

caiana

Carlos Luciano Dawidiuk

Universidad Nacional de Luján – CONICET

La mirada especular de la cultura europea y la memoria del genocidio nazi en *Francofonía* de Alexander Sokurov

La mirada especular de la cultura europea y la memoria del genocidio nazi en *Francofonia* de Alexander Sokurov

Carlos Luciano Dawidiuk
Universidad Nacional de Luján – CONICET

Cine, memoria y genocidio

El cine es capaz de producir una visión particular de la historia que no necesariamente se reduce a una instancia previa del hecho propiamente cinematográfico. Es decir, que una perspectiva o interpretación histórica desarrollada en un film no necesita inevitablemente atarse a un referente externo, que difiera de su esencia, como pudiera ser cualquier tipo de escrito histórico. De hecho, la forma en que un abordaje cinematográfico se vincula con estudios académicos o escritos literarios, responde a las mismas reglas de referencialidad que se dan en la escritura de la historia.

En efecto, las representaciones audiovisuales deben atenderse de acuerdo a sus particularidades. Sin embargo, es necesario evitar caer en una suerte de elogio positivista del cine, reflejado en la sobrevaloración de las virtudes descriptivas de la representación visual frente a lo escrito. Para muchos, y tal como se desprende de cientos de textos que se abocan a este terreno, lo que caracteriza esencialmente a una buena película histórica es la exactitud con la que se describen los hechos o los personajes. Lo que, dicho de otro modo, podría interpretarse como un compromiso de cumplir con una especie de mandato rankeano de (re)presentar los hechos tal cual son.

Existe una tendencia dominante en la práctica historiográfica a no reconocer en las producciones visuales un discurso propio, particular, y capaz de transmitirnos información sobre sus referentes que son diferentes del discurso verbal, relegándola en la mayoría de los casos a un papel meramente complementario de dicha evidencia verbal. Sin embargo, como señala Hayden White, “toda historia escrita es producto de procesos de condensación, desplazamiento, simbolización y clasificación, exactamente, como aquellos usados en la producción de una representación fílmica”.¹ Podríamos agregar que la misma necesidad epistemológica de atender a la relevancia de los datos también se contrapone a esa burda idea de la representación positivista de la realidad.

Por su parte, Marc Ferro y Pierre Sorlin proponen un análisis del film donde su valor documental no solo reside en su contenido aparente sino también en sus silencios, es decir, en el contenido latente. En palabras de Ferro, el cine permite realizar un “contranálisis de la sociedad” en la medida en que se desarrolle una aproximación diferente a las tradicionales, aportando elementos que bien puedan integrarse a las perspectivas actuales, o incluso disentir con ellas y superarlas.² Por eso la relación entre cine e historia está dada por una “lectura histórica del film” que implica al mismo tiempo una “lectura fílmica de la historia”.³ Así, el cine no refleja la historia, sino que más bien la revela. El interés del historiador puesto en lo que sucede en el film, consiste en un esfuerzo por percibir en él lo que pueda considerarse significativo. Y el resultado final de ese mirar es la construcción de un discurso histórico, que surge de la articulación de

lo que ese mirar ha percibido en el documento fílmico.

Podemos decir, entonces que, mientras el contenido manifiesto o aparente del film nos brinda información sobre el contexto social y cultural del cual emerge y nos deja ver aquello que una sociedad acepta (o tolera) como posibilidad de lo representable, el segundo aspecto, el contenido latente, es el que nos revela aquellos temores, dudas, molestias y obsesiones de dicha sociedad. De este modo, como afirma Pierre Sorlin, las películas que apuntan a una reconstrucción del pasado en verdad nos hablan más de cómo era (o es) la sociedad que las ha realizado que del hecho o referente histórico que intentan abordar.

Como señala Sorlin, es preciso reflexionar sobre el papel epistemológico que el cine puede desempeñar en la investigación histórica y sociológica. Pues, según éste, el cine no constituye meramente el reflejo de su época, sino que traza vínculos que dan cuenta de su pertenencia a ella y, de esta manera, al crear figuras, fenómenos y modos de ser ejerce acción sobre ella. Justamente, por ello, enfatiza en que el historiador debe tener en cuenta no solo aquello que las películas informan, sino igualmente los modales, las ideas que el cine ha impuesto, y las que él mismo utiliza. Y también señala que la historia, en su afán de captar la vida de las sociedades en sus aspectos concretos, vívidos, únicos y cambiantes, corre el peligro de devenir una enumeración de casos todos diversos. Mientras que el cine, al definirse por lo concreto, por lo particular, al presentar hechos no reproducibles “desafía al historiador y lo constriñe a que defina sus presupuestos teóricos, o a que ignore las películas”.⁴

La película de Sokurov que abordamos aquí, brinda una mirada compleja del pasado y apela para su construcción a los mecanismos básicos que caracterizan a la escritura de la historia mencionados por White. Sin embargo, aunque el director ruso plantea lo que podríamos definir en términos generales como un enfoque histórico, su abordaje excede los límites de la disciplina histórica. En este sentido, dado el marcado carácter ensayístico de esta obra, la reflexión que desarrolla no solo es llevada a cabo, fundamentalmente, mediante el montaje cinematográfico, sino que responde a un enfoque con una fuerte impronta personal que recurre

libremente a elementos de la ficción y prescinde de los aportes, de los métodos y del arbitrio del campo historiográfico.

De ahí que, antes que pensarla como una obra estrictamente histórica, tal vez resulte más acertado y fructífero concebir a *Francofonía* como un producto, y a su vez, un devenir y un operar de la memoria. Como señala Daniel Feierstein, la neurociencia, el psicoanálisis y las ciencias sociales coinciden en concebir a la memoria como una reconstrucción creativa y un como proceso social.⁵ Podemos decir, en consonancia con la perspectiva de Maurice Halbwachs, que toda memoria es en última instancia histórica-social y de algún modo colectiva, pues resulta imposible reducirla meramente a una función cerebral individual.⁶

De este modo, la noción de “marcos sociales de la memoria” elaborada por Halbwachs, en tanto instrumentos que posibilitan la fijación de recuerdos, dotándolos de sentido al articularlos con otros elementos más fijos o estables, nos permite pensar al cine como un dispositivo importante en la conformación de recuerdos del pasado.⁷ Aunque estos excedan la propia experiencia vivida, implican un proceso de elaboración colectiva y creativa que sedimenta en un presente para brindar estructuras a partir de las cuales estas pueden articularse con modalidades de comprensión y de construcción de sentido.⁸

Tal como señala Feierstein, recuperando la noción de Paul Ricoeur de “identidad narrativa”, los actos de memoria, entendidos como procesos creativos, instituyen relatos tanto en el plano individual como en el intersubjetivo, que al establecer tramas causales entre “lo que fue, lo que no pudo ser y lo que es” posibilitan la constitución identitaria desde el presente.⁹ Desde esta perspectiva, lo que resulta relevante es la articulación de un sentido y una coherencia que constituye la continuidad identitaria a través del tiempo, ya sea como sujetos o como pueblos, que posibilita la acción sobre el presente, más allá de la medida en que los elementos narrativos verídicos o ficcionales puedan corresponderse o ajustarse a lo efectivamente acontecido.¹⁰

Por ello, en nuestro caso, también es importante evocar la noción de “memoria cultural”¹¹ que propone Jan Assmann, que refiere a procesos complejos de selección, tipificación y

ritualización de los componentes de la memoria, y se apoya en un amplio abanico de medios e instituciones para garantizar su transmisión a través de diferentes épocas. En este sentido, la memoria cultural “es exteriorizada y objetivada; se almacena en formas simbólicas estables, artefactos y soportes de diversa índole (*Speichermedien*) que se divulgan a través de medios de distancia (*Distanzmedien*)”.¹² Así, no solo el cine puede entenderse como un dispositivo distinguido para la construcción y transmisión de la memoria cultural, sino también el propio museo, objeto central en la obra de Sokurov.

