo sobre “aliados/buenos” y “traidores/malos”. Estas películas ayudaron a

difundir los mitos fundadores de la sociedad comunista yugoslava, siendo el enemigo casi siempre el extranjero, los nazis, con escasa representación de los colaboracionistas y enemigos locales. La memoria de la diversidad étnica y su unión en la nueva Yugoslavia fue un mecanismo de cohesión social hábilmente utilizado por Tito.

Slavica (1947) fue clave en la fijación del género de partisanos. Además, fue la primera cinta bélica yugoslava protagonizada por una mujer que, de acuerdo con el contexto de la época, es presentada como una heroína sin mancha alguna. Partiendo de un hecho real, se convierte a la protagonista en un ejemplo de moralidad absoluta, iniciando un precedente que continuará en las representaciones de las partisanas en esos primeros años. *Capitán Lesi* (1960), ambientada en la región de Kosovo, fue otra cinta partisana de gran éxito. Esta vez, las dos mujeres de la cinta son personajes secundarios, cuya vida gira en torno a partisanos varones. Mientras Vida es la profesora en busca de justicia que se enamora del héroe, Lola es la cantante de personalidad ambigua que desgraciadamente es asesinada por el villano balista.

Los años sesenta y principios de los setenta fueron clave en Yugoslavia, tanto a nivel político como cinematográfico. La representación de los partisanos en el cine se modificó ligeramente, produciendo cintas espectaculares, como *La quinta ofensiva* (1973), la coproducción *La batalla del río Neretva* (1969) o *Valter defiende Sarajevo* (1972). Héroe nacional como Valter Perić o el propio Tito se representaron en estas cintas de inspiración hollywoodiense, con mujeres en papeles secundarios, que solo ocasionalmente destacaban en la trama. Sin embargo, el discurso oficial que había acompañado la formación del mito de Yugoslavia y de la lucha partisana comenzó a tambalearse en esos años, auspiciado por el incremento de las disidencias políticas y los movimientos estudiantiles a partir de 1968. Ya antes habían aparecido personajes femeninos que rompían el discurso oficial. Por ejemplo, en *No mires atrás, hijo mío* (1956) el protagonista es denunciado por una vecina y hay otra mujer que mantiene relaciones con un soldado alemán. Sin embargo, la presencia en pantalla de estas mujeres ajenas al discurso oficial fue muy escasa. Hubo que esperar al *Novi Film*, que reflejó una visión de la guerra más compleja, para poner en duda algunos de los mitos sobre los orígenes heroicos de la Yugoslavia nacida tras el conflicto bélico. Ello supuso aceptar la existencia de enemigos locales y del colaboracionismo, así como de los excesos cometidos por los propios partisanos en su lucha contra los invasores. De finales de los sesenta son *Jutro* (1967) y *Zaseda* (1969), dos películas que reconocían que los partisanos también habían cometido crímenes en la fase final de la guerra y en la inmediata

posguerra. Los personajes femeninos de estos filmes, Aleksandra y Milica, son una mujer que va a ser ejecutada por haber delatado a sus compañeros y la hija de un traidor a la patria que tiene que vivir con ese estigma. Aunque la historia transcurre en Rumanía, también hay que destacar la coproducción franco-yugoslava *La 25ème heure*, concretamente el personaje de Susanna.

Al igual que sucedió en Francia con *Le Chagrin et la Pitié* y, en la ficción, con *Lacombe Lucien*, hubo un punto de inflexión en el cine yugoslavo. Apareció un mayor número de personajes femeninos complejos. Como en Francia, también entre las dualidades de heroína o traidora se representaron mujeres que trataban de sobrevivir en medio de la guerra. Es el caso de Ruth, protagonista de *El noveno círculo* (1960), película que empezó a contar la realidad de las víctimas del Holocausto en el Estado Independiente de Croacia. Pero, teniendo en cuenta su año de producción, la cinta no se atreve a ir muy lejos cuando muestra a los villanos y a los ejecutores. Por su parte, *Kapò* (1960), coproducción italiana dirigida por Gillo Pontecorvo, narra la evolución de una chica judía que se convierte en kapo de su campo de concentración: un auténtico personaje de zona gris, que tiene una trágica redención final.

El cambio operado en el cine yugoslavo también se reflejó en la trilogía del director croata Lordan Zafranović sobre la ocupación de Croacia: *La ocupación en 26 estampas* (1978), *La caída de Italia* (1981) y *Campanas al atardecer* (1986). La primera de ellas relata los diferentes destinos de tres amigos (partisano, judío y ustasha), mostrando la violencia explícita de la *Ustasha* y el colaboracionismo de parte de la población local. Esta película puso de manifiesto que el discurso oficial comenzaba a resquebrajarse, y aún más las dos últimas cintas de la trilogía, estrenadas después de la muerte de Tito. Fue entonces cuando pudieron revisarse los episodios más oscuros de la guerra en Yugoslavia, incluida la interrelación entre la violencia de partisanos, *chetniks* y *ustasha*, o el destino de las personas que apoyaron el estalinismo tras la ruptura entre Tito y Stalin.

Paralelamente, se había ido produciendo un cambio de paradigma de la representación de las partisanas en el cine yugoslavo, pasando de su heroización a su erotización. Las partisanas comenzaron a mostrarse desnudas, en papeles muy sexualizados, hasta convertirse casi en parodias, muy alejadas del personaje moralmente intachable de *Slavica*. Esta tendencia, que puede comprobarse en el cuadro adjunto, se observa por ejemplo en la trilogía de Zafranović. También *Balkan Express* (1983) incide en esta sexualización de las partisanas, esta vez en clave de comedia.

| REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL CINE YUGOSLAVO | | | | | |
|--|------------|-----------------------------------|------------|---|--|
| Año | País | Título | Personaje | Papel | Tipo |
| 1947 | Yugoslavia | <i>Slavica</i> | Slavica | Partisana | Heroína |
| 1956 | Yugoslavia | <i>No mires atrás, hijo mío</i> | Vera | Antigua amante del protagonista y actual amante de un oficial alemán | Zona gris |
| 1960 | Yugoslavia | <i>El noveno círculo</i> | Ruth | Judía que muere en un campo de concentración | Zona gris |
| 1960 | Yugoslavia | <i>Kapò</i> | Edith | Judía que se convierte en la kapo del campo de concentración | Villana (al final, su personaje se redime) |
| | | | Terese | Judía en el campo que ayuda a Edith | Zona gris |
| 1960 | Yugoslavia | <i>Capitán Lesi</i> | Vida | Profesora y se enamora del protagonista | Heroínas |
| | | | Lola | Cantante que es asesinada por el villano | |
| 1967 | Yugoslavia | <i>Mañana</i> | Aleksandra | Antigua partisana condenada a muerte por los partisanos por haberles delatado | Zona gris (visión polémica sobre los partisanos) |
| 1967 | Yugoslavia | <i>La hora 25</i> | Susanna | Su marido está preso en el frente y ella tiene que sobrevivir | Zona gris |
| 1969 | Yugoslavia | <i>La batalla del río Neretva</i> | Danica | Partisana protagonista enamorada de un partisano | Heroínas |
| | | | Nada | Partisana secundaria | |

| | | | | | |
|------|------------|------------------------------------|------------------|--|---|
| | | | | enamorada de un partisano | |
| 1969 | Yugoslavia | <i>La emboscada</i> | Milica | Hija de un traidor a la patria | Zona gris (visión polémica sobre los partisanos) |
| 1972 | Yugoslavia | <i>Valter defiende Sarajevo</i> | Azra | Azra es hija del relojero y es asesinada por los nazis | Heroína |
| | | | Mirna | Miembro de la Resistencia que traiciona a sus compañeros. Asesinada por los nazis. | Villana |
| 1973 | Yugoslavia | <i>La quinta ofensiva</i> | La madre de Boro | Madre de uno de los protagonistas | Heroínas |
| | | | Vera | Enfermera que trabaja en el Ejército | |
| 1978 | Yugoslavia | <i>La ocupación en 26 estampas</i> | Ane | Hermana y novia de dos protagonistas | Zona gris (personaje en situación muy complicada) |
| 1981 | Yugoslavia | <i>La caída de Italia</i> | Veronika | Casada con el protagonista, de una familia de colaboracionistas con los italianos | Villanas |
| | | | Krasna | Partisana amante de italianos | |
| 1983 | Yugoslavia | <i>Balkan Express</i> | Lili | Bailarina. No es propiamente una villana, pero no se la representa positivamente. | Villana |
| 1986 | Yugoslavia | <i>Campanas al atardecer</i> | Meira y Rose | Colaboracionista sin escrúpulos | Villana |

| | | | | | |
|--|--|--|------|-------------------------|-----------|
| | | | Rose | Cuñada del protagonista | Zona gris |
|--|--|--|------|-------------------------|-----------|

A raíz de la revisión crítica de la experiencia yugoslava en la Segunda Guerra Mundial que se abrió tras la muerte de Tito, el género de partisanos dejó de tener sentido y desapareció. Aunque esos filmes yugoslavos siguieron emitiéndose en la televisión de las antiguas repúblicas, el mito de la *partizanka* se evaporó, dando paso a una mayor preocupación por los discursos étnicos y nacionalistas, preludio de la desaparición de Yugoslavia, tras el final de la Guerra Fría.

En conclusión, pese a ser inferior a la de los hombres, las mujeres tuvieron una representación importante en las películas sobre la Segunda Guerra Mundial producidas en Francia, la Unión Soviética y Yugoslavia entre 1945 y 1989, que fue además cambiando a lo largo de ese tiempo. La evolución de su representación no puede entenderse sin tener en cuenta el contexto histórico de cada uno de estos países, incluyendo los cambios en la situación legal y social de la mujer producida en ambos bloques a partir de 1945. Aunque a veces partiera de hechos reales, el cine no los llevó a la pantalla de modo *objetivo*, sino que lo hizo a través de la lente propia de cada época y de cada país. El cine producido durante la Guerra Fría en estos tres países, tan diferentes entre sí, refleja que la Segunda Guerra Mundial fue un elemento fundamental en su discurso nacional. Las mujeres formaron parte de esta historia y el cine no olvidó su participación en la guerra, aunque muchas veces fueran relegadas a papeles secundarios. La representación de las mujeres en la pantalla (a veces convertidas en estereotipos) fue evolucionando con el paso del tiempo: desde la partisana heroica y la espía de la posguerra a la que sobrevive y permanece en la retaguardia, desde la colaboracionista a la traidora de los últimos tiempos de la Guerra Fría.

En definitiva, tal y como se ha visto a lo largo de estas páginas, la representación del papel de las mujeres en la Segunda Guerra Mundial en el cine de Francia, la Unión Soviética y Yugoslavia no se entiende sin tener en cuenta los cambios culturales, sociales y políticos que tuvieron lugar en cada país entre 1945 y 1989. El cine se convierte así en un espejo de la historia y al mismo tiempo en un agente que quizás influyó precisamente para que esos cambios fueran realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- AGNEW, Jeremy, *The Creation of the Cowboy Hero: Fiction, Film and Fact*, McFarland & Company, Jefferson, 2015.
- ALBERIGO, Giuseppe, *Historia del Concilio Vaticano II*, Sígueme, Salamanca, 1999-2008.
- ALBERTELLI, Sébastien, *Elles ont suivi de Gaulle: Histoire du Corps des Volontaires Françaises (1940-1946)*, Perrin, París, 2020.
- ALEXIEVICH, Svetlana, *La guerra no tiene rostro de mujer*, Debate, Barcelona, 2015.
- ALEXIEVICH, Svetlana, *Los muchachos de zinc: voces soviéticas de la guerra de Afganistán*, Debate, Barcelona, 2016.
- ALEXIEVICH, Svetlana, *War's Unwomanly Face*, Progress Publishers, Moscú, 1988.
- ALFONSO, Kristal L. M., *Femme Fatale: An Examination of the Role of Women in Combat and the Policy Implications for Future American Military Operations*, Air University Press, Alabama, 2009.
- ALTRICHTER, Helmut y BERNECKER, Walther, *Historia de Europa en el siglo XX*, Marcial Pons, Madrid, 2014.
- ANDERSEN, Tea Sindbæk, "Organized Bestial Gangs. The Second World War and Images of Betrayal in Yugoslav Socialist Cinema", en GRINCHENKO, Gelinda y NARVSELIUS, Eleonora (eds.), *Traitors, Collaborators and Deserters in Contemporary European Politics of Memory: Formulas of Betrayal*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2018, pp. 265-284.
- ANDREW, Dudley, *André Bazin*, Oxford University Press, Nueva York, 2013.
- ARENDDT, Hannah, *Eichmann en Jerusalén: la banalidad del mal*, Barcelona, Debolsillo, 2021.
- ARGYLE, Ray, *The Paris Game: Charles de Gaulle, the Liberation of Paris and the Gamble that Won France*, Dundurn, Toronto, 2014.
- ASHWIN, Sarah, *Gender, State and Society in Soviet and Post-Soviet Russia*, Routledge, Londres, 2010.
- ATACK, Margaret, "Performing the Nation in the Mode Rétro", *Journal of War & Culture Studies*, nº 9/4, 2016, pp. 335-347.
- ATACK, Margaret, *Romans inachevés de l'Histoire et de la mémoire: Les ftp-moi et l'Affiche rouge* en DAMBRE, Marc (ed.), *Mémoires Occupées*, Presses Sorbonne Nouvelle, París, 2013, pp. 175-182.

- ATWOOD, Lynne, "Housing in the Khrushchev Era", en ILIC, Melanie, REID, Susan y ATWOOD, Lynne (eds.), *Women in the Khrushchev Era*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2010, pp. 177-202.
- ATWOOD, Lynne, *Creating the New Soviet Woman: Woman's Magazines as Engineers of Female Identity, 1922-53*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 1999.
- ATWOOD, Lynne, *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, HarperCollins, Londres, 1993.
- BAECQUE, Antoine de, *Les Cahiers du Cinéma: histoire d'une revue*, Cahiers du Cinéma, París, 1991.
- BALAZS, Apor, BEHREND, Jan, JONES, Polly y REES, A. (eds.), *The Leader Cult in Communist Dictatorship: Stalin and the Eastern Bloc*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2004.
- BANAC, Ivo, *With Stalin against Tito: Cominformist Splits in Yugoslav Communism*, Cornell University Press, Nueva York, 1988.
- BANTCHEVA, Denitza, *René Clément*, Ed. du Revif, París, 2008.
- BARIC, Stephanie, *Yugoslav War Cinema: Shooting a Nation which no Longer Exists*, Concordia University, Montreal, 2001.
- BARTULIN, Nevenko, *Honorary Aryans: National-Racial Identity and Protected Jews in the Independent State of Croatia*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2013.
- BATANCEV, Dragan, *A Cinematic Battle: Three Yugoslav War Films from the 1960s*, Central European University, Budapest, 2012.
- BATINIC, Jelena, *Gender, Revolution, and War: The Mobilization of Women in the Yugoslav Partisan Resistance During World War II*, tesis doctoral, University of Stanford, 2009.
- BEEVOR, Antony, *La Segunda Guerra Mundial*, Pasado y Presente, Barcelona, 2014.
- BELODUBROVSKAYA, Maria, "Soviet Cinema, Socialist Realism, and Nonclassical Storytelling", *Film History*, nº 29/3, 2017, pp. 169-192.
- BERGÈRE, Marc, *L'Épuration en France*, Humensis, París, 2018.
- BERNSTEIN, Serge y RIOUX, Jean-Pierre, *The Pompidou Years, 1969-1974*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- BERTELLINI, Giorgio, *The Cinema of Italy*, Wallflower Press, Londres, 2004.
- BETZ, Mark William, *Remapping European Art Cinema, 1945-1975: A Historiography of geopolitical and Disciplinary Boundaries*, University of Rochester, Nueva York, 1999.

- BICKERTON, Emilie, *Brève histoire des Cahiers du Cinéma*, Les Prairies Ordinaires, París, 2012.
- BINI, Elisabetta, GARAVINI, Giuliano y ROMERO, Federico, *Oil Shock: The 1973 Crisis and its Economic Legacy*, I.B. Tauris, Londres, 2016.
- BOHLINGER, Vincent, *Compromising Kino: The Development of Socialist Realist Film Style in the Soviet Union, 1928-1935*, tesis doctoral, University of Wisconsin-Madison, Madison, 2007.
- BOITER, Albert, “Law and Religion in the Soviet Union”, *American Journal of Comparative Law*, nº 1-4, 1987, pp. 97-126.
- BOSSUAT, Gérard, *La France, l'aide américaine et la construction européenne 1944-1954*, Institut de la Gestion Publique et du Développement Économique, París, 1997.
- BOULANT, Antoine, *La Journée révolutionnaire. Le peuple à l'assaut du pouvoir (1789-1795)*, Passés Composés, París, 2021.
- BOURSIER, Jean-Yves, *La politique du PCF, 1939-1945: le Parti Communiste Français et la question nationale*, L'Harmattan, París, 1992.
- BOWER, Tom, *Klaus Barbie: The Butcher of Lyons*, Open Road Media, Nueva York, 2017.
- BOX, Zira, “Rituales funerarios. Culto a los caídos y política en la España franquista: a propósito de los traslados de José Antonio Primo de Rivera (1939-1959)”, en CASQUETE, Jesús y CRUZ, Rafael (eds.), *Políticas de la muerte: usos y abusos del ritual fúnebre en la Europa del siglo XX*, Catarata, Madrid, 2009, pp. 265-298.
- BRAGANÇA, Manuel y LOWAGIE, Fransiska (eds.), *Ego-histories of France and the Second World War: Writing Vichy*, Palgrave MacMillan, Londres, 2018.
- BRAVO, Anna, “Mujeres y Segunda Guerra Mundial: estrategias cotidianas, resistencia civil y problemas de interpretación”, en NASH, Mary (ed.), *Las Mujeres y las guerras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Icaria, Barcelona, 2003, pp. 239-254.
- BROSSET, Alain, *Les Tondues: Un carnaval moche*, Manya, París, 1993.
- BUCHHEIM, Eveline y FUTSELAAR, Ralf, *Under Fire: Women and World War II: Yearbook of Women's History*, Verloren, Ámsterdam, 2014.
- BUCKLEY, John y BEAVER, Paul, *The Royal Air Force: The First One Hundred Years*, Oxford University Press, Oxford, 2018.
- BUCKLEY, Mary, “The Untold Story of the *Obshchestvennitsa* in the 1930s” en ILIC, Melanie (ed.), *Women in the Stalin Era*, Palgrave, Nueva York, 2001, pp. 151-172.

