

El Deshielo y la representación del Holocausto en la Unión Soviética

PERNA, Alejandro / Universidad de Buenos Aires

Tipo de trabajo: Ponencia

» *Palabras clave: Deshielo - Holocausto - Unión Soviética*

› **Resumen**

El presente trabajo se propone abordar la representación del Holocausto, en particular de su aspecto específicamente judío, en la cultura soviética. Aquella estuvo condicionada, a lo largo de la historia de la URSS, por una censura oficial que buscaba principalmente mantener una imagen monolítica de sufrimiento compartido por todos los pueblos de la Unión, censura que fue también influenciada por cuestiones coyunturales de política interna y externa. Con esto en mente, el foco de nuestro análisis estará puesto en el período que se conoce como Deshielo, una etapa de parcial liberalización donde podemos encontrarnos con intentos más o menos exitosos de representar el destino de los judíos durante el Holocausto.

› **La muerte de Stalin y el Holocausto en la pantalla**

En la segunda posguerra se desarrollaron en la Unión Soviética campañas contra el “cosmopolitismo”, término que enmascaraba una persecución dirigida de forma desmedida contra los judíos, en particular miembros de la *intelligentsia*. Los dos hitos de este período fueron la destrucción del Comité Judío Antifascista (1948) y el complot de los médicos, abortado este último por la muerte de Stalin.¹ Su sucesor, Nikita Jrushchov, relajó notablemente la censura en relación con el período precedente.

El cine tardó más en reaccionar a la nueva atmósfera que otras disciplinas. En lo que hace a la representación del Holocausto, la demora se prolongó hasta 1959,² año en que se estrenó *El destino de un hombre*,

¹ A pesar de que se puso fin a aquel complot de forma casi inmediata, la discusión de su naturaleza antisemita permaneció en un segundo plano. Como señala Alexander Lokshin, ni siquiera en su discurso en el XX Congreso del PCUS Jrushchov hizo mención de su carácter antisemita (1995: 165). En el mismo artículo el autor evalúa la respuesta de la población en general a través de una serie de cartas enviadas a Pravda, encontrando que sólo una minoría denunciaba el carácter antisemita de las persecuciones, y que algunas manifestaban incluso un marcado antisemitismo.

² Si bien no se trata de una producción cinematográfica, creemos necesario mencionar la obra de teatro de Alexander Galich, *El descanso del marinero*, de 1956. La obra de Galich abordaba la persecución a la que los nazis habían sometido a los judíos, y a pesar de no tener contenido “antisoviético” fue casi inmediatamente censurada por abordar la “cuestión judía” (Kagarlitsky, 2005: 138). Galich afirmaría que, al protestar, la respuesta que recibió de la funcio-

de Serguei Bondarchuk. La película, basada en un relato de Mijail Sholajov, toca una serie de temas considerados “tabú” en la U.R.S.S., en particular el de los prisioneros de guerra,³ pero también el cristianismo y la persecución de los judíos. Si bien esto último ocupa un lugar secundario, era más que posible rodar una película sobre la guerra sin hacer alusión al genocidio de los judíos, tal como se había hecho en los casi 15 años anteriores. No podemos sino asumir que se trató de una decisión consciente por parte del director.

La primera escena donde nos enfrentamos a la realidad judía viene poco después de la captura del protagonista, el chofer militar Andrei Sokolov. Herido, es asistido por otro prisionero, un médico de guerra (imagen 1), a quien se lo presenta con una serie de rasgos estereotípicos de un judío ruso urbanizado – lentes, pelo oscuro y una profesión que lo pondría entre las filas de la *intelligentsia*.⁴ Cualquier duda sobre su “nacionalidad” se disipa casi de inmediato: un oficial nazi pasa revista a los prisioneros buscando a comisarios políticos, oficiales, comunistas y judíos para ejecutarlos de acuerdo con la *Kommissarbefehl*. De los cinco que son descubiertos y ejecutados, dos lo son por su condición de judíos, incluyendo al médico. Hay dos cuestiones que creemos necesario resaltar de este episodio. Por un lado, la elección de un médico, a poco del “complot de los doctores”, es simbólica en tanto que este personaje (a diferencia de otros prisioneros) es mostrado como una figura netamente positiva, algo que podemos interpretar, en cierto modo, como un intento de reparar la injusticia de aquella calumnia stalinista. Por otro, su ejecución muestra una cierta especificidad judía (puesto que esa era la razón por la que se lo ejecutaba) que había permanecido oculta en las representaciones de la guerra en años precedentes.