De este modo, tal como se desprende de las afirmaciones de Sorlin, puede pensarse al cine como un canal a través del cual se reproducen narrativas sobre el pasado vinculadas al campo historiográfico o a diferentes colectivos sociales, pero también, como un agente activo en la construcción y fijación de dichas narrativas históricas. Además, el carácter intermedial y la continua apelación a la intertextualidad en el film de Sokurov nos permite explorar la complejidad en la dinámica de la construcción de la memoria.¹³ Puesto que la riqueza de la obra del cineasta ruso no solo reside en aquello que buscamos hacer emerger de su mirada, sino también en que su propuesta es hacer dialogar al cine con la pintura, la literatura, la poesía o el teatro bajo la modalidad del ensayo para iluminar una memoria cultural más amplia.

Entonces, puesto que nuestro interés por esta película tiene que ver esencialmente con la exploración de las condiciones y límites de la representación del proceso genocida nazi, y dado también el hecho de que las posibilidades de calificar la violencia genocida solo a partir de la producción de una verdad factual no es nunca suficiente, nos resulta necesario poder dar cuenta de la medida en que se favorecen, activan o clausuran las diferentes modalidades narrativas, a la vez que se promueven relaciones de ajenización o apropiación respecto al pasado, con determinadas cargas de sentido que inevitablemente orientan la acción hacia un presente.¹⁴ Es decir, hacia el momento histórico a partir del cual el director construye su obra hurgando en los vestigios que le permiten construir una imagen del pasado como así también al presente de nuestro interés en develar cómo opera dicho pasado en su mirada y su memoria.

Es por ello que creemos relevante atender a la singularidad de films en los cuales, como en este caso, se propone o posibilita una narrativa en tanto genocidio frente a aquellas que lo subsumen a la de la guerra, como ha sido el caso de la mayoría de las películas soviéticas y rusas. Como propone Martín Shaw, puede entenderse, en un sentido general, como genocidio a toda “forma de conflicto social o guerra entre organizaciones de poder armadas que apuntan a destruir grupos sociales civiles y esos grupos y otros actores que resisten esa destrucción”.¹⁵ Pero más importante aún es la caracterización del genocidio como práctica social, que implica “tanto aquella que tiende y/o colabora en el desarrollo del genocidio como aquella que lo realiza simbólicamente a través de modelos de representación o narración de dicha experiencia”.¹⁶ Esto permite concebir al genocidio “como un *proceso*, el cual se inicia mucho antes del aniquilamiento y concluye mucho después, aun cuando las ideas de inicio o conclusión sean relativas para una práctica social, aun cuando no logre realizar todos los momentos de su propia periodización”.¹⁷

Creemos que un análisis de (y con) esta obra de Sokurov, puede arrojar luz sobre una forma de rememorar el proceso genocida nazi y sobre los modos de su realización simbólica.¹⁸ En este sentido, la narrativa de la guerra resulta insuficiente para dar cuenta de ciertos vínculos entre el genocidio y el orden social que lo produjo, como así también particularidades que permiten repensar la forma en que pudo afectar a las víctimas y el modo de pensarlas en relación al pasado para reponer aspectos identitarios que ha afectado el proceso genocida y que puede condicionar la acción sobre en el presente.

Cine-ensayo y mirada especular

La elección del museo como el objeto central de la película para desplegar una serie de cavilaciones en torno al arte, el poder, la historia y la cultura, como así también su tono elegíaco, hacen que resulte imposible no vincularla a otra gran obra del director ruso: *El Arca rusa* (*Русский ковчег*, 2002).¹⁹ Con aquella, Sokurov se había hecho acreedor de un gran reconocimiento internacional, al proponer una exploración histórica de algunos aspectos de la vieja Rusia imperial mediante un recorrido por el Museo del Hermitage de San Petersburgo, todo

filmado magistralmente en un solo plano secuencia.

Ambas películas no solo comparten la mencionada afinidad temática y la centralidad de la incursión museística en su abordaje, sino que otros elementos –como la presencia fantasmagórica de personajes históricos, la reflexión gestada a partir de las pinturas, la evocación del pasado o la preminente voz del mismo director– tornan aún más evidentes la similitud. Más aún, podríamos pensar en que *Francofonía* se nos presenta como una continuación de aquella o bien como parte de un díptico.²⁰ En la primera, a través de una mirada melancólica de la Rusia zarista, la elegía se construye a partir de la “tensión entre la celebración de la vida aristocrática y el deleite estético en las obras del Hermitage, por un lado, y el lamento por un mundo sepultado para siempre tras la época soviética, por otro”, mostrando al museo como un “arca de salvación en tiempos convulsos”.²¹

Incluso podríamos decir que la segunda retoma el final de la primera. En aquella, se podía escuchar al propio Sokurov, narrador invisible y ubicuo del film, concluyendo: “El mar nos rodea. Estamos destinados a navegar eternamente, a vivir eternamente”. Mientras que nuestra película comienza con la voz del director ruso justamente mencionando a un misterioso barco que partió del puerto de Rotterdam que transporta contenedores con obras de arte, del que no tiene noticias “desde hace un tiempo”. Más tarde, en una comunicación por videollamada con el capitán del navío, se lamenta por el grave peligro al que se enfrentan dichas obras que transporta en aquel océano inclemente. Tras invocar a Tolstoi y Chéjov, lanza una cita de este último: “El mar se agrandaba, sobre cada ola se quebraba otra y no hubo en ellas razón ni piedad”. Y, seguidamente, frente a las imágenes del barco navegando sobre el mar embravecido, reflexiona: “La fuerza del mar y de la historia son así: sin razón ni piedad”. La primera pintura en la que se detiene la cámara para escrutarla, *La balsa de la Medusa (Le Radeau de la Méduse)* realizada por el pintor romántico Théodore Géricault entre 1818 y 1819, refuerza esta gran metáfora que guiará las reflexiones de toda la película, la de “la fragilidad del arte, siempre al borde del naufragio, y su papel privilegiado como salvaguarda de toda una civilización”.²²