- BULGAKOVA, Oksana “The Hydra of the Soviet Cinema”, en ATWOOD, Lynne (ed.), *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, HarperCollins, Londres, 1993, pp. 149-173.
- BUSHKOVITCH, Paul, *Historia de Rusia*, Akal, Madrid, 2013.
- CABEZA, José, “La construcción de un mito. La influencia del cine soviético en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)”, *Spagna Contemporanea*, nº 36, 2009, pp. 99-117.
- CADBURY, Deborah, *Space Race: The Battle to Rule the Heavens*, HarperCollins, Londres, 2006.
- CAHEN, Fabrice, *Gouverner les mœurs: La lutte contre l’avortement en France, 1890-1950*, Ined Éditions, París, 2016.
- CALDUCH CERVERA, Rafael, *La política exterior yugoslava de 1941 a 1953: génesis y desarrollo del conflicto soviético-yugoslavo*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1979.
- CAMARERO, Gloria (ed.), *La mirada que habla (cine e ideologías)*, Akal, Madrid, 2002.
- CAMINO, Mercedes, “Citizen Ivanov Versus Comrade Tito: Partisans in Soviet and Yugoslav Cinema of the Second World War (1960-1985)”, *Quarterly Review of Film and Video*, nº 36/1, 2019, pp. 1-25.
- CAMINO, Mercedes, “Foundational Films: Memorialization of the Resistance in Italy, France, Belarus and Yugoslavia”, en MCGARRY, Fearghal y CARLSTEN, Jennie (eds.), *Film, History and Memory*, Nueva York, Palgrave-McMillan, 2015, pp. 83-100.
- CAMINO, Mercedes, *Memories of Resistance and the Holocaust on Film*, McMillan, 2018.
- CAPARRÓS, José María y CRUSELLS, Magí, *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar). Cine en El Pardo, 1946-1975*, Cátedra, Madrid, 2018.
- CAPARRÓS, José María, “Una propuesta en torno a las relaciones Historia-Cine”, *Cinematógrafo*, nº 1, 1989, pp. 37-65.
- CAPARRÓS, José María, *100 películas sobre historia contemporánea*, Alianza, Madrid, 1997.
- CAPARRÓS, José María, *La Guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*, Ariel, Barcelona, 1998.
- CAPUANO, Christophe, *Vichy et la famille: Réalités et faux-semblants d’une politique publique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2009.
- CARANDO, Valerio, *Il clan dei cineasti. L’estetica del noir secondo Jean-Pierre Melville, José Giovanni, Henri Verneuil*, Prospettiva Editrice, Civitavecchia, 2011.

- CARDULLO, Robert J., *André Bazin, the Critic as Thinker: American Cinema from Early Chaplin to the Late 1950s*, SensePublishers, Rotterdam, 2017.
- CARRÉ, Mathilde-Lily, *I was "The Cat"*, Clarke, Doble & Brendon Ltd., Plymouth, 1960.
- CARROL, Alison, *The Return of Alsace to France, 1918-1939*, Oxford University Press, Oxford, 2018.
- CARSWELL, Richard, *The Fall of France in the Second World War: History and Memory*, Palgrave MacMillan, Londres, 2019.
- CASALI, Dimitri y BATHIAS, Céline, *L'Histoire de France racontée par le cinéma*, François Bourin Editeur, París, 2011.
- CASQUETE, Jesús, *El culto a los mártires nazis*, Alianza, Madrid, 2020.
- CASQUETE, Jesús, *En el nombre de Euskal Herria. La religión política del nacionalismo vasco radical*, Tecnos, Madrid, 2009.
- CASQUETE, Jesús, *Nazis a pie de calle*, Madrid, Alianza, 2017.
- CASQUETE, Jesús y CRUZ, Rafael (eds.), *Políticas de la muerte: usos y abusos del ritual fúnebre en la Europa del siglo XX*, Catarata, Madrid, 2009.
- CAVALLARO, Umberto, *Women Spacefarers: Sixty Different Paths to Space*, Springer, Cham, 2017.
- CELLI, Carlo, *Gillo Pontecorvo: From Resistance to Terrorism*, Scarecrow Press, Lanham, 2005.
- Centre d'Etude de la Vie Politique Française, *L'élection présidentielle des 5 et 19 décembre 1965*, Armand Colin/Fondation Nationale des Sciences Politiques, París, 1970.
- CHAPEAU, Vincent, *Sur la route de La Grande Vadrouille: Les coulisses du tournage*, Hors Collection, París, 2016.
- CHAVE, Isabelle y EVEN, Nicole, *Charles de Gaulle: Archives et histoire*, Publications des Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 2016.
- CHERNOVA, Zhanna, "The Model of 'Soviet' Fatherhood: Discursive Prescriptions", *Russian Studies in History*, n° 51/2, 2012, pp. 35-62.
- CHOI, Sung-Eun, *Decolonization and the French of Algeria: Bringing the Settler Colony Home*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2016.
- CHRISTOFFERSON, Thomas y CHRISTOFFERSON, Michael, *France During World War II: From Defeat to Liberation*, Fordham University Press, Nueva York, 2006.

- CHUKHRAI, Grigori, “A Soldiers Tale from Khrushchev. USSR Director Chukhrai, Grigori Discusses His Controversial 1959 Film”, *History Today*, nº 45/11, 1995, pp. 48-51.
- CIMORRA, Boris, *La caída del Imperio Soviético: crónica de un testigo de excepción*, Actas, Madrid, 2021.
- CLARK, Linda, “Higher-Ranking Women Civil Servants and the Vichy Regime: Firings and Hirings, Collaboration and Resistance”, *French History*, nº13/3, 1999, pp. 332-359.
- CLINTON, Alan, *Jean Moulin, 1899-1943: The French Resistance and the Republic*, Palgrave MacMillan, Londres, 2002.
- COATES-SMITH, Michael, McGEE, Garry, *The Films of Jean Seberg*, McFarland & Company, Jefferson, 2014.
- COLE, Alistair, *Francois Mitterrand: A Study in Political Leadership*, Routledge, Nueva York, 1997.
- COLLIER, Peter, ELSNER, Anna Magdalena y SMITH, Olga (eds.), *Anamnesia: Private and Public Memory in Modern French Culture*, Peter Lang, Berna, 2009.
- COLLINS WEITZ, Margaret, *Sisters in the Resistance: How Women Fought to Free France, 1940-1945*, Wiley, Hoboken, 1995.
- COMA, Javier, *Aquella guerra desde aquel Hollywood: cien películas memorables de la II Guerra Mundial*, Alianza, Madrid, 1998.
- CONZE, Susanne y FIESELER, Beate, “Soviet Women as ‘Comrades-in-Arms’: a Blind Spot in the History of the War”, en THURSTON, Robert y BONWETSCH, Bernd (eds.), *The People’s War: Responses to World War II in the Soviet Union*, University of Illinois Press, Urbana, 2000, pp. 211-234.
- COOKE, Philip y SHEPHARD, Ben (eds.) *Hitler’s Europe Ablaze, Occupation, Resistance and Rebellion During World War Two*, Skyhorse Publishing, Nueva York, 2013.
- COTS, Montserrat, “Manon Lescaut, de Antoine-François Prévost”, en LLOVET, Jordi (dir.), *La literatura admirable: del Génesis a Lolita*, Pasado y Presente, Madrid, 2018, pp. 289-296.
- COTTAM, Kazimiera y MARKOVA, Galina, *Soviet Airwomen in Combat in World War II*, Military Affairs/Aerospace Historian, Manhattan, 1983.
- CRETON, Laurent. *Histoire économique du cinéma français: Production et financement 1940-1950*, CNRS Éditions, París, 2004.
- CRUSELLS, Magí, “La URSS y la Guerra Civil española”, en DE PABLO, Santiago (ed.), *La historia a través del cine: la Unión Soviética*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2001, pp. 39-93.

- CRUSELLS, Magí, *Cine y Guerra Civil española: imágenes para la memoria*, JC, Madrid, 2003.
- CRUSSELLS, Magí, *Las Brigadas Internacionales en la pantalla*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2001.
- CRUSELLS, Magí y otros (eds.), *Imágenes de las revoluciones de 1968*, Lenoir Ediciones, Girona, 2020.
- CRUZ FAJARDO, Marley, “Estudio sobre el arte judío del Holocausto: Imaginario judío y ocupación francesa”, *El Artista*, nº13, 2016, pp. 62-79.
- DAVID, Lynn Etheridge, *The Cold War Begins: Soviet-American Conflict Over East Europe*, Princeton Legacy Library, Nueva Jersey, 2015.
- DAVIES, Peter, *Dangerous Liaisons: Collaboration and World War Two*, Routledge, Londres, 2014.
- DAWIDIUK, Carlos, “Memoria y representación del genocidio nazi en el cine soviético. El caso de *Masacre: Ven y mira*”, *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP 3 al 5 de diciembre de 2014 Ensenada, Argentina*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2014, pp. 1-20.
- DE PABLO, Santiago (ed.), *La historia a través del cine: la Unión Soviética*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2001.
- DE PABLO, Santiago, “¿Símbolo o mito? La memoria cinematográfica del bombardeo de Gernika”, *Ikusgaiak*, nº4, 2000, pp. 59-74.
- DE PABLO, Santiago, “Cine e Historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?”, *Historia Contemporánea*, nº 22, 2001, pp. 16-18.
- DE PABLO, Santiago, *Tierra sin paz: Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006.
- DEAK, Istvan, *Europe on Trial: The Story of Collaboration, Resistance, and Retribution during World War II*, Routledge, Londres, 2013.
- DEBRÉ, Michel, *Gouverner, Mémoires 1958-1962*, Albin Michel, París, 1988.
- DELL, Pamela, *The Soviet Night Witches: Brave Women Bomber Pilots of World War II*, Snap Books, Minnesota, 2017.
- DESAN, Suzanne, “Gender, Radicalization, and the October Days”, *French Historical Studies*, nº 43/3, 2020, pp. 359-390.
- DOMBROWSKI, Nicole, *Women and War in the Twentieth Century: Enlisted with or without Consent*, Garland, Nueva York, 1999.
- DOMINÉ, Jean-François, *Les femmes au combat: l'arme féminine de la France pendant la Seconde Guerre Mondiale*, Service Historique de la Défense, París, 2008.

- DONNELL, Clayton, *The Defence of Sevastopol, 1941-1942: The Soviet Perspective*, Pen & Sword Military, Barnsley, 2016.
- DROGE, Arthur y TABOR, James, *A Noble Death*, Harper, San Francisco, 1992.
- DU RÉAU, Élisabeth, “Georges Pompidou, l’élargissement et le renforcement de la Communauté”, en DU RÉAU, Élisabeth y FRANK, Robert (eds.), *Dynamiques européennes. Nouvel espace, nouveaux acteurs: 1969-1981*, Éditions de la Sorbonne, París, 2003, pp. 55-75.
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres en occidente: el siglo XX*, Taurus Minor, Madrid, 2000.
- DUMANČIĆ, Marko, *Rescripting Stalinist Masculinity: Contesting the Male Ideal in Soviet Film and Society, 1953-1968*, tesis doctoral, The University of North Carolina, Chapel Hill, 2010.
- DUREINOVIĆ, Jelena, *The Politics of Memory of the Second World War in Contemporary Serbia*, Routledge, Londres/Nueva York, 2020.
- EDELE, Mark, *Soviet Veterans of the Second World War: A Popular Movement in an Authoritarian Society, 1941-1991*, Oxford University Press, Oxford, 2008.
- EISMANN, G  el y MARTENS, Stefan (dirs.), *Occupation et répression militaire allemandes: la politique de “maintien de l’ordre” en Europe occup  e, 1939-1945*, Autrement, París, 2007.
- ELEJABEITIA, Carmen, *Liberalismo, marxismo y feminismo*, Anthropos, Barcelona, 1987.
- ELLWOOD, David y KROES, Rob (eds.), *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*, VU University Press, Ámsterdam, 1994.
- ENGEL, Barbara, *Women in Russia, 1700-2000*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- ERICKSON, John, “Soviet Women at War”, en GARRARD, John y GARRARD, Carol (eds.), *World War II and the Soviet People*. Palgrave Macmillan, Londres, 1990, pp. 50-76.
- ERIKSONAS, Linas, *National Heroes and National Identities: Scotland, Norway and Lithuania*, PIE-Peter Lang, Bruselas, 2004.
- ESPAÑA, Rafael de, *El cine de Goebbels*, Ariel, Barcelona, 2002.
- ESQUERRE, Arnaud, “Les affres de la disparition de la censure”, *Communications*, n   1, 2020, pp. 147-159.
- FARGE, Arlette, “La historia de las mujeres: Cultura y poder de las mujeres: ensayo de historiografía”, *Historia Social*, n   9, 1991, pp. 79-102.

- FARMER, Sarah Bennett, "Oradour-sur-Glane: Memory in a Preserved Landscape", *French Historical Studies*, nº 19/1, 1995, pp. 27-47.
- FEIFER, Gregory, *The Great Gamble: The Soviet War in Afghanistan*, HarperCollins, Nueva York, 2009.
- FERNÁNDEZ, Carmen, "El cine propagandístico francés: un factor de cambio (1945-1950)", *Enlaces: revista del CES Felipe II*, nº 1/5, 2004, pp. 1-11.
- FERREIRA, Marcos, "Chetniks. The Fighting Guerrillas. La II Guerra Mundial en el cine. El frente yugoslavo", *El Futuro del Pasado: Revista Electrónica de Historia*, nº 5, 2014, pp. 475-480.
- FERRERO BLANCO, M^a Dolores, *La revolución húngara de 1956: El despertar democrático de Europa del Este*, Universidad de Huelva, Huelva, 2002.
- FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Gallimard, París, 1993.
- FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995.
- FILTZER, Donald y GOLDMAN, Wendy (eds.), *Hunger and War: Food Provisioning in the Soviet Union during World War II*, Indiana University Press, Indiana, 2015.
- FIRST, Joshua, "Making National Cinema in the Era of Stagnation", en *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity during the Soviet Thaw*, IB Tauris & Co, Londres, 2015, pp. 154-179.
- FITZPATRICK, Sheila, *El equipo de Stalin: los años más peligrosos de la Rusia Soviética, de Lenin a Jruschov*, Crítica, Barcelona, 2016.
- FLITZER, Donald, "Women Workers in the Khrushchev Era", en ILIC, Melanie, REID, Susan y ATWOOD, Lynne (eds.), *Women in the Khrushchev Era*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2010, pp. 29-51.
- FORTESCUE, William, *The Third Republic in France, 1870-1940: Conflicts and Continuities*, Routledge, Londres, 2017.
- FOURASTIÉ, Jean, *Les Trente Glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Fayard, París, 1979.
- FOURNIER, Rémi, *French Cinema: From its Beginning to the Present*, Continuum, Nueva York, 2004.
- FRANCISCON, Moisés Wagner, "Temas religiosos no cinema bélico soviético sobre a Segunda Guerra (1945-91)", *Revista Angelus Novus*, nº 16/16, 2020, pp. 269-313.
- FRANCK, Christiane y QUELLIEN, Jean, *La France de 1945: résistances, retours, renaissances*, Université de Caen, Caen, 1996.
- FRANKLIN, Bruce (ed.), *The Essential Stalin: Major Theoretical Writings, 1905-52*, Anchor Books, Nueva York, 1972.

- FRASER, David, *Law After Auschwitz: Towards a Jurisprudence of the Holocaust*, Carolina Academic Press, Durham, 2005.
- FRASER, Erica, *Masculinities in the Motherland: Gender and Authority in the Soviet Union during the Cold War, 1945-1968*, tesis doctoral, University of Illinois, Urbana, 2001.
- FRENCH, Philip, *Conversations avec Louis Malle*, Denoël, París, 1993.
- FREY, Hugo. *Louis Malle*. Manchester University Press, Manchester, 2019.
- GADDIS, John L, *La guerra fría*, RBA, Barcelona, 2008.
- GALCERA, David, *La pregunta por el hombre: Primo Levi y la zona gris*, Anthropos, Barcelona, 2016.
- GALULA, David., HOFFMAN, Bruce, *Pacification in Algeria, 1956-1958*. RAND Corporation, Santa Mónica, 2006.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta, *La regió en la pantalla: el cinema i la identitat dels valencians*, Afers, Catarroja, 2015.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2013.
- GARÇON, François, “La fin d’un mythe”, *Vértigo*, nº 2, 1988, pp. 111-119.
- GARNIER, Bernard; LELEU, Jean-Luc y QUELLIEN, Jean (eds.), *La répression en France 1940-1945: Actes du colloque international, 8, 9 et 10 décembre 2005*, Centre de Recherche d’Histoire Quantitative de Caen, Caen, 2007.
- GARRARD, John (ed.), *World War 2 and the Soviet People: Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies*, Palgrave Macmillan, Londres, 1990.
- GELLATELY, Robert, *Stalin’s Curse: Battling for Communism in War and Cold War*, OUP Oxford, Oxford, 2013.
- GENSBURGER, Sarah, *Les Justes de France. Politiques publiques de la memoire*, FNSP, París, 2010.
- GILBERT, Martin, *La Segunda Guerra Mundial: 1939-1942*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2005.
- GILBERT, Martin, *The Routledge Atlas of the Second World War*, Routledge, Nueva York, 2008.
- GILDEA, Robert, *Combatientes en la sombra: una nueva perspectiva histórica sobre la resistencia francesa*, Taurus, Barcelona, 2016.
- GILDEA, Robert, *Marianne in Chains: Daily Life in the Heart of France during the German Occupation*, Metropolitan Books, Nueva York, 2002.