La segunda instancia en que se representa el destino final de los judíos es más brutal y quizás más acorde a los cánones “occidentales”. Sokolov es transferido en tren a otro campo, donde vemos descender no sólo a prisioneros de guerra sino también a numerosos civiles. Mientras una banda militar alemana interpreta una música alegre, se les indica por altavoz a los prisioneros de guerra ir en una dirección, a los judíos en otra y al resto en una tercera. Finalmente, la cámara enfoca un cartel multilingüe que indica la dirección de los “baños”, y se eleva para, en una toma panorámica, mostrar tres hileras dobles de personas, entre las que se pueden identificar mujeres, hombres (y prisioneros), dirigiéndose hacia un pequeño edificio coronado por una chimenea de la que emana un espeso humo negro (imagen 2).

naria a cargo de la censura de su obra fue: “¿Y qué pretende, Camarada Galich, que en pleno Moscú, en un teatro central, haya una obra que diga que los judíos ganaron la guerra?” (Citado en Garey, 2011: 3).

³ Stalin había ordenado que ningún hombre se dejase tomar prisionero, conminando a los soldados a luchar hasta la muerte. Aunque el protagonista es capturado en un momento de incapacidad, lo cual podría excusarlo, la película ilustra el sufrimiento de los prisioneros y también sobre sus intentos de resistencia, de esta manera limpiando un poco la reputación de aquellos que habían caído en manos de los alemanes durante el conflicto.

⁴ Andrei Sinyavsky señalaba que “es sabido que intelectuales rusos podían ser tomados por judíos sólo por usar lentes o leer mucho”. (1990: 262). Este estereotipo y su connotación negativa tuvieron una larga vida en el imaginario soviético. Tanto Benjamin Tromly como Boris Kagarlitsky señalan la equiparación que se hace entre judío e intelectual durante las persecuciones antisemitas de posguerra, el primero haciendo más hincapié quizás en su carácter antisemita y el segundo en su vertiente antiintelectual. (Tromly, 2014: 86-90 y Kagarlitsky, 2005: 161-162).

El director conserva una cierta ambigüedad respecto de la identidad de las víctimas. Ni los recién llegados ni los prisioneros del campo portan símbolos externos que puedan identificarlos como judíos, y tampoco los portan aquellos que marchan al crematorio. Sabemos que hay judíos puesto que dicha condición es uno de los tres criterios mediante los cuales se divide a quienes bajan del tren, algo que con toda seguridad no habría escapado al público. Pero la ambigüedad es alimentada también por el monólogo en *off* de Bondarchuk/Sokolov, quien, tras relatar los maltratos y vejámenes sufridos (entre otras cosas, “por ser ruso”) en sus traslados de un campo a otro, afirma que “evidentemente no tenían suficientes hornos para encargarse de todos nosotros”.⁵

Olga Gershenson critica que en el cine soviético el Holocausto se “externaliza”, y el judío soviético (que ella identifica aquí con el médico militar) muere como soldado y/o héroe mientras que el Holocausto como genocidio de judíos indefensos es algo que ocurre fuera de los confines de la URSS (2013: 60).⁶ Discrepamos en dos aspectos. En primer lugar, si al hablar de Holocausto Gershenson piensa en la eliminación de personas en campos y “de acuerdo con el modelo de la cadena de montaje” (Hilberg, 2005: 953) la realidad es que ese hecho ocurrió en su mayor parte fuera del territorio soviético, aun cuando muchas de sus víctimas portasen la ciudadanía soviética. Más importante aún es que el tren en el que eran transportadas las víctimas era el mismo en que viajaba Sokolov, las instrucciones se les imparten en ruso y algunas de ellas conversan entre sí en ese idioma. Con esto en mente, nos parece que si el campo de exterminio como tal es “exteriorizado”, las víctimas no lo son. Por otra parte, la ejecución del médico, independientemente del carácter “heroico” de su muerte (algo debatible), ilustra también otra realidad del Holocausto, muy frecuente en el Este – la ejecución por arma de fuego (Altshuler, 1995: 176), si bien aquí se produce en el marco específico de la *Kommissarbefehl*. Es curioso que Gershenson tampoco repare en el soldado judío que es ultimado junto al médico, cuya muerte dista mucho de ser heroica – intenta hacerse pasar por ruso para salvarse, en una escena que porta una cierta simbología bíblica: siendo “desenmascarado” por su pronunciación, el episodio parece remitirnos al *Shibolet* de la guerra entre Galaad y Efraín, descrita en el Libro de los Jueces (12:6).