Pero, si bien podemos concebir a ambas películas como parte de un díptico, existe entre ellas una diferencia notoria: mientras que *El Arca Rusa* está signada por la continuidad del plano-secuencia, en *Francofonía* prima la fragmentación. De hecho, ésta se nos presenta como un gran *collage*. Eso no solo resulta evidente en su disposición formal –en la que se entretajan elementos de la ficción, del género documental y los fragmentos de metrajes y fotografías de época–, sino también en su construcción narrativa, en la que la omnipresente voz de Sokurov busca anclar permanentemente el sentido urdiendo las reflexiones frente a las obras de arte y la arquitectura con interpelaciones a los personajes de las tres tramas ficcionales que se intercalan o se yuxtaponen a los otros segmentos: el barco cargado de obras de arte conducido en un océano tempestuoso por el capitán Dirk; las intervenciones teatrales del fantasma de Napoleón y la Marianne, personificación y figura alegórica de la República Francesa; y, la que suele identificarse como central, la reconstrucción histórica de episodios que retratan acciones y encuentros en el contexto de la París ocupada por la Alemania nazi del conde Franz von Wolff-Metternich, el funcionario representante del comando de la administración militar, y Jacques Jaujard, director del Louvre y de los museos nacionales en aquella época. A todo esto, se suman técnicas como el retoque digital, la sobreimpresión, la división del cuadro en imágenes múltiples y el añadido de sonido sincronizado a fragmentos filmicos de época. Las diferencias en los formatos de exposición que denotan el contraste entre los diferentes tipos de imágenes que se suceden tornan aún más evidente la construcción de este *collage*. Incluso, podríamos sumar a todo esto las diferentes lenguas que se escuchan a lo largo de todo el film.

Todo esto hace imposible encuadrar a la película dentro de los géneros cinematográficos clásicos. La vaga categoría de “no ficción” tampoco parece adecuada, sobre todo cuando la recreación ficcional de las acciones de Wolff-Metternich y Jaujard son centrales en la construcción de esta obra. Por ello resulta más conveniente abordarla como un film-ensayo.

De este modo, las características esenciales del cine-ensayo propuestas por Gustavo Provitina y Josep Català Domènech, como algunas de sus reflexiones teóricas para intentar delimitarlo,

resultan bastante esclarecedoras para pensar ciertos aspectos de *Francofonía*. Podríamos afirmar que el cine-ensayo, vinculado estrechamente al ensayo literario, se caracteriza fundamentalmente por el tratamiento novedoso de un tema que no lo es, que prescinde de un método científico en el esbozo y proyección de ideas al adoptar una forma libre, y que entraña un trabajo en gran medida de carácter hermenéutico “que potenciará siempre la mirada subjetiva de quien se aventura al doloroso *métier* de revelar un mundo”.²³ Y si bien el montaje representa una etapa esencial en su elaboración,

no es menos cierto que una de las características más importantes de este modo cinematográfico es visualizar una serie de estrategias comunicativas que no tan solo pueden ser previas al montaje, sino que incluso pueden no ser específicamente cinematográficas.²⁴

El concepto de film-ensayo “se refiere a un determinado trabajo de reflexión cinematográfica y más específicamente de reflexión efectuada a través de las imágenes y el sonido (...), en cuya estructuración permanecen los trazos visibles del proceso de pensamiento”.²⁵ En este, las tensiones devenidas de la construcción de significado son incorporadas a su propia textura como elemento determinante de la misma. De este modo,

para el cineasta que realiza un film-ensayo (o un ensayo filmico), todas las técnicas cinematográficas constituyen herramientas de reflexión, pero no una reflexión que se encamina a dirigir la atención del espectador hacia sus propios patrones o que pretende establecer una ruptura entre una historia y su representación con fines ideológicos, sino una reflexión que escoge su propio objeto e inventa sus propias reglas.²⁶

La autorreflexividad que caracteriza a este tipo de cine responde al modo en que las estrategias desplegadas en su elaboración acaban integrándose a su espacio visual y auditivo, haciendo que el cineasta sea constantemente consciente de los límites estético-ideológicos de su trabajo, que se le aparecen no como horizonte último de su proceder, sino como verdadera plataforma donde se desarrolla el mismo y

posibilitando de esta manera el surgimiento de “un nuevo nivel de reflexión, superior a la reflexividad, en el que quedan inscritas, por activa o por pasiva, en negativo o en positivo, las huellas de aquellas tensiones que el propio trabajo de especulación produce durante su puesta en escena”.²⁷

La densa textura de *Francofonía* debería entenderse en este sentido, como un entramado complejo, intermedial e intertextual, que responde fundamentalmente a un ejercicio reflexivo íntimo del propio Sokurov. De este modo, el espacio en el que se desarrolla la película no es tanto París o el Louvre, sino el propio pensamiento y memoria del autor. Las críticas y sinopsis que circulan por la web o en revistas especializadas tienden a focalizar su atención en la trama del encuentro de Wolff-Metternich y Jaujard o en cómo es abordada la historia del propio museo. Pero esa jerarquización desatiende el hecho de que la película está construida más bien como una polifonía horizontal,²⁸ en las que todos los elementos que conforman ese gran *collage* interactúan de un modo dinámico que construye sentidos en ese fluir sin que sea posible anclarlos exclusivamente a uno u otro de ellos.

Su carácter de film-ensayo hace que la indagación sobre un objeto implique a su vez escudriñar la construcción de la propia mirada. Los planos de pinturas y esculturas que las muestran siempre de manera parcial, a la vez que las escrutan en detalle, dan cuenta de la imposibilidad del cine de imitar o reemplazar el papel de dichas artes a la vez que revelan su potencial reflexivo. Así, si el museo se nos presenta en esta obra como un espacio ambivalente, o más bien como un lugar en el que se materializa el espíritu contradictorio de la civilización occidental cuyo afán de conservar la cultura ha ido siempre de la mano de una ambición destructiva, no lo hace de modo transparente a partir de sus propias imágenes. La omnipresente voz de Sokurov, los fragmentos de viejos metrajes, las intervenciones de Napoleón y Marianne o segmentos en que tiene lugar la historia imaginada entre el conde alemán y el funcionario francés, también resultan fundamentales en este sentido. Pero dicha ambivalencia no es atributo particular del museo, sino que parece emerger y desarrollarse a lo largo de toda la película a partir del ejercicio de una mirada especular.

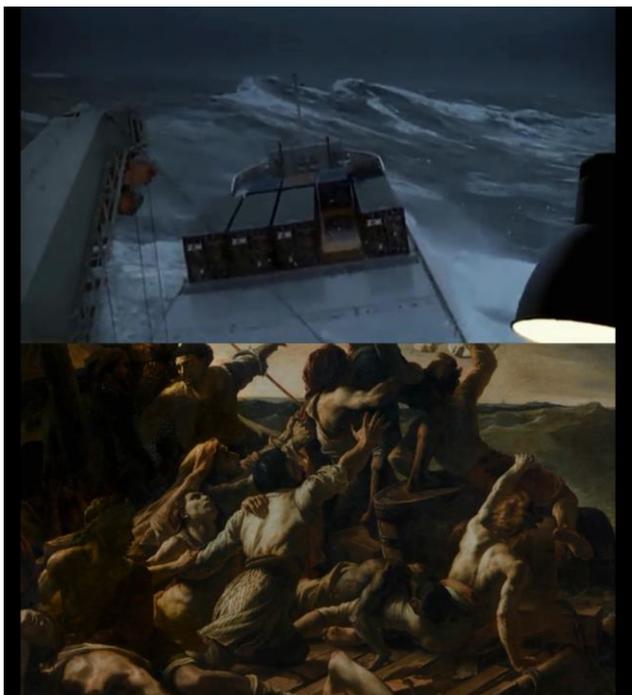


Fig. 1. Fotograma superior: barco cargado de obras de arte conducido por el capitán Dirk en el océano tempestuoso. Fotograma inferior: la cámara se acerca al cuadro de *La balsa de la Medusa* (Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, óleo sobre tela, 1819). Copyright: Idéale Audience, Zero one production, N279 Entertainment, Arte France Cinéma, Musée du Louvre, CDI Films Argentina.



Fig. 2. Fotograma superior: parte de un plano secuencia aéreo del Museo del Louvre. Fotograma inferior: una vieja fotografía del Museo del Hermitage de San Petersburgo. Copyright: Idéale Audience, Zero one production, N279

Entertainment, Arte France Cinéma, Musée du Louvre, CDI Films Argentina.



Fig. 3. Diálogos entre Franz von Wolff-Metternich, el funcionario representante del comando de la administración militar nazi, y Jacques Jaujard, director del Louvre y de los museos nacionales en el momento de la ocupación alemana, fotograma. Copyright: Idéale Audience, Zero one production, N279 Entertainment, Arte France Cinéma, Musée du Louvre, CDI Films Argentina.

Permítasenos una breve digresión. En su clásico ensayo *El estadio del espejo como formador de la función del yo*, Jacques Lacan describe la etapa del desarrollo psicológico del niño, que tiene lugar, aproximadamente entre los seis y los dieciocho meses de edad, en la que este es capaz de percibir su *imago* corporal completa, y que el psicoanalista entiende como un episodio fundante del yo y del sujeto.²⁹ Sin embargo, aquel reconocimiento deviene en desconocimiento, pues aquello que el niño reconoce es meramente una imagen que no forma parte de su cuerpo, sino que reside en el espejo.³⁰ Sin intenciones de profundizar en el pensamiento lacaniano, lo que nos interesa aquí destacar que es justamente el atender a ese mirarse en el espejo el que le permite realizar la operación mediante la que busca desacoplar al yo, en tanto sedimento imaginario, de un sujeto que es función del lenguaje.³¹ En ese mirar(se) al espejo, es precisamente la imagen la que da lugar a esa distancia o disrupción sobre la cual es posible la reflexividad.

Es interesante cómo Lacan ubica la falta (*manque*) en esa relación que el sujeto establece con su imagen especular.³² Nuevamente, no pretendemos profundizar en la teoría psicoanalítica, sino reparar en el hecho de que esa articulación entre deseo y falta –que se torna evidente en esa relación que el sujeto establece con su imagen especular– le brinda al analista posibilidades de acceso a una verdad referida al deseo del sujeto, aún cuanto ella le resulte

desconocida a este. Es decir que la mirada emerge de la pregnancia de la imagen que devuelve el espejo y el consecuente placer o

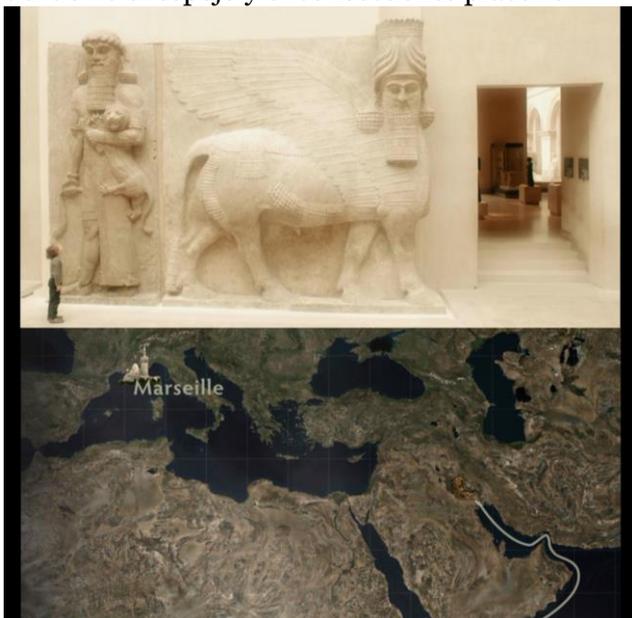


Fig. 4. Fotograma superior: una niña observa un relieve asirio. Fotograma inferior: parte de una secuencia completa sobre el avance colonial francés sobre el Cercano Oriente. Allí se indica el avance, en tono pedagógico, sobre un mapa animado. Copyright: Idéale Audience, Zero one production, N279 Entertainment, Arte France Cinéma, Musée du Louvre, CDI Films Argentina.



Fig. 5. El fotograma de arriba es parte de una secuencia en la que se montan metrajes antiguos que dan cuenta del momento de la ocupación nazi en París y de las actitudes, entre la alegría y la pasividad, de los habitantes presentados como espectadores. El de abajo también forma parte de una secuencia en la que se empalman viejos metrajes que exponen las penurias vividas por los pobladores de San

Petersburgo en el contexto del asedio llevado a cabo por el ejército alemán. Copyright: Idéale Audience, Zero one production, N279 Entertainment, Arte France Cinéma, Musée du Louvre, CDI Films Argentina.

rechazo de dicha forma imaginaria que provoca un sentido en ese acto.³³

De modo similar, la reflexión de Foucault en torno al espejo, como objeto al mismo tiempo utópico y heterotópico, resulta ilustrativa respecto a la mirada. Así, en su dimensión utópica, el espejo devuelve a quien lo enfrenta una imagen emplazada en “un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie”.³⁴ De ese modo posibilita el esbozo de analogías directas o invertidas con el objeto que refleja. Pero en su carácter heterotópico remite a la producción de un “efecto de devolución” que permite descubrirse ausente del lugar ocupado a quien se mira, al verse en aquel espacio virtual que está del otro lado del cristal y al devolver la mirada hacia el sí-mismo para su reconstrucción en dicha posición. Como señala Foucault,

el espejo funciona como una heterotopía en el sentido de que vuelve este lugar que ocupó en el momento en que me miro en el cristal absolutamente real, vinculado con todo el espacio que lo rodea, y a su vez absolutamente irreal ya que está obligado, para ser percibido, a pasar por aquel punto virtual que está allá.³⁵

Podemos pensar, entonces, que las reflexiones de Sokurov toman la forma de miradas especulares, de confrontaciones dialécticas que terminan por expresar ambivalencias, contradicciones y sensaciones de extrañamiento al oponer elementos similares. De este modo, podemos destacar los cruces de miradas entre el barco que viaja a la deriva cargado de obras de arte y el cuadro de *La Méduse* (Fig. 1), el Louvre y el Hermitage (Fig. 2), Wolff-Metternich y Jaujard (Fig. 3), el museo y el Oriente despojado de sus tesoros mediante el saqueo y la conquista (Fig. 4), el París ocupado por el ejército alemán y el Leningrado asediado por los nazis (Fig. 5), el propio cine y la pintura.