- GILIC, Nikica, "Narrative and Genre Influences of the International Classical Cinema in the Partisan Films of Živorad 'Zika' Mitrović", en JAKISA, Miranda y GILIC, Nikica (eds.), *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*, Transcript, Bielefeld, 2015, pp. 227-244.
- GIRÓN, José y PAJOVIĆ, Slobodan, *Los nuevos estados de la antigua Yugoslavia*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1999.
- GLANTZ, David, *Colossus Reborn: The Red Army at War, 1941-1943*, University Press of Kansas, Lawrence, 2005.
- GOLDSTEIN, Ivo y GOLDSTEIN, Slavsko, *The Holocaust in Croatia*, University of Pittsburgh Press/United States Holocaust Memorial Museum, Pittsburgh, 2016.
- GOODPASTER STREBE, Amy, "Marina Raskova & the Soviet Women Aviators of World War II". *Russian Life*, nº 46/1, 2003, pp. 42-47.
- GOODPASTER STREBE, Amy, *Flying for Her Country: The American and Soviet Women Military pilots of World War II*, Praeger Security International, Westport, 2007.
- GOUJON, Alexandra, "Memorial Narratives of WWII Partisans and Genocide in Belarus", *East European Politics and Societies*, nº 24/1, 2012, pp. 6-25.
- GOULDING, Daniel J., *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, Indiana University Press, Bloomington, 1989.
- GOULDING, Daniel L., *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945-2001*, Indiana University Press, Bloomington/Indianápolis, 2002.
- GREEN, Peter, *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, MacMillan Press, Londres, 1993.
- GREENE, Nathanael, *Fleeing Hitler: France 1940*, OUP Oxford, Oxford, 2008.
- GRIESSE, Anne y STITES, Richard, *Female Soldiers, Combatants and Noncombatants? Historical and Contemporary Perspective*, Greenwood Press, Westport, 1982.
- GRINCHENKO, Gelinda y NARVSELIUS, Eleonora, *Traitors, Collaborators and Deserters in Contemporary European Politics of Memory: Formulas of Betrayal*, Palgrave Macmillan Memory Stories, Nueva York, 2018.
- GRISSET, Pascal (dir.), *Georges Pompidou et la modernité: les tensions de l'innovation, 1962-1975*, Presses Interuniversitaires Européennes, Bruselas, 2006.
- GURRIERI, Georgia, *New Waves: Literature and Cinema in Postwar Paris*, tesis doctoral, University of Iowa, 1992.
- GUTIÉRREZ DELGADO, Ruth (coord.), *El renacer del mito: héroe y mitologización en las narrativas*, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, Sevilla, 2019.

- GUTIÉRREZ DELGADO, Ruth: “El sacrificio asombroso. La razón heroica del relato mítico en *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962)”, en *Ibid.* (coord.), *Poéticas de la persona. Creación, responsabilidad y vigencia en la Comunicación Pública y en la Cultura*, Salamanca, Comunicación Social, 2013, pp. 110-122.
- HAGENER, Malte, *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2007.
- HALLET, Marion, “Beautiful Victim: Romy Schneider in French Occupation Cinema”, *French Screen Studies*, nº 21/2, 2021, pp. 166-183.
- HARPER, Graeme y RAYNER, Jonathan, *Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography*, Intellect Books, Bristol, 2010.
- HARRIS COHEN, Louis, *The Cultural-Political Traditions and Development of the Soviet Cinema, 1917-1972*, Arno Press, Nueva York, 1974.
- HARRIS, Adrienne Marie, *The Myth of the Woman Warrior and World War II in Soviet Culture*, tesis doctoral, University of Kansas, Lawrence, 2001.
- HARRIS, Carol, *Women at War 1939-1945: The Home Front*. The History Press, Cheltenham, 2000.
- HAYNES, John, “Reconstruction or Reproduction? Mothers and the Great Soviet Family in Cinema after Stalin”, en ILIC, Melanie, REID, Susan y ATWOOD, Lynne (eds.), *Women in the Khrushchev Era*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2010, pp. 114-130.
- HAYWARD, Susan, *French National Cinema*, Routledge, Nueva York, 2005.
- HERNÁNDEZ, Jesús, *Breve historia de la Segunda Guerra Mundial*, Nowtilus, Madrid, 2011.
- HERNANDO VELANDIA, Álvaro, *La construcción del personaje en el cine bélico contemporáneo*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2017.
- HIGONNET, Margaret R., *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*, Yale University Press, New Haven, 1987.
- HILL, Alexander, *The War behind the Eastern Front: The Soviet Partisan Movement in North-West Russia, 1941-1944*, Frank Cass, Londres, 2005.
- HIRSCH, Joshua, *Film, Trauma, and the Holocaust*, Temple University Press, Philadelphia, 2004.
- HIRSCHFELD, Gerhard, “Collaboration in Nazi-Occupied France: Some Introductory Remarks”, en HIRSCHFELD, Gerhard y MARSH, Patrick (eds.), *Collaboration in France: Politics and Culture during the Nazi Occupation, 1940-1944*, Berg, Oxford, 1989, pp. 1-23.

- HOARE, Marko Attila, *Genocide and Resistance in Hitler's Bosnia: The Partisans and the Chetniks*, Oxford University Press, Oxford, 2006.
- HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2012.
- HOFFMAN, David L, *La era de Stalin*, Rialp, Madrid, 2020.
- HOFFMAN, David L, *The Memory of the Second World War in Soviet and Post-Soviet Russia*, Routledge, Londres, 2021.
- HOFFMANN, David L, “Mothers in the Motherland: Stalinist Pronatalism in its Pan-European Context”, *Journal of Social History*, nº 34/1, 2000, pp. 35-54.
- HOFMAN, Ana, “Micronarratives of Music and (Self-)Censorship in Socialist Yugoslavia”, en HALL, Patricia (ed.), *The Oxford Handbook of Music Censorship*, Oxford University Press, Oxford, 2017, pp. 259-274.
- HORTON, Andrew, “The Rise and Fall of the Yugoslav Partisan Film: Cinematic Perceptions of a National Identity”, *Film Criticism*, nº 12/2, 1987, pp. 18-27.
- HORVITZ, Leslie Alan y CATHERWOOD, Christopher, *Encyclopedia of War Crimes and Genocide*, Facts on File, Nueva York, 2014.
- HUESO, Ángel Luis y CAMARERO, Gloria (coords.), *Hacer historia con imágenes*, Síntesis, Madrid, 2014.
- HUESO, Ángel Luis, *El cine y el siglo XX*, Ariel, Barcelona, 1998.
- HUGHES, Alex y READER, Keith, *Encyclopedia of Contemporary French Culture*, Routledge, Nueva York, 2008.
- HUMBERT, Agnès, *Resistance: Memoirs of Occupied France*, Tallandier Editions, París, 2008.
- HURST, Heike (ed.). *Tendres Ennemis: Cent Ans de Cinema entre la France et l'Allemagne*, L'Harmattan, París, 1991.
- ILIC, Melanie (ed.), *Women in the Khrushchev Era*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2010.
- ILIC, Melanie, *Women in the Stalin Era*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2001.
- JAGU, Tony, *Les Carnets d'un cinéophile*, Société des Écrivains, París, 2014.
- JARA GÓMEZ, Ana María, *Kosovo en el laberinto: Estado, derecho y derechos*, Comares, Granada, 2019.
- JARAUSCH, Konrad H., OSTERMANN, Christian y ETGES, Andreas, *The Cold War*, De Gruyter Oldenbourg, Berlín, 2017.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre, *Historia del Cine Francés*, Acento, Madrid 1997.

- JOLY, Laurent (coord.), “Les Français et les Françaises en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale: travail forcé, captivité, répression”, *Guerres Mondiales et Conflits Contemporains: Revue d’Histoire*, n° 201, pp. 3-154.
- JONES, Derek, *Censorship: A World Encyclopedia*, Routledge, Nueva York, 2001.
- JOVANOVIĆ, Nebojša, *Hajrudin Krvavac*, Akademija Scenskih Umjetnosti, Sarajevo, 2019.
- JUDT, Tony, *Postwar: A History of Europe Since 1945*, Penguin, Nueva York, 2005.
- KAMINSKY, Lauren, “Utopian Visions of Family Life in the Stalin-Era Soviet Union”, *Central European History*, n° 44/1, 2011, pp. 63-91.
- KANZLEITER, Boris, “Yugoslavia”, en KLIMKE, Martin y SCHARLOTH, Joachim (eds.), *1968 in Europe: A History of Protest and Activism, 1956-1977*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2008, pp. 219-228.
- KENEZ, Peter, *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*, I.B. Tauris, Nueva York, 2000.
- KEPLEY JR., Vance, “The First ‘Perestroika’: Soviet Cinema under the First Five-Year Plan”, *Cinema Journal*, n° 35/4, 1996, pp. 31-53.
- KHRUSHCHEV, Nikita Serguéyevicj, *The Crimes of the Stalin Era: Special Report to the 20th Party Congress of the CPSU*, The New Leader Publishing, Nueva York, 1962.
- KLIMOVA, Olga, *Soviet Youth Films under Brezhnev: Watching between the Lines*, tesis doctoral, University of Pittsburgh, Pittsburgh, 2013.
- KLING, Rayna, *Partisans, Godmothers, Bicyclists, and other Terrorists: Women in the French Resistance and under Vichy*, tesis doctoral, Portland State University, 1977.
- KOFMAN, Olha, *Freed by Ideology, Imprisoned by Reality: the Representation of Women in the Cinemas of the Thaw and Perestroika*, tesis doctoral, The Ohio State University, Columbus, 2013.
- KOONZ, Claudia, *Mothers in the Fatherland: Women, the Family, and Nazi Politics*, St. Martin’s Press, Nueva York, 1986.
- KORB, Alexander, “Genocide in Times of Civil War. Popular Attitudes Towards Ustaša Mass Violence, Croatia 1941-1945”, en BAJOHR, Frank, y LÖW, Andrea (eds.), *The Holocaust and European Societies: Social Processes and Social Dynamics*, Palgrave Macmillan, Londres, 2016, pp. 127-145.
- KOVAČEVIĆ, Dušanka, *Women of Yugoslavia in the National Liberation War*, Conference for Social Activities of Yugoslav Women, Belgrado, 1977.
- KOWALSKI, Ludwik, *Hell on Earth: Brutality and Violence under the Stalinist Regime*, Wasteland Press, Shellbyville, 2008.

- KOZLOVSKY GOLAN, Yvonne, “*Au revoir, les enfants: The Jewish Child as a Microcosm of the Holocaust as Seen in World Cinema*”, *Shofar*, nº 30/1, 2011, pp. 53-75.
- KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1995.
- KRINKO, E.F, TAZHIDINOVA, I.G., y KHLYNINA, T.P, *Chastnaya zhizn' sovetskogo cheloveka v usloviyakh voennogo vremeni: prostranstvo, granitsy i mekhanizmy realizatsii (1941-1945)*, YuNTs RAN, Rostov-on-Don, 2013.
- KRYLOVA, Anna, “Healers of Wounded Souls: the Crisis of Private Life in Soviet Literature, 1944-1946”, *The Journal of Modern History*, nº 73/2, 2001, pp. 307-331.
- KRYLOVA, Anna, “Stalinist Identity from the Viewpoint of Gender: Rearing a Generation of Professionally Violent Women-Fighters in 1930s Stalinist Russia”, *Gender & History*, nº 16/3, 2004, pp. 626-653.
- KÜHLE, Lene y BAGGE LAUSTSEN, Carsten, “The Kosovo Myth: Nationalism and Revenge”, en BREMS KNUDSEN, Tonny y BAGGE LAUSTSEN, Carsten (eds.), *Kosovo between War and Peace*, Routledge, Nueva York, 2008, pp. 19-36.
- KUNICKI Mikołaj, DAKOVIC, Nevena y DOMINIC, Leppla, “Cultural Opposition and Filmmaking in Communist East Central Europe: Lessons from Poland and the Former Yugoslavia”, en APOR, Balázs, APOR, Péter y HORVÁTH, Sandór (eds.), *The Handbook of Courage: Cultural Opposition and its Heritage in Eastern Europe*, Institute of History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences, Budapest, 2018, pp. 267-287.
- LACKERSTEIN, Debbie, *National Regeneration in Vichy France: Ideas and Policies, 1930-1944*, Ashgate, Surrey, 2012.
- LAGNY, Michelle, *Cine e historia: problemas y métodos de la investigación cinematográfica*, Bosch, Barcelona, 1997.
- LANGLOIS, Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français de fiction (1944-1994)*, Université McGill, Montreal, 1996.
- LATORRE, José María, “René Clément: en la nave de los malditos”, *Nosferatu*, nº 48-49, 2005, pp. 155-161.
- LEFFLER, Melvyn P., *La guerra después de la guerra: Estados Unidos, la Unión Soviética y la Guerra Fría*, Crítica, Barcelona, 2007.
- LEIGH WESTERFIELD, Lillian, *'This Anguish, like a Kind of Intimate Song'. Resistance in Women's Literature of World War Two*, Rodopi, Ámsterdam/Nueva York, 2004.
- LEONARDI, Laura, *Opening the European Box: Towards a New Sociology of Europe*, Firenze University Press, Florencia, 2007.

- LEPAGE-Jean-Denis, *The Fortifications of Paris: An Illustrated History*, McFarland, Carolina del Norte, 2006.
- LEVI, Pavle, *Disintegration in Frames: Film Form, National Identity, and Inter-Ethnic Relation in the (Post) Yugoslav Cinema*, New York University, Nueva York, 2002.
- LEVI, Primo, *La zona gris, Trilogía de Auschwitz*, Austral, Barcelona, 2018.
- LEWIN, Moshe, *El siglo soviético, ¿Qué sucedió realmente en la unión Soviética?*, Planeta, Barcelona, 2021.
- LIEHM, Mira y LIEHM, Antonin, *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film after 1945*, University of California Press, Berkeley, 1977.
- LLOYD, Christopher, *Henri-Georges Clouzot*, Manchester University Press, Manchester, 2013.
- LOZANO AGUILAR, Arturo, *Víctimas y verdugos en Shoah, de C. Lanzmann: Genealogía y análisis de un estado de la memoria del Holocausto*, Universitat de València, Valencia, 2018.
- MACKOVÁ, Jolana y ULRYCH, Ivan, *Fates of the Children of Lidice: Memories, Testimonies, Documents: Based on the Narrations and Memories of Lidice Women and Children*, Vega-L, Nymburk, 2004.
- MACLEAN, Fitzroy, *The Battle of Neretva*, Panther, Londres, 1970.
- MADARIAGA, Isabel de, *Iván el Terrible*, Alianza, Madrid, 2008.
- MAMONOVA, Tatyana, *Russian Women's Studies; Essays on Sexism in Soviet Culture*, Pergamon, Nueva York, 1989.
- MANDEL, ERNEST, *El significado de la Segunda Guerra Mundial*, La Oveja Roja, Madrid, 2015.
- MARIE, Michel, *La nouvelle vague: una escuela artística*, Alianza, Madrid, 2012.
- MARKWICK, Roger y CHARON CARDONA, Euridice, *Soviet Women on the Frontline in the Second World War*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2012.
- MARKWICK, Roger, "The Motherland Calls: Soviet Women in the Great Patriotic War, 1941-1945", en ILIC, Melanie (ed.), *The Palgrave Handbook of Women and Gender in Twentieth-Century Russia and the Soviet Union*, Palgrave Macmillan, Londres, 2018, pp. 217-232.
- MARNHAM, Patrick, *Army of the Night: The Life and Death of Jean Moulin, Legend of the French Resistance*, Bloomsbury, Londres, 2015.
- MARRONE, Gaeta, *The Gaze and the Labyrinth: The Cinema of Liliana Cavani*, Princeton University Press, Princeton, 2000.

- MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo, *La Europa Balcánica: Yugoslavia, desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días*, Síntesis, Madrid, 1997.
- MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo, *La Unión Soviética: de la perestroika a la desintegración*, Istmo, Madrid, 1995.
- MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo, *Luchadores por la libertad: la libertad por la Revolución húngara de 1956*, Actas, Madrid, 2016.
- MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo, PÉREZ SÁNCHEZ, Guillermo y SZILÁGYI, István: *La batalla de Budapest: historia de la insurrección húngara de 1956*, Actas, Madrid, 2006.
- MARTIN GUTIERREZ, Gregorio, “Visiones del infierno: Masacre (Ven y mira)”, *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, nº 30, 2009, pp. 118-132.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (coord.), *La España de Viridiana*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2013.
- MCCANN, Ben, *Julien Duvivier*, Manchester University Press, Manchester, 2017.
- MCCONNON, Aili y MCCONNON, Andres, *Road to Valour: Gino Bartali. Tour de France Legend and World War Two Hero*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 2012.
- McFARREN, Peter e IGLESIAS, Fadrique, *The Devil's Agent: Life, Times and Crimes of Nazi Klaus Barbie*, Xlibris, Indiana, 2013.
- McLAUGHLIN, Noah, *French War Films and National Identity*, Cambria Press, Nueva York, 2010.
- McMAHON, Robert, *La Guerra Fría: Una breve introducción*, Alianza, Madrid, 2009.
- MEES, Ludger, “El caso alemán. Un prolongado debate sobre el recuerdo”, en FERNÁNDEZ PRIETO, Lourenzo (coord.), *Memoria de guerra y cultura de paz en el siglo XX: de España a América, debates para historiografía*, Trea, Gijón, 2012, pp. 98-112.
- MEES, Ludger, “Guernica/Gernika como símbolo”, *Historia Contemporánea*, nº 35, 2007, pp. 529-557.
- MEES, Ludger, “La ‘catástrofe alemana’ y sus historiadores. El fin del régimen nacional socialista cincuenta años después”, *Historia Contemporánea*, nº 13-14, 1996, pp. 465-486.
- MEMBA, Javier, *La nouvelle vague*, T&B, Madrid, 2003.
- MERRIDALE, Catherine, *Ivan's War: Life and Death in the Red Army, 1939-1945*, Picador, Londres, 2007.
- MET, Philippe, *The Cinema of Louis Malle: Transatlantic Auteur*, Wallflower Press Book, Nueva York, 2008.

