

Las representaciones fílmicas del pasado desde una mirada reciente y distópica: Bastardos sin gloria y la Segunda Guerra Mundial a través del cine.

Bevilacqua, Gilda.

Cita:

Bevilacqua, Gilda (2011). *Las representaciones fílmicas del pasado desde una mirada reciente y distópica: Bastardos sin gloria y la Segunda Guerra Mundial a través del cine. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/76>

XIII° JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca

MESA 12

Estados Unidos, entre la crisis y la euforia del siglo XX

Coordinadores:

Nigra, Fabio (FCE-UNLZ)

Averbach, Margara (INESLV “J.R.Fernández”)

Título: “Las representaciones filmicas del pasado desde una mirada reciente y distópica: *Bastardos sin gloria* y la Segunda Guerra Mundial a través del cine”

Autor/res-as: Bevilacqua, Gilda.

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia.

DNI: 29.392.346

Correo electrónico: gsbevilacqua@yahoo.com.ar

Autorización para publicar: sí

Introducción

En un trabajo anterior, analizamos la relación entre el cine y la Historia, particularmente, desde los aportes del “cine histórico” y utilizamos las categorías teóricas elaboradas por Robert Rosenstone.¹ De ese trabajo, que fue producto de nuestra participación en el Proyecto UBACyT titulado “*Hollywood como historiador. La*

¹ Bevilacqua, Gilda. “La Guerra Civil Norteamericana, una representación-interpretación *radical* en el Cine y desde la Historia”, en Nigra, Fabio (coord.). *Hollywood. Ideología y consenso en la Historia de los Estados Unidos*, Buenos Aires, Ed. Maipue, 2010.

fórmula norteamericana para generar consenso a través del cine”, surgieron nuevas preguntas sobre dicha relación. Esta vez, volvemos a tomar el cine hollywoodense, pero lo hacemos desde el período que comprende el inicio, desarrollo y desenlace de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). En un principio, comenzamos a reflexionar acerca de las distintas visiones y representaciones hollywoodenses de la SGM, a partir del análisis de los modos en que se plasman los criterios de “representación” y “veracidad” en las distintas producciones fílmicas. Esto nos llevó a ampliar los límites de nuestro primer trabajo al preguntarnos sobre: por un lado, ya no sólo sobre el “cine histórico”, sino también sobre aquellas películas que si bien no entran dentro de esta categoría hablan desde distintos enfoques sobre este período. Y, por otro lado, el interrogante de abordaje inicial de este problema, “¿por qué los criterios de verosimilitud del cine histórico no pueden estar también dados por la verdad histórica?”². Esta última pregunta nos abrió toda otra serie de interrogantes que exceden los parámetros teóricos y metodológicos de la ciencia histórica, que incluyen reflexiones filosóficas, lingüísticas, semiológicas y también literarias.

Para comenzar nuestra investigación, utilizamos a la película dirigida por Quentin Tarantino *Bastardos sin gloria*, estrenada en el año 2009. Ésta, si bien es una película de ficción con elementos de la narración distópica, construye representaciones sobre diversos aspectos o temáticas de la Segunda Guerra Mundial, que encontramos tanto en la historiografía sobre la época como en las producciones fílmicas “históricas” acerca de ella.

De este modo, consideramos como hipótesis de trabajo que, incluso en una película que no pertenece estrictamente al género del “cine histórico”, podemos encontrar representaciones del pasado que contengan rastros de elaboraciones de la historiografía escrita académica.

² Henríquez Vásquez, Rodrigo. “El problema de la verdad y la ficción en la novela y el cine históricos. A propósito de Lope de Aguirre”, en *Manuscrits* 23, 2005, página 88.

Del caso a las preguntas: *Bastardos sin gloria* y la Segunda Guerra Mundial

“¿Es ésta una extraña especie de imitación que comprende y construye la cosa misma que imita!”