⁵ Esta afirmación no implica desconocer el hecho de que, durante el conflicto, el 40% de los casi 6 millones de prisioneros de Guerra soviéticos (de diversas nacionalidades y/o grupos étnicos) perecieron en campos alemanes. (Hilberg, 2005: 366-367). Este destino, que fue padecido por individuos de prácticamente todos los pueblos de la Unión Soviética, fue un componente central del relato oficial del conflicto y, por tanto, un obstáculo a la hora de representar la tragedia propia del pueblo judío.

⁶ La monografía de Gershenson aborda la cuestión de la representación del Holocausto en la historia del cine soviético. El trabajo, en general, adolece de un problema común a muchos estudios sobre Rusia y la Unión Soviética – el definir su objeto de estudio en base a sus ausencias o deficiencias respecto del modelo de Occidente. A pesar de esto la monografía no carece de valor, como mínimo, por el aspecto descriptivo, pero también por el acceso que la autora tuvo a guiones jamás rodados y a entrevistas con directores de cine.

La aplicación del modelo de Gershenson tampoco parece encajar con *Invictos*, una película de 1945 (excepcional en muchos aspectos)⁷ que ella misma reseña. Allí los judíos del pueblo son reunidos y conducidos hacia un barranco para ser masacrados sin piedad por soldados germanos en otro ejemplo de “Holocausto por las balas” (imagen 3). Si bien la autora sostiene que esta escena fue muy discutida, el hecho es que en la práctica se rodó y proyectó. El planteo de Gershenson no sólo no convence sino que no parece desprenderse de la observación de los films sino de una postura a priori, si bien puede contener un germen de verdad en lo que hace a la posición “oficial”.

› ***Babi Yar: probando los límites del Deshielo***

A En 1961, a 20 años de la masacre en el barranco homónimo, apareció en las páginas de *Literaturnaia Gazeta* un poema de Evgueni Evtushenko titulado *Babi Yar*.⁸ La obra, que había circulado originalmente en formato *samizdat*, era crítica de la posición oficial respecto del Holocausto y acusaba de forma más o menos velada al estado de tolerar el antisemitismo (“Que “La Internacional”⁹/Truene/Cuando sea enterrado para siempre/El último antisemita de la tierra”), por entonces en ascenso. Su publicación generó no poca controversia, y muchas de las principales plumas del régimen se arrojaron sobre Evtushenko. El propio Jrushchov sintió, eventualmente, la necesidad de intervenir, afirmando que “en nuestro país no hay cuestión judía”, que ni siquiera bajo el zarismo habría habido discriminación contra los judíos y que el autor del poema “ignora los hechos históricos” (en Kagarlitsky, 2005: 185).

Si bien la obra de Evtushenko no se limita a las fronteras de la Unión Soviética (identificándose el poeta con los antiguos judíos, con Dreyfus y particularmente con Ana Frank¹⁰), está claro que el foco se pone sobre el antisemitismo ruso, pasado pero también, implícitamente, presente. El Deshielo había permitido el surgimiento de grupos muy diversos de disidentes, y aunque parte de la *intelligentsia*, como el propio Evtushenko, había adoptado una suerte de filosemitismo (Billington, 1970: 586), otro grupo importante de intelectuales no alineados con la ideología oficial era el de los nacionalistas de derecha (un naciona-

⁷ El film de Mark Donskoi estaba basado en una novela de guerra soviética (escrita por Boris Gorbátov), haciendo más hincapié que aquella en el padecimiento de los judíos durante la ocupación alemana. Situada en la Ucrania soviética, la película sigue a Taras y su familia, ucranianos, pero reserva un papel relevante al doctor Fishman, quien perece junto con el resto de la población judía. En la masacre se enfatiza el carácter judío de las víctimas a través del uso de vestimentas particulares y algunos rasgos físicos estereotípicos del judío del shtetl.