- MILLER, Gregory Blake, *Reentry Shock: Historical Transition and Temporal Longing in the Cinema of the Soviet Thaw*, tesis doctoral, The University of Oregon, Eugene, 2010.
- MILLER, Russell, *La Resistencia I (La Segunda Guerra Mundial)*, Time Life Folio, Barcelona, 1995.
- MILLINGTON, Chris, *France in the Second World War: Collaboration, Resistance, Holocaust, Empire*, Bloomsbury Academic, Londres, 2020.
- MILWARD, Alan S., *The Reconstruction Western-Europe 1945-1951*, Routledge, Oxford, 2005.
- MISCHI, Julian, *Le parti des communistes: histoire du Parti communiste français de 1920 à nos jours*, Hors d'atteinte, Arles, 2020.
- MITELPUNKT, Shaul, *Israel in the American Mind: The Cultural Politics of US-Israeli Relations, 1958-1988*, Cambridge University Press, Cambridge, 2018, pp. 40-52.
- MITRY, Jean, *Histoire du cinéma: 1940-1950*, J.P. Delarge, París, 1967
- MONTAGNON, Pierre, *France-Indochine: Un siècle de vie commune*, Flammarion, París, 2012.
- MONTERDE, José Enrique y LOSILLA, Carlos (eds.), *Vientos del Este: Los nuevos cines en los países socialistas europeos: 1955-1975*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2006.
- MONTERDE, José Enrique, *Los 'nuevos cines' europeos, 1955-1970*, Lerna, Barcelona, 1986.
- MONTERO, Julio y RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli (coords.), *El cine cambia la historia*, Rialp, Madrid, 2005.
- MOORE, Alison M., "History, Memory and Trauma in Photography of the *Tondues*: Visuality of the Vichy Past through the Silent Image of Women", *Gender & History*, nº 17, 2005, pp. 657-681.
- MOZZO DELLA ROCCA, R., *Kosovo-Albània, la guerra a Europa: orogens, evolució i actualitat d'un conflicte ètnic*, Icaria, Barcelona, 2001.
- MORENO RODRÍGUEZ, Beatriz, "El imaginario de Vichy: Feminidad y misión de las mujeres. Francia 1940-1944/Vichy Imaginarium: Feminity and Women Duty. France 1940-1944", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 28, 2006, pp. 169-187.
- MORTIMER-MOORE, William, *Paris '44: The City of Light Redeemed*, Casemate, Oxford, 2015.
- MOULE, Andrew James, *Changing Representations of the Second World War in British Post-War Cinema (1946-1960)*, University of Leicester, Leicester, 2017.

- MURACCIOLE, Jean-François, *Les français libres, l'autre résistance*, Tallandier, París, 2013.
- MURRAY, Williamson y MILLETT, Allan R., *La Guerra que había que ganar*, Crítica, Barcelona, 2002.
- NAIMARK, Norman N., *Stalin and the Fate of Europe: The Postwar Struggle for Sovereignty*, Belknap Press, Cambridge Mass./Londres, 2019.
- NAKACHI, Mie, "N.S. Khrushchev and the 1944 Soviet Family Law: Politics, Reproduction, and Language", *East European Politics and Societies*, nº 20/1, 2006, pp. 40-68.
- NASH, Mary, *Las Mujeres y las guerras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Icaria, Barcelona, 2003.
- NEUBERGER, Joan, *This Thing of Darkness: Eisenstein's Ivan the Terrible in Stalin's Russia*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, 2019.
- NEVIASKI, Alexis, *Le Père Jacques, Carme éducateur, résistant*, Tallandier, París, 2015.
- NOBLE, Hayley, *Women in Combat: The Soviet Example*, tesis doctoral, Boise State University, Boise, 2019.
- NOGGLE, Anne, *A Dance with Death: Soviet Airwomen in World War II*, Texas A&M University Press, College Station, 1994.
- NOGUEIRA, Rui, *Le cinéma selon Jean-Pierre Melville*, Capricci, París, 2021.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel: "¡Fuera el invasor! Nacionalismos y movilización bélica durante la guerra civil española (1936-1939)", Marcial Pons, Madrid, 2006.
- OGNJENOVIC, Corana, JOZELIC, Jasna (eds.), *Titoism, Self-Determination, Nationalism, Cultural Memory: Volume Two, Tito's Yugoslavia, Stories Untold*, Palgrave MacMillan, Nueva York, 2016.
- OLIVIER, Cyril "Du 'crime contre la race'. L'avortement dans la France de la Révolution Nationale", en *Femmes et justice pénale: XIXe-XXe siècles*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002.
- OLIVIER, Cyril, *Le vice ou la vertu: Vichy et les politiques de la sexualité*, Presses Universitaires du Midi, Toulouse, 2005.
- OVANOVIĆ, Nebojša, *Hajrudin Krvavac*, Akademija Scenskih Umjetnosti, Sarajevo, 2019.
- PARKER, Robert Alexandre Clarke, *Historia de la Segunda Guerra Mundial*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 1989.
- PAUL, David (ed.), *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*, Macmillan Press, Londres, 1983.

- PAVIČIĆ, Jurica, “Titoist Cathedrals: The Rise and Fall of Partisan Film”, en OGNJENOVIC, Corana y JOZELIC, Jasna (eds.), *Titoism, Self-Determination, Nationalism, Cultural Memory: Volume Two, Tito’s Yugoslavia, Stories Untold*, Palgrave MacMillan, Nueva York, 2016, pp. 37-66.
- PAVLAKOVIĆ, Vjeran y PAUKOVIĆ, Davor (eds.), *Framing the Nation and Collective Identities: Political Rituals and Cultural Memory of the Twentieth-Century Traumas in Croatia*, Routledge, Londres, 2019.
- PAVLAKOVIC, Vjeran, “Deifying the Defeated: Commemorating Bleiburg since 1990”, *Europe en Formation: les Cahiers du Fédéralisme*, nº 3, 2010, pp. 125-147.
- PAVLICHENKO, Lyudmila, *Lady Death; The Memoirs of Stalin’s Sniper*, Greenhill, Newport, 2018.
- PAXTON, Robert, *La France de Vichy: 1940-1944*, Editions du Seuil, París, 1998.
- PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio (coords.), *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Editorial Complutense, Madrid, 1995.
- PEARSON, Owen, *Albania in Occupation and War, 1939-45*, IB Tauris & Co., Londres, 2005.
- PEDRAZA, Pilar, *Jean Cocteau, el gran ilusionista*, Asociación Shangrila Textos Aparte, Santander, 2016.
- PELLISTRANDI, Benoît, “La historiografía religiosa en Francia”, en MONTERO, Feliciano et al. (eds.), *La historia religiosa de la España contemporánea: balance y perspectiva*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2017, pp. 397-414.
- PENAUD, Guy, *De Gaulle-Pétain: L’affrontement du printemps 1940*, L’Harmattan, París, 2012.
- PENNINGTON, Reina, “Offensive women: Women in Combat in the Red Army in the Second World War”, *Journal of Military History*, nº 74/3, 2010, pp. 775-820.
- PENNINGTON, Reina, *Wings, Women and War: Soviet Women in World War II Combat*, University Press of Kansas, Lawrence, 2002.
- PÉREZ LÓPEZ, Pablo, *Charles De Gaulle, el estadista rebelde*, Ciudadela, Madrid, 2020.
- PETERLINI, Lesly, “Entre la prohibición y la metáfora. Una aproximación al cine francés durante la ocupación (1940-1944)”, *Imagofagia*, nº 14, 2016, pp. 2-20.
- PLAJOV, Andrei, *El cine soviético de todos los tiempos*, Agencia de prensa Nóvosti, Moscú, 1988.
- PLOKHY, Serhii, “The City of Glory: Sevastopol in Russian Historical Mythology”, *Journal of Contemporary History*, nº 35/3, 2000, pp. 369-383.

- PONS, Josep y RANCAÑO, Horacio (eds.), *El cine yugoslavo (Historia-filmografía-crítica)*, Fundación Municipal Cine de Valencia, Valencia, 1983.
- POZNANSKI, Renée, *Jews in France During World War II*, Brandeis University Press, Hanover, 2001.
- PRICE, Roger, *Historia de Francia*, Akal, Madrid, 2016.
- QUART, Barbara, *Women Directors: The Emergence of a New Cinema*, Praeger Publishers, Nueva York, 1989.
- RAFAELIĆ, Daniel, “The Influence of German Cinema on Newly Established Croatian Cinematography”, en VANDE WINKEL, Roel y WELCH, David (eds.), *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema*, Palgrave Macmillan, Hampshire/Nueva York, 2007, pp. 99-111.
- RAJAGOPALAN, Sudha, “Kino-teatr.ru: Contemporary Cinephiles at Work”, *Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media*, nº 5, 2011, pp. 81-86.
- RANDALL, Amy, “Abortion Will Deprive you of Happiness! Soviet Reproductive Politics in the Post-Stalin Era”, *Journal of Women’s History*, nº 3, 2011, pp. 14-38.
- RANSELL, David, *Village Mothers: Three Generations of Change in Russia and Tataria*, Indiana University Press, Bloomington, 2000.
- RAWNSLEY, Gary D. (ed.), *Cold-War Propaganda in the 1950s*, Macmillan Press, Londres, 1999.
- READER, Keith A., *The May 1968 Events in France: Reproductions and Interpretations*, MacMillan Press, Londres, 1993.
- REES, Sian, *Lucie Aubrac: The French Resistance Heroine who Outwitted the Gestapo*, Chicago Review Press Incorporated, Chicago, 2016.
- RÈGE, Philippe, *Encyclopedia of French Film Directors*, Scarecrow Press, Plymouth, 2010.
- REID, Donald, *Germaine Tillion, Lucie Aubrac and the Politics of Memories*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2008.
- REID, Susan, “Destalinization and Taste, 1953-1963”, *Journal of Design History*, nº 10, 1997, pp. 177-201.
- REMNICK, David, *La tumba de Lenin: los últimos días del imperio soviético*, Debate, Barcelona, 2020.
- RIAMBAU, Esteve, *El cine francés, 1958-1998: de la “Nouvelle Vague” al final de la escapada*, Paidós, Barcelona, 2009.

- RINCÓN, Aintzane, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2014.
- RIVER, Charles (ed.), *The Miracle of Dunkirk: Evacuation That Helped Save Britain from Nazi Germany*, CreateSpace Independent Publishing Platform, California, 2017.
- ROBERTS, Andrew, *La tormenta de la guerra: historia de la Segunda Guerra Mundial*, Siglo XXI, Madrid, 2012.
- RODRÍGUEZ DE YURRE, Gregorio, “El hombre y la religión en el seno del comunismo soviético”, *Scriptorium Victoriense*, vol. 38, nº 1-2, 1991, pp. 5-79.
- RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli, *Un franquismo de cine: la imagen política del régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*, Rialp, Madrid, 2008.
- RÖGER, Maren y LEISEROWITZ, Ruth (eds.), *Women and Men at War. A Gender Perspective on World War II and its Aftermath in Central and Eastern Europe*, Fibre, Osnabrück, 2012.
- ROSENSTONE, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.
- ROSENSTONE, Robert, *La historia en el cine: el cine sobre la historia*, Rialp, Madrid, 2014.
- ROUSSEL, Éric, *Pierre Mendès France*, Gallimard, París, 2007.
- ROUSSEL, Frédérique, *Les femmes dans le combat politique en France: La république selon Marianne*, Hyde, París, 2002.
- ROUSSO, Henry, *The Vichy Syndrome. History and Memory in France since 1944*, Cambridge, Mass, 1991.
- RUBIN SULEIMAN, Susan, *Crises of Memory and the Second World War*, Harvard University Press, Cambridge, 2016.
- RUBIO POBES, Coro, “El centinela de Occidente y Europa del Este. Las revueltas de Hungría y Polonia de 1956 a través del semanario franquista *Mundo*”, en SABIK, Kazimierz y Zuzankiewicz, Marta Pilat (eds.), *España y Europa del Este: miradas recíprocas (siglos XVI-XXI)*, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, Varsovia, 2020, pp. 167-181.
- RUBIO POBES, Coro, “Los rostros de la memoria. El fenómeno memorialista en el mundo actual y sus usos políticos”, *Historia y Política*, nº 35, 2016, pp. 343-368.
- RUBIO POBES, Coro, “Presentación. El imaginario estadounidense a través del cine”, en Ibíd. (ed.) *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2010, pp. 11-18.
- RUIZ DE AZÚA, Estíbaliz, *Budapest, 1956: análisis de un movimiento popular en el planetario soviético*, Arco Libros, Madrid, 1998.

- SADDIQI, Asif, *Challenge to Apollo: The Soviet Union and the Space Race, 1945-1974 (NASA History Series SP-2000-4408)*, Military Books, Folkestone, 2011.
- SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*, Siglo XXI, Madrid, 2004.
- SAENZ, Sonia y ALVAYAY, Rodrigo, *La mala fama de la democracia*, Colección Sin Norte Ediciones, Santiago de Chile, 2000.
- SAKAIDA, Henry, *Heroines of the Soviet Union 1941-45*, Osprey Publishing, Oxford, 2003.
- SALES LLUCH, José Miguel, *La Segunda Guerra Mundial en el cine*, Galland Books, Valladolid, 2010.
- SALVAT, Juan, *El cine, enciclopedia Salvat del 7º arte: los realizadores*, Salvat, Barcelona, 1981.
- SÁNCHEZ BARBA, Francesc, *La Segunda Guerra Mundial en el cine (1979-2004)*, EIUNSA, Madrid, 2005.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *Cine y Guerra Civil española, del mito a la memoria*, Alianza, Madrid, 2006.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *Luis Buñuel. Viridiana: estudio crítico*, Paidós, Barcelona, 1999.
- SANGSTER, Andrew, *The Agony of France*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2016.
- SANTANA, Juan Antonio, “Un discurso filmico de conciliación y concordia para la posguerra italiana: las películas de Don Camilo (1952-1965)”, en CAMARERO, María Emma et al. (eds.), *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2015, vol. 2, pp. 332-344.
- SCHEIDE, Carmen, “Unstintingly Master Warfare: Women in the Red Army”, en ILIC, Melanie (ed.) *The Palgrave Handbook of Women and Gender in Twentieth-Century Russia and the Soviet Union*. Palgrave Macmillan, Londres, 2018, pp. 233-248.
- SEBAG MONTEFIORE, Simon, *Llamadme Stalin: la historia secreta de un revolucionario*, Crítica, Barcelona, 2018.
- SEGAL, Boris Moiseevich, *The Drunken Society: Alcohol Abuse and Alcoholism in the Soviet Union: a Comparative Study*, Hippocrene Book, Michigan, 1990.
- SEGALLA, Spencer D., *Empire and Catastrophe: Decolonization and Environmental Disaster in North Africa and Mediterranean France since 1954*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2020.

- SELLAS, Anthony, *The Value of Human Life in Soviet Warfare*, Routledge, Nueva York, 1992.
- SERVICE, Robert, *Historia de Rusia en el siglo XX*, Planeta, Barcelona, 2016.
- SHEPARD, Tod, *The Invention of Decolonization: The Algerian War and the Remaking of France*, Cornell University Press, Nueva York, 2008.
- SHEPLEY, Nick, *Stalin. The Five-Year Plans and the Gulag: Slavery and Terror, 1929-53*, Andrews UK Limited, Luton, 2013.
- SHEPPERD, Alan, *La bataille de France: l'invasion de l'Europe de l'Ouest. France, mai 1940*, RBA, París, 2009.
- SIEGELBAUM, Lewis H., *Stakhanovism and the Politics of Productivity in the USSR, 1935-1941*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
- SIMONET, Thomas, ENRICO, Robert, "Filming Inner Life: The Works of Robert Enrico", *Cinema Journal*, nº 14/1, 1974, pp. 51-59.
- SINGER, Barnett, *Brigitte Bardot: A Biography*, McFarland & Company Publisher, Jefferson, 2010.
- SINGLETON, Fred, *A Short History of the Yugoslavian Peoples*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- ŠKODRIĆ, Ljubinka, "Intimate Relations between Women and the German Occupiers in Serbia 1941-1944", *Cahiers balkaniques*, nº 43, 2015, pp. 1-16.
- SLEPYAN, Kenneth, *Stalin's Guerrillas: Soviet Partisans in World War II*, University Press of Kansas, St. Lawrence, 2006.
- SMITH, Jean Edward, *The Liberation of Paris: How Eisenhower, de Gaulle and von Choltitz Saved the City of Light*, Simon & Schuster, Nueva York, 2019.
- SOBANET, Andrew, "Wartime Collaboration and Postwar Judgment in *Lacombe Lucien* and *Le Chagrin et la Pitié*", *Contemporary French Civilisation*, nº 2, 2007, pp. 231-262.
- SORLIN, Pierre, *Cines europeos, sociedades europeas: 1939-1990*, Paidós, Barcelona, 1996.
- SOROKINA, Anastasia, "The Lady Vanishes: Soviet Censorship, Socialist Realism, and the Disappearance of Larisa Shepitko", *Film Matters*, nº 8/3, 2017, pp. 21-27.
- SPECK, William A., *Historia de Gran Bretaña*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- SRETENOVIC, Stanislav, "Leader Cults in the Western Balkans (1945-90): Josip Broz Tito and Enver Hoxha", en APOR, Balázs et al. (eds.), *The Leader Cult in Communist Dictatorships: Stalin and the Eastern Bloc*, Palgrave Macmillan, Londres, pp. 208-223.

- STEWART, Geoffrey, *Second World War: Dunkirk and the Fall of France*, Pen & Sword Military, South Yorkshire, 2009.
- STOIANOVA, Christina, *The Eastern European Crisis of Self-knowledge (1948-1989): The Relationship between State and Society as Reflected in Eastern European Film. A Genre Approach*, National Library of Canada, Quebec, 1999.
- STREET, Sarah, *British National Cinema*, Routledge, Londres, 1997.
- STROBL, Ingrid, *Partisanas: la mujer en la Resistencia armada contra el fascismo y la ocupación alemana (1936-1945)*, Virus, Barcelona, 2015.
- SWAIN, Geoff, *Tito: A Biography*, Bloomsbury Academic, Londres, 2011.
- TAIBO, Carlos, “Federalismo y cuestión nacional en la Unión Soviética”, en FARINÓS, Joaquín et al. (eds.), *La organización territorial del Estado*, Universitat de València, Valencia, 2002.
- TAIBO, Carlos, *Historia de la Unión Soviética: 1917-1991*, Alianza, Madrid, 2010.
- TAIBO, Carlos, *Historia de la Unión soviética: de la revolución bolchevique a Gorbachov*, Alianza Editorial, Madrid, 2019.
- TAIBO, Carlos, *La explosión soviética*, Espasa Hoy, Madrid, 2000.
- TASIĆ, Zoran y PASSEK, Jean-Loup, *Le cinéma yougoslave*, Centre Georges Pompidou, París, 1986.
- TAYLOR, Alison, *Troubled Everyday: The Aesthetics of Violence and the Everyday in European Art Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2017.
- TEC, Nechama, *Resilience and Courage: Women, Men and the Holocaust*, Yale University Press, New Haven, 2003.
- TERTRAIS, Hugues, *La piastre et le fusil: le coût de la guerre d'Indochine. 1945-1954*, Comité pour l'Histoire Économique et Financière de la France, Vincennes, 2002.
- THALMANN, Rita, “L'oubli des femmes dans l'historiographie de la Résistance”, *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 1, 1995, pp. 21-35.
- THURLOW, Katherine, *Female Collaborators and Resisters in Vichy France: Individual Memory, Collective Image*, tesis doctoral, University of Central Florida, Orlando, 2013.
- THURSTON, Robert y BONWETSCH, Bernd, *The People's War: Responses to World War II in the Soviet Union*, University of Illinois Press, Urbana, 2000.
- TIERSKY, Ronald, *François Mitterrand: A Very French President*, Rowman & Littlefield Publishers, Oxford, 2003.
- TIRADO MEJÍA, Álvaro, *Los años sesenta: una revolución en la cultura*, Debate, Barcelona, 2014.

- TOKIC, Mate Nikola, *Framing and Reframing the Past: Ethnic Relations, Political Legitimacy and the Legacy of the Second World War in Socialist Yugoslavia, 1945-1991*, University of Pennsylvania, Filadelfia, 2007.
- TREACEY, Mia E., *Reframing the Past: History, Film and Television*, Routledge, Londres/Nueva York, 2016.
- TREMAIN, David, *Double Agent Victoire: Mathilde Carré and the Interallié Network*, The History Press, Gloucestershire, 2018.
- TUMARKIN, Nina, *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*, Harvard University Press, Cambridge, 1983.
- TURKOVIĆ, Dajana, *Death to all Fascists! Liberty to the People! History and Popular Culture in Yugoslavia 1945-1990*, Heritage Branch, Ottawa, 2006.
- TUROVSKAYA, Maya, “Women’s Cinema in the USSR” en ATWOOD, Lynne (ed.), *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, HarperCollins, Londres, 1993, pp. 141-148.
- TYNIANOV, Iurii Nikolaevich, *Cine soviético de vanguardia*, Alberto Corazón, Madrid, 1971.
- VEIGA, Francesc, *La guerra fría*, UOC, Barcelona, 2017.
- VEIL, Simone, *Les hommes aussi s’en souvient: une loi pour l’Histoire*, Le Livre de Poche, París, 2004.
- VETRONE, Angelo: “Hombre, animal, cosa, polvo. La violencia contra el enemigo político en perspectiva histórica”, en Jordi CANAL y Eduardo GONZÁLEZ CALLEJA (coords.): *Guerras civiles. Una clave para entender la Europa de los siglos XIX y XX*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, pp. 119-133
- VIADERO CARRAL, Gabriela, *El cine al servicio de la nación, 1939-1975*, Marcial Pons, Madrid, 2016.
- VICENDEAU, Ginette, *Jean-Pierre Melville: An American in Paris*, British Film Institute, Londres, 2003.
- VIGANÒ, Aldo, *Claude Chabrol*, Cátedra, Madrid, 1999.
- VIGURS, Elizabeth Kate, *The Women Agents of the Special Operations Executive F Section. Wartime Realities and post War Representations*, University of Leeds, Leeds, 2011.
- VINOGRADA, Lyuba, *Defending the Motherland: The Soviet Women Who Fought Hitler’s Aces*, Macehose Press, Londres, 2015.
- VINOGRADOVA, Lyuba, *Avenging Angels: Soviet Women Snipers on the Eastern Front (1941-45)*, MacLehose Press, Londres, 2017.

- VIRGILI, Fabrice, “Les ‘tondues’ à la Libération: le corps des femmes, enjeu d’une réappropriation”, *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, n° 1/1, 1995, <https://doi.org/10.4000/cliio.518>.
- VIRGILI, Fabrice, *La France ‘virile’. Des femmes tondues à la Libération*, Payot, París, 2019.
- VIRGILI, Fabrice, *Shorn Women: Gender and Punishment in Liberation France*, Bloomsbury, Londres, 2002.
- VON ZITZEWITZ, Josephine, *The Culture of Samizdat Literature and Underground Networks in the Late Soviet Union*, Bloomsbury Academic, Londres, 2020.
- VUKELIĆ, Deniver, “Censorship in Yugoslavia between 1945 and 1952: Halfway between Stalin and West”, *PECOB's Papers Series*, n° 19, 2012, pp. 1-46.
- VV. AA., *Dictadores en el cine: la muerte como espectáculo*, CEDMA, Málaga, 2007.
- VV. AA., *El cine soviético de todos los tiempos, 1924-1986*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1988.
- VV.AA., *Le Kosovo-Metohija dans l’histoire serbe*, L’Age D’Homme, Lausana, 1990.
- WACHTER, Alexandra, “This Did not Happen’: Survivors of the Siege of Leningrad (1941-1944) and the ‘Truth’ About the Blockade”, en DOWDALL, Alex y HORNE, John, (eds.) *Civilians Under Siege from Sarajevo to Troy*, Palgrave Macmillan, Londres, 2018, pp. 37-60.
- WALKER, Robyn, *The Women Who Spied For Britain: Female Secret Agents of the Second World War*, Amberley, Gloucestershire, 2014.
- WARNER, Marina, *Joan of Arc. The Image of Female Heroism*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 2000.
- WARREN, Denise, “Beauvoir on Bardot: The Ambiguity Syndrome”, *Dalhousie French Studies*, n° 13, 1987, pp. 39-50.
- WEBSTER, Barbara Jancar, “Women in the Yugoslav National Liberation Movement”, en RAMET, Sabrina P. (ed.), *Gender Politics in the Western Balkans: Women and Society in Yugoslavia and the Yugoslav Successor States*, The Pennsylvania State University Press, Filadelfia, 1999, pp. 143-164.
- WERTH, León & BALL, David, *Deposition, 1940-1944: A Secret Diary of Life in Vichy France*, Oxford Unity Press, Oxford, 2018.
- WESTAD, Odd Arne, *La Guerra Fría: Una historia mundial*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018.
- WHITECLAY CHAMBERS, John y CULBERT, David, *World War II, Film and History*, Oxford University Press, Oxford, 1996.

- WILLIAMS, Allan Robert, *British Photographic Intelligence during the Second World War: a Study of Operation Crossbow*, University of Edinburgh, Edinburgh, 2016.
- WOOD, Elizabeth, *The Baba and the Comrade: Gender and Politics in Revolutionary Russia*, Indiana University Press, Bloomington, 1977.
- WOOD, Matthew Brenden, *The Space Race: How the Cold War Put Humans on the Moon*, Nomad Press, Vermont, 2018.
- WRIGHT, Patrick, *Iron Curtain: From Stage to Cold War*, Oxford University Press, Oxford, 2007.
- YAKIR, Dan, “The Magical Mystery World of Claude Chabrol: an Interview”, *Film Quarterly*, nº 32/3, 1979, pp. 2-14.
- YOUNGBLOOD, Denise, “A War Remembered: Soviet Films of the Great Patriotic War”, *The American Historical Review*, nº 106/3, 2001, pp. 839-856.
- YOUNGBLOOD, Denise, *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*, University Press of Kansas, Lawrence, 2007.
- ZARAGOZA, Luis, *Las flores y los tanques: un regreso a la Primavera de Praga*, Cátedra, Madrid, 2018.
- ZENKOVSKY, Serge, *Medieval Russia's Epics*, Penguin, Nueva York, 1974.
- ZUBOK, Vladislav M., *Un imperio fallido: la Unión Soviética durante la Guerra Fría*, Crítica, Barcelona, 2008.
- ZUCCOTTI, Susan, *The Holocaust, the French and the Jews*, Bison, Winnipeg, 1999.
- ZVIJER, Nemanja, “Presenting (Imposing) Values through Films. The Case of the Yugoslav Partisan Films”, *Images*, nº 2/2, 2014, pp. 1-21.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Index on Censorship

La Voix de la Résistance

Le Canard enchainé

Le Monde

Monthly Film Bulletin

The French Letters

The Guardian

The Independent

The New York Times

The Wall Street Journal

Sight and Sound

RECURSOS DE INTERNET

Academia.edu, <https://www.academia.edu>

De Gruyter, <https://www.degruyter.com>

Dialnet, <https://dialnet.unirioja.es>

IMDB (Internet Movie Data Base), <https://www.imdb.com>

Filmaffinity, www.filmaffinity.com

JSTOR, <https://www.jstor.org>

OpenEdition Books, <https://books.openedition.org>

ProQuest, <https://www.proquest.com>

Research Gate, <https://www.researchgate.net>

Scopus, <https://www.scopus.com>

Springer Link, <https://link.springer.com>

ANEXO

FICHAS TÉCNICAS Y ARTÍSTICAS DE LAS PELÍCULAS ANALIZADAS⁷⁰⁰

FRANCIA



Título original: Le silence de la mer (El silencio del mar)

Año: 1949

Duración: 83 min.

País: Francia

Director: Jean-Pierre Melville

Guion: Jean-Pierre Melville. Novela: Vercors (Jean Bruller)

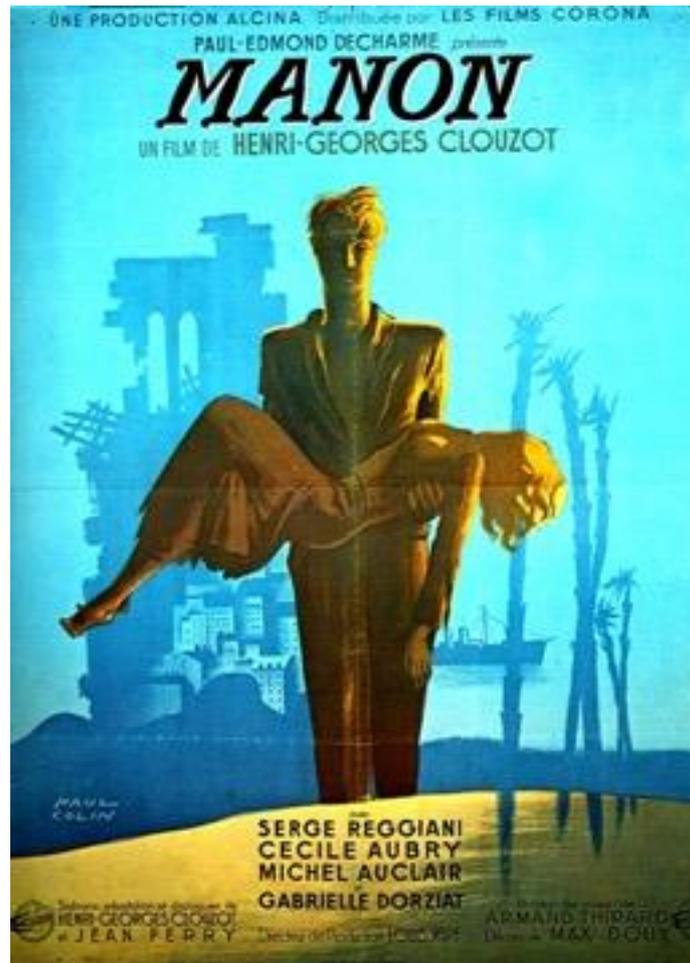
Música: Edgar Bischoff

Fotografía: Henri Decaë

Reparto: Howard Vernon, Jean-Marie Robain, Nicole Stéphane, Georges Patrix, Ami Aaroe, Denis Sadier

Productora: Melville Productions

⁷⁰⁰ La elaboración de estos anexos es propia a partir de las fichas técnicas en las bases de datos online <https://www.filmaffinity.com/es/main.html> y <https://www.imdb.com>.



Título original: Manon

Año: 1949

Duración: 101 min.

País: Francia

Director: Henri-Georges Clouzot

Guion: H.G. Clouzot, Jean Ferry. Novela: Abbé Prévost

Música: Paul Misraki

Fotografía: Armand Thirard (Blanco y negro)

Reparto: Cécile Aubry, Serge Reggiani, Michel Auclair, Gabrielle Dorziat, Raymond Souplex, André Valmy, Henri Vilbert, Hélène Manson, Dora Doll, Simone Valère, Gabrielle Fontan, Rosy Varte

Productora: Alcina

Premios: Festival de Venecia (1949): León de Oro. Sindicato Francés de Críticos de Cine (1950): Mejor película



Título original: La Chatte [La gata]

Año: 1958

Duración: 108 min.

País: Francia

Director: Henri Decoin

Guion: Jacques Rémy, Henri Decoin, Eugène Tucherer. **Novela:** Jacques Rémy

Música: Joseph Kosma

Fotografía: Pierre Montazel (Blanco y negro)

Reparto: Françoise Arnoul, Bernhard Wicki, Kurt Meisel, André Versino, Roger Hanin, Louison Roblin, Harald Wolff, Bernard Blier, Michel Jourdan, Jacques Meyran, Vanna Urbino, Grégoire Gromoff

Productora: Elysée Films, Films Metzger et Woog



Título original: Marie-Octobre

Año: 1959

Duración: 94 min.

País: Francia

Director: Julien Duvivier

Guion: Julien Duvivier, Henri Jeanson. Novela: Jacques Robert

Música: Jean Yatove

Fotografía: Robert Lefebvre (Blanco y negro)

Reparto: Danielle Darrieux, Bernard Blier, Robert Dalban, Paul Frankeur, Jeanne Fusier-Gir, Paul Guers, Daniel Ivernel, Paul Meurisse, Serge Reggiani, Noel Roquevert, Lino Ventura

Productora: Abbey Films, Doxa Films, Orex Films, Société Française du Theatre et Cinema



Título original: Babette s'en va-t-en guerre (Babette se va a la guerra)

Año: 1959

Duración: 106 min.

País: Francia

Director: Christian-Jaque

Guion: Jacques Emmanuel, Jean Ferry

Música: Gilbert Bécaud

Fotografía: Armand Thirard (Color)

Reparto: Brigitte Bardot, Jacques Charrier, Hannes Messemer, Michael Cramer, René Havard, Mona Goya, Viviane Gosset, Robert Berri, Françoise Belin, Charles Bouillaud, Alain Bouvette, Max Elloy

Productora: Iéna Productions



Título original: Léon Morin, prêtre (Léon Morin, sacerdote)

Año: 1961

Duración: 117 min.

País: Francia (coproducción Francia-Italia)

Director: Jean-Pierre Melville

Guion: Jean-Pierre Melville. Novela: Béatrix Beck

Música: Martial Solal

Fotografía: Henri Decaë (Blanco y negro)

Reparto: Jean-Paul Belmondo, Emmanuelle Riva, Irène Tunc, Nicole Mirel, Gisèle Grimm, Marco Behar, Monique Bertho, Gerard Buhr, Howard Vernon

Productora: Les Films Corona

Premios: Premios BAFTA (1962): Nominada a Mejor actor extranjero (Jean-Paul Belmondo)



Título original: La Grande Vadrouille (La gran juerga)

Año: 1966

Duración: 119 min.

País: Francia

Director: Gérard Oury

Guion: Gérard Oury, Danièle Thompson, Marcel Jullian, Georges Tabet, André Tabet

Música: Georges Auric

Fotografía: Georges Auric (Color)

Reparto: Louis de Funès, Bourvil, Terry-Thomas, Claudio Brook, Andrea Parisy, Colette Brosset, Mike Marshall, Mary Marquet, Pierre Bertin, Benno Sterzenbach, Marie Dubois, Sieghardt Rupp, Reinhard Kolldehoff

Productora: Les Films Corona

Premios: Premios David di Donatello: Plato Dorado

GEORGES DE BEAUREGARD PRÉSENTE
JEAN SEBERG · MAURICE RONET · DANIEL GELIN
JACQUES PERRIN · STEPHANE AUDRAN

LA LIGNE DE DÉMARCATIION



Título original: La ligne de démarcation (La línea de demarcación)

Año: 1966

Duración: 120 min.