Paul Ricoeur

I

La película *Bastardos sin gloria* (2009) está dividida en cinco capítulos, cada uno de los cuáles presentan y hacen hincapié en una situación, un contexto, las historias de los personajes, un conflicto en particular.

En el primer capítulo, “Érase una vez... en la Francia ocupada por los nazis...”, que se desarrolla durante el primer año de la ocupación alemana de Francia, Shosanna Dreyfus presencia la ejecución de su familia a manos del coronel nazi Hans Landa y consigue escapar. Luego, comienza el segundo capítulo, “Bastardos sin gloria”, en el que se muestra cómo, en otro lugar de Europa, un teniente del ejército estadounidense, Aldo Raine, organiza en una misión secreta a un grupo de soldados judíos-americanos, conocidos luego por el enemigo como "los bastardos", para tomar brutales y rápidas represalias contra objetivos concretos, es decir, cualquier soldado nazi que se les cruzara por el camino. En el tercer capítulo, “Una noche alemana en París”, nos encontramos a Shosanna, quien había huido a París y, luego de tres años, se había forjado una nueva identidad como dueña y directora de un cine, donde se le presentará la posibilidad de que allí se estrene una película dirigida por Goebbels, a partir de lo cual ella planea convertir el celuloide en pólvora y el cine en cámara de fuego para llevar a cabo su venganza contra los nazis. En el cuarto capítulo, “Operación Kino”, los hombres del teniente Raine se unen a la actriz alemana Bridget von Hammersmark, una agente secreta que trabaja para los aliados, con el fin de organizar y llevar a cabo una misión que hará caer a los líderes del Tercer Reich.

En el quinto y último capítulo, “La venganza de la cara gigante”, finalmente, todos se encuentran bajo la marquesina de un cine, el cine de Shosanna. Allí, se articulan los dos planes simultáneos para matar al Führer, quien asistirá a la

premier de “El orgullo de la Nación”, dirigida por su ministro de propaganda, Goebbels. Por lo tanto, en el capítulo final, todas esas situaciones confluyen dando unidad de conjunto al relato, al participar simultáneamente todos los personajes principales, presentados en los capítulos anteriores, Shoshanna, “los bastardos” y la agente secreta Bridget von Hammersmark, entre otros, en el exitoso y espectacular asesinato de Hitler y de la plana mayor del régimen nazi.

El cine es un dispositivo, un soporte audiovisual de diferentes tipos de relatos y, a la vez, produce mediante el lenguaje que le es propio un discurso, el discurso cinematográfico. El cine construye el relato cinematográfico a partir de reglas y herramientas que le son propias y otras tomadas de otros ámbitos, tales como la fotografía, el teatro, la música, etc.

El “cine histórico” muestra un relato “histórico” de manera más o menos explícita. Relato que se presenta de la manera en la que es entendido, al menos, hegemonícamente. Entonces, el relato “histórico” que podemos extraer de un film ha pertenecido, en el caso del “cine histórico”, a alguna de las distintas corrientes interpretativas en que se divide el discurso histórico³, entendido éste como el discurso, aún hoy predominante, documentado y construido por la ciencia histórica y sus historiadores académicos y profesionales, con sus reglas, métodos, etc.

Bastardos sin gloria no es “cine histórico”. El capítulo final donde asesinan a Hitler y a toda la dirigencia mayor del régimen nazi es el ejemplo concreto de su falta de pertenencia a esta categoría teórica. No obstante, encontramos, en los cuatro primeros capítulos, elementos o aspectos de carácter “histórico”, es decir, que están documentados por la ciencia histórica y que podemos utilizar como disparadores de debates o relacionar con interpretaciones que han surgido dentro de la historiografía del período o que podemos encontrar dialogando con otras películas, sobre todo, del “cine histórico” que abordan más o menos directamente el tema de la Segunda Guerra y el desarrollo del Holocausto.

³ Ver, como marco general de esta clasificación, Nigra, Fabio. “Historiografía y versiones cinematográficas. Una aproximación al cine histórico de Estados Unidos”, mimeo, inédito, 2011; para un estudio de caso, ver, Bevilacqua, Gilda. “La Guerra Civil Norteamericana, una representación-interpretación radical en el Cine y desde la Historia”, en Nigra, Fabio (coord.). *Hollywood. Ideología y consenso en la Historia de los Estados Unidos*, Buenos Aires, Ed. Maipue, 2010.

Por otro lado, *Bastardos...* no sólo no pertenece al “cine histórico”, sino que además parte de elementos de los relatos distópicos, al romper la idea de una lucha moral, ya que la distopía es un tipo de relato donde generalmente se rompe el debate “eje del bien” versus “eje del mal” y que plantea un futuro sombrío. Así, una distopía viene a ser toda sociedad considerada como no deseable, y muy a menudo el término alude a un mundo ficticio situado en un próximo futuro en el que las actuales tendencias sociales se llevan a extremos de pesadilla.⁴ De hecho, en *Bastardos...* solo hay miseria.

Lo que *Bastardos...* tiene de distópico también está relacionado con su presentación de un grupo secreto del ejército norteamericano que tiene permiso para “torturar y exterminar” a los nazis, en el contexto de la SGM. Este grupo se encuentra además en la Francia ocupada con la misión de elaborar y llevar a cabo un plan para asesinar a Hitler. Lo logran y es entonces el ejército estadounidense quien pone fin así al conflicto. Al analizar esto nos surgen algunas inquietudes: ¿es justificado entonces aceptar, legalizar y legitimizar la persecución, tortura y exterminio de los enemigos externos? Es este llamado a la reflexión de la posibilidad de concreción de una tendencia de comportamiento político y social lo que comúnmente expresan las ficciones distópicas. Esta ficción nos habilita a pensar también en lo que significó el final de la guerra que realmente sucedió: el genocidio atómico de Hiroshima y Nagasaki. Entonces, de nuevo, ¿es mejor torturar y/o matar a unos cientos de soldados y a su líder que masacrar dos pueblos completos? ¿Qué lógicas políticas están detrás de cada una de estas opciones?

De hecho, las películas “históricas” contemporáneas a *Bastardos...* “se desarrollan con un enemigo al que arrasaron, los que al final comprendieron las bondades de la amistad. Al momento de la escritura del presente, ¿existe alguna película que trate de esta forma a los nuevos enemigos creados a partir del 11 de septiembre de 2001, o habrá que esperar que primero los destruyan y luego éstos aprendan las bondades de la amistad y la sumisión política?”⁵

⁴ Ver, Hdez.-Ranera, Sergio. “La distopía y *Nosotros*”, en Zamiatín, E. I. *Nosotros*, Madrid, Akal, 2008, página 14.

⁵ Fabio Nigra ubica en este conjunto particular a las películas *Letters from Iwo Jima* (Clint Eastwood, 2006) y *The last samurai* (Edward Zwick, 2003) y a la miniserie *The Pacific*, elaborada para la televisión,

Bastardos... nos propone, en cambio, una nueva visión cinematográfica de la Segunda Guerra Mundial a través de una historia poco gloriosa.

A grandes rasgos, hay tres grandes relatos de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto en el cine hollywoodense. Por un lado, las películas que presentan al aliado clásico⁶, donde los aliados luchan contra los demonios nazis. Por otro lado, el aliado típico de la Guerra Fría y *post* caída del muro⁷, donde el problema no son los alemanes sino los nazis, o sea, dentro de los alemanes hay gente buena que hay que rescatar, porque ahora o los rusos son peores, o los aliados, de ayer y de hoy, deben ser los representantes más democráticos y humanitarios del planeta. Y, por último, las películas anti-guerra, pero aquí no hay casi nada de este tipo de relato sobre la Segunda Guerra Mundial.⁸

De esta manera, vemos que *Bastardos...* no forma parte de ninguno de estos relatos. No es anti-guerra y no apuesta por la reconciliación. Los héroes son bastardos, sádicos, sin códigos, frente a antagonistas que son igual de brutales y sanguinarios:

-Teniente Aldo Raine: “*Y no sé ustedes, pero les aseguro que no iremos por las montañas nublosas, ni cruzaremos 5 mil millas de agua, ni seguiremos avanzando por la mitad de Sicilia ni saltaremos de un maldito avión, para enseñarles a los nazis una lección de humanidad. Los nazis no tienen humanidad. Son soldados odia judíos asesinos de masas y tienen que ser destruidos.*”; “*Y cuando los alemanes cierren los ojos en la noche y su subconsciente los torture por la maldad que han hecho, serán sus pensamientos sobre nosotros los que los torturen. ¿Suena bien?*”

Así, *Bastardos...* sin pertenecer al “cine histórico”, sin embargo, nos habilita a pensar sobre distintos discursos históricos sobre la SGM y el genocidio nazi, producidos

del año 2010, ver, Nigra, Fabio. “Historiografía y versiones cinematográficas. Una aproximación al cine histórico de Estados Unidos”, mimeo, inédito, 2011, página 39.

⁶ Por ejemplo, *Dirty dozen* (Robert Aldrich, 1967) y *The Longest Day* (Ken Annakin, Andrew Marton y Bernhard Wicki, 1962).

⁷ Por ejemplo, dentro del primer grupo, *The Desert Fox: The Story of Rommel* (Henry Hathaway, 1951) y *Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970); dentro del segundo, *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993) y *Valkyrie* (Bryan Singer, 2008).

⁸ Por ejemplo, *The thin red line* (Terrence Malick, 1998).

no sólo por la ciencia histórica, sino también presentados por el “cine histórico” y el cine en general.

II

A continuación, ofreceremos a modo de ejemplo algunos de los contenidos de escenas y diálogos que consideramos ilustrativos de lo expuesto en torno a los elementos que presenta la película de carácter “histórico”, es decir, que están documentados por la ciencia histórica y que podemos analizar y pensar en tanto tales.

Escena inicial del capítulo 1: “Érase una vez... en la Francia ocupada por los nazis...”

1941. Llegan oficiales de la SS, comandados por el coronel Hans Landa, a una casa de una familia de la campiña francesa, la casa del Sr. Perrier LaPadite. Landa le ordena a sus subalternos que lo esperen en el camino hasta que él les avise. Se encuentra con el Sr. LaPadite en la entrada de su casa y le pide entrar para conversar. En ella se encuentran las hijas de LaPadite, quienes a pedido de Landa los dejan solos, ya que le dice que lo que tienen que hablar lo deben hacer en privado. Cuando las hijas se van, Landa le pide a LaPadite continuar en inglés el resto de su conversación, dado que, según él, ha llegado al límite de sus conocimientos del francés y no quiere avergonzarse. Luego, ya en inglés, le pregunta si sabe de su existencia y cuál es el trabajo que le han ordenado a hacer en Francia. Le pide que le cuente qué fue lo que oyó sobre él. LaPadite le contesta que el Führer le encargó reunir a los judíos de Francia que se están escondiendo o haciéndose pasar por paganos. Luego, LaPadite le pregunta por el motivo de su visita, ya que nueve meses atrás los alemanes buscaron judíos ocultos en su casa y no encontraron nada. Landa le explica que ya lo sabía, por haber leído los informes, pero que, como toda nueva empresa, tiene que duplicar los esfuerzos y por ello debe volver a hacerlo. Le dice que sólo tiene algunas preguntas y que, si él las contesta, su Departamento podrá cerrar el archivo de su familia. Saca sus libros de registro y comienza: “antes de la ocupación de Francia había en la zona cuatro familias judías, todos granjeros como usted”. Las enumera y le pregunta si es correcta la información. LaPadite le responde: “que yo sepa esas eran las familias judías entre los granjeros...”. Landa continua: “según estos registros, todas las familias fueron reubicadas excepto los

Dreyfus... parece que en el último año se desvanecieron. Lo que me lleva a concluir que, o son muy buenos huyendo, o alguien los escondió muy bien. ¿Qué ha oído de los Dreyfus, Sr. LaPadite?”. LaPadite contesta: “sólo rumores”. Landa le pregunta cuáles y LaPadite le dice que supo que se fueron a España. Luego, Landa le pide que le confirme con exactitud los miembros de esa familia y sus nombres, puesto que nos los conoce. LaPadite contesta, mientras Landa verifica en un informe escrito: “eran cinco. El padre, Jacob. La madre, Miriam. Su hermano, Bob. (Landa le pregunta la edad de éste y él contesta treinta o treintaiuno) y los niños, Amos y Shoshanna”. Landa le pregunta por la edad de ellos y LaPadite dice: “Amos, nueve o diez. Shoshanna, dieciocho o diecinueve. No tengo certeza”. Landa anota las edades en su informe. La cámara se desplaza debajo de la mesa, cruza el piso de madera y muestra a la familia Dreyfus escondida debajo de éste y recostada en el suelo de tierra con expresión de terror en sus rostros, algunos tapando sus bocas para evitar emitir sonidos. La cámara sube nuevamente. Landa le pide otro vaso de leche antes de retirarse y le pregunta a LaPadite si sabe cómo lo apodaron las personas en Francia. Él le contesta que no se interesa por esas cosas, pero le reconoce que es consciente de que lo llaman “el cazador de judíos”. Landa le comenta que Heydrich, antes de ser asesinado, odiaba el sobrenombre que el pueblo de Praga le había dado. Con tono y sonrisa irónica, le dice que le intriga la razón de odiar el apodo “el ahorcador”, porque él había usado todo su poder para ganárselo y que él, en cambio, adora su título no oficial, justamente, porque se lo había ganado y que lo que lo hace un cazador tan efectivo de judíos es, al contrario de la mayoría de los soldados alemanes, que puede pensar como un judío, en tanto que ellos sólo pueden pensar como alemanes, como soldados alemanes. La cámara desciende nuevamente al sótano y muestra con un plano más corto a Shoshanna, que tiene su boca todavía tapada y la expresión de horror bien marcada en su mirada, que se dirige hacia el piso de madera, que deja traslucir, a través de sus grietas, el sonido, los movimientos y el diálogo de Landa y el sr. LaPadite. La cámara sube y Landa continúa su comparación de los soldados alemanes con halcones y agrega la de los judíos con ratas, explicando mediante ellas que los halcones sólo buscan en lugares superficiales y no donde buscaría alguien que sabe qué es lo que es capaz de hacer un humano cuando pierde su dignidad, cuando su comportamiento es similar al de una rata. De esta manera, Landa agrega que por ser portador de esa capacidad fue que el Führer lo trasladó a esa región de la campiña francesa, porque a él nada se le escapa. Así, con un movimiento de

cámara de *travelling* hacia adelante, el plano medio, que muestra a ambos en escena, se transforma en planos pecho de cada uno de ellos que se van intercalando y achicando hacia casi primeros planos, donde se puede percibir claramente la tensión que genera Landa en LaPadite. Mientras, éste se muestra cada vez más nervioso y angustiado, Landa agrega también que su colaboración evitaría una búsqueda a su estilo innecesaria que seguramente daría lugar a irregularidades. Con la mirada siempre fija, fría e irónica, le pregunta si él escondía enemigos del Estado en el sótano de su casa. A lo cual LaPadite contesta que sí, mostrándose ya en pleno desconsuelo e impotencia. Landa le pide que señale en qué sector se encuentran y que vuelvan a hablar en francés para simular su retirada, ya que se había dado cuenta de que la familia judía no hablaba inglés. Así, es que Landa, mientras simula despedirse de LaPadite y sus hijas, llama a los soldados de la SS que lo acompañaban para que entraran a la casa y descargaran sus metralletas sobre el sector del piso donde previamente LaPadite le había indicado que se encontraban. Mira hacia allí y ve que Shoshanna aún se movía y que intenta escapar. Él sale de la casa para poder apuntarle con su arma, pero no le dispara, ya que ella se encontraba bastante lejos como para lograr impactarla. Y, el último plano la muestra corriendo, toda sucia y llena de sangre, llorando desconsoladamente, mientras se aleja cada vez más de su casa.

En esta escena, podemos encontrar varios elementos que sirven para pensar el problema e ilustrar nuestra hipótesis. Uno de ellos, es el clima generado tanto por los diálogos entre los personajes, la actuación realizada y la tensión generada por los movimientos de cámara y la composición de los planos. Se expresa, entonces, de manera audiovisual, con las herramientas del discurso cinematográfico, uno de los aspectos fundamentales del aparato de persecución y exterminio de los judíos en Europa. Encontramos así la importancia asignada por el régimen nazi en 1941 a la búsqueda y persecución de los judíos de las zonas ocupadas, expresando de esta manera cómo era uno de los engranajes del plan sistemático de exterminio, conocido como “la solución final”.

A nivel historiográfico, este aspecto ha sido muy trabajado y lo podemos encontrar, por ejemplo, en el ya clásico libro de Karl Dietrich Bracher, *La dictadura alemán II*⁹ y en el de Cristian Buchrucker, *El miedo y la esperanza II*¹⁰.

Por otro lado, el coronel Landa, que dice saber pensar como judío y, como un etólogo, intuye el comportamiento de esas “ratas”, sabe que el campesino esconde a una familia de judíos. También aquí, cinematográficamente, la precisión del diálogo, sus pausas, los encuadres, un movimiento semicircular de la cámara y la decisión de dejar en fuera de campo la ejecución, es decir, no mostrar a las víctimas sugiere una idea: la violencia es primero un discurso, luego una acción física. De hecho, esta escena muestra, paralelamente, la frialdad, sarcasmo y crueldad del accionar de un coronel de las SS y un ejemplo de resistencia a este accionar y solidaridad con respecto a los judíos que formaban parte de esa comunidad de granjeros, de la campaña francesa. Además, podemos apreciar cómo era la forma de vida de éstos en el momento de la ocupación nazi.

Escenas donde aparece Goebbels

En todas las escenas donde aparece Goebbels, la película alude, más directa o indirectamente, a la atención que los Estados totalitarios suelen prestarle al cine en tanto herramienta publicitaria. En este sentido, cabe destacar la mención del proyecto que impulsó Joseph Goebbels para combatir la propaganda estadounidense de Hollywood y la relevancia acordada al personaje de Fredrick Zoller como actor fetiche del aparato propagandístico del régimen nazi. Por ejemplo, esto aparece en la escena donde éste le presenta Shoshanna en una cena a Goebbels, para pedirle a éste que sea el cine de ella donde se estrene la película de la cual él es protagonista y aquel director, “El orgullo de la Nación”.

También, encontramos en estas escenas muchos diálogos que expresan el profundo racismo que caracterizaba a la ideología nazi de la época. Por ejemplo, cuando Goebbels dice en dicha cena: “*Es solo la descendencia de esclavos lo que le permite a*

⁹ Ver, Bracher, Karl Dietrich. *La dictadura alemana, II*, Madrid, Alianza Universidad, 1995, capítulo 8.

¹⁰ Ver, Buchrucker, Cristian. *El miedo y la esperanza II*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2001, capítulo 4.

América ser competitiva atléