

## ***Fascismo ordinario* entre el Deshielo y la Guerra Fría:**

### **Mijail Romm y el surgimiento del documental moderno en la URSS**

#### **RESUMEN**

En este artículo se analiza el documental soviético *Fascismo ordinario* (1965) del director Mijail Romm. El filme indaga diversas características sociológicas del nacional-socialismo a través del material de archivo filmico capturado. Con un abordaje formal se destaca el singular y novedoso uso reflexivo de la *voice over* y la deconstrucción de las imágenes del régimen vencido. La exégesis del documento posee tres ejes en relación a tres contenidos del largometraje: la reflexión sobre el régimen nacional-socialista y el exterminio que llevo a cabo, la propaganda implícita en contra de la OTAN y la revisión crítica de ciertos elementos del estalinismo también presentes en el nacional-socialismo. Por medio de una interpretación sintomática de estos elementos se da cuenta de la experiencia conflictiva de algunos intelectuales soviéticos inmersos en la tensión entre la confrontación del pasado traumático con la desestalinización del Deshielo y el imperativo propagandista de la Guerra Fría.

#### **PALABRAS CLAVE**

Cine, Unión Soviética, Estalinismo, Deshielo, Mijail Romm, Propaganda, Holocausto, Nazismo.

El XXº Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, con la desestalinización y la denuncia del culto a la personalidad, liberó las fuerzas creativas de los directores de cine soviéticos que estuvieron fuertemente reprimidas durante los tiempos de Stalin. La subjetividad, la reflexión y la experimentación formal se abrieron paso y se reelaboró críticamente el discurso histórico sobre ese periodo, aunque no sin tensiones ni omisiones. Frente a los límites que imponía el poder político y que luego se estrecharían aún más, algunos intelectuales soviéticos optaron por reflexionar sobre el pasado traumático analizando fenómenos similares en otras sociedades sin hacer una alusión explícita al mismo para no ser censurados. *Fascismo ordinario*<sup>1</sup> se erige así no sólo en uno de los documentales de compilación más importantes realizados sobre la cultura y los crímenes del nacional-socialismo, sino incluso de otros sistemas políticos que también hicieron del terror uno de sus instrumentos de gobierno y del culto a la personalidad su instrumento de legitimación, entre los que en forma elíptica el documental alude al estalinismo. Sin embargo, este filme, inmerso en la coyuntura de la Guerra Fría, no se

---

<sup>1</sup> *Fascismo ordinario* [Обыкновенный фашизм] Dirección: Mijail Romm. Libro: Iuri Janiutin, Mijail Romm y Maia Turovskaia. Fotografía: German Lavrov. Música: Alombar Karamanov. Edición: Valentina Kulagina y Mijail Romm. Sonido: Serguei Minervin y Boris Vengerovski. Duración: 131'. Idioma: ruso. Características: blanco y negro, sonora. Estudio: Mosfilm. Origen: URSS. Rodaje: 1963-1965. Estreno en la URSS: Diciembre 1965. Una traducción posible y quizás más correcta del título original en ruso sería *Fascismo cotidiano*, pero se opta aquí por la más difundida en español.

vio libre de contenido propagandístico prosoviético y en contra de la OTAN.<sup>2</sup> Esta tensión entre Deshielo y Guerra Fría le otorgó un carácter particularmente híbrido entre documental reflexivo sobre el fascismo y expositivo de propaganda anticapitalista.

### **El rompehielos del documental soviético**

*Fascismo ordinario* es un documental de compilación realizado entre 1963 y 1965 por el director soviético Mijail Ilich Romm con producción del estudio soviético Mosfilm. La idea le fue aportada al director por los jóvenes cineastas Maya Turovskaya y Yuri Janutin quienes junto a Romm escribieron el guión. Ellos le propusieron investigar la vida cotidiana bajo el nacional-socialismo para comprender qué rasgos psicológicos de la población fueron aprovechados por el gobierno para sus fines.

La obra no se encuentra articulada por un eje cronológico sino que posee una continuidad de orden discursivo en forma de montaje de proposiciones que manipula el sentido del metraje original al descontextualizarlo, desligando la imagen de su referente histórico y el contenido semántico de la intención con que fue filmado, a través de lo cual hace mostrar a las imágenes más de lo que sus creadores querían que muestren y desafía el ideal de su inmediatez.<sup>3</sup>

A mediados de la década del '60 en la Unión Soviética una desintegración de las fronteras genéricas documentales caracterizaba la creciente resistencia a las categorías limpias conformadas por el arte documental que sugería objetividad, evidencia, desapasionamiento y hechos, frente al arte lírico con su subjetividad, emoción y voz individual. Si bien los críticos de la época oponían ambas corrientes, con *Fascismo ordinario* Romm logró unirlos.<sup>4</sup> Su carácter innovador también se debe a que encabezó un conjunto de documentales que, según el historiador de arte Alexander Gershovich, no poseían una mirada cautelosa hacia el pasado, la audiencia, los críticos, a las demandas ideológicas del momento.<sup>5</sup>

### **Un propagandista en crisis**

En lo formal, Mijail Romm no había sido un director de vanguardia y había permanecido dentro de los márgenes del realismo socialista, contribuyendo con sus películas al culto a la personalidad de Stalin.<sup>6</sup> Su labor propagandista se extendió también al cine antipolaco durante la ocupación soviética (1939-1941), al anti-alemán durante la “Gran Guerra Patriótica” y al anti-

---

<sup>2</sup> Como “propaganda” se entiende aquí el intento de influenciar la opinión pública de una audiencia a través de la transmisión de ideas y valores. TAYLOR, Richard: *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*. Londres, I. B. Tauris, 1998; p. 15.

<sup>3</sup> En sintonía con lo que afirma Antonio Weinrichter. WEINRICHTER, Antonio: “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción”, en TORREIRO, Casimiro y CERDÁN, Josetxo (eds.): *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra, 2005; p. 44.

<sup>4</sup> WOLL, Josephine: *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*. Nueva York, Tauris, 2000; p. 192.

<sup>5</sup> GERSHKOVICH, Alexander: “Scarecrow and Kindergarten. A Critical Analysis and Comparison”, en LAWTON, Anna (ed.): *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. Londres. Routledge, 1992; p. 286.