País: Francia

Director: Claude Chabrol

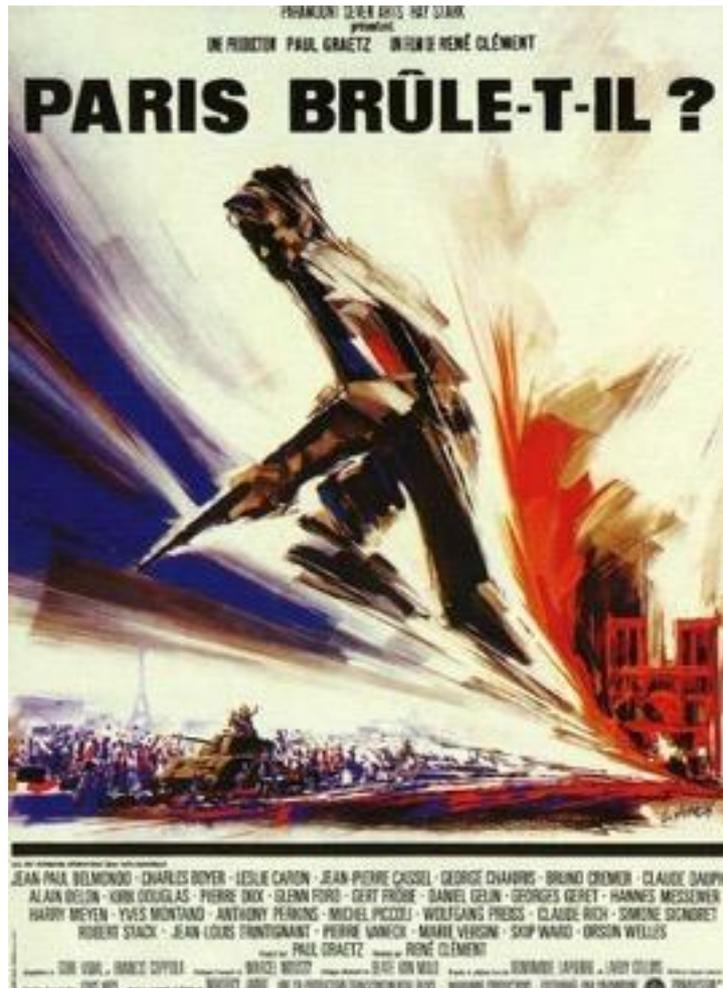
Guion: Claude Chabrol, Colonel Rémy

Música: Pierre Jansen

Fotografía: Jean Rabier (Blanco y negro)

Reparto: Jean Seberg, Maurice Ronet, Reinhard Kolldehoff, Daniel Gélin, Jacques Perrin, Stéphane Audran, Claude Léveillé, Jean Yanne, Roger Dumas, Mario David

Productora: Rome Paris Films, Société Nationale de Cinematographie



Título original: Paris brûle-t-il? (¿Arde París?)

Año: 1966

Duración: 141 min.

País: Francia (coproducción Francia-Reino Unido)

Director: René Clément

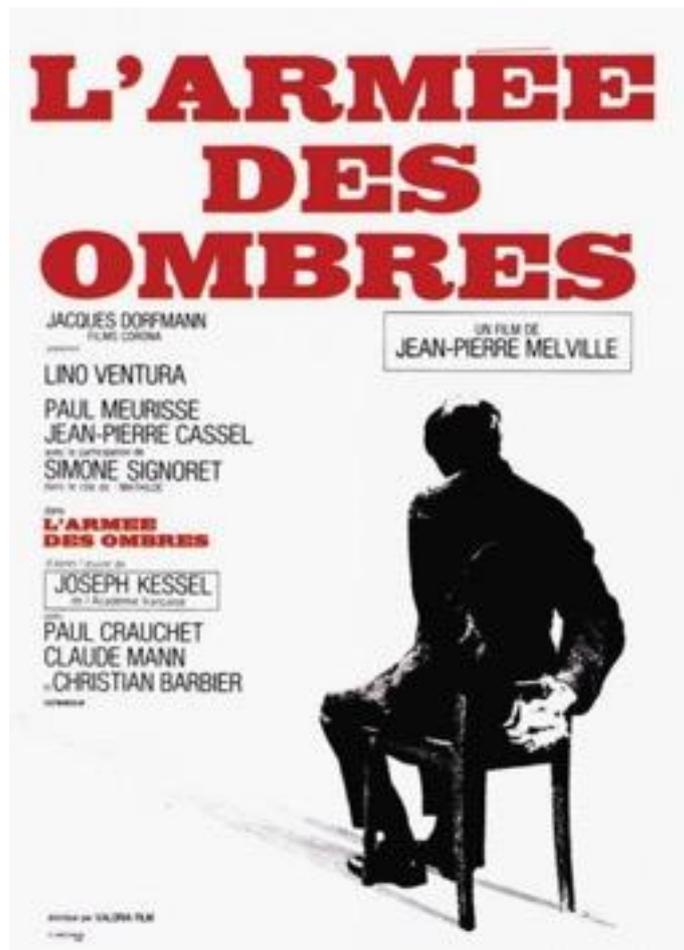
Guion: Francis Ford Coppola, Gore Vidal. **Novela:** Dominique Lapierre, Larry Collins

Música: Maurice Jarre

Fotografía: Marcel Grignon (Blanco y negro)

Reparto: Jean-Paul Belmondo, Charles Boyer, Leslie Caron, Jean-Pierre Cassel, Alain Delon, George Chakiris, Bruno Cremer, Claude Dauphin, Kirk Douglas, Pierre Dux, Glenn Ford, Gert Fröbe, Daniel Gélin

Productora: Seven Arts Pictures, Marianne Productions



Título original: L'Armée des ombres (El ejército de las sombras)

Año: 1969

Duración: 139 min.

País: Francia (coproducción Francia-Italia)

Director: Jean-Pierre Melville

Guion: Jean-Pierre Melville. **Novela:** Joseph Kessel

Música: Eric Demarsan

Fotografía: Pierre Lhomme (Color)

Reparto: Lino Ventura, Simone Signoret, Paul Meurisse, Jean-Pierre Cassel, Paul Crauchet, Serge Reggiani, Claude Mann, Christian Barbier

Productora: Les Films Corona, Fono Roma



Título original: Le train (El tren)

Año: 1973

Duración: 95 min.

País: Francia (Coproducción Francia-Italia)

Director: Pierre Granier-Deferre

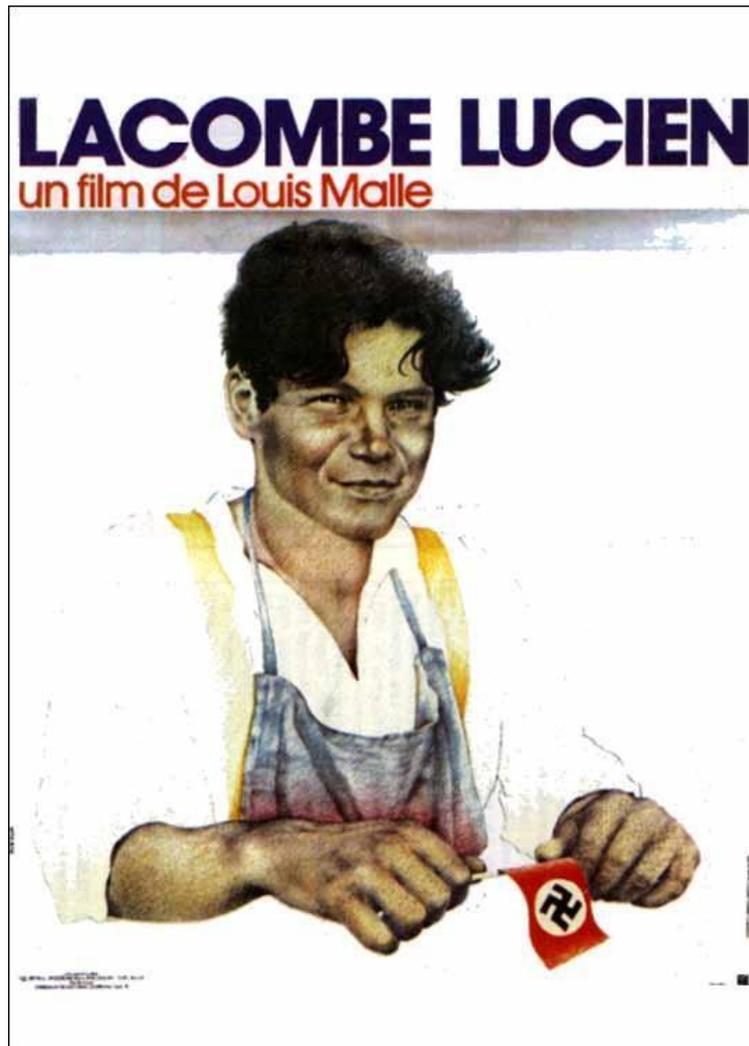
Guion: Pierre Granier-Deferre, Pascal Jardin. Novela: Georges Simenon

Música: Philippe Sarde

Fotografía: Walter Wottitz (Color)

Reparto: Jean-Louis Trintignant, Romy Schneider, Maurice Biraud, Maurice Biraud, Paul Amiot, Nike Arrighi, Paul Le Person, Anne Wiazemsky, Rogelio Ibáñez, Jean Lescot, Franco Mazzieri, Serge Marquand

Productora: Libra Films, Capitolina Produzioni Cinematografiche



Título original: Lacombe Lucien

Año: 1974

Duración: 140 min.

País: Francia (Coproducción Francia-Italia-República Federal de Alemania)

Director: Louis Malle

Guion: Louis Malle, Patrick Modiano

Música: Django Reinhardt, André Claveau, Irène de Trébert

Fotografía: Tonino Delli Colli (Color)

Reparto: Pierre Blaise, Aurore Clément, Thérèse Giehse, Holger Lowenadler, Jean Bousquet, Jean Rougerie, René Bouloc, Jacques Rispal, Stéphane Bouy, Ave Ninchi, Gilberte Rivet, Pierre Saintons, Cécile Ricard, Pierre Descazes

Productora: Nouvelles Éditions de Films, Nouvelles Éditions de Films, Hallelujah Films, Vides Cinematografica

Premios: Premios Oscar (1974): Mejor película de habla no inglesa

Globos de oro (1974): Nominada Mejor película extranjera

Premios BAFTA (1974): Mejor película. 3 nominaciones



Título original: Le vieux fusil (El viejo fusil)

Año: 1975

Duración: 102 min.

País: Francia (Coproducción Francia-República Federal de Alemania)

Director: Robert Enrico

Guion: Robert Enrico, Pascal Jardin, Claude Veillot

Música: François de Roubaix

Fotografía: Étienne Becker (Color)

Reparto: Philippe Noiret, Romy Schneider, Jean Bouise, Madeleine Ozeray, Karl Michael Vogler, Daniel Breton, Joachim Hansen, Caroline Bonhomme, Robert Hoffmann, Jean Paul Cisife, Antoine Saint-John, Jean Le Boulbar, Gérard Dauzat, Jean-Pierre Garrigues, Marie-France Mignal

Productora: Les Productions Artistes Associes, Mercure Productions, TIT Filmproduktion GmbH

Premios: Premios César (1975): Mejor película, actor (Philippe Noiret) y banda sonora, así como otras nueve nominaciones. Premios David di Donatello: Mejor actor extranjero (Philippe Noiret)



Título original: Le sang des autres (Con la sangre de otros)

Año: 1984

Duración: 130 min.

País: Francia (Coproducción Francia-Canadá-Estados Unidos)

Director: Claude Chabrol

Guion: Brian Moore. Novela: Simone de Beauvoir

Música: François Dompierre, Matthieu Chabrol

Fotografía: Richard Ciupka (Color)

Reparto: Jodie Foster, Michael Ontkean, Sam Neill, Lambert Wilson, Stéphane Audran, Jean-Pierre Aumont, Micheline Presle, Kate Reid, Alexandra Stewart, Michel Robin, Jean-Yves Berteloot

Productora: Filmax; Les Films A2



Título original: Au revoir les enfants (Adiós, muchachos)

Año: 1987

Duración: 104 min.

País: Francia (Coproducción Francia-República Federal de Alemania-Italia)

Director: Louis Malle

Guion: Louis Malle

Música: Franz Schubert

Fotografía: Renato Berta (Color)

Reparto: Gaspard Manesse, Raphaël Fetjo, Francine Racette, Stanislas Carré de Malberg, Philippe Morier-Genoud, François Berléand, François Négret, Peter Fitz, Pascal Rivet, Bendit Henriet, Xavier Legrand, Irène Jacob

Productora: Nouvelles Éditions de Films, MK2 Productions, Stella Films, CNC, Sofica Créations, Rai 1

Premios: Premios Oscar (1987): Dos nominaciones al Oscar: Mejor película extranjera, guion original

Globos de Oro (1987): Nominada Mejor película de habla no inglesa

Premios Independent Spirit (1987): Nominada a Mejor película extranjera

Festival de Venecia (1987): León de Oro

Premios Cesar (1987): 7 Premios incluyendo Mejor película. 9 nominaciones

Premios BAFTA (1988): Mejor director. 4 nominaciones

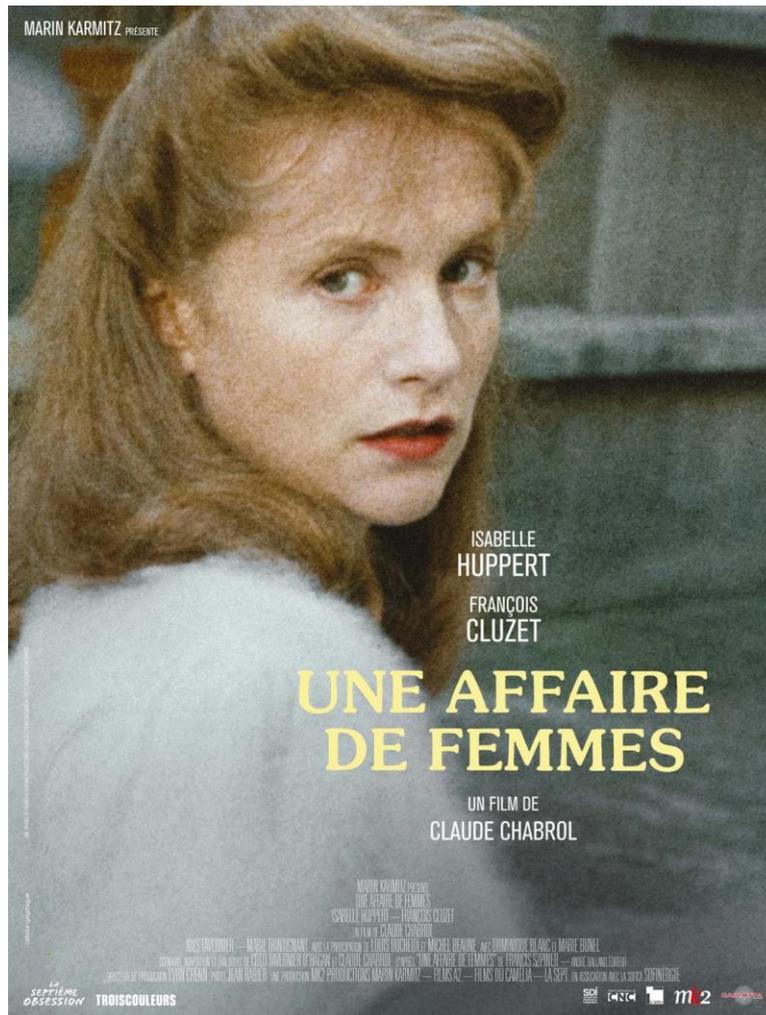
Premios del Cine Europeo (1988): Mejor guion. 3 nominaciones

Premios David di Donatello (1987): Tres premios incluyendo mejor director extranjero (Malle)

Círculo de Críticos de Nueva York (1988): Nominada a mejor película extranjera

Asociación de Críticos de Los Angeles (1988): Mejor película extranjera

Asociación de Críticos de Chicago (1988): Mejor película extranjera



Título original: Une affaire de femmes (Un asunto de mujeres)

Año: 1988

Duración: 110 min.

País: Francia

Director: Claude Chabrol

Guion: Claude Chabrol, Colo Tavernier O'Hagan. **Novela:** Francis Szpiner

Música: Matthieu Chabrol

Fotografía: Jean Rabier (Color))

Reparto: Isabelle Huppert, François Cluzet, Marie Trintignant, Nils Tavernier, Dominique Blanc

Productora: MK2 Productions

Premios: Globos de Oro (1989): Nominada Mejor película de habla no inglesa

Círculo de Críticos de Nueva York (1989): Mejor película extranjera

Asociación de Críticos de Los Angeles (1989): Mejor película extranjera

Asociación de Críticos de Boston (1989): Mejor película en habla no inglesa

Festival de Venecia (1989): Mejor interpretación femenina (Isabelle Huppert)

Festival de Cine de Valladolid (1988): Mejor actriz (Isabelle Huppert)

Premios César (1988): 3 nominaciones

Premios David di Donatello (1988): Nominada a mejor actriz extranjera (Huppert)

UNIÓN SOVIÉTICA



Título original: Zoya

Año: 1944

Duración: 95 min.

País: Unión Soviética (URSS)

Director: Lev Arnshtam

Guion: Lev Arnshtam, Boris Chirskov

Música: Dmitri Shostakovich

Fotografía: Aleksandr Shelenkov (Blanco y negro)

Reparto: Galina Vodyanitskaya, Yekaterina Skvortsova, Nikolai Ryzhov, Kseniya Tarasova, Anatoliy Kuznetsov, Tamara Altseva, Aleksey Batalov

Productora: Soyuzdetfilm

Premios: Sección oficial del Festival de Cannes (1946)



Título original: Ballada o soldate (La balada del soldado)

Año: 1959

Duración: 86 min.

País: Unión Soviética (URSS)

Director: Grigori Chukhrai

Guion: Grigori Chukhrai, Valentin Yesof

Música: Mikhail Ziv

Fotografía: Vladimir Nikolayev, Era Savelyeva (Blanco y negro)

Reparto: Vladimir Ivashov, Zhanna Prokhorenko, Antonina Maksimova, Nikolay Kryuchkov, Yevgeni Urbansky

Productora: Ministerstvo Kinematografii

Premios: Oscar (1961): Nominada a Mejor guion original. Premios BAFTA (1961): Mejor película. Festival de Cannes (1960): Nominada a la Palma de Oro. Premios David di Donatello (1959): Plato dorado a Grigori Chukhrai



Título original: Letyat zhuravli (Cuando pasan las cigüeñas)

Año: 1957

Duración: 94 min.