Sin embargo, probablemente todas estas oposiciones especulares quedan subsumidas a una de mayor espesor; la de Rusia frente a Europa. Así, en este díptico al que referíamos anteriormente, la mirada de la cultura rusa de la primera película, afincada en la continuidad de ese eterno plano secuencia, se enfrenta a esta

visión fragmentada del reflejo de Europa. Por ello, las imágenes del Louvre, de París y de Europa se revelan más bien como el reflejo de la propia cultura rusa decimonónica, reivindicada por Sokurov, en el espejo. O más precisamente todo lo que hay de ella en la propia mirada del director ruso. De hecho, en la larga secuencia dedicada a explorar y elogiar las colecciones de retratos, se pregunta: “¿Quién habría sido, si no hubiera podido ver los ojos de los que vivieron antes de mí?” De esta manera, resulta más comprensible la invocación a Tolstoi y Chéjov, la comparación de la entrada relativamente pacífica a París de las tropas alemanas con la devastación de Leningrado, o el hecho de que el film culmina con la música del himno soviético/ruso distorsionada.

Del mismo modo, pese a la unidad entre cultura y lengua a la que alude “Francofonía” señalada en el título de la película,³⁶ Sokurov habla en idioma ruso de principio a fin, aún con esos personajes que dialogan con él en francés y en alemán, sin por ello ocultar su admiración por el propio museo y por las obras que contiene. Al igual que aquellos artistas e intelectuales decimonónicos rusos a los que admira, no oculta su admiración por la cultura europea, sin que ello implique renegar de su identidad rusa. Después de todo, como señala Orlando Figes,

las grandes figuras culturales de la tradición rusa (Karamazín, Pushkin, Glinka, Gógol, Tolstoi, Turguéniev, Dostoyevsky, Chéjov, Repin, Chaikovsky, Rimsky-Korsakov, Diaghilev, Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich, Chagall, Kandinsky, Mandelstam, Ajmátova, Navokov, Pasternak, Meyerhold y Eisenstein) no eran solamente ‘rusos’, también eran europeos, y las dos identidades se entrelazaban y tenían una dependencia mutua en muchos aspectos y de distintos modos.³⁷

El lugar del genocidio nazi en *Francofonía*

En la Unión Soviética la construcción de la memoria del genocidio no se enfocó en la “universalización” del caso judío, sino de la “tragedia soviética”.³⁸ El antisemitismo imperante aún después de la guerra y la enorme cantidad de víctimas de las naciones de Europa del Este, imprimieron una característica distintiva en sus representaciones

cinematográficas en las que, en muchos casos, prima la rememoración del genocidio a escala “nacional”. En este sentido, una narrativa “patriótica”, vinculada más a la memoria de la Gran Guerra Patria terminó desplazando o subsumiendo a las memorias particulares de los diferentes grupos que fueron víctima del genocidio y complementándose en algunos casos con una narrativa de la “externalización”. Esta última responde a una tendencia general en las historiografías de Europa Central y del Este, señalada por Bartov, en las que el genocidio nazi no suele despertar un interés especial y en las que se presenta al Holocausto como un fenómeno ocurrido en “otro planeta”, antes que en el corazón de esta región.³⁹

En la Rusia poscomunista puede observarse una continuidad de esta tendencia a encuadrar⁴⁰ la memoria del proceso genocida nazi a través de dichas narrativas. Por ello resulta interesante el modo en que se hace referencia al genocidio en *Francofonía*, aun cuando se presenta como un tema aparentemente tangencial. Fundamentalmente porque esa forma no responde a aquellas narrativas predilectas, sino que emerge de la misma dinámica de la reflexión en torno a la modernidad europea y a su afán colonial. En este sentido, este esfuerzo por hacer visible el pensar como el de cavilar a través, con y sobre las imágenes, implica al mismo tiempo una visualización de la memoria.

La aparente centralidad de París como espacio de reflexión se torna difusa cuando percibimos más claramente esa operación, en una escala más amplia, mediante la cual Sokurov confronta a Rusia con el espejo de Europa. De otro modo, las imágenes de archivo del asedio de Leningrado se percibirían como un elemento disruptivo, antes que como un contrapunto esencial en la construcción de la mirada. Su impronta se debe, en gran medida, a que ponen de relieve su papel determinante en la identidad nacional rusa, tornando palpables aspectos de aquellas narrativas patriótica y de la guerra.

Pero estas imágenes desvelan al mismo tiempo un lugar más amplio en el que se inserta, tal vez de manera un tanto oblicua, el genocidio nazi. Una secuencia anterior, en la que un oficial nazi golpea suavemente con su mano enguantada la vitrina en la que se haya una momia egipcia como intentando despertarla o comunicarse con ella, resulta reveladora. Pese a la sensación de

embelesamiento y asombro que aquellos restos milenarios y casi eternos provocan en espectador al desafiar a las garras destructoras del tiempo, el cuerpo inerte no responde al llamado de este hombre cuyo rostro no podemos ver (**Fig. 6**).

Al mismo tiempo, lejos de aquel santuario del arte en el que se hayan resguardado esos cuerpos exánimes devenidos en objeto de contemplación, en Leningrado miles de vidas son arrebatadas por la violencia deliberada y despiadada de los invasores alemanes. Muchos de sus cuerpos, cuyas imágenes cuidadosamente elegidas por el director ruso en las que se muestra a varios envueltos en telas y en posición horizontal para crear un paralelismo con la momia del Louvre, son arrojados a fosas comunes o yacen en las calles cubiertas de nieve, mientras que los que quedan con vida son expuestos a un proceso cruel de deshumanización (**Fig. 7**).



Fig. 6. Fotogramas de la secuencia en la que un oficial nazi (o tal vez el propio Hitler, cuya imagen es introducida en fragmentos de viejos metrajes) golpea con su mano la vitrina que contiene una momia egipcia. Copyright: Idéale Audience, Zero one production, N279 Entertainment, Arte France Cinéma, Musée du Louvre, CDI Films Argentina.

