

# ¡Nur gingen wir Soldaten! Representaciones del soldado del Tercer Reich en el discurso cinematográfico alemán de la inmediata posguerra

¡Nur gingen wir Soldaten! Representations of the soldier of the Third Reich in the German cinematographic discourse of the immediate postwar period

LUCÍA DELMASTRO\*  
JAVIER MARTÍNEZ\*\*

\*Estudiante de la carrera de Historia en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, ayudante en la cátedra de Europa III desde el año 2014. Correo electrónico: luciadelmastro5@gmail.com

\*\*Estudiante de la carrera de Historia en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Ayudante en la cátedra de Corrientes Historiográficas Argentinas y Latinoamericanas desde el año 2017. Correo electrónico: javier.m3489@gmail.com

190

## Resumen

El objetivo del presente trabajo es analizar algunas representaciones discursivas cinematográficas de los soldados alemanes del Tercer Reich en el contexto del rearme alemán de 1955 y el quiebre que se produjo entonces respecto a los años anteriores. Para ello se analizará, por un lado, el cine alemán y su discurso durante el nazismo; y, por otro, el enorme cambio que se produjo en aquel como consecuencia de las vicisitudes geopolíticas internacionales, de los cambios discursivos, apropiación de otros discursos y los usos del pasado que tuvieron lugar por entonces en el desarrollo de nuestro análisis tomamos la película alemana "Sucedio un 20 de julio", a la que, siguiendo a Foucault, entendemos como un dispositivo que se inserta en una compleja red de discursos.

## Abstract

The aim of this research is to analyse some cinematographic discourse representations of the Third Reich German soldiers into the Germany's rearming during 1955 and the breakdown caused in the previous years. Two topics will be investigated in this research. On the one hand, the German cinema and the discourse over Nazism. On the other hand, the considerable change produced as a consequence of international geopolitical vicissitudes, discourse changes, discourse appropriation and uses made in the past into the German cinema. Finally, the German film "It happened on July 20", a factor of this analysis. According to Foucault's point of view, it can be observed as a link in a complex chain of discourses.

### **A modo de introducción**

Como lo indica su título, en el presente trabajo intentaremos dar cuenta de algunas características que adquirió la representación de los soldados alemanes de la Segunda Guerra Mundial en el cine alemán en los primeros años de la Guerra Fría. Insertaremos esta imagen o representación que este cine realizó en el contexto específico de la década de 1950 y dentro de un discurso más amplio, que, por un lado obedece a las propias experiencias de los veteranos de guerra y, por otro, difunde una imagen que fue “apropiada” para ser moldeada, modificada y reformulada, recurriendo al uso del pasado con fines políticos concretos, adecuándose a las necesidades e intereses en un contexto específico: la derrota de la Alemania nazi luego de la Segunda Guerra Mundial.

Realizar un análisis exhaustivo de tal discurso resultaría inabarcable para éste trabajo, por lo que para tales fines sólo centraremos nuestro análisis en dos tópicos:

- El profesionalismo de los soldados veteranos de guerra.
- La victimización de los mismos al finalizar el conflicto.

Ambos condicionados, como no podría ser de otra manera, por la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial.

Para tal análisis escogimos la película “Sucedió un 20 de julio” (en alemán: *Es geschah am 20 Juli*) dirigida por el cineasta austriaco George Wilhelm Pabst y estrenada en la República Federal Alemana en 1955.

Consideraremos a dicha película como un *dispositivo*, en el sentido foucaultiano del término, inserto dentro de un entramado de discursos múltiples, jugando en una red de poder mucho más amplia. Es por esto que el análisis que realizaremos a continuación no gira exclusivamente en torno a “Sucedió un 20 de julio”, sino que también haremos mención de otras producciones cinematográficas, insertándolas en su contexto y abordando algunos de sus aspectos principales a través de diferentes conceptos y herramientas metodológicas.

### **“Sucedió un 20 de julio”**

En cuanto a sus aspectos técnicos, pese a haber sido dirigida por uno de los más grandes directores en la historia del cine alemán, la película es muy pobre en cuanto a efectos especiales y deja la sensación de haber contado

con escaso presupuesto, lo que explicaría en parte el pauperismo técnico del filme<sup>1</sup>.

Pero, por otra parte, es la primera versión cinematográfica del atentado perpetrado por el coronel-conde Claus von Stauffenberg contra Hitler en su Cuartel General en Prusia Oriental (*Wolfsschanze* o “Guarida del Lobo”) el 20 de julio de 1944.

El filme es una recreación dramática de un relato basado en hechos históricos, relativamente corto (75 minutos) y, desde el comienzo, el mensaje que pretende transmitir es impactantemente claro: la primera escena muestra los bombardeos nocturnos aliados sobre las ciudades alemanas del amanecer de aquel día como rutinarios, pero no se denuncia este accionar de británicos y estadounidenses -a quienes, por cierto, ni siquiera se menciona como enemigos- como un crimen de guerra, sino -al margen de todo juicio de valor- como consecuencia de la opresión del tirano y que aquél 20 de julio existía una enorme esperanza de poner fin a todo ello y salvar a Alemania y a Europa entera de su destrucción. Además, en la película, tras conocer los conspiradores que los Aliados rechazan negociar una rendición condicional alemana si el plan tiene éxito, se recalca que eliminar a Hitler no sólo salvaría a Alemania y a Europa de la tiranía nazi, sino que pondría en Alemania a un gobierno que se alinearía con los Aliados en la guerra para así luchar contra el verdadero enemigo de Europa, el comunismo, que se aproximaba victorioso y a toda marcha desde el Este.

En la película una y otra vez los conspiradores dicen actuar por el pueblo alemán y la Humanidad en general al intentar asesinar al tirano y derrocar al nazismo. Por otra parte, salvo muy puntuales excepciones secundarias, en la misma sólo aparecen oficiales y autoridades de alto rango y siempre deja bien en claro las diferencias que existen y que pretende expresar entre las FFAA y las SS en muchísimos diálogos e imágenes a lo largo de todo el filme. Aquí también los SS son “los malos de la película”.

Como mencionamos anteriormente, abordaremos esta película en tanto dispositivo, artefacto, en su sentido foucaultiano, esto es: “dispositivo en tanto operador material del poder, es decir, técnicas, estrategias y formas de sujeción introducidas por este” (REVEL, 2009:53). Este concepto es sumamente heterogéneo, abarca tanto lo dicho como lo no dicho, y puede englobar una multiplicidad de elementos.

### **El cine como dispositivo**

El cine fue abordado también en clave de “dispositivo cinematográfico” por varios teóricos a lo largo del siglo XX. Uno de ellos fue el escritor francés Jean-Louis Baudry, quien en su artículo “*Le dispositif*” estudia las consecuencias del “efecto de realidad” (relacionable con lo que Foucault llama “política general de verdad”) que provoca el dispositivo cinematográfico desde una perspectiva metapsicológica. Baudry define el «dispositivo» como el conjunto de elementos que intervienen en la relación entre la obra cinematográfica y el espectador, y que influyen a este último como consecuencia de la carga ideológica intrínsecamente adherida a la obra cinematográfica puesta en contexto (DITTUS, 2013).

---

<sup>1</sup>Consideramos que aquí se abre otro interrogante interesante ya que la falta de presupuesto puede ser muy significativa.

Esta teoría fue ampliada posteriormente por otros teóricos pero, a grandes rasgos, la teoría del dispositivo cinematográfico hace referencia a la relación del cine con la figura del espectador. Éste, en el contexto cinematográfico, capta la realidad de las imágenes proyectadas en la pantalla y las asimila, relacionándose con elementos que estimulan su imaginación. Es así que se origina una situación simbiótica en la que entran en contacto dos dimensiones de la realidad: la realidad “objetiva” o exterior, y la realidad subjetiva o interior de quien mira la obra. Pues “en el filme, el sujeto no visibiliza sus marcas como enunciatario, pues el dispositivo suprime cualquier referencia al enunciador. Es un trozo de realidad la que habla y se deja ver. Esas formas de organización que definen la percepción a través de múltiples datos, imágenes, recursos estilísticos, diálogos o recursos técnicos, es lo que entendemos por dispositivo cinematográfico” (DITTUS, 2013).

Tomaremos entonces esta definición del dispositivo cinematográfico, aplicándola al filme seleccionado para el análisis, pero lo insertaremos dentro de una gran trama de relaciones de poder, una red de discursos múltiples que jugaron diferentes papeles según las necesidades de quienes los formulaban, y que fueron puestas en juego particularmente después de la derrota y caída del Tercer Reich, al finalizar la Segunda Guerra Mundial.

En este trabajo, utilizamos de disparador la imagen del soldado/mártir alemán que construye la ya mencionada película “Sucedió un 20 de julio”, pero enmarcándola en un contexto de producción cinematográfica y de construcción de sujetos más amplio, haciendo hincapié en los dos tópicos mencionados anteriormente, victimización y profesionalización.

193

### **La construcción de los sujetos**

Frente a la idea marxista de que los hombres hacen la historia, pero en base a las condiciones heredadas del pasado, Foucault produjo un giro epistemológico en el campo del saber historiográfico afirmando que la Historia no es más que un discurso, discurso que también debe ser analizado y descrito en sus dispersiones. En sus trabajos demostró que la historia es una forma cultural, de conocimiento, de escritura, construida particularmente por los hombres “occidentales,” en la modernidad y en la contemporaneidad. Así, Foucault sacudió los cimientos sobre los que se venía apoyando la práctica historiográfica: ya no había ni objetos acabados, ni sujetos determinados, ni continuidad (RAGO, 2004).

La concepción de la historia de Foucault parte de una fuerte crítica a la concepción heredada de sujeto, colocado como condición del saber, un sujeto libre y con voluntad propia para decidir sobre su vida. Frente a esto, Foucault propone el concepto de “sujetivación” entendido como los modos a través de los cuales los sujetos son construidos y se construyen a sí mismos en una determinada cultura, mediante prácticas y discursos, en tanto subjetividades (RAGO, 2004).

Tales cuestiones nos parecen fundamentales para nuestro análisis, ya que no estamos considerando a los soldados como sujetos dados, constituidos plenamente y desde la auto-concepción de su propio yo desde el momento en que se desempeñaron como soldados, sino como sujetos construidos *a posteriori* por las prácticas discursivas cinematográficas, con determinadas características funcionales a las necesidades de ciertos grupos.

Traemos a colación la concepción de la Historia de Foucault porque en el caso específico de nuestro tema, los sujetos construidos no hacen alusión a una realidad pretendidamente ficticia, como puede ocurrir en otros géneros cinematográficos, sino que se busca crear unos sujetos “históricos” determinados, en una época y en un contexto que fueron trabajados desde una infinidad de perspectivas por historiadores, sociólogos, antropólogos: la Alemania nazi y su rol en la Segunda Guerra Mundial.

Para hacer un análisis exhaustivo de la construcción de subjetividades a través del proceso de subjetivación, Foucault propone buscar, en primera instancia, una *discontinuidad* a través de un proceso que él denomina *acontecimentación*, el cual implica romper con lo evidente, lo naturalizado e interiorizado, descubrir a partir de qué momento algunas prácticas pasaron a construir discursos de poder, y empezaron a naturalizarse (sobre esto volveremos más adelante).

En el problema que nos incumbe en este trabajo, podríamos buscar la discontinuidad planteando: ¿a partir de qué momento empieza a construirse en el cine alemán una imagen de soldado “víctima” y/o “mártir”? A nuestro entender, dicho discurso comienza a desarrollarse a partir de la derrota alemana en la Segunda Guerra Mundial y al mismo tiempo condicionado por ello.

### **Contexto: la inmediata posguerra, la Guerra Fría y la década de 1950**

Después de la Segunda Guerra Mundial, los líderes de los Estados Unidos, Reino Unido, la Unión Soviética y Francia se reunieron en la llamada Conferencia de Potsdam. Las negociaciones allí apuntaron hacia futuros arreglos en relación al continente europeo de la posguerra y al accionar luego contra Japón en el Pacífico. Estas naciones acordaron dividir Alemania en cuatro zonas de ocupación: británica en el noroeste, francesa en el sudoeste, norteamericana en el sur y soviética en el este. En 1946, las tres primeras zonas fueron combinadas y para 1949, con el inicio de la Guerra Fría, las dos zonas comenzaron a ser conocidas como Alemania Occidental (RFA) y Alemania Oriental (RDA).

Algunos de los acuerdos de Potsdam que afectaron directamente a Alemania, además de su repartición, fueron: la devolución de todos los territorios europeos anexionados por la Alemania nazi desde 1938 y la separación de Austria; desmilitarización, desnazificación y democratización de Alemania; juicio y condena de los jefes nazis, etc.

A partir de 1949, la República Federal Alemana se convirtió en un país capitalista con una economía orientada hacia el “mercado social” y comenzó a tener un gobierno parlamentario democrático, entre otros grandes cambios. No obstante, el país estaba fuertemente influenciado por EEUU y su política exterior completamente subordinada a Washington. En la década de 1950, la República Federal Alemana vivió el llamado “milagro económico” (en alemán: *Wirtschaftswunder*) y su economía creció fuertemente, sobre todo en las primeras décadas de la postguerra.

En este contexto se inserta la producción y estreno de la película que decidimos abordar, en el año 1955 para ser específicos. En este año, y en pleno contexto de tensiones por la Guerra Fría, se produce la (re)fundación del Ejército Federal Alemán (en alemán “*Bundeswehr*”), autorizado tras los acuerdos de París firmados el año anterior. Este hecho es fundamental: las

tensiones en la Cortina de Hierro son cada vez más grandes y Estados Unidos, por su parte, debe justificar ante su propia población y el mundo entero el realineamiento geopolítico que representó su nueva alianza con el país que tanto había odiado apenas una década atrás. Este punto lo desarrollaremos más adelante.

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente acerca de la gran discontinuidad que encontramos en la producción cinematográfica alemana a partir de la derrota en la Segunda Guerra Mundial, nos preguntamos ahora ¿discontinuidad en relación a qué?, ¿qué características tenían dichas producciones antes de la caída del Tercer Reich?

### **El cine como dispositivo de propaganda durante el Tercer Reich**

El nazismo desarrolló un formidable sistema propagandístico, el cual explotó las más avanzadas tecnologías y estrategias de la época, incluyendo obviamente al cine como un instrumento de propaganda. El interés que Hitler y su ministro de propaganda, Joseph Goebbels, tuvieron por el cine no sólo era resultado de una fascinación personal, sino una política concreta y consciente de llegar a las masas. Ya en 1930 el NASDAP había creado su propio departamento cinematográfico.

Goebbels, quien se autodenominaba “Patrón del cine alemán”, sostuvo que si el cine nacional era entretenido podría ser convertido en un efectivo instrumento de propaganda. Así, uno de los objetivos de la política cinematográfica nazi se basó fundamentalmente en la distracción de la población y mantener la moral lo más alta posible. De hecho, Goebbels proclamó que durante la Primera Guerra Mundial el fracaso principal de Alemania radicó en la incapacidad de mantener la moral de la nación. Por otra parte, la propaganda abierta estaba reservada para películas como *Der Sieg des Glaubens* (“La victoria de la fe”) y *Triumph des Willens* (“El triunfo de la voluntad”), archivos de Congresos de Núremberg y noticiarios. Un sistema de “premios” fue utilizado para incentivar la autocensura, premiada por cuestiones como “el valor cultural” o “el valor hacia las personas”, se remitía gran parte de los impuestos a las películas. Hasta un tercio de las películas del Tercer Reich recibieron estos premios.

Para someter la cinematografía a los fines de la propaganda, el partido Nazi subordinó toda la industria y administración cinematográfica al Ministerio de Propaganda a cargo Joseph Goebbels y, gradualmente, nacionalizaron la producción y distribución cinematográfica.