País: Unión Soviética (URSS)

Director: Mikhail Kalatozov

Guion: Viktor Rozov (Obra: Viktor Rozov) Música: Moisej Vajnberg

Música: Moisey Vaynberg

Fotografía: Sergei Urusevsky

Reparto: Tatiana Samoilova, Aleksei Batalov, Vasili Merkuryev, Aleksandr Shvorin, Svetlana Kharitonova, Konstantin Nikitin, Valentin Zubkov, Antonina Bogdanova, Boris Kokovkin

Productora: Ministerstvo Kinematografii (Mosfilm)

Premios: Festival de Cannes (1958): Palma de Oro. Premios BAFTA (1958): Nominada a mejor película y actriz extranjera (Tatiana Samoilova)



Título original: Povest plamennykh let (La epopeya de los años de fuego)

Año: 1961

Duración: 91 min.

País: Unión Soviética (URSS)

Director: Yuliya Solntseva

Guion: Aleksandr Dovzhenko

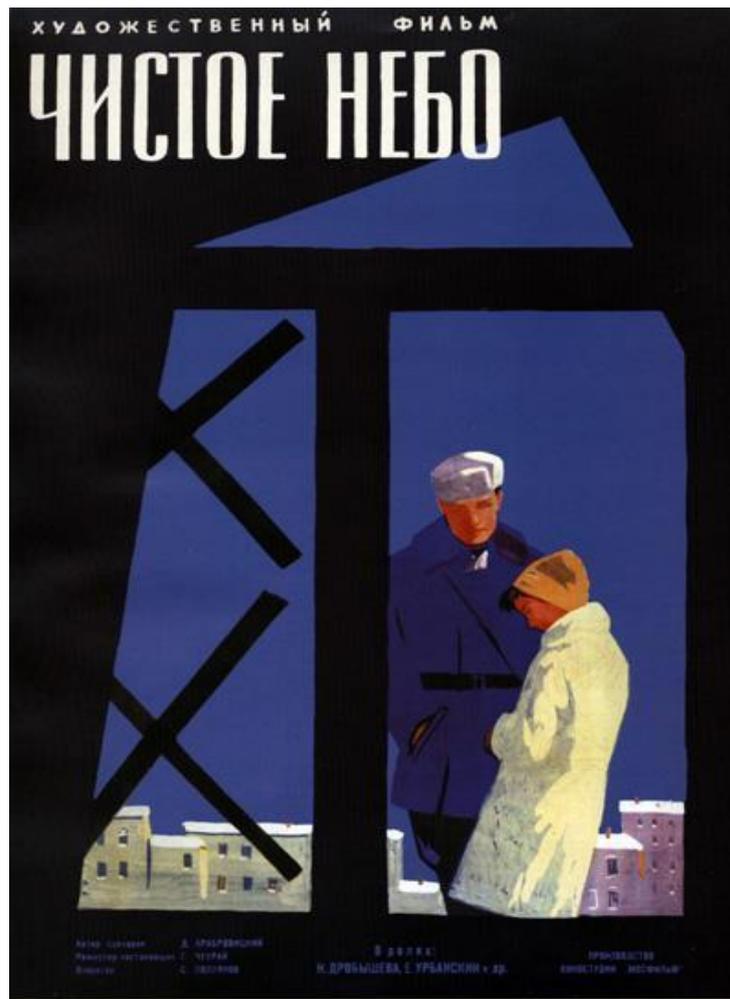
Música: Gavriil Popov

Fotografía: Fyodor Provorov, Aleksei Temerin (Color)

Reparto: Boris Andreyev, Zinaida Kiriienko, Antonina Bogdanova, Vera Kapustina, Sergei Lukyanov, Mikhail Majorov, Yevgeni Bondarenko, Sergey Petrov, Vasiliy Merkurev

Productora: Ministerstvo Kinematografii (Mosfilm)

Premios: Festival de Cannes (1961): Mejor director, Gran Premio Técnico (mención especial)



Título original: Chistoe Nebo (El cielo despejado)

Año: 1961

Duración: 110 min.

País: Unión Soviética (URSS)

Director: Grigori Chukhrai

Guion: Daniil Khrabrovitsky

Música: Mikhail Ziv

Fotografía: Sergei Poluyanov (Color)

Reparto: Nina Drobysheva, Evgeniy Urbansky, Natalya Kuzmina, Vitaly Konyaev, Georgy Kulikov, Leonid Knyazev, Georgy Georgiu, Oleg Tabakov, Alik Krylov, Vitalik Bondarev, Vladimir Anisko, Tamara Nosova, Pyotr Kiryutkin, Konstantin Bartashevich, Nikolai Khryashchikov

Productora: Ministerstvo Kinematografii (Mosfilm)



Título original: Alpiyskaya ballada [La balada de los Alpes]

Año: 1965

Duración: 86 min.

País: Unión Soviética (URSS)

Director: Boris Stepanov

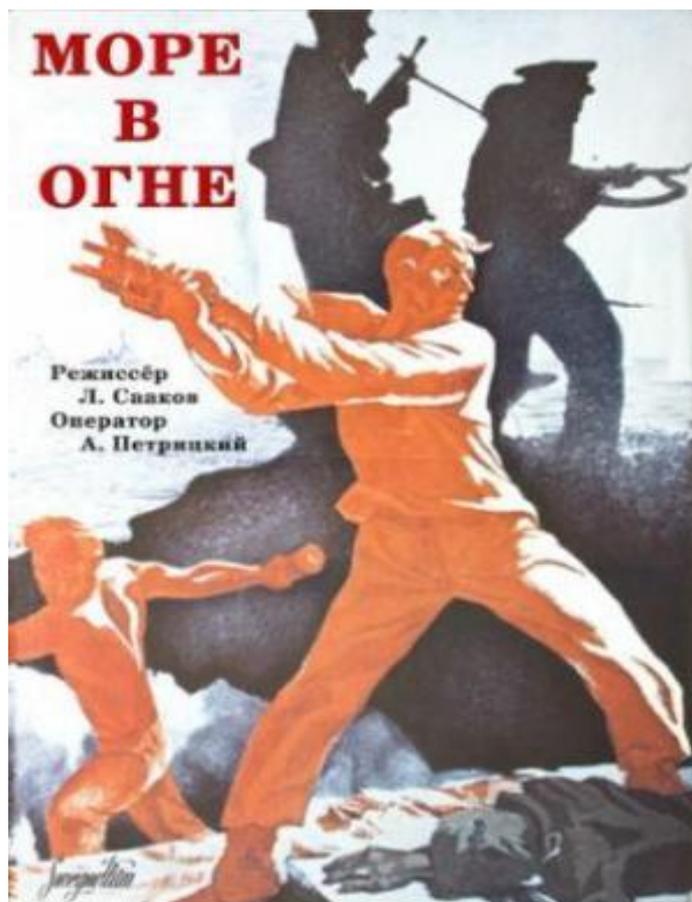
Guion: Vasili Bykov. **Historia:** Vasili Bykov

Música: Vladimir Cherednichenko

Fotografía: Anatoli Zabolotsky (Blanco y negro)

Reparto: Lyubov Rummyantseva, Stanislav Lyubshin, Aleksey Kotrelev, Vladimir Belokurov, Antonina Bendova, Yuri Yurchenko, G. Vasilevsky, B. Ploskov, Vyacheslav Kubarev, A. Nesterov, Galina Makarova, Valentina Vasilenko, V. Bylinsky

Productora: Belarusfilm



Título original: More v Ogne (El mar en llamas)

Año: 1972

Duración: 142 min.

País: Unión Soviética (URSS)

Director: Lev Saakov

Guion: Nikolai Figurovsky, Lev Saakov

Música: Venyamin Basner

Fotografía: Anatoli Petritsky (Color)

Reparto: Grigoriy Antonenko, Nikolai Grinko, Rostislav Yankovskiy, Vsevolod Platov, Vladimir Kashpur, Konstantin Tyrto, Dalvin Shcherbakov, Yuriy Solomin, Olga Ostroumova, Nikolai Yeryomenko Sr., Vsevolod Safonov, Nikolai Gudz, Vladlen Paulus, Nikolai Alekseyev, Radij Afanasyev

Productora: Ministerstvo Kinematografii (Mosfilm)



Título original: A zori zdes tikhie (Los amaneceres son aquí más apacibles)

Año: 1972

Duración: 188 min.

País: Unión Soviética (URSS)

Director: Stanislav Rostotsky

Guion: Stanislav Rostotsky, Boris Vasilyev

Música: Kirill Molchanov

Fotografía: Vyacheslav Shumsky (Color)

Reparto: Yelena Drapeko, Yekaterina Markova, Olga Ostroumova, Irina Shevchuk, Irina Dolganova, Andrei Martynov, Lyudmila Zajtseva, Alla Meshcheryakova, Aleksei Chernov, Viktor Avdyushko, Yuri Sorokin, Vladimir Ivashov, N. Yemelyanov, Kirill Stolyarov

Productora: Gorky Film Studios

Premios: Oscar (1972): nominada a Mejor película de habla no inglesa



Título original: V boy idut odni stariki (Al combate sólo van los veteranos)

Año: 1973

Duración: 92 min.

País: Unión Soviética (URSS)

Director: Leonid Bykov

Guion: Leonid Bykov, Yevgeni Onopriyenko, Aleksandr Satsky

Música: Viktor Shevchenko

Fotografía: Vladimir Vojtenko (Blanco y negro)

Reparto: Leonid Bykov, Olga Mateshko, Evgeniya Simonova, Vladimir Talashko, Sergei Podgornyj, Sergei Ivanov, Rustam Sagdullayev, Vladimir Talashko, Aleksei Smirnov, Gregory Hlady, Viktor Mirosnichenko, Yuriy Sarantsev, Alim Fedorinsky, Vano Yantbelidze, Aleksandr Nemchenko, Boris Boldyrevskiy

Productora: Dovzhenko Film Studios



Título original: Blokada: Leningradskiy metronom, Operatsiya Iskra (Bloqueo: El metrónomo de Leningrado, Operación Iskra)

Año: 1977

Duración: 160 min.

País: Unión Soviética (URSS)

Director: Mikhail Yershov,

Guion: Aleksandr Chakovskiy, Arnold Vitol

Música: Venyamin Basner

Fotografía: Anatoli Nazarov (Color)

Reparto: Yuri Solomin, Valeri Zolotujin, Irina Akulova, Vladislav Strzhelchik, Boris Gorbатов, Daniel Sagal, Sergei Kharchenko, Gogi Gegechkori, Aleksei Presnetsov, Mikhail Ulianov, Roman Gromadskiy

Productora: Lenfilm Studio



Título original: Ivanovo detstvo (La infancia de Iván)

Año: 1962

Duración: 95 min.

País: Unión Soviética (URSS)

Director: Andrei Tarkovsky

Guion: Vladimir Bogomolov, Mikhail Papava

Música: Vyacheslav Ovchinnikov

Fotografía: Vyacheslav Ovchinnikov (Blanco y negro)

Reparto: Nikolay Burlyayev, Valentin Zubkov, Yevgeni Zharikov, Valentina Malyavina

Productora: Ministerstvo Kinematografii (Mosfilm)

Premios: Festival de Venecia (1962): León de Oro



Título original: Voskhozhdeniye (La ascensión)

Año: 1977

Duración: 111 min.

País: Unión Soviética (URSS)

Director: Larisa Shepitko

Guión: Yuri Klepikov, Larisa Shepitko. Novela: Vasili Bykov

Música: Alfred Shnitke

Fotografía: Vladimir Chukhnov, Pavel Lebeshev (Blanco y negro)

Reparto: Boris Plotnikov, Vladimir Gostyukhin, Sergei Yakovlev, Lyudmila Polyakova,

Viktoriya Goldentul, Anatoly Solonitsyn, Mariya Vinogradova, Nikolai Sektimenko

Productora: Ministerstvo Kinematografii (Mosfilm)

Premios: Festival de Berlín (1977): Oso de Oro



Título original: V nebe 'Nochnye vedmy' (Las brujas de la noche en el cielo)

Año: 1981

Duración: 80 min.

País: Unión Soviética (URSS)

Director: Yevgeniya Zhigulenko

Guion: Vladimir Valutskiy, Yevgeniya Zhigulenko

Música: Yevgeni Krylatov

Fotografía: Lev Rogozin (Color)

Reparto: Valentina Grushina, Yana Drouz, Dmitri Zamulin, Nina Menshikova, Valeriya Zaklunnaya, Tatyana Chernopyatova, Elena Astafeva, Aleksandra Sviridova, Sergey Martynov, Dodo Chogovadze, Stanislav Korenev, Valentina Klyagina

Productora: Gorky Film Studio



Título original: Idi i smotri (Masacre: Ven y mira)

Año: 1985

Duración: 136 min.

País: Unión Soviética (URSS)

Director: Elem Klimov

Guion: Elem Klimov, Ales Adamovich

Música: Oleg Yanchenko

Fotografía: Aleksei Rodionov (Color)

Reparto: Alexei Kravchenko, Olga Mironova, Liubomiras Laucevicius, Vladas Bagdonas, Victor Lorents

Productora: Belarus Film, Ministerstvo Kinematografii (Mosfilm)

Premios: Festival Internacional de Moscú (1985): Premio Fipresci, Premio de Oro

YUGOSLAVIA



Título original: Slavica

Año: 1947

Duración: 100 min.

País: Yugoslavia

Director: Vjekoslav Afrić

Guion: Vjekoslav Afrić

Música: Silviye Bombardelli

Fotografía: Zorz Skrigin (Blanco y negro)

Reparto: Irena Kolesar, Marijan Lovrić, Dubravko Dujsin

Productora: Avala Film



Título original: Ne okreći se sine [No mires atrás, hijo mío]

Año: 1956

Duración: 111 min.

País: Yugoslavia

Director: Branko Bauer

Guion: Branko Bauer, Arsen Diklić

Música: Bojan Adamić

Fotografía: Branko Blazina (Blanco y negro)

Reparto: Bert Sotlar, Lila Andres, Zlatko Lukman, Mladen Hanzlovsky, Radojko Jezic, Stjepan Jurcevic, Greta Kraus-Aranicki, Zlatko Madunic, Tihomir Polanec, Niksa Stefanini, Vladimir Bacic, Kolja Carevic, Vladimir Dopudja, Nela Erzisnik, Viki Glovacki

Productora: Jadran Film



Título original: Deveti Krug [El noveno círculo]

Año: 1960

Duración: 107 min.

País: Yugoslavia

Director: France Štiglic

Guion: France Štiglic, Vladimir Koch, Zora Dirnbach

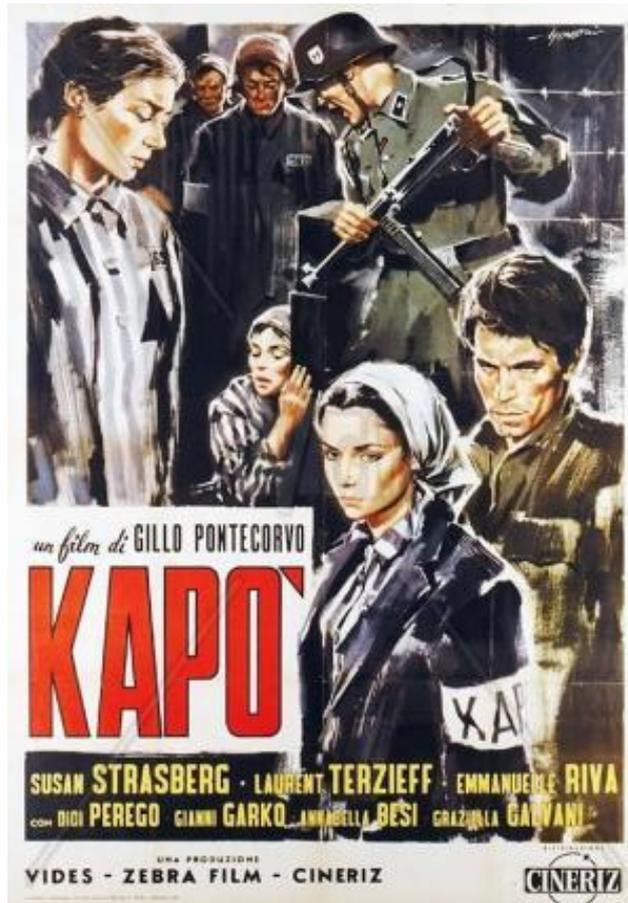
Música: Branimir Sakac

Fotografía: Ivan Marincek (Blanco y negro)

Reparto: Dusica Zegarac, Boris Dvornik, Branko Tatić, Ervina Dragman, Dragan Milivojevic, Vera Misita, Beba Loncar, Mihajlo Kostic-Pljaka, Bozidar Drnic, Djurdja Segedin

Productora: Jadran Film

Premios: Premios Oscar (1960): nominada a Mejor película de habla no inglesa. Festival de Cannes (1960): nominada a la Palma de Oro. Festival de Pula (1960): Mejor actriz (Dusica Zegaraz) y Mejor Actor Secundario



Título original: Kapò

Año: 1960

Duración: 120 min.