⁸ La transliteración más apropiada para el idioma castellano sería *Babi Yar*, y es la que hemos utilizado en la versión incluida en el anexo. No obstante, dado que el poema es conocido en Occidente de acuerdo a la transliteración inglesa de su título hemos elegido preservarla de esa forma en el cuerpo del texto.

⁹ Hasta 1944 “La Internacional”, en su versión rusa (incidentemente, la traducción rusa es obra de un menchevique de origen judío), había sido el himno de la Unión Soviética.

¹⁰ Su presencia no debe ser tomada como un mero adorno. James Billington señala que, cuando Evtushenko recitaba el poema, el “climax emocional” se alcanzaba precisamente al abordar el tópico de Ana Frank (1970: 569).

lismo ruso que ya había sido explotado por Stalin en tiempos de la Gran Guerra Patria), algunos de los cuales eran abiertamente antisemitas.¹¹

Evtushenko recibió el inesperado apoyo del compositor Dmitri Shostakovich, dando paso a una colaboración que acabaría en la composición de una sinfonía coral inspirada en los poemas de aquel, cuatro ya publicados y un quinto escrito ex profeso.¹² La prominencia de Shostakovich, no obstante, no puso fin al debate en torno a *Babi Yar*, ni a la resistencia oficial al poema, como revela la historia que rodea el debut y posteriores interpretaciones de la Sinfonía n° 13. Tras intentos infructuosos de contar con el bajo Boris Gmyria y el director Evgueni Mravinski, el compositor enlistó a un bajo del Bolshoi, Viktor Nechipailo, como solista, y a Kirill Kondrashin como director (Fay, 2000: 233). La *première* estaba programada para el 18 de diciembre de 1962, pero la situación se complicó cuando el 1 de ese mes Jrushchov, en una muestra de arte en la galería Manezh, lanzó un sorpresivo ataque contra el arte moderno que marcó el principio de una mayor interferencia en las artes por parte del Estado. Un día antes del debut, incluso, Jrushchov debatió públicamente con Evtushenko sobre la temática de *Babi Yar*. El mismo 18, para el ensayo general, Nechipailo no apareció. A pesar de presiones para cancelar el espectáculo, un suplente que había sido incluido por Kondrashin, Vitali Gromadski, reemplazó a Nechipailo como solista y la decimotercera se interpretó con éxito, siendo muy bien recibida por el público (aunque ignorada, no obstante, por la influyente crítica oficial) (Fay, 2000: 233-234).

Tras las primeras interpretaciones de la sinfonía se le exigió a Evtushenko que modificase algunos versos de *Babi Yar* e incluyese a rusos y ucranianos entre las víctimas de la masacre (Fay, 2000: 235):

Me parece hoy que soy un judío
Aquí estoy vagando por el antiguo Egipto
Y aquí yo, clavado en la cruz, muero
Y todavía porto las marcas de los clavos

Fue reemplazado por:

Me paro allí como frente a un manantial
Que me da fe en nuestra hermandad
Aquí yacen rusos y ucranianos
Junto a judíos yacen en la misma tierra

¹¹ Tromly señala, refiriéndose a ese sector, que “la prominencia de los judíos en los círculos del Deshielo parecía confirmar la convicción de los nacionalistas de que la *intelligentsia* liberal era esencialmente anti-Rusa (2014: 241). A su vez, Kagarlitsky señala que esta fue la primera vez en que la derecha había logrado hacer pie en la *intelligentsia* rusa (2005: 273).

¹² Los otros cuatro poemas/movimientos de la obra eran “Humor”, que abordaba el tópico de la sátira y el chiste como forma de resistencia; “En la tienda”, que describe a las mujeres soviéticas yendo de compras y recriminando al estado el estafarlas; “Miedos” (escrito para la ocasión), que remite principalmente (de forma implícita) a los tiempos de Stalin, y por último “Una carrera” que critica a los trepadores que denuncian a sus colegas para su beneficio personal, tomando como base el caso de Galileo.