En ninguna de las películas de propaganda producidas durante el Tercer Reich podemos encontrar una imagen victimizada de los soldados; muy por el contrario, la construcción cinematográfica del soldado sigue lineamientos absolutamente opuestos: esto puede verse claramente en el filme “El triunfo de la voluntad”, de Leni Riefenstahl. En dicho filme pueden observarse escenas en las cuales se muestran los campos de entrenamiento militar a los cuales asistían los jóvenes para desarrollarse tanto en el plano físico como en el intelectual, dentro del marco de la ideología nazi. Otra particularidad característica de esta película tiene que ver con el proceso de creación de lo que Ián Kershaw llama “el mito de Hitler” (KERSHAW, 2012), esto es: la construcción de la imagen de Hitler como un líder fuerte, un héroe a los ojos de toda la nación alemana, un *Führer*. En tal sentido, la película resalta una y

otra vez (además de lo ya mencionado) las virtudes de Hitler, de su partido y su régimen.

El blanco principal de los medios propagandistas eran los jóvenes, considerados como el futuro del régimen. Fueron creadas también instituciones dedicadas a la socialización, adoctrinamiento político y al fortalecimiento del cuerpo físico. La finalidad de estas instituciones era crear soldados que sirvieran lealmente a la Alemania nacionalsocialista cuando fueran aptos para ir a la guerra. En dichas escenas una voz en *off* proclama palabras como “alegría”, “camaradería”, “entusiasmo”, “unidad del pueblo”, etc., alternada con escenas que representan soldados alemanes felices y sonrientes, sintiéndose parte de un proyecto nacionalista de patria y grandeza, por el cual darían la vida.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, y entendiendo el riesgo de hacer historia contra fáctica, nos planteamos ahora la siguiente pregunta, sin ánimos de responderla pero sí de utilizarla para reflexionar: ¿cuál hubiera sido la representación y el discurso de los veteranos, representado en el cine y en muchos otros medios, si el III Reich hubiera sido uno de los vencedores del conflicto?

### La Wehrmatch (Heer) y las SS

La diferencia entre ambas fuerzas o ejércitos es de crucial importancia: la Wehrmatch era el ejército regular alemán, una instancia militar apolítica, el brazo armado del Estado, como el de cualquier estado nacional del mundo; mientras que las Waffen-SS eran un *cuerpo* militar de élite altamente adoctrinado política e ideológicamente.

Si bien la Wehrmatch ha cometido crímenes y violado incontables veces la Convención de Ginebra, debemos tener en cuenta que en relación a tales atrocidades, al ser perpetradas por militares, sus responsables eran juzgados ante un Consejo de Guerra, un tribunal militar, y caratulados como “crímenes de guerra”, de los cuales muchos oficiales de la Wehrmatch fueron absueltos. En cambio, la perpetración del Holocausto como programa destinado a la eliminación sistemática de millones de personas recayó en las SS (y en todo el RSHA), al margen del enorme antijudaísmo que alcanzaba a la sociedad alemana. Por otra parte, para ingresar a las SS era condición sine qua non ser ferviente nacionalsocialista (además de una enorme lista de requisitos selectivos de todo tipo) mientras que en la Wehrmatch el alistamiento era obligatorio y de acceso más flexible. El recelo, rechazo y odio mutuo que se tenían ambas fuerzas en general no era para nada disimulado, sólo la fuerte figura de un líder (Führer) mantuvo la cohesión interna, no sin enormes altercados.

De allí el enorme empeño de los veteranos de la Wehrmatch por diferenciarse de aquellos de las SS y del nazismo en general al finalizar el conflicto bélico. Este esfuerzo puede verse plasmado tanto en las memorias de los excombatientes y juicios a las cúpulas militares, así como también en innumerables producciones cinematográficas y literarias desde la finalización del conflicto en adelante. Como ejemplo de ello: Stalingrado (1993), Hijos del Tercer Reich (2013), La caída (2004), Rommel (2012), sólo por mencionar algunas. Una escena en particular se repite en numerosos casos: soldados rasos jóvenes que pierden el entusiasmo y la fe en el Reich tras presenciar o verse obligados a perpetrar masacres sobre poblaciones civiles indefensas. Los

discursos que notamos que más se repiten son aquellos que culpan a la guerra de haber cambiado para siempre a quienes, de una forma u otra, se vieron afectados por ella, de haberlos llevado a realizar o ser testigos de las peores atrocidades que podían imaginar. En otras palabras, la imagen de esa patria que se pretende mostrar es la “no nazi”: militares profesionales, “espadas sin cerebros” que no dudaban en defender a su país de los enemigos, más allá del régimen que lo gobernara, hombres que “sólo cumplían con su deber”. Otra Alemania, otros militares, desprendidos de toda ideología. Mostrar que no todos los alemanes (y los militares alemanes particularmente aquí) eran nazis: que había soldados apolíticos, soldados patriotas, soldados resignados a “matar antes que me maten”, a tratar de sobrevivir por todos los medios, peleando por sus vidas en una guerra sin sentido por un régimen que no les importaba y una causa que -para muchos- no era suya.

### **La funcionalidad de los discursos**

Analizadas ya algunas de las cuestiones principales en torno a la producción cinematográfica alemana de la posguerra y su práctica discursiva, que colaboró en la construcción de determinados sujetos, si nos preguntamos cuál es la imagen naturalizada que las sociedades actuales tienen de los soldados alemanes de la Segunda Guerra, notamos que no es la del soldado víctima/mártir: la imagen mayoritariamente interiorizada -y que prevalece hasta hoy en día- es la construida por el cine estadounidense (y de los Aliados en general), que trasmite un estereotipo “demonizado” de los soldados nazis en general. En este caso, no estaríamos rompiendo con lo evidente, tal como sugería Foucault.

No obstante, si recordamos el contexto descrito anteriormente, nos encontramos con una fuerte intervención estadounidense en la RFA de la posguerra, y en su proceso de rearme. Para legitimar la refundación del ejército alemán y el envío de créditos y ayuda internacional a la RFA, Estados Unidos se apoyó también en la explotación de esta imagen de soldado víctima, que encaraba además un “lavado de culpa” de la sociedad alemana en general, a la cual entonces se estaba ayudando a reconstruir su país. Sociedad que, por cierto, también tenía un fuerte interés en desligarse u olvidar las atrocidades perpetradas durante el nazismo. Como mencionamos antes, esto representó para Estados Unidos un enorme dilema: cómo explicar a su población y al mundo entero el realineamiento geopolítico que representó su nueva alianza con el país que tanto había demonizado y combatido apenas una década atrás. Dicha cuestión resultaba muy compleja y por demás de difícil, pero la justificación principal radicó en la necesidad inmediata de rearmar a Alemania Occidental que, tras la Cortina de Hierro, estaba amenazada por la Alemania ahora comunista y el recientemente firmado Pacto de Varsovia (1955) en general. En otras palabras, podemos distinguir dos momentos en el discurso estadounidense: un primer discurso demonizador de Alemania, hasta 1955, y otro victimizador, luego de 1955.

Es interesante notar cómo un mismo actor puede sostener discursos opuestos dependiendo de las necesidades del contexto. Aquí no se puede hablar de un discurso dominante y de un discurso dominado, sino de una “polivalencia táctica de los discursos” (FOUCAULT, 1984), la capacidad estratégica que tienen los discursos de mutar sus valores y significaciones, así como también las acciones tácticas de los actores que enarbolan diferentes



discursos, diseminados en múltiples redes de poder: “es preciso percibir al discurso como un conjunto de segmentos discontinuos cuya función táctica no es uniforme ni estable. [...] no hay que imaginar un universo del discurso dividido entre discurso dominante y discurso dominado, sino como una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes. [...] hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede a la vez ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia para una estrategia opuesta.”<sup>2</sup>

Para complejizar más aún la cuestión añadimos de forma tentativa a otros pensadores. De esta manera, el politólogo Norman Finkelstein sostiene que: “los verdaderos motivos del silencio público con respecto al exterminio nazi fueron la política conformista de los líderes judíos estadounidenses y el clima político de los EEUU de posguerra. Las elites judías de EEUU se atuvieron estrictamente a la política oficial de EEUU. Con tal proceder facilitaban su tradicional objetivo de promover la asimilación y el acceso al poder. [...] Las elites judeo-estadounidenses “olvidaron” el holocausto nazi porque Alemania (RFA) se convirtió en un aliado clave de EEUU en la confrontación con la Unión Soviética”. (FINKELSTEIN, 2014:25).

Este es otro argumento que permite sostener la idea foucaultiana de que los discursos no son exclusivos de una clase social, de un grupo étnico, nacional o religioso, etc., ni que tampoco son compartidos homogéneamente dentro de cada uno de los mismos. Se evidencia el uso estratégico de un determinado discurso por parte de una fracción de actores judíos cuyos intereses económicos priman por sobre su identidad religiosa, que los vincula con los judíos exterminados en los campos de concentración.

Teniendo en cuenta esta última consideración de Foucault sobre la heterogeneidad de los discursos al interior de un determinado grupo, nos parece fundamental tener en cuenta que dicha cuestión se manifiesta claramente también al considerar la estructura jerárquica de los ejércitos del III Reich, ya que no es lo mismo analizar la imagen y discurso de los soldados rasos -o incluso de los suboficiales y oficiales de rango medio- que el cuerpo de oficiales de alto rango o del Estado Mayor: son dos actores sociales (y militares) con intereses (y varios aspectos más) muy distintos, y hasta nos animamos a decir que muchas veces dispares. No debemos olvidar que Stauffenberg además de coronel del ejército era también conde (coronel-conde), proveniente de la nobleza prusiana y perteneciente a la vieja guardia prusiana del ejército alemán que tantos problemas tuvo con Hitler y los nazis desde el mismo momento en que comenzó el rearme alemán a mediados de los '30.

## Conclusiones

Según las cuestiones analizadas en el presente trabajo, se puede concluir que, a grandes rasgos, el cine alemán de este contexto, tuvo una fuerte intención contestataria a muchos relatos y visiones mistificadoras construidas durante y después de la Segunda Guerra Mundial, con muy puntuales excepciones, principalmente de origen estadounidense, pero también de los Aliados en general. Como relatos que son constituyen una construcción muy

---

<sup>2</sup>Foucault, M.: “Método” en *El discurso del poder*. Ed. Folios, Bs As, 1983. Pp. 174-182. (*Historia de la sexualidad*. Vol. 1, México, Ed. Siglo XXI, 1984). Pág. 181.

simplificante, justificadora y reproductora (y constructora) de estereotipos, adaptada a usos del pasado e intereses muy específicos: a los de los vencedores de la Segunda Guerra Mundial en este caso concreto. Por no hablar de la ridiculización que se realiza en el cine al que entonces fuera el mejor ejército del mundo.

Así, entendemos que, por lo general, el cine estadounidense o bien generaliza al punto de casi no dar cuenta de ninguna diferencia entre las SS y las Wehrmacht o bien responsabiliza de las calamidades a los primeros.

Por otra parte, en la década de 1950 muchos generales y oficiales del Alto Mando de la Wehrmacht comienzan a publicar sus memorias (von Manstein, Hoth, Schmidt, Guderian, etc.) en las que critican a Hitler por los horrores estratégicos que provocó al desempeñarse como comandante en jefe sin experiencia -Hitler era cabo y llegó a la comandancia por la vía política, no por la carrera militar-; los crímenes contra la Humanidad en los que muchos, de una u otra forma, se vieron relacionados; el rumbo que le dio a la Wehrmacht, etc. pero nada de ello es reflejado en “Sucedió un 20 de julio.”

La década de 1950 vio también, por un lado, las mejores obras de uno de los más célebres novelistas alemanes: el también veterano de guerra en la Wehrmacht, Heinz Günther (alias Konsalik) quien fuera el escritor alemán que más copias vendió de novelas referidas a la Segunda Guerra Mundial; y, por otro, también en aquellos años el veterano de guerra danés -excombatiente de la Wehrmacht- Borge Willy Redsted Pedersen -alias Sven Hassel- comenzó a editar sus novelas. Hassel fue uno de los escritores daneses que más copias vendió en toda la historia de su país. Son muchísimos más los ejemplos de este tipo en que en líneas generales sostienen el discurso y los dos tópicos analizados en este trabajo, nos sería imposible mencionarlos a todos. Casualidad o no, comienzan a circular con mucha mayor fuerza en aquellos años.

Finalmente, teniendo en cuenta todo lo antedicho, nos quedan sin responder otras dos preguntas: ¿Por qué suele recordarse, y hasta conmemorarse, mucho más -de parte de, por ejemplo, los Aliados- el atentado a Hitler del 20 de julio de 1944 que todos los demás? Y ¿Realmente los objetivos de los conspiradores del 20 de julio eran el derrocamiento del régimen nazi e instaurar luego un gobierno aliado a los británicos y estadounidenses para combatir juntos a la Unión Soviética, o es esto una construcción discursiva *a posteriori* de la OTAN?

Recibido: 28/03/2017

Aceptado: 29/05/2017

### Filmografía

- El médico de Stalingrado (1958); República Federal Alemana. Director: Géza von Radványi. Guión: Werner P. Zibaso, basado en la homónima novela de Heinz G. Konsalik.

- Los Diablos Verdes de Monte Casino (1958); República Federal Alemana. Director: Harald Reinl. Guión: J. Joachim Barstch, Rudolf Böhmler, Albert Armin Lerche, Michael Graf Saltikof.

- El puente (1959); República Federal Alemana. Director: Bernhard Wicki. Guión: Bernhard Wicki, Karl-Wilhelm Vivier, Michael Mansfeld, basado en la homónima novela de Manfred Gregor.
- Hasta donde los pies me lleven (1959); República Federal Alemana. Director: Fritz Umgelter. Guión: Fritz Umgelter, basado en la homónima novela de Josef Martin Bauer.
- Noche de angustia (1959); República Federal Alemana. Director: Frank Wisbar. Guión: Frank Wisbar, Victor Schüller.

### Bibliografía

- BEEVOR, A., "Stalingrado." Ed. Crítica. Buenos Aires, 2015.
- BEEVOR, A., "Berlín. La caída: 1945." Ed. Crítica. Buenos Aires, 2015.
- CÁRDENAS, J. D., (Diciembre de 2013). «Dispositivo cinematográfico, historia e ideología». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* (Bogotá, D.C., Colombia) 8 (2): Págs. 49-63.
- CINZIA Romani, *Tainted Goddesses: Female Film Stars of the Third Reich*, ISBN 0-9627613-1-1.
- DITTUS, R., Concepción, Universidad Católica de la Santísima. «El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político». *Cuadernos. Info*, (33), 77-87. Año 2013. <https://dx.doi.org/10.7764/cdi.33.532>
- KERSHAW, I., *El mito de Hitler*. Ed. Crítica. Buenos Aires, 2012.
- FINKELSTEIN, N. G.: "La industria del Holocausto. Reflexiones sobre la explotación del sufrimiento judío." Ed. Akal. Madrid, 2014.
- FOUCAULT, M., "Arqueología del saber." Ed. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires, 2015.
- FOUCAULT, M., "Debate con los historiadores" en *El discurso del poder*, Ed. Folios, Bs As, 1983, pp. 216- 232.
- FOUCAULT, M., "Método" en *El discurso del poder*. Ed. Folios, Buenos Aires, 1983. Pp. 174-182. (*Historia de la sexualidad*. Vol. 1. Ed. Siglo XXI. México, 1984).
- HOBBSBAWN, E. *Historia del SXX*, editorial Crítica, 2012, Buenos Aires.
- METZ, C., *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Indiana University Press, 1982.
- MOUTIER, M., (comp.): "Cartas de la Wehrmacht." Ed. Crítica. Buenos Aires, 2015.
- RAGO, M., "O efeito-Foucault na Historiografia Brasileira" en *Foucault, História & Anarquismo*, Río de Janeiro, Ed Achiamé, 2004, pp. 63-87 en *Revista Itinerarios. Anuario del CEEMI*, Año 1, N° 1, 2007, Rosario, CEEMI-UNR, pp. 37-56.
- TIME-LIFE BOOKS, *El Tercer Reich*. (varios tomos), ed. Rombo. Madrid, 1996.