País: Italia (coproducción Italia-Francia-Yugoslavia)

Director: Gillo Pontecorvo

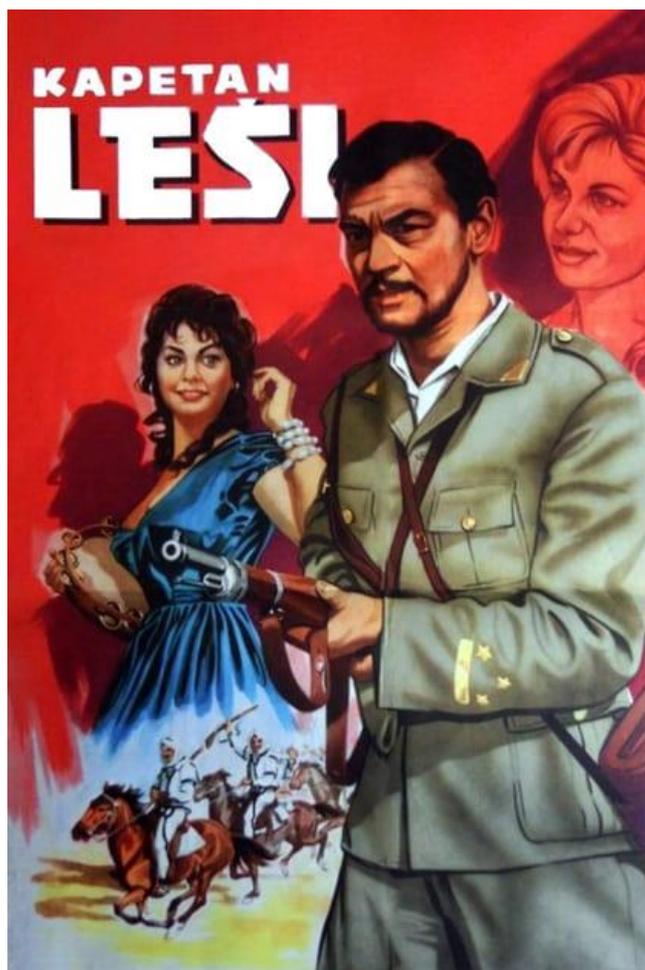
Guion: Franco Solinas, Gillo Pontecorvo

Música: Carlo Rustichelli

Fotografía: Goffredo Bellisario (Blanco y negro)

Reparto: Susan Strasberg, Laurent Terzieff, Emmanuelle Riva, Didi Perego, Gianni Garko, Semka Sokolovic-Bertok, Paola Pitagora, Graziella Galvani, Mira Dinulovic

Productora: Cineriz, Vides Cinematografica, Zabra Films, Francinex, Lovcen Film



Título original: Kapetan Leshi [Capitán Lesi]

Año: 1960

Duración: 105 min.

País: Yugoslavia

Director: Živorad “Zika” Mitrović

Guion: Živorad “Zika” Mitrović

Música: Rexho Muliqi

Fotografía: Branko Ivatović (Color)

Reparto: Aleksandar Gavrić, Petar Prlicko, Dimitar Kostarov, Ema Karlova, Marija

Točinoski

Productora: Slavija Film



Título original: Jutro [Mañana]

Año: 1967

Duración: 95 min.

País: Yugoslavia

Director: Mladomir "Purisa" Djordjević

Guion: Mladomir "Purisa" Djordjević

Música: Miodrag Ilic-Beli

Fotografía: Mihajlo Popovic (Blanco y negro)

Reparto: Ljubisa Samardzić, Neda Arneric, Milena Dravić, Mija Aleksic, Ljuba Tadic, Neda Spasojevic, Jelena Zigon, Faruk Begolli, Olga Jancevecka, Dragomir Cunic

Productora: Dunav Film

Premios: Festival de Venecia (1967): Mejor actor (Ljubisa Samardzić)



Título original: La vingt-cinquième heure (La hora 25)

Año: 1967

Duración: 130 min.

País: Yugoslavia (coproducción Francia-Italia-Yugoslavia)

Director: Henri Verneuil

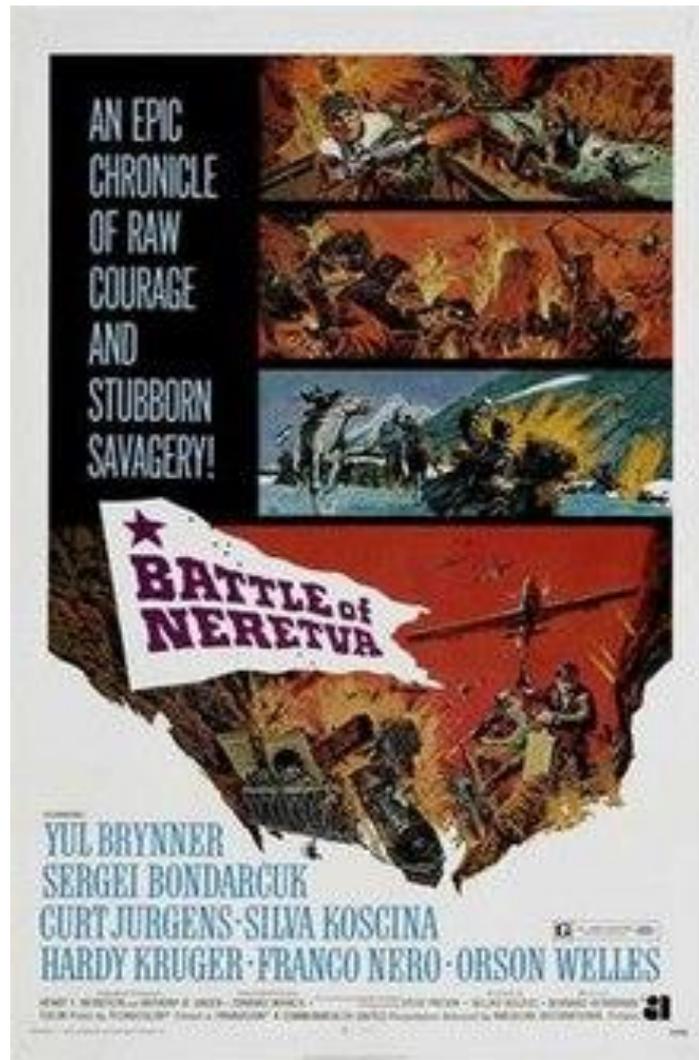
Guion: Henri Verneuil, François Boyer, Wolf Mankowitz. **Novela:** C. Virgil Gheorghiu

Música: Maurice Jarre, Georges Delerue

Fotografía: Andréas Winding (Color)

Reparto: Anthony Quinn, Virna Lisi, Grégoire Aslan, Michael Redgrave, Marcel Dalio, Jan Werich, Harold Goldblatt, Alexander Knox, Liam Redmond, Françoise Rosay, John Le Mesurier, Jean Desailly

Productora: Metro-Goldwyn-Mayer



Título original: Bitka na Neretvi (La batalla del río Neretva)

Año: 1969

Duración: 175 min.

País: Yugoslavia

Director: Veljko Bulajić,

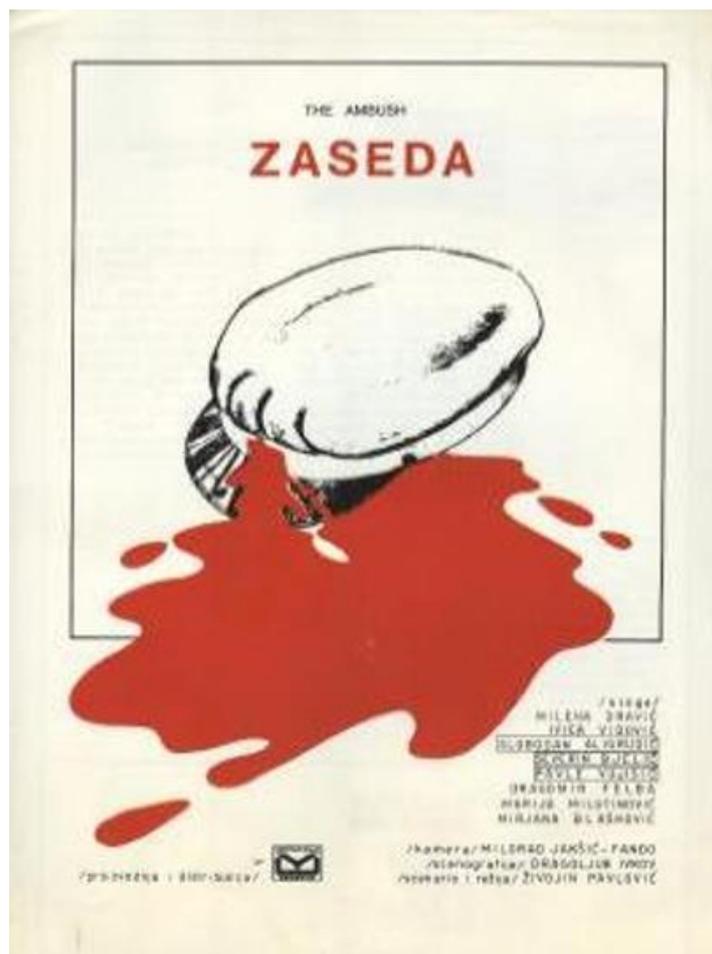
Guion: Stevan Bulajić, Ratko Djurović, Veljko Bulajić,

Música: Bernard Herrmann, Vladimir Kraus-Rajterić

Fotografía: Tomislav Pinter (Color)

Reparto: Yul Brynner, Hardy Kruger, Franco Nero, Sylva Koscina, Orson Welles, Curt Jürgens, Anthony Dawson, Milena Dravic, Sergei Bondarchuk, Ljubisa Samardzic, Velimir 'Bata' Zivojinovic, Boris Dvornik, Oleg Vidov

Productora: Commonwealth United Entertainment, Kinema Sarajevo, Bosna Film, Jadran Film, Igor Film, Eichberg Films



Título original: Zaseda [La emboscada]

Año: 1969

Duración: 73 min.

País: Yugoslavia

Director: Živojin Pavlović

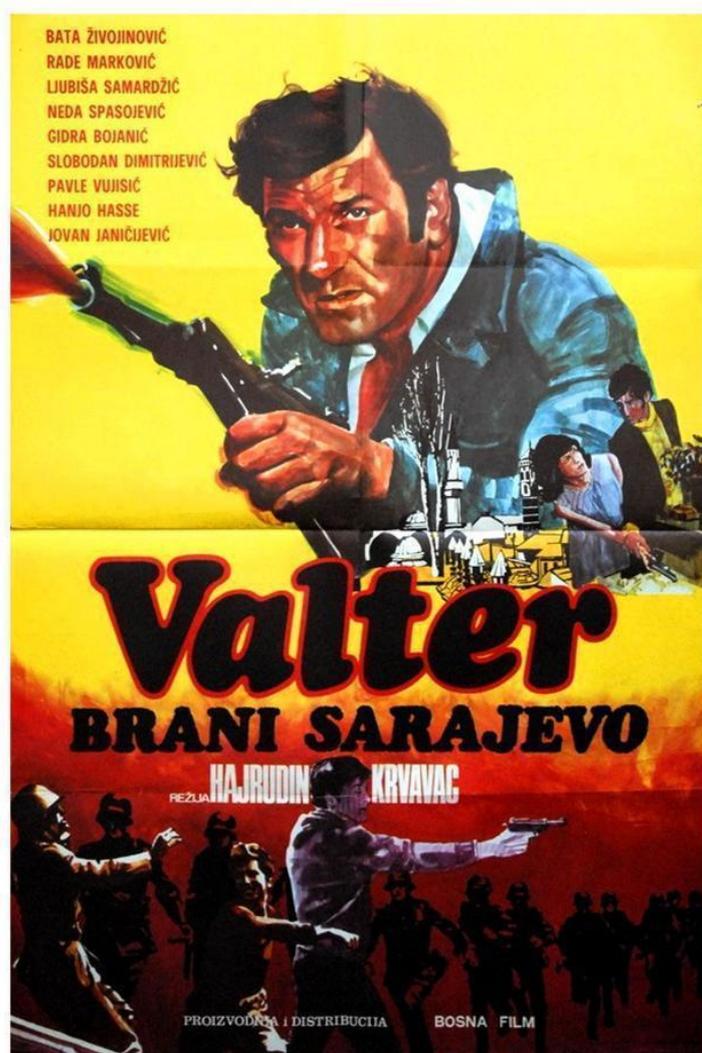
Guion: Živojin Pavlović

Música: Miodrag Petrovic-Sarlo

Fotografía: Milorad Jaksic-Fandjo (Blanco y negro)

Reparto: Milena Dravic, Ivica Vidovic, Severin Bijelic, Slobodan Aligrudic, Pavle Vujisic, Dragomir Felba, Marija Milutinovic, Mirjana Blaskovic, Mirjana Nikolic, Alenka Rancic, Milivoje Tomic, Branko Obradovic, Rastislav Jovic, Milorad Majic, Dusan Tadic, Ljubomir Cipranic

Productora: Filmska Radna Zajednica (FRZ)



Título original: Valter Brani Sarajevo [Valter defiende Sarajevo]

Año: 1972

Duración: 133 min.

País: Yugoslavia

Director: Hajrudin Krvavac

Guion: Djordje Lebović

Música: Bojan Adamic

Fotografía: Miroljub, Dikosavljević (Color)

Reparto: Velimir "Bata" Živojinović, Rade Marković, Ljubisa Samardžić, Neda Spasojević, Dragomir 'Gidra' Bojanić, Slobodan Dimitrijević, Hannjo Hasse, Rolf Römer, Wilhelm Koch-Hooge

Productora: Bosna Film



Título original: Sutjeska (La quinta ofensiva)

Año: 1973

Duración: 117 min.

País: Yugoslavia

Director: Stipe Delić

Guion: Wolf Mankovitsch, Ugo Pirro, Branimir Scepanovic, Miljenko Smoje

Música: Mikis Teodorakis

Fotografía: Tomislav Pinter (Color)

Reparto: Richard Burton, Ljuba Tadić, Velimir “Bata” Živojinović, Irene Papas, Milena Dravic

Productora: Bosna Film, Filmska Radna Zajednica (FRZ), Sutjeska Film



Título original: Okupacija u 26 slika [La ocupación en 26 estampas]

Año: 1978

Duración: 116 min.

País: Yugoslavia

Director: Lordan Zafranović

Guion: Mirko Kovac, Filip David

Música: Alfi Kabiljo

Fotografía: Karpo Acimovic-Godina (Color)

Reparto: Frano Lasić, Milan Strlić, Tanja Poberznik, Boris Kralj, Ivan Klemenc, Gordana Pavlov, Stevo Zigon, Rade Markovic, Tanja Boskovic, Karlo Bulic, Zvonko Lepetic, Marija Kohn, Milan Erak

Productora: Jadran Film, Croatia Film

Premios: Festival de Cannes (1979): nominada a la Palma de Oro



Título original: Pad Italije]La caída de Italia]

Año: 1981

Duración: 114 min.

País: Yugoslavia

Director: Lordan Zafranović

Guion: Mirko Kovac, Lordan Zafranović

Música: Alfi Kabiljo

Fotografía: Božidar "Bota" Nikolić (Color)

Reparto: Daniel Olbrychski, Ena Begović, Gorica Popović, Mirjana Karanovic, Dragan Maksimovic, Miodrag Krivokapic, Dusan Janicijevic, Ljiljana Krstic, Velimir 'Bata' Zivojinovic

Productora: Jadran Film, Centar Film



Título original: Vecernja zvona [Campanas al atardecer]

Año: 1986

Duración: 120 min.

País: Yugoslavia

Director: Lordan Zafranović

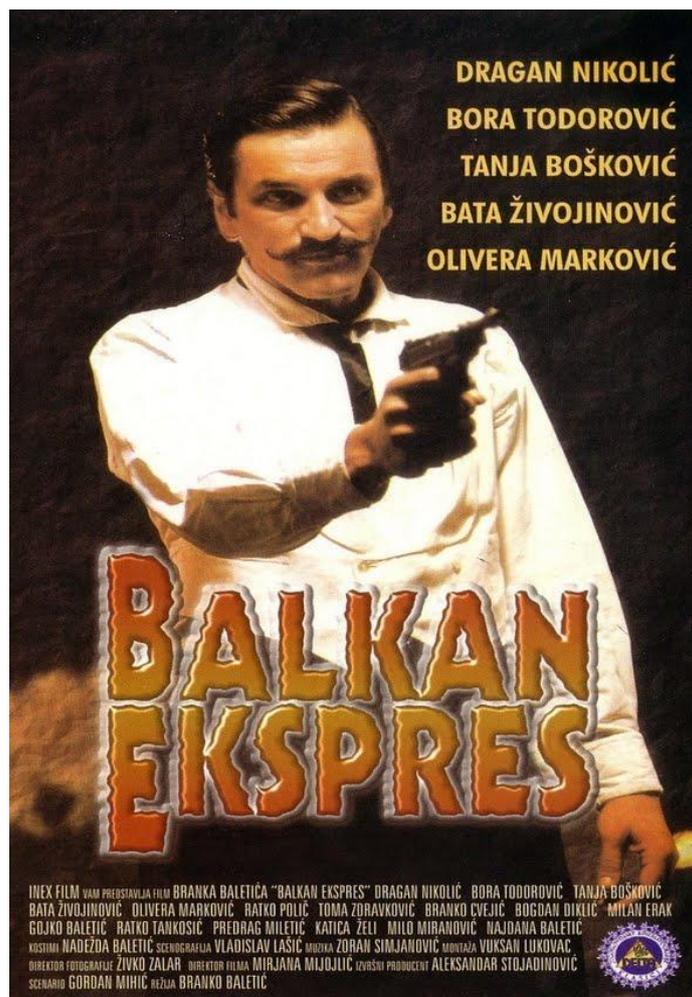
Guion: Mirko Kovac, Lordan Zafranović, Filip David

Música: Vladimir Kraus-Rajterić

Fotografía: Andrija Pivcević (Color)

Reparto: Rade Serbedzija, Petar Bozovic, Miodrag Krivokapić, Neda Arneric, Ljiljana Blagojevic, Mustafa Nadarevic, Irfan Mensur, Ivo Gregurević, Krunoslav Saric, Zarko Potocnjak, Kristijan Ugrina, Zvonko Lepetic

Productora: Jadran Film, Jugoart, Montenegroexport



Título original: Balkan ekspres (Balkan Express)

Año: 1983

Duración: 102 min.

País: Yugoslavia

Director: Branko Baletić

Guion: Gordan Mihić

Música: Zoran Simjanović

Fotografía: Zivko Zalar (Color)

Reparto: Dragan Nikolić, Bora Todorović, Tanja Bosković, Velimir "Bata" Živojinović,
Olivera Markovic, Radko Polic

Productora: Art Film 80, Inex Film