Otros cuatro versos fueron modificados:

Y yo mismo, como un continuo grito enmudecido
Sobre miles y miles sepultados
Yo soy cada viejo fusilado aquí
Yo soy cada niño fusilado aquí

Se convierten en:

Pienso en las hazañas de Rusia
Al cerrar el camino al fascismo
Y hasta la más pequeña gota de rocío
Toda su esencia y su destino me son queridos¹³

Si bien Hugh Ottaway hace hincapié en el hecho de que no se alteran aquellos pasajes que sugieren más directamente la presencia de antisemitismo en la Unión Soviética (Ottaway, 1978: 57), asumiendo que esto implicaría una cierta “tolerancia”, a nuestro juicio falla al convertir este hecho en lo más significativo. Los fragmentos que Evtushenko se ve obligado a alterar son aquellos que hacen hincapié en el carácter específicamente judío de las víctimas de la masacre de Babi Yar,¹⁴ exigiéndose de él que adecúe su poema a la interpretación oficial (donde se la subsume dentro de la Gran Guerra Patria), e incluyendo una rimbombante glorificación de Rusia. La intención principal es mantener la ortodoxia en lo que hace a la historia de lo acontecido en la propia Unión Soviética.

› ***Fascismo cotidiano: documentar el nazismo***

En 1964 Nikita Jrushchov fue desplazado del poder por Leonid Brezhnev. Si bien el cambio de gobierno implicó un endurecimiento de la censura, este no fue inmediato en todas las esferas culturales y su aplicación fue gradual. Es bajo esta nueva administración que ve la luz *Fascismo cotidiano*, un film de Mijail Romm. El director busca ilustrar los horrores del fascismo, y particularmente del nazismo, al público soviético, pero –a pesar de su carácter propagandístico– el film contiene también marcadas ambigüedades en su abordaje de algunos tópicos: muchas observaciones de Romm pueden ser aplicadas a la propia Unión Soviética, en particular en su período stalinista (Gershenson, 2013: 5).

El Holocausto ocupa, por supuesto, un lugar de importancia en el film. De hecho, tras una introducción alegre sobre los jóvenes y niños soviéticos y de otros países europeos, el director genera un fuerte contras-

¹³ Cito aquí las estrofas organizadas tal cual son cantadas y no según el poema original de Evtushenko.

¹⁴ Cabe aclarar que durante la ocupación alemana también fueron ejecutados, efectivamente, rusos, ucranianos, polacos y gitanos en Babi Yar. Sin embargo, las masacres de septiembre de 1941 (primera -y mayor- ejecución masiva en el sitio) consistieron en la liquidación de la población judía de Kiev, y es a este hecho al que apunta Evtushenko.

te al empezar a intercalar escenas de ejecuciones y mostrar imágenes de las ruinas de los campos y de los hornos, así como los cuerpos de sus víctimas (imagen 4). Esto no implica que Romm se centre exclusivamente en el destino de los judíos, enfatizando a menudo la inferioridad que Hitler adscribía a los pueblos eslavos y llegando incluso a plantear que Auschwitz, Majdanek y Treblinka no serían, en realidad, sino el “ensayo general” de lo que acontecería con la URSS en caso de una eventual derrota.

Sin embargo, sería injusto criticar a Romm por no ser enfocarse más en el antisemitismo, no sólo porque los judíos no fueron víctimas exclusivas del Holocausto sino también porque aquella cuestión se trata de forma más directa en otros pasajes. Usando material de archivo, Romm presenta un noticiero propagandístico alemán en el que se mostraba una entrega de premios de cine soviéticos que Goebbels describía como un grupo de judíos repartiéndose las riquezas de la Unión Soviética. Se muestra el éxodo judío de la Alemania nazi, a poco de ascender Hitler al poder, y el destino de quienes se quedaron y fueron estigmatizados por su condición. Se describe, también, el *Informe Strop* y las fotos adjuntas, que describen la liquidación del ghetto de Varsovia. A esto se añaden filmaciones de la vida en el propio ghetto, acompañadas por el relato de los últimos días de Janusz Korczak. Romm ilustra el transporte de los judíos del ghetto en trenes hacia su destino final, poniendo en la pantalla soviética la icónica puerta de Auschwitz-Birkenau.¹⁵ Nos lleva a la etapa de selección, a las cámaras de gas y a los hornos. Incluso, al hablar de la U.R.S.S., Romm hace mención explícita de los pogromos instigados por los alemanes. Por último, en el final del film, cuando su carácter más propagandístico se pone en evidencia (se llega incluso a trazar paralelos entre las potencias occidentales y el régimen fascista), Romm critica la vandalización de los cementerios judíos en Alemania occidental por parte de grupos neonazis (imagen 5). El film de Romm, a pesar de este carácter propagandístico, es la representación más descarnada del Holocausto que se produjo en la Unión Soviética en este período.