<sup>6</sup> ROBERTS, Graham: *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*. Nueva York, St. Martin's Press, 1999; p. 133.

estadounidense durante la Guerra Fría. Sin embargo, el surgimiento de un nuevo cine con la desestalinización provocó una crisis en el director, luego de que su última película panfletaria de estilo estalinista, *El asesinato de la calle Dante* [Убийство на улице Данте] (URSS, 1956), fuese criticada por sus alumnos del VGIK<sup>7</sup>. En palabras de Romm:

“Comprendí que dejé de ser, en esencia, un artista, y que me tocó vivir una gran tragedia [...]. Pienso que si un hombre deja de descubrir algo nuevo en el arte, este no lo necesita más.”<sup>8</sup>

Romm interrumpió sus conferencias en el VGIK, eliminó la figura de Stalin en sus anteriores películas, dejó de rodar y sus compañeros pensaron que ya no volvería al cine, pero en 1962 regresó con *Nueve días de un año* [Девять дней одного года], filme de ficción donde ya puede apreciarse el cambio sufrido por el director, expresado en una fuerte introspección. Esto posibilita una interpretación del documental como una reflexión de Romm sobre su pasado durante el estalinismo y como una forma de arrepentimiento,<sup>9</sup> sin exponer su contribución a ese fenómeno, si bien desde 1956 lo reconocía explícitamente en sus clases.<sup>10</sup>

### **Ecos del Deshielo**

Uno de los elementos que le otorgó un carácter singular a *Fascismo ordinario* es la forma personalizada y cotidiana en que el director utiliza su voz. Según Sabine Hänsgen y Wolfgang Beilenhoff es una voz que oscila “entre el comentario tradicional, la intervención subjetiva y la usurpación irónica de figuras fílmicas.”<sup>11</sup> Este carácter irónico de la voz utilizada aquí en contra de Adolf Hitler y otros líderes del régimen derrotado puede rastrearse en el padre de los documentales de compilación, *La caída de la dinastía Romanov* [Падение династии Романовых] (URSS, 1927) realizado por la cineasta soviética Esfir Shub. Sin embargo, los intertítulos de ese documental son una “voz de dios”, que no se interroga ni reflexiona, con ironía sólo en un sentido degradante de clara finalidad propagandista y con un mensaje que posee una pretensión de objetividad, constituyendo un documental clásico expositivo. Es el caso también del documental *Juicio de los pueblos* [Суд народов] (URSS, 1946), de Roman Karmen y Elizaveta Svilova, cuando ironizan a los criminales nazis juzgados en Núremberg. En cambio la voz de Romm no es la “voz de dios”, es una búsqueda interior, subjetiva, de las que nacen con el Deshielo. Su voz busca la verdad, un tema recurrente y de gran importancia en la cultura rusa, pero central en esa época. Su voz no nos “ilumina” ni informa con pretendida objetividad

---

<sup>7</sup> El VGIK era la Universidad Estatal de Cinematografía de la Unión Soviética.

<sup>8</sup> BARASH, Zoia: *El cine soviético del principio al fin*. La Habana, Ediciones ICAIC, 2008; p. 241.

<sup>9</sup> BEILENHOF, Wolfgang y HÄNGSGEN, Sabine: “Speaking about Images. The Voice of the Author in *Ordinary Fascism*”, *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Nro. 2, Vol. 2, Bristol, University of Bristol, Mayo 2008, p. 142.

<sup>10</sup> BRÄNDLI, Sabina y RUGGLE, Walter (eds.): *Sowjetischer Film heute*. Baden, Lars Müller, 1990; p. 199.

<sup>11</sup> BEILENHOF, Wolfgang y HÄNGSGEN, Sabine: “Speaking about Images. The Voice of the Author in *Ordinary Fascism*”, *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Nro. 2, Vol. 2, Bristol, University of Bristol, Mayo 2008, p. 141.

sobre el fascismo, como lo hacían los documentales estalinistas, sino que se formula preguntas y nos invita a reflexionar sobre el mismo.

El director opera un doble rescate de la subjetividad, la cual adquiere un alto valor durante el *Deshielo*, especialmente entre la *intelligentsia*. Por un lado presenta al individuo con características particulares que hacen a su personalidad y lo hacen único dentro del colectivo. Esto es mostrado positivamente, en las imágenes en directo donde la voz dice: “cada uno espera a su manera”, frente a otras imágenes del nacional-socialismo que muestran a multitudes con personas indiferenciadas por uniformes, saludos y marchas, mientras que Romm se refiere a ellos como la “masa”. Por otro lado hace una defensa de la subjetividad en cuanto a visión única y personal de la realidad en la escena en la que muestra dibujos realizados por niños socialistas durante el rodaje en los que hay un gato alegre, otro de un gato hambriento, un león triste o un oso. A continuación se muestran imágenes de padres con sus niños y estudiantes en Varsovia, Moscú y Berlín oriental, mientras que la voz de Romm dice: “Cada uno ve el mundo un poco distinto, pero cada uno es un humano”. Se trata de una defensa de la subjetividad en cuanto a diversidad de opinión, frente al “objetivismo” que el Partido esgrimía y exigía en el realismo socialista y que bajo la consigna de “partidismo” [партийность] no era más que fidelidad a sus puntos de vista. La desestalinización significó precisamente una explosión de subjetividad en el cine, con sujetos de enunciación más explícitos, una utilización más íntima de los primeros planos y una cámara que mostraba lo que los personajes veían, sentían o pensaban y se movía como ellos. Estas características eran opuestas al realismo socialista que buscaba expresar la supuesta objetividad de la visión del Partido. Romm utiliza planos medios cortos de fotografías de identificación de prisioneros de los campos y avanza hasta lograr primerísimos planos, generando una implicación emotiva con el prisionero, pero también incentivando una indagación del espectador en la expresión de esos rostros. (FIGURA 1)

En las primeras tomas grabadas en directo, Romm se apropia de la imagen fundamental del *Deshielo*, la imagen del niño como prisma de juicio moral y símbolo de inocencia. Los dibujos que se muestran tienen un alto grado de fantasía y no buscan reproducir la realidad imitándola. Esto puede interpretarse como una crítica encubierta al canon estético del realismo socialista. También le agrega a la niñez una dimensión política explícita contrastando la pureza de la contemplación infantil y la inocencia de espíritu con las perversiones de integridad moral del nacional-socialismo.<sup>12</sup> En cambio, en el décimo capítulo (“Te pertenecemos”) se muestran imágenes de niños transformados en seguidores de Hitler que escriben la letra H porque están haciendo tarjetas de cumpleaños para él, y que aprenden a leer con textos nazis. La contraposición que realiza Romm consiste el contraste entre las imágenes mostradas al principio del documental donde se muestran las acciones apolíticas de los niños contemporáneos del

---

<sup>12</sup> WOLL, Josephine: *Real Images...*, p. 193.

bloque soviético, que realizan dibujos de animales, de sus madres o juegan, frente a las acciones altamente politizadas de los niños bajo el nacional-socialismo. Esto también ocurre con las personas filmadas en directo, ya que no se las muestra desarrollando actividades políticas, ni trabajando sino esperando, amando y sorprendiéndose. Esas imágenes se contraponen con las que Romm nos muestra de los fascistas, en las que están siempre politizados. Esto puede interpretarse también como oposición no sólo entre el presente de los países del Pacto de Varsovia y el pasado en el Tercer Reich, sino también entre el primero y el pasado estalinista, durante el cual se mostraba generalmente a la gente trabajando o en actividades políticas. Hay que destacar que el contraste con las imágenes del fascismo no se realiza con imágenes del mismo período en la Unión Soviética, sino que se rodaron estas tomas durante el posestalinismo, lo que deja abierta la posibilidad de que el espectador soviético compare su presente no sólo con el pasado nacional-socialista sino también con su propio pasado durante los tiempos de Stalin, cuando los niños realizaban tareas similares. (FIGURA 2)

La voz de Romm no narra; es vacilante, cuestiona, refleja, ironiza, por momentos está aterrorizada y en ocasiones habla en primera persona por Hitler. Es una voz sin resonancia que transforma a las imágenes mismas en su resonancia espacial.<sup>13</sup> Este último aspecto contribuye a que su voz cruce el límite de lo diegético y nos hace preguntarnos si cuando habla del pasado el espacio de las imágenes es sólo el de los documentos históricos o también el de su memoria.<sup>14</sup>

Junto a la resignificación que el montaje le otorga al material de archivo se encuentra la realizada por la voz que por momentos coincide con la primera persona. La ambivalencia de la voz que se mueve entre un ÉL y un YO, entre la distancia analítica y su involucramiento personal, es la condición necesaria para la usurpación irónica que Romm realiza de la persona de Hitler, humillándolo. En el capítulo dos se burla de su figura acelerando las imágenes de su discurso, deformándolas con una lente de ojo de pez y acompañándolas con una banda de sonido que sólo deja escuchar un tambor. Lo que Romm logra es una irónica hiperbolización de los elementos presentes en las imágenes de Hitler, para lo cual cumple con el prerequisite de una sistemática recontextualización del material,<sup>15</sup> realizando también una búsqueda interior a las imágenes con acercamientos y planos detalles.

En el octavo capítulo se muestra un intertítulo que la voz lee: “Sobre mí, Mi madre fue una mujer ordinaria, pero ella le dio a Alemania un gran hijo, Adolf Hitler”. A continuación se muestra su gorra militar y la voz dice: “Mi gorra, una vista completa, mi gorra, de perfil.” El estilo de las fotografías es expositivo, pero con la voz en primera persona que remeda irónicamente a Hitler se logra un efecto grotesco. En el mismo orden se muestran una serie de fotografías de Hitler en distintos contextos mientras la voz hace una breve descripción de las

---

<sup>13</sup> BEILENHOF, Wolfgang y HÄNSGEN, Sabine: “Speaking about Images...”, p. 144.

<sup>14</sup> Los elementos diegéticos son aquellos que forman parte de lo narrado en el film, mientras que los extradieгéticos son aquellos que están por fuera de la narración.

<sup>15</sup> BEILENHOF, Wolfgang y HÄNSGEN, Sabine: “Speaking about Images...”, p. 144.

mismas: “Yo con las montañas”, “Yo en el mar”, “Yo y una ardilla”, “Yo y una niña pequeña”, “Yo y los leones”. Luego se opera un cambio de soporte, ya que se pasa de las fotografías inmóviles a las imágenes en movimiento de noticiarios alemanes en los que se muestra a Hitler en diversas situaciones y se crean similares comentarios en primera persona con la voz de Romm que busca ridiculizarlo, como cuando se lo muestra como orador con los brazos en su pecho “Cruzo mis manos en mi pecho”, y luego se lo muestra con sus manos en su entrepiernas “Posteriormente encontré un lugar mejor para ellas”. La posición de las manos de Hitler, cuando la derecha no estaba alzada haciendo el saludo hitleriano, no era un objeto de interés. En cambio la posición de las manos de Stalin en sus retratos sí lo era, debido que a su mano izquierda se encontraba parcialmente paralizada.<sup>16</sup> Esto constituye una alusión implícita a la puesta en escena de los retratos de Stalin.

La *mise-en-scène* con la deconstrucción de Hitler como orador recuerda el montaje utilizado por Serguei Eisenstein para ridiculizar la figura de Alexander Kerensky como un pequeño dictador bonapartista en *Octubre* [Октябрь] (URSS, 1927), especialmente por la ironía de los intertítulos al referirse a Kerensky, pero también por la deconstrucción de él como dictador a partir de planos detalle de sus botas militares, sus guantes, las medallas y demás. La similitud de ciertos elementos en el documental analizado con otros utilizados por Shub y Eisenstein serían indicadores de cómo el director logró superar su crisis artística y adaptarse al nuevo arte soviético de la desestalinización: buscó inspiración en la vanguardia cinematográfica soviética de los años veinte, especialmente en su *montage*, que tuvo su origen en la reedición de películas extranjeras. El cine de compilación utiliza al montaje como procedimiento técnico y principio artístico, como collage, rescatándolo en el sentido fuerte que lo utilizaban las vanguardias soviéticas de los años veinte en oposición con el realismo.<sup>17</sup>

Se puede aplicar a este documental lo afirmado por Patricia Zimmermann para el “nuevo documental de compilación” en cuanto a que no se centra sólo en la narración histórica y la voluntad política del material de archivo sino que también lo hace en su efecto discursivo y su condición de vehículo ideológico, para lo cual desbarata el texto utilizando múltiples textos, reordenándolos y recolocándolos (fotografías, música, películas) y diferentes voces (políticas, personales, lógicas, estéticas).<sup>18</sup> Por otro lado la utilización de material fotográfico junto al fílmico permite la posibilidad de un alto que puede ser utilizado para una perspectiva analítica. Estos momentos de extrañamiento y reflexión sobre la imagen son buscados por el director también cuando realiza pausas en los discursos o filmaciones de marchas y cuando muestra en diversas ocasiones fotógrafos y camarógrafos alemanes tomando registro gráfico de los desfiles.

---

<sup>16</sup> LOIPERDINGER, Martín, HERZ, Rudolf y POHLMANN, Ulrich: *Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*. Munich, Piper, 1995; p. 192.

<sup>17</sup> WEINRICHTER, Antonio: “Jugando en los archivos de lo real”, pp. 43 y 60.

<sup>18</sup> ZIMMERMANN, Patricia: “Revolutionary Pleasures. Wrecking the Text in Compilation Documentary”. En *Afterimage*. Nro. 8, Vol. 16, Rochester, Visual Studies Workshop, Marzo 1989; p. 7.

Los numerosos documentales televisivos de compilación sobre el Tercer Reich utilizaban un reducido repertorio de imágenes de archivo que son mostradas en una variedad de contextos, pero que, sin referencia alguna, funcionan como símbolos abstractos o alegorías que buscan ilustrar los comentarios de la *voice over* que guía al espectador. En contraposición Romm concibió una estrategia de intervención dirigida directamente en contra de este reciclaje de imágenes del nacional-socialismo. Se trata aquí de una “compilación correcta”, en términos de Jay Leyda, ya que su propósito es “hacer que la mente del espectador sea más consciente del significado global de viejos materiales”.<sup>19</sup> En este documental también se encuentra ese vaivén entre palabra del presente e imagen del pasado del que habla Antonio Weinrichter, movimiento que presenta una actitud analítica frente a la clásica “recuperación de la memoria” y hace prevalecer lo historiográfico por sobre lo histórico debido a que en lugar de utilizar la imagen como mera evidencia, reflexiona sobre su carácter evidencial.<sup>20</sup> Esto sumado a su voz subjetiva es lo que lo coloca claramente dentro del documental moderno.<sup>21</sup>

En cierta forma *Fascismo ordinario* es también un documental reflexivo,<sup>22</sup> ya que desde el comienzo, Romm presenta su obra como una construcción y no como una evocación directa de la realidad y, siguiendo los pasos del formalismo soviético, desfamiliariza el formato del documental, concientizando al espectador de sus convenciones a través del extrañamiento. Sin embargo, no puede ser catalogado plenamente de documental autoreflexivo, ya que si bien al inicio la voz de Romm hace referencia al proceso de construcción del filme, no pone en primer término el proceso de producción, en particular de la tarea de montaje, central para un documental de compilación.<sup>23</sup> Es también un documental performativo ya que la desviación del carácter evidencial del documental persigue subrayar los aspectos subjetivos de un discurso que anteriormente se entendía a sí mismo como objetivo y además enfatiza la dimensión afectiva de la experiencia del cineasta.<sup>24</sup> Incluso Romm pone en primer término el hecho de la comunicación con un enunciado performativo en lugar de constataivo al inicio del documental:

“Con esta película no queremos mostrarles todos los fenómenos del fascismo. Sería imposible... Del material disponible hemos seleccionado aquello que más nos ha impresionado sobre lo que nos detendremos para reflexionar.”

---

<sup>19</sup> LEYDA, Jay: *Films Beget Film. A Study of the Compilation Film*. Nueva York, Hill and Wang, 1971; p. 45.

<sup>20</sup> WEINRICHTER, Antonio: “Jugando en los archivos de lo real”, pp. 48-9.

<sup>21</sup> Ortega indica esta utilización del yo como uno de los elementos que diferencian al documental moderno del clásico social. ORTEGA, María Luisa: “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación”. En TORREIRO, Casimiro y CERDÁN, Josetxo (eds.): *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra, 2005; p. 204.

<sup>22</sup> En el sentido planteado por Nichols. NICHOLS, Hill: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1991; 66-7.

<sup>23</sup> WEINRICHTER, Antonio: *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, T&b Editores, 2004; p. 46.

<sup>24</sup> WEINRICHTER, Antonio: *Desvíos de lo real...*, p. 49.

La reflexión de Romm sobre la manipulación de las imágenes fascistas con el fin de eliminar líderes que se habían transformado en enemigos del protagonista del culto a la personalidad es aplicable también al estalinismo. Con el ejemplo de la eliminación de la imagen de Ernst Röhm en las fotografías oficiales del nacional-socialismo, el director nos muestra como los censores marcaban en ellas con una cruz a los personajes que debían ser eliminados, de forma similar a como actuaban los censores en la época de Stalin.<sup>25</sup> La técnica para eliminar a Vittorio Emanuele III por oscurecimiento junto a Mussolini que se muestra en el documental, puede interpretarse incluso como una autocrítica, ya que no dista de la utilizada anteriormente por Romm en sus películas.<sup>26</sup>

En diversos artículos se afirma que la reflexión de Romm sobre el fascismo, estaría aludiendo en forma implícita también al estalinismo.<sup>27</sup> Incluso Christiane Engel y Giovanni Buttafava afirman que parte del público soviético lo interpretó en ese sentido.<sup>28</sup> El aporte más interesante en ese orden, es el de Maya Turovskaya, coautora del documental, que recuerda como en una función privada para colegas y amigos antes del estreno, algunos mencionaron explícitamente las referencias a Stalin, proponiendo también una secuela llamada *Estalinismo ordinario*.<sup>29</sup> Sin embargo, los autores no analizan ni especifican en qué forma se realiza esa asociación. Philipp Balsiger, sostiene que la tesis principal del documental es que las formas totalitarias no son un fenómeno histórico singular, sino que se encuentran presentes en toda sociedad.<sup>30</sup> Pero Romm muestra esto explícitamente sólo en sociedades capitalistas a través de las escenas de movimientos neofascistas, represión, armamentismo y belicismo,

Esta crítica encubierta relacionando ambos regímenes puede encontrarse en algunas películas checoslovacas rodadas durante la Primavera de Praga, en ocasiones con un carácter tan sutil que pasaba desapercibida para la censura y parte del público. Estamos frente a una destreza desarrollada por los directores del bloque soviético para poder superar la censura y que no

---

<sup>25</sup> KING, David: *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*. Hamburgo, Hamburger Edition, 1997.

<sup>26</sup> SCHLAPENTOKH, Dmitri y SHLAPENTOKH, Vladimir: *Soviet cinematography, 1918-1991. Ideological Conflict and Social Reality*. Nueva York, Aldine De Gruyter, 1993; p. 24. OCH, Sheila: *Lenin im sowjetischen Spielfilm. Die Revolution verfilmt ihre Helden*. Frankfurt del Meno. Peter Lang, 1992; pp. 48 y 74.

<sup>27</sup> MOINE, Caroline: "Le fascismo ordinaire de Mikhaïl Romm au festival de Leipzig 1965". En FEIGELSON, Kristian (ed.): *Caméra politique. Cinéma et stalinisme*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005; p. 229. BEILENHOF, Wolfgang y HÄNSGEN, Sabine (eds): *Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch von Michail Romm*. Berlín, Vorwerk 8, 2009; p. 12. GEYER, Michael y FITZPATRICK, Sheila (eds.): *Beyond Totalitarianism. Stalinism and Nazism Compared*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008; p. 26. VOGEL, Amos: *Film as Subversive Art*. Nueva York, C.T. Editions, 2005; pp. 200 y 269. LIEHM, Mira y LIEHM, Antonin: *The Most Important Art*. Berkeley, University of California Press, 1977; p. 315. KUCK, Johannes: "Der gewöhnliche Faschismus und die sowjetische Mauer des Schweigens". En ANTIPOW, Lilia, PETRICK, Jörn, DORNHUBER, Matthias (eds.): *Glücksuchende? Conditio Judaica im sowjetischen Film*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011.

<sup>28</sup> ENGEL, Christiane (ed.): *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Weimar: J.B. Metzler, 1999; p. 164. BUTTAFAVA, Giovanni: *Il cinema russo e sovietico*. Roma, Biblioteca di Bianco & Nero, 2000; p. 105.

<sup>29</sup> TUROVSKAYA, Maya: "Some Documents from the Life of a Documentary Film." *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Nro. 2, Vol. 2, Bristol, University of Bristol, Mayo 2008, p. 157.

<sup>30</sup> BALSIGER, W. Philipp: "Formen selbstverschuldeter Unmündigkeit. Michail Romms Suche nach Gewöhnlichkeit des Faschismus". En ANTIPOW, Lilia, PETRICK, Jörn, DORNHUBER, Matthias (eds.): *Glücksuchende?...*, p. 268.



siempre fue exitosa, como lo muestra el caso de *Iván el Terrible II: La conjura de los Boyardos* [Иван Грозный: Боярский заговор] (URSS, 1946/58) de Serguei Eisenstein, cuyo mensaje implícito en contra de Stalin fue correctamente interpretado por Romm antes de que la película fuese censurada.<sup>31</sup>

Esto nos remite al lenguaje esopiano, en el cual se transmite un significado “inocente” a quienes no comparten ciertos códigos con el autor, mientras que a los que si lo hacen se les comunica un significado oculto en el mismo mensaje. Este lenguaje era utilizado en Rusia por la *intelligentsia* ya desde el siglo XIX para que sus críticas sociales lograran escapar a la censura zarista y también se lo puede encontrar en la época soviética, especialmente durante el Deshielo. Dicha forma de comunicación se caracteriza por la utilización de ciertas técnicas como la alegoría, la ironía, la paráfrasis y las alusiones, todos elementos presentes en *Fascismo ordinario*. Su nombre proviene del escritor de la Grecia antigua, Esopo, famoso por sus fábulas que contienen enseñanzas morales implícitas. Esto otorga nuevo sentido a la inclusión de la fábula de Esopo sobre la gallina de huevos de oro al final del documental. Si bien se puede entender que la misma hace alusión a un posible holocausto nuclear, reforzado este sentido por el montaje de la niña relatando la fábula junto a las tomas de misiles nucleares estadounidenses, también puede interpretarse como un guiño del director al espectador, confirmando su mensaje esopiano.

La analogía entre estalinismo y nacional-socialismo, característica de la “escuela del totalitarismo” que presenta a ambos regímenes como omnipotentes y monolíticos y resaltaba sus semejanzas, fue utilizada también por algunos disidentes del bloque soviético, en particular luego de la intervención soviética en Checoslovaquia,<sup>32</sup> pero incluso se encuentra en otras obras contemporáneas a *Fascismo ordinario* como la novela *Vida y destino*, de Vasili Grossman.<sup>33</sup>

En su posterior documental *Y así todo yo creo...* [И всё-таки я верю...] (URSS, 1974) Romm vuelve a indagar cuestiones como el culto a la personalidad, la adoración fanática al líder, la persecución política y la pérdida de una identidad individual por una colectiva, pero ahora con imágenes de archivo sobre la República Popular China bajo Mao Tse Tung, particularmente de la Revolución Cultural.<sup>34</sup> Aquí los elementos que en su anterior documental se presentaban explícitamente como característicos del fascismo y el nacional-socialismo son ahora atribuidos también al régimen maoísta, autodenominado comunista. La ruptura sino-soviética, los conflictos armados fronterizos en la Isla de Damanski/Zhenbao en 1969, la Revolución Cultural y la visita de Nixon a China, posibilitaron esta reflexión que a pesar de su carácter altamente

---

<sup>31</sup> BORDWELL, David: *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*. Barcelona, Paidós, 1999; p. 290. KOZLOV, Leonid: “The Artist and the Shadow of Ivan”. En TAYLOR, Richard y SPRING, Derek (ed.): *Stalinism and Soviet Cinema*. Londres, Routledge, 1993; p. 126.

<sup>32</sup> TRAVERSO, Enzo: *El totalitarismo. Historia de un debate*. Buenos Aires. EUDEBA, 2001; p. 119.

<sup>33</sup> “En los países totalitarios, donde no existe la sociedad civil, el antisemitismo sólo puede ser estatal.” Grossman describe en su libro el Holocausto además del carácter antisemita de las purgas “anticosmopolitas” y deja en claro su impulso estatal. GROSSMAN, Vasili: *Vida y destino*. México. Lumen, 2008; p. 619.

<sup>34</sup> Romm falleció en noviembre de 1971, antes de finalizar el documental.

revisionista, algo riesgoso durante el periodo de Brezhnev y más aún luego del endurecimiento de la censura a partir de 1968, cumplía también una función propagandista contra un país que se presentaba como un enemigo potencial.

En ambos documentales Romm comienza su análisis mostrando el libro escrito por el líder, en este caso el *Libro rojo*, y muestra negativamente a las multitudes leyéndolo en forma colectiva. Se incluyen imágenes de la persecución de los disidentes, colgándoles carteles denigratorios y también incluye la quema de letreros durante la Revolución Cultural, como en el documental anterior mostraba acciones similares de los nazis. (FIGURA 3) La vestimenta de Mao, similar a la de Stalin y ya abandonada en la Unión Soviética durante el Deshielo, los globos glorificándolo, como los famosos globos de Stalin, relacionan los cultos a ambos líderes. Incluso en un desfile se ve una estatua de Mao con el brazo tapándole el rostro, en donde es casi indistinguible de la de Stalin. En estas escenas Romm incluye tres intertítulos en los que descompone las palabras “Revolución Cultural” [культурная революция]. El primero solo incluye la palabra “Kult” [культ] que en ruso significa “culto” claramente con la intención de que el público asocie las imágenes con el “culto a la personalidad” [культ личности].<sup>35</sup> Sin embargo no se liga el culto a la personalidad con el comunismo a través de las imágenes, lo cual era factible de ser censurado, ya que en lugar de criticar a la personalidad, como había hecho el XX° Congreso del PCUS con Stalin, se estaría criticando al marxismo o al Partido Comunista.

La caída de un régimen autoritario propicia la apropiación y el desmontaje de las filmaciones con las que este había construido su imaginario.<sup>36</sup> La desestalinización desencadenó una reinterpretación crítica del material simbólico del estalinismo, acompañada incluso de casos de iconoclastia en los que estatuas y retratos de Stalin, junto a otros monumentos característicos del estalinismo eran destruidos espontáneamente por los ciudadanos soviéticos,<sup>37</sup> fenómeno que en ocasiones superó el límite impuesto por el gobierno y extendió la crítica al Partido Comunista y al orden soviético.<sup>38</sup> Estos “excesos” fueron condenados y reprimidos por el Partido, limitando la crítica a la persona de Stalin. Si se quería profundizar en la comprensión de problemáticas fundamentales del estalinismo, como el culto a la personalidad, la masificación y el terror, sin caer en la falacia personalista, el único camino posible para escapar a la censura consistía en analizar fenómenos similares en otras sociedades.

## Holocausto latente

---

<sup>35</sup> Los intertítulos se refieren a Mao como un “sol rojo” y las imágenes muestran a las masas adorándolo como al sol, una metáfora aplicada también a Stalin. Se escribían poemas que comparaban a Stalin con un diamante radiante, un faro, el “Sol de la humanidad”, “la luz”. LOIPERDINGER, Martín, HERZ, Rudolf y POHLMANN, Ulrich: *Führerbilder...*, pp. 189-90.

<sup>36</sup> WEINRICHTER, Antonio, “Jugando en los archivos de lo real”, p. 57.

<sup>37</sup> JONES, Polly: “From the Secret Speech to the Burial of Stalin: Real and Ideal Responses to De-Stalinization”. En JONES, Polly (ed.): *The Dilemmas of De-Stalinization. Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era*. Londres, Routledge, 2006; p. 48.

<sup>38</sup> KAGARLITSKY, Boris: *Los intelectuales y el estado soviético*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006; p. 214.

En cuanto al exterminio perpetrado por el nacional-socialismo, *Fascismo ordinario* otorga prioridad a las víctimas comunistas y a las rusas en concordancia con el discurso oficial soviético, pero también rompe parcialmente el tabú de la representación de la identidad de las víctimas judías, instaurado en 1943 en plena guerra. Los medios de comunicación soviéticos presentaban a los judíos como sólo una víctima más del exterminio entre otras naciones soviéticas, y generalmente se referían a las mismas como “ciudadanos soviéticos” omitiendo que eran exterminados por su identidad judía. Varios motivos confluyeron en la imposición de este tabú. En primer lugar se evitaba alimentar entre la población el mito de la asociación entre comunismo y judaísmo, el “judeobolchevismo”, que realizaba la propaganda nazi en las zonas ocupadas, el cual encontraba un campo fértil en el antisemitismo de algunas naciones soviéticas, especialmente la rusa y la ucraniana, claramente expresado en pogromos prerrevolucionarios. También se buscaba no debilitar la unión de las naciones soviéticas dando prioridad a una nación víctima que además no era mayoría. Por otro lado se reservó el primer lugar de víctima para la nación rusa, que era la mayoría al tiempo que el objeto del chauvinismo estalinista.<sup>39</sup> Como afirma Johannes Kuck, Romm no rompe totalmente el tabú de mostrar en forma clara las estrellas de David en las víctimas judías, incluso recorta imágenes de archivo para ocultarlas y sólo menciona su identidad entre tantas otras, pero deja hablar al material de archivo con su sonido, como la voz de Joseph Goebbels mencionando el carácter judío de los libros quemados, o con su imagen, con las estrellas que las SA pintaban junto a la palabra “judío” en los locales judío-alemanes, y así expresa implícitamente su carácter específico.<sup>40</sup> Incluso Romm hace mención a pogromos nazis. Cabe preguntarse si estas escenas y su reflexión sobre el racismo, no pueden interpretarse también como si buscasen recordar a las purgas antisemitas del estalinismo.<sup>41</sup> Romm mismo declaró que luego de 1917 había olvidado que era judío, pero que lo recordó en 1944 cuando a los directores no judíos se les permitió regresar a Moscú y los judíos debieron permanecer en Kazajstán y aún más en la posguerra cuando se vio procesado durante la “purga de los doctores” de claro carácter antisemita.<sup>42</sup>

La falta de una mención explícita del Holocausto provocó críticas en los países capitalistas contra Romm, alegando que ocultaba la identidad judía de las víctimas. Las mismas provocaron una grave indignación en el director, quien se defendió alegando que él mismo era judío y que por lo tanto no se le podía realizar esa acusación.<sup>43</sup> Sin embargo, en concordancia con la afirmación de Balsiger sobre la intención de mostrar formas totalitarias de relaciones en toda

---

<sup>39</sup> ALTMAN, Ilja: “Shoa: Gedenke verboten! Der weite Weg vom Sowjettabu zur Erinnerung”. En *Osteuropa*. Nro. 4-6, Vol. 55, Berlín, Deutsche Gesellschaft für Osteuropakunde e.V., Abril-Junio 2005; p.149-164.

<sup>40</sup> KUCK, Johannes: “Der gewöhnliche Faschismus...”, p. 280-28. Ya en los Juicios de Núremberg los soviéticos presentaron material filmico documental como prueba en el que se mostraban los cadáveres provocados por las masacres nazis en territorio soviético, pero del mismo se habían recortado previamente los fotogramas en los que se observaban sus estrellas de David.

<sup>41</sup> FIGES, Orlando: *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. Barcelona, Edhasa, 2006; p. 604.

<sup>42</sup> KENEZ, Peter: *Cinema & Soviet Society 1917-1953*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992; p. 221.

<sup>43</sup> BULGAKOWA, Oksana y HOCHMUTH, Dietmar (eds.): *Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen*. Berlín, Freunden der deutschen Kinemathek, 1991; p.160.

sociedad, puede considerarse que Romm, sin romper totalmente el tabú estalinista, pero maniobrando en los márgenes del mismo, muestra al Holocausto, pero le resta especificidad, mientras que simultáneamente le otorga al exterminio nacional-socialista un carácter universal más allá del antisemitismo. Esta maniobra dentro de los límites permitidos, como tantas otras en la obra, se profundiza en su último documental donde Auschwitz es mostrado junto a Hiroshima, el apartheid, la persecución política en el maoísmo y otros crímenes contra la humanidad del siglo XX. La centralidad que el Holocausto adquirió en la filmografía de los países capitalistas, al punto de eclipsar otras víctimas secundarias del exterminio nacional-socialista como gitanos, comunistas, comisarios, homosexuales, discapacitados y prisioneros de guerra rusos, entre otros, hicieron que este fuese el punto más criticado por fuera del bloque soviético.

### **Reclutar para la Guerra Fría.**

*Fascismo ordinario* fue un éxito de cartelera en la Unión Soviética visto por más de 40 millones de espectadores. También fue galardonado con el premio especial del jurado, la Paloma de Oro, en el Festival Internacional de Documental y Animación de Leipzig en 1965. Sin embargo, no fue transmitido por la televisión soviética. Si bien su rodaje comenzó durante el periodo antiestalinista de Nikita Jrushev, su estreno tuvo lugar durante el de Brezhnev, que buscaba rehabilitar la figura de Stalin, al menos parcialmente. El Partido mostraba así una actitud ambivalente ya que no lo televisaba, pero permitía su estreno en cines, dado que mostraba a la sociedad del bloque soviético con un presente próspero, libre y feliz, al tiempo que resaltaba los horrores causados por el nacional-socialismo, cuya derrota reforzaba el sentimiento patriótico soviético. Además, cumplía con el imperativo propagandístico del momento que consistía en demonizar al enemigo capitalista, en especial a los países de la OTAN, asociándolos con el nacional-socialismo. La estructura de propaganda utilizada por Romm puede apreciarse en otras películas de la época rodadas en el bloque soviético, especialmente en la República Democrática Alemana, en las cuales la mayor parte de la narración muestra los crímenes del nacional-socialismo implicando al espectador con sus víctimas, mientras que el desenlace de la narración transcurre en la posguerra asociando al capitalismo y a los países de la OTAN, especialmente a los EE.UU. y a la República Federal Alemana, con los criminales nazis.

Romm muestra la derrota de la izquierda en Alemania en manos del nacional-socialismo y dice que “la clase obrera se dividió en dos y así fue más fácil de derrotar”, de esta forma legitima la fusión del Partido Comunista y del Partido Socialdemócrata en el Partido Socialista Unificado gobernante en la RDA, pero también puede interpretarse esto como una crítica implícita a la política de clase contra clase de Stalin. Utiliza música heroica extradiegética para las tomas del *Rotfront* y en las del Ejército Rojo mientras repite “20 millones de muertos de nuestro pueblo” y muestra diversas tomas de enfermeras soviéticas en el frente vendando a los soldados heridos. A

pesar de que no destaca la labor de Stalin o el Partido en la guerra y sí en cambio el sacrificio de la sociedad soviética, lo cual es característico del Deshielo en contra del discurso triunfal estalinista. Aquí quedan expuestos los límites políticos impuestos por el Partido o quizás ideológicos autoimpuestos, que Romm no traspasa, ya que al retratar a los propios héroes cae en el documental expositivo con “voz de dios”, montaje lineal y música dramática característica de los documentales de propaganda, especialmente de la estalinista, sin hacer mención de temas problemáticos como los casos de colaboración, los errores militares de Stalin o los crímenes del Ejército Rojo.

### **Innovación entre dos frentes**

Con *Fascismo ordinario* Romm abrió una reflexión crítica en torno a la instrumentalización de material de archivo como fuente, a la que se interroga y se somete a crítica, más que como medio de evidencia que es reutilizado en forma ilustrativa. También intervino subjetivamente en el documental de compilación. Su voz se transforma en una referencia del presente y del lugar desde el cual se está hablando. Es una utilización del yo que se pregunta a sí mismo y al espectador, que actúa e interactúa. Por todas estas particularidades *Fascismo ordinario* significa el surgimiento del documental moderno en la Unión Soviética.

Sin embargo el proceso reflexivo de carácter marcadamente subjetivo abierto por el autor en este documental y que fue parte del Deshielo encontró sus límites en el imperativo propagandístico de la Guerra Fría al cual el documental se debía subordinar ya sea por cuestiones ideológicas del autor o por el carácter estatal de los medios de producción cinematográficos. Esto tuvo como consecuencia un híbrido entre el documental de compilación reflexivo y el documental de propaganda expositivo, lo que le otorgó singularidad.

La hipótesis sobre la referencia implícita de Romm a ciertos aspectos del estalinismo se sostiene por sus referencias a una multiplicidad de elementos que durante el Deshielo eran identificables por la sociedad soviética como característicos del mismo y que fueron citados a lo largo de este trabajo: culto a la personalidad en el arte y la literatura, fanática adoración y sumisión de las masas al líder, su carácter extremadamente represivo, supresión de la imagen de opositores de los documentos gráficos, arte monumental, subordinación del individuo al colectivo con la supresión de su subjetividad y politización de casi todos los aspectos de la vida, incluso de la educación de los niños, entre otros elementos.

En el caso de la representación del Holocausto el documental también es una clara expresión de cómo las tensiones del Deshielo impactaron en un director judío que a través de la utilización virtuosa del material de archivo logra exponer el Holocausto sin romper el tabú de su mención explícita por fuera del exterminio general del nacional-socialismo.

*Fascismo ordinario* puede entenderse como una expresión de la tensión que en esos momentos vivían algunos intelectuales soviéticos, que impulsados por el Deshielo reflexionaban sobre el

terror de su pasado reciente bajo el estalinismo al tiempo que su ideología socialista y la censura los alineaba en la Guerra Fría.<sup>44</sup>

### **Bibliografía:**

ALTMAN, Ilja: “Shoa: Gedenke verboten! Der weite Weg vom Sowjettabu zur Erinnerung”. En *Osteuropa*. Nro. 4-6, Vol. 55, Berlín, Deutsche Gesellschaft für Osteuropakunde e.V., Abril-Junio 2005.

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

BALSIGER, W. Philipp: “Formen selbstverschuldeter Unmündigkeit. Michail Romms Suche nach Gewöhnlichkeit des Faschismus“. En ANTIPOW, Lilia, PETRICK, Jörn, DORNHUBER, Matthias (eds.): *Glücksuchende? Conditio Judaica im sowjetischen Film*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011

BEILENHOF, Wolfgang y HÄNSGEN, Sabine (eds): *Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch von Michail Romm*. Berlín, Vorwerk 8, 2009.

BEILENHOF, Wolfgang y HÄNSGEN, Sabine: “Speaking About Images. The Voice of the Author in Ordinary Fascism”. En *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Nro. 2, Vol. 2, Bristol, University of Bristol, Mayo 2008.

BORDWELL, David: *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*. Barcelona, Paidós, 1999.

BRÄNDLI, Sabina y RUGGLE, Walter (eds.): *Sowjetischer Film heute*. Baden, Lars Müller, 1990.

BULGAKOWA, Oksana y HOCHMUTH, Dietmar (eds.): *Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen*. Berlín, Freunden der deutschen Kinemathek, 1991.

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

CLARK, Toby: *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, Madrid, Akal, 2007.

ENGEL, Christiane (ed.): *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Weimar, J.B. Metzler, 1999.

FIGES, Orlando: *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. Barcelona, Edhasa, 2006.

GEYER, Michael y FITZPATRICK, Sheila (eds.): *Beyond Totalitarianism. Stalinism and Nazism Compared*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

GROSSMAN, Vasili: *Vida y destino*. México, Lumen, 2008.

JONES, Polly: “From the Secret Speech to the Burial of Stalin. Real and Ideal Responses to de-Stalinization”. En JONES, Polly (eds.): *The Dilemmas of De-Stalinization. Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era*. Londres, Routledge, 2006.

---

<sup>44</sup> Esta tensión puede observarse también en la película *Cielo despejado* [Чистое небо] (URSS, 1961) del director soviético Grigori Chujrai.

- KAGARLITZKY, Boris: *Los intelectuales y el estado soviético*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006.
- KENEZ, Peter: *Cinema & Soviet Society 1917-1953*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- KING, David: *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*. Hamburgo, Hamburger Edition, 1997.
- KOZLOV, Leonid: "The Artist and the Shadow of Ivan". En TAYLOR, Richard y SPRING, Derek (eds.): *Stalinism and Soviet Cinema*. Londres, Routledge, 1993.
- KUCK, Johannes: "Der gewöhnliche Faschismus und die sowjetische Mauer des Schweigens". En ANTIPOW, Lilia, PETRICK, Jörn, DORNHUBER, Matthias (eds.): *Glücksuchende? Conditio Judaica im sowjetischen Film*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011.
- LAWTON, Anna (ed.): *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. Londres, Routledge, 1992.
- LEYDA, Jay: *Films Beget Film. A Study of the Compilation Film*. Nueva York, Hill and Wang, 1971.
- LIEHM, Mira y ANTONIN J.: *The Most Important Art*. Berkeley, University of California Press, 1977.
- LOIPERDINGER, Martin, HERZ, Rudolf y POHLMANN, Ulrich: *Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*. Munich, Piper, 1995.
- MOINE, Caroline: "Le fascismo ordinaire de Mikhaïl Romm au festival de Leipzig 1965". En FEIGELSON, Kristian. *Caméra politique. Cinéma et stalinisme*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- NICHOLS, Hill: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1991.
- OCH, Sheila: *Lenin im sowjetischen Spielfilm. Die Revolution verfilmt ihre Helden*. Frankfurt del Meno, Peter Lang, 1992.
- ORTEGA, María Luisa: "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación". En TORREIRO, Casimiro y CERDÁN, Josetxo (eds.): *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra, 2005.
- ROBERTS, Graham: *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*. Nueva York, St. Martin's Press, 1999.
- SHLAPENTOKH, Dmitri y SHLAPENTOKH, Vladimir: *Soviet Cinematography, 1918-1991. Ideological Conflict and Social Reality*. Nueva York, Aldine De Gruyter, 1993.
- TAYLOR, Richard: *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*. Londres, I. B. Tauris, 1998.

- TRAVERSO, Enzo: *El totalitarismo. Historia de un debate*. Buenos Aires, EUDEBA, 2001.
- TUROVSKAYA, Maya: "Some Documents from the Life of a Documentary Film." *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Nro. 2, Vol. 2, Bristol, University of Bristol, Mayo 2008.
- VOGEL, Amos: *Film as Subversive Art*. Nueva York, C.T. Editions, 2005.
- WEINRICHTER, Antonio: "Jugando en los archivos de lo real: Apropiación y remontaje en el cine de no ficción". En TORREIRO, Casimiro y CERDÁN, Josetxo (eds.): *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra, 2005.
- WEINRICHTER, Antonio: *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, T&b Editores, 2004.
- WOLL, Josephine: *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*. Nueva York, Tauris, 2000.
- ZIMMERMANN, Patricia: "Revolutionary Pleasures: Wrecking the Text in Compilation Documentary". En *Afterimage*. Nro. 8, Vol. 16, Rochester, Visual Studies Workshop, Marzo 1989.