La imposibilidad de la comunicación con la momia torna evidente aquellas densas capas de sedimento temporal que nos distancian histórica, cultural y emocionalmente. Mientras que las imágenes de Leningrado emergen como un clamor profundo que interpela nuestras sensibilidades y anula las distancias temporales. El genocidio no ocurrió en algún espacio lejano, ni constituyó un acto de locura. Esas imágenes cuyas coordenadas son bien específicas, que muestran la lucha por seguir con vida frente a la amenaza omnipresente de la muerte, ponen de manifiesto una memoria que late con fuerza. Sus víctimas, tanto los muertos como los sobrevivientes, se ubican en un lugar infinitamente más cercano que el de la momia cuidadosamente conservada. Sokurov expresa con tristeza: “cuánto querríamos olvidar todo esto”. Pero la memoria brota intempestivamente, como el mar que impetuosamente sacude y hace naufragar al barco que transporta las obras de arte.

Dicha expresión, sea entendida literalmente como una sincera y angustiada expresión de deseo o como toma de conciencia frente al retorno de lo reprimido, emerge frente al espejo. Es decir, que es ese mirar a través de los dispositivos de la memoria cultural de modo especular, dando lugar al desfase en la supuesta analogía, lo que posibilita determinar la posición de Sokurov frente a eso que escruta la mirada. Y en este desfase podemos percibir ese carácter colonial del proceso genocida, la delimitación y jerarquización de espacios, pueblos, culturas, y la normalización de una razón instrumental en el disponer de ellos. Pero lo más inquietante, volviendo a la cuestión de la realización simbólica del genocidio, es que nos enfrenta a su pervivencia más allá del nazismo en la medida en que no repongamos la identidad social y cultural de las víctimas y aspiremos a una visión más compleja del pasado a la luz de nuestro presente (y es en aquí, tal vez, donde más claramente podemos trazar la diferencia del operar memorístico de Sokurov con el operar de la disciplina histórica que señalábamos al principio).⁴¹

desconocimiento de la identidad rusa como



Fig. 7. Fotogramas de secuencias posteriores a la dedicada a la momia egipcia (fig. 6), que, de modo sugerente, trazan una analogía entre el tratamiento de los cadáveres en el San Petersburgo asediado y aquella exhibida como reliquia en el Louvre. Copyright: Idéale Audience, Zero one production, N279 Entertainment, Arte France Cinéma, Musée du Louvre, CDI Films Argentina.

Los marcos vacíos del Hermitage y las condiciones deplorables en las que se encuentra el museo a causa de los ataques alemanes dan cuenta del desprecio de los nazis por ese mundo eslavo, cuyas manifestaciones artísticas parecían no poseer un estatus de “cultura” y por ello no merecía ningún tipo de cuidados (**Fig. 8**). Pero, aún más importante, también sirve de contrapunto a la idea que progresivamente cobra más fuerza en el film: mientras que cierto patrimonio artístico y cultural es cuidadosamente conservado en Europa occidental, las vidas humanas en Rusia son tratadas como “cosas” sin valor de las que se puede prescindir o sobre las que se puede operar violentamente sin reparos (**Fig. 9**). Por ello, frente a los diálogos entre Wolff-Metternich y Jaujard, que aun siendo enemigos aúnan fuerzas en pos de la preservación del arte, la mirada de Sokurov no puede más que permanecer en cierta medida lejana. En un sentido metafórico, el reconocimiento de alemanes y franceses como europeos frente al espejo de ese patrimonio cultural, se contrapone al mismo tiempo al

européa. Incluso podemos pensar al mismo tiempo en la distancia medida entre la mirada de aquella vieja Rusia a la Ilustración francesa y alemana respecto al gobierno del continente a mano de estas dos potencias actualmente.



Fig. 8. Fotogramas que permiten observar el trato violento que recibió el Hermitage. Copyright: Idéale Audience, Zero one production, N279 Entertainment, Arte France Cinéma, Musée du Louvre, CDI Films Argentina.

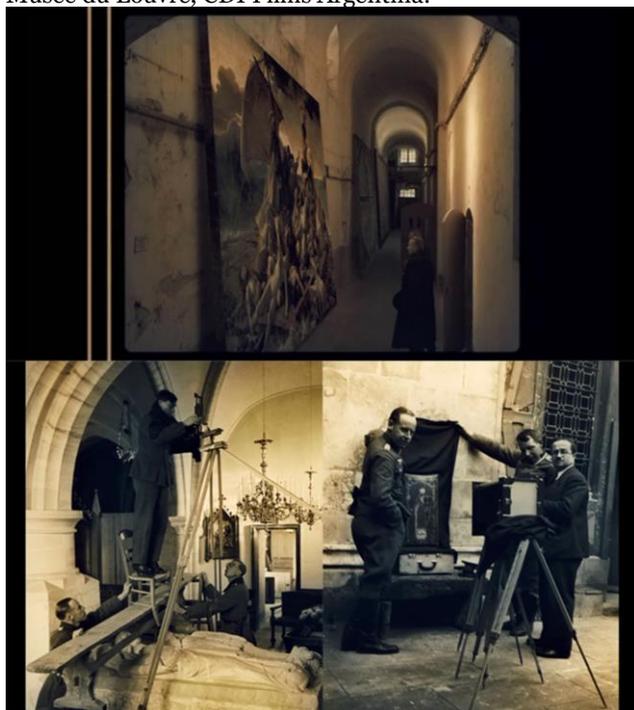


Fig. 9. Empeño en salvaguardar las obras del Louvre, fotogramas de diversas secuencias. Copyright: Idéale Audience, Zero one production, N279 Entertainment, Arte France Cinéma, Musée du Louvre, CDI Films Argentina.

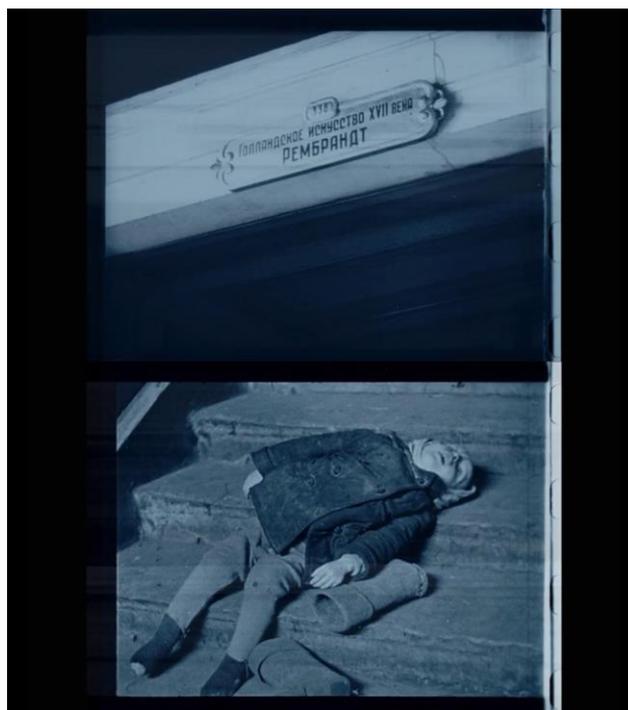


Fig. 10. Fotograma superior: plano detalle del nombre de una obra de Rembrandt en un marco vacío como parte de la destrucción del Museo Hermitage. Fotograma inferior: pérdidas humanas con las que se intercalan las imágenes precedentes. Copyright: Idéale Audience, Zero one production, N279 Entertainment, Arte France Cinéma, Musée du Louvre, CDI Films Argentina.