› **Consideraciones finales**

El Deshielo fue un período de relativa apertura en lo político. La liberalización, no obstante, tenía sus límites, y en su intento de abordar el Holocausto el campo cultural soviético se topó con ellos. El sufrimiento judío fue representado en teatro, cine, literatura y música, pero cuando su representación chocaba con la ortodoxia –que enfatizaba el “sufrimiento común” de los pueblos de la Unión– surgían los obstáculos: un énfasis sobre la manía antisemita del nazismo (al resaltar el sufrimiento de una nacionalidad en particular) estaba, en la opinión de la dirigencia soviética, en contradicción con la interpretación oficial, dificultando la representación del genocidio judío. Aquellos que quisieron abordarlo debieron relegarlo a

¹⁵ La liquidación del ghetto, una vez suprimida su revuelta, se realizó en Treblinka, Majdanek y otros campos cercanos. Difícilmente este detalle pueda haber escapado al director. La elección parece obedecer a una cuestión simbólica.

un segundo plano e incorporarlo, por lo general, en el marco más amplio de la “Gran Guerra Patria”, o estar dispuestos a chocar con el régimen (y con sectores nacionalistas y antisemitas del público). Este relato oficial, todo sea dicho, no carecía de cierta lógica, considerando las pérdidas humanas, y la censura no parece obedecer, al menos durante el Deshielo, a cuestiones de antisemitismo – si bien los principales afectados fueron los judíos, el problema era parte de la “cuestión nacional” en la URSS. Poner el foco en los judíos implicaba no sólo destacar una “nación” por sobre otras, sino que el Holocausto, en su dimensión judía, enlazaba a los judíos soviéticos con sus pares occidentales, algo que la dirigencia consideraba que podía debilitar su lealtad a la Unión. Esta cuestión se agravaría tras la creación de Israel, puesto que esos vínculos no se limitarían ya a colectividades dispersas sino a un estado-nación por fuera de las fronteras soviéticas. Aquí es donde el argumento de Gershenson, a nuestro juicio, contiene el anteriormente mencionado “germen de verdad”: la posición oficial buscaba tratar por separado lo ocurrido a los judíos occidentales de lo ocurrido a los soviéticos, rompiendo aquel lazo. Estas consideraciones se incorporaban a la función básica de la censura estatal: la de mantener una interpretación única y monolítica de *todo*.

Anexo:



Imagen 1: El médico (Viktor Markin) en *El destino de un hombre*.



Imagen 2: La cámara de gas/crematorio en *El destino de un hombre*.



Imagen 3: Masacre de la población judía de Kiev en *Invictos*. La escena fue rodada en Babi Iar.



Imagen 4: Los restos de los campos, en *Fascismo cotidiano*, de Mijail Romm.



Imagen 5: *Fascismo cotidiano*. Neonazis en la República Federal de Alemania.

Babi Iar (traducción en verso libre del ruso basada en la traducción al inglés de Andrew Huth)

En Babi Iar no hay un monumento
La abrupta barranca es como una tosca lápida
Estoy asustado
Me siento hoy tan viejo
Como el pueblo judío mismo

Me parece hoy
Que soy un judío
Aquí estoy vagando por el antiguo Egipto
Y aquí yo, clavado en la cruz, muero
Y todavía porto las marcas de los clavos
Me parece que Dreyfus
Soy yo
La pequeña burguesía¹⁶
Es mi delator y mi juez
Estoy tras las rejas
Me encuentro encerrado
Señalado,
Insultado,
Calumniado.
Y las damas con volados de encaje
Chillando, pinchan mi rostro con sus paraguas
Siento

¹⁶ El término que usa Evtushenko aquí, мешанство, tiene una cierta ambigüedad y también puede traducirse como “filisteísmo”.

Que soy un niño en Białystok
La sangre mana, se desparrama por el suelo
Los cabecillas en la taberna se enardecen
Huelen a vodka y cebolla en partes iguales
Yo, pateado a un lado, indefenso
En vano ruego a los pogromistas
Cacarean
“¡Péguenle a los *moishes*,¹⁷ salven a Rusia!”
Un mercader de granos viola a mi madre

Oh, mi pueblo Ruso
Yo sé que
Tu
En el fondo eres internacionalista
Pero a menudo aquellos cuyas manos están sucias
Han abusado de tu buen nombre
Conozco la bondad de tu tierra
Cuánta bajeza,
Que, sin ponerse colorados,
Los antisemitas se declarasen orgullosamente
La “Unión del Pueblo Ruso”

Siento que
Yo soy Ana Frank
Diáfana
Como una ramita en abril
Amo
Y no necesito frases
Necesito
Que nos miremos el uno al otro
¡Qué poco se puede ver,
u oler!
Nos están prohibidas las hojas,
Y nos está prohibido el cielo
Pero hay mucho que podemos hacer
Con ternura
Abrazarnos el uno al otro en la oscura habitación

“¿Vienen aquí?”
“No temas – son los ruidos
De la primavera
Ella está llegando
Ven conmigo
Dame tus labios, rápido”

¹⁷ Usamos “moishe” como traducción de *zhid* (жид), un término ruso para referirse de forma despectiva a los judíos (cf. *Żyd* en polaco o *Yid* en inglés).

“¿Están tumbando la puerta?”
“No – es el rompimiento del hielo...”
Sobre Babi Iar cruje la hierba silvestre
Los árboles miran amenazantes
Como jueces
Todo aquí grita en silencio
Y, sacándome el sombrero
Siento
Que lentamente me vuelvo gris

Y yo mismo
Como un continuo grito enmudecido
Sobre miles y miles sepultados
Yo
Soy cada viejo fusilado aquí
Yo
Soy cada niño fusilado aquí

¡Ninguna parte de mí
Se olvidará de esto!
Que “La Internacional”
Truene
Cuando sea enterrado para siempre
El último antisemita de la tierra

En mi sangre no hay sangre judía
Pero siento el fuerte y despreciable odio
De todos los antisemitas
Como si yo fuese un judío
Y por ello
¡Soy un verdadero ruso!

Bibliografía citada:

- Altshuler, M. (1995) The Unique Features of the Holocaust in the Soviet Union, en *Jews and Jewish Life in Russia and the Soviet Union*, Yaacov Ro'i, (ed.), pp. 171-188. Abingdon, Routledge.
- Billington, J. H. (1970) *The Icon and the Axe. An Interpretive History of Russian Culture*. New York, Vintage.
- Fay, L. E. (2000) *Shostakovich. A Life*. Oxford, Oxford University Press.
- Garey, A. (2011) Aleksandr Galich: Performance and the Politics of the Everyday, en *Limina*, Volumen 17, pp. 1-13. Disponible en línea en: <http://limina.arts.uwa.edu.au>
- Gershenson, O. (2013) *The Phantom Holocaust. Soviet Cinema and Jewish Catastrophe*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- Hilberg, R. (2005) *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid, Akal.
- Kagarlitsky, B. (2005) *Los intelectuales y el estado soviético. De 1917 al presente*. Buenos Aires, Prometeo.
- Lokshin, A. (1995) The Doctors' Plot: The Non-Jewish Response, en *Jews and Jewish Life in Russia and the Soviet Union*, Yaacov Ro'i, (ed.), 157-167. Abingdon, Routledge.
- Ottaway, H. (1978) *Shostakovich Symphonies*. Seattle, University of Washington Press.
- Sinyavsky, A. (1990) *Soviet Civilization. A Cultural History*. New York, Arcade.
- Tromly, B. (2014) *Making the Soviet Intelligentsia. Universities and Intellectual Life under Stalin and Khrushchev*. Cambridge, Cambridge University Press.