Al mismo tiempo, nos parece substancial una operación realizada por el cineasta ruso a partir de la cual se despliega una clara diferenciación entre la pérdida y la falta. Precisamente, la primera, que “indica una necesidad o deficiencia sentida”,⁴² se torna manifiesta al enfrentarnos a las imágenes de los marcos vacíos, que Sokurov refuerza indicando con su voz el lugar preciso de cada obra ausente, somos inmediatamente conscientes de las pinturas deberían estar ahí, y sin embargo no lo están. No obstante, sabemos que es una circunstancia transitoria, pues fueron puestas al resguardo de las acciones bélicas y del eventual saqueo. Las duras imágenes del asedio de Leningrado y sus consecuencias mortales, enfatizan, por el contrario, la pérdida (**Fig. 10**). Esta se ubica claramente “en un nivel histórico y es consecuencia de acontecimientos particulares”.⁴³

De este modo, la memoria del genocidio se encuadra en una narrativa más amplia que podríamos caracterizar, a grandes rasgos, como colonial o imperialista.⁴⁴ Es sugestivo, al respecto, el modo en que Sokurov presenta al

museo, como un dispositivo que, alejado de las vicisitudes de la vida, se dispone a brindar historias sobre el pasado y abre la reflexión sobre el presente. Sin embargo, esta posibilidad o potencia no radica mágicamente en el propio museo, sino que deviene de la relación dialéctica que se traza con el espectador y con sus posibilidades y limitaciones en la elaboración de una mirada reflexiva. En este sentido, desde un posicionamiento, en gran medida, pedagógico, el director propone una mirada compleja, una puesta en diálogo por momentos dolorosa con el arte, y a la vez exhibe el proceso de construcción de la misma.

valioso. También dicha conexión es complementariamente expuesta en la presentación de obras abiertamente funcionales a la aserción del poder imperial. Así, el fantasmagórico Napoleón, al enfrentarse al espejo del arte expuesto en las galerías del Louvre, puede reconocerse y afirmar: “C’est moi” (“soy yo”) (Fig. 11). De este modo se devela la tensión entre la capacidad del arte para desplegar su potencia para interpelarnos como modo de conocimiento de la realidad –o incluso de denuncia de los desmanes de poder- y aquella función más terrenal en la que se presenta como bien simbólico que permite reafirmar una posición dominante y de fuerza.



Fig. 11. El fantasma de Napoleón expresa su gozo al reconocerse frente a *La consagración (Le Sacre de Napoleón)* realizada entre 1805 y 1808 por pintor oficial de Bonaparte. Copyright: Idéale Audience, Zero one production, N279 Entertainment, Arte France Cinéma, Musée du Louvre, CDI Films Argentina.

La relación entre arte y poder es profundamente escrutada por Sokurov al poner sobre todo en evidencia, mediante distintas secuencias dedicadas a mostrar obras del Cercano Oriente y el proceso de su adquisición, la impronta colonizadora de una Europa que al tiempo que abrazaba los valores universales engendrados por la razón y se erigía en defensora de la libertad, hincaba violentamente sus colmillos en sus presas coloniales, sometiéndolas y despojándolas de todo aquello que consideraban

A modo de conclusión

Podemos decir que esa narrativa colonial que esbozamos exhibe el aspecto más esencial del proceso genocida: sus mecanismos de alterización y deshumanización que posibilitan y justifican la reestructuración de las relaciones sociales mediante la violencia. Frente a los modos de externalización que muchas veces resultan determinantes en las representaciones

cinematográficas del genocidio nazi, en *Francofonía* se construye un lugar que no se corresponde exclusivamente con espacio representado sino también con el aquel en el que se teje el sentido atribuido al mismo.

El devenir del propio film es el soporte dinámico, el espacio del pensamiento y la memoria. Del mismo modo, las marcas del proceso genocida se hacen visibles sin recurrir a la espectacularización ni a la estetización, mediante una mirada sensible la cual, a su vez, se aleja de los mecanismos de identificación que proponen las ficciones más clásicas del Holocausto. Y, en definitiva, el encuadramiento de las acciones

nazis, de conservación y destrucción selectiva, en esa memoria del colonialismo, posibilita la percepción de la pérdida y no como una ausencia ahistórica, lo cual abre un campo de posibilidades en torno a la elaboración de esas consecuencias del proceso genocida y su representación histórica, evitando la ilusión de una recuperación plena previa a los eventos traumáticos del pasado.

Notas

¹ Hayden White, “Historiografía e historiofotía”, en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo, 2010, pp. 218-219.

² Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 15.

³ *Ibidem*.

⁴ Pierre Sorlin, “Cine e Historia, una relación que hace falta repensar”, en Gloria Camarero, Beatriz de las Heras, Beatriz y Vanessa de Cruz (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, JC, 2008, p.26.

⁵ Daniel Feierstein, *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*, Buenos Aires, FCE, 2012, p.96.

⁶ Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 319-320.

⁷ Daniel Feierstein, *op. cit.*, p. 97.

⁸ Maurice Halbwachs, *op. cit.*, pp. 136-8; Daniel Feierstein, *op. cit.*, p. 97.

⁹ Daniel Feierstein, *op. cit.*, p. 121; Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

¹⁰ *Ibidem*, 122.

¹¹ Jan Assmann, *Religión y memoria cultural. Diez estudios*, Buenos Aires, Lilmod, 2008.

¹² Ute Seydel, “La constitución de la memoria cultural”, en *Acta Poetica*, vol. XXXV, n° 2, 2014, p. 203.

¹³ Siguiendo a Rajewsky, concebimos aquí la intermedialidad como “esas configuraciones que tienen que ver con un cruce de fronteras entre los medios” (p. 46); como una relación estética, cultural y comunicativa entre distintos medios, mediante la cual se producen obras que denotan un carácter híbrido resultante de la intervención de diferentes técnicas y/o recursos. Esto se evidencia en las “referencias intermediales”, en las que puede notarse la generación de “ilusión de una práctica específica de otro medio. E, incluso, es precisamente esta ilusión que potencialmente solicita en el receptor de un texto literario, que suponga, un sentido de cualidades filmicas, pictóricas o musicales, o –hablando más general– un sentido de una presencia visual o acústica”. Irina Rajewsky, “Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary

perspective on intermediality”, en *Intermedialités*, n° 6, 2005, p. 55. Por su parte, la intertextualidad es definida como la relación de un enunciado con otros enunciados, es decir, como un equivalente al concepto de “dialogismo” que Mijail Bajtín propone en *Estética de la creación verbal*, Barcelona, Paidós, 1982. Como propone Leonor Arfuch, “Problemáticas de la identidad” en Arfuch, Leonor (comp.), *Identidades, sujetos, subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo 2005, puede entenderse esta definición de modo más cabal si se la pone en relación a otro concepto del teórico ruso: el de “heteroglosia”, o pluralidad de voces, que “remite a diferentes registros, jergas, niveles, marcas culturales e identitarias”, introduciendo así “la otredad en el corazón del lenguaje”, invirtiendo los “términos de toda concepción unidireccional, unívoca, instrumental, de la comunicación” y cancelando “asimismo la vieja distinción antinómica entre sujeto y objeto”. Mijail Bajtín, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴ Daniel Feierstein, *op. cit.*, pp.129-30.

¹⁵ Martin Shaw, *¿Qué es el genocidio?*, Buenos Aires, Prometeo-EDUNTREF, 2014, p. 247.

¹⁶ Daniel Feierstein, *El genocidio como práctica social*, Buenos Aires, FCE, 2007, p. 36.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ La realización simbólica de las prácticas sociales genocidas, refiere a que el genocidio no culmina con su realización material, “sino que se realizan en el ámbito simbólico e ideológico”. Daniel Feierstein, *Seis estudios sobre genocidio. Análisis de las relaciones sociales: otredad, exclusión, exterminio*, Buenos Aires, del Puerto, 2008, p.131. Esto implica, entonces, apelar al carácter procesual de los procesos genocidas, en el que no solo resulta central determinar las formas de alterización que resultaron fundamentales para su implementación material y las propias condiciones de su desarrollo, sino también las dificultades posteriores en la dinámica de los procesos de construcción de memorias y su impacto en la acción social en relación a las posibilidades y limitaciones en la caracterización de las víctimas.

¹⁹ La alusión a este género lírico es recurrente en el director ruso: *Elegía* (Элегия, 1986), *Elegía de Moscú* (Московская элегия, 1987), *Elegía soviética* (Советская элегия, 1989), *Elegía de Petersburgo*, (Петербургская элегия, 1990), *Elegía de Rusia* (Элегия из России, 1992), *Elegía de un viaje* (Элегия дороги, 2001) y *Elegía de una vida*:

Rostropovich, Vishnevskaya (Элегия жизни: Ростропович, Вишневецкая, 2006).

²⁰ Sokurov ha elaborado buena parte de sus películas como series o pares: *Madre e hijo* (Мать и сын, 1997) y *Padre e hijo* (Отец и сын, 2003), sus documentales *El diario de San Petersburgo. Mozart. Réquiem* (Петербургский дневник. Моцарт. Реквием, 2004) y *Elegía de San Petersburgo* (Петербургская элегия, 1989), o su “Tetralogía del poder”: *Moloch* (Молох, 1999), *Taurus* (Телец, 2000), *El Sol* (Солнце, 2004) y *Fausto* (Фауст, 2011).

²¹ Pablo Alzola, “Francofonia (Aleksandr Sokurov)” en Alberto Fijo (ed.), *Cine pensado 2016*, Sevilla, FilaSiete, 2017, pp. 96-97.

²² *Ibidem*.

²³ Gustavo Provitina, *El cine ensayo. La mirada que piensa*, Buenos Aires, La Marca, 2014, p. 176.

²⁴ Josep Català Domènech, “El film ensayo: la didáctica como una actividad subversiva” en *Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n°34, 2000, pp. 82-83.

²⁵ *Ibidem*, p.84.

²⁶ *Ibidem*, p. 85.

²⁷ *Ibidem*, p. 85-86.

²⁸ En música, se caracteriza como polifonía horizontal a aquella textura en la que varias melodías discurren simultáneamente con cierta independencia, sin establecer una relación jerárquica o de dependencia entre sí.

²⁹ Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la teoría psicoanalítica” en Slavoj Žižek, *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, 2003, pp. 107-108.

³⁰ *Ibidem*, pp. 110-111.

³¹ Arturo Frydman, *La subversión de Lacan. Una introducción a la noción de sujeto*, Buenos Aires, Continente, 2012, pp. 15-16.

³² Jacques Lacan, “Clase XXIV”, en *El Seminario 2. El yo en la teoría de Freud*, Buenos Aires, Paidós, 1986.

³³ La pregnancy aquí, siguiendo a Nasio, refiere a una modalidad posible que adopta el sentido como efecto provocado por una forma imaginaria en el yo. Juan David Nasio, *La mirada en el psicoanálisis*, Buenos Aires, Gedisa, 2012, pp. 31-33.

³⁴ Michel Foucault, “Espacios otros”, en *Versión. Estudios de comunicación y política*, n° 9, 1999, pp. 18-19.

³⁵ *Ibidem*

³⁶ Resulta interesante recordar que para los rusos europeos del siglo XVIII, por ejemplo, Europa era “una región mental en la que habitaban por medio de su educación, su lenguaje, su religión y sus actitudes en general”. Orlando Figes, *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, Barcelona, Edhasa, 2012, p. 98. En los escalafones superiores de la aristocracia, de hecho, se hablaba un francés refinado y se tendía al abandono del idioma ruso.

³⁷ *Ibidem*, p. 33.

³⁸ Olga Gershenson, *The phantom Holocaust: Soviet cinema and Jewish catastrophe*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2013, p. 2.

³⁹ Omer Bartoy, *Murder in our midst: The Holocaust, industrial killing, and representation*, Nueva York, Oxford University Press, 1996.

⁴⁰ Según explica Michael Pollak en *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, La Plata, Al Margen, 2006, el encuadramiento de las memorias es el resultado de un “trabajo” selectivo, de operaciones colectivas en torno a los acontecimientos e interpretaciones del pasado que se buscan salvar.

⁴¹ Tal vez pueda entenderse más cabalmente si se opone lo planteado en las tesis II y VI de Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia” en *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Agebe, 2011, con lo planteado por Michel De Certeau en “La operación historiográfica” en *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1999.

⁴² Dominick Lacapra, “Trauma, ausencia, pérdida” en *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p. 74.

⁴³ *Ibidem*, p. 84.

⁴⁴ En otro artículo hemos explorado la cuestión de la “mirada colonial” en el genocidio nazi: Carlos Luciano Dawidiuk, “La mirada colonial en el genocidio nazi” en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n° 14, 2019, pp. 24-40. Si bien en dicho trabajo se explora la relación entre genocidio y colonialismo en fotografías tomadas por los perpetradores, también se remite a un marco más amplio en donde se piensa al proceso genocida estrechamente vinculado al avance colonial nazi sobre Europa del Este.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Dawidiuk, Carlos Luciano; “La mirada especular de la cultura europea y la memoria del genocidio nazi en *Francofonia* de Alexander Sokurov”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 19 | Segundo semestre 2021, pp. 28-41.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=426&vol=19

Recibido: 18 de agosto de 2020.

Aceptado: 26 de octubre de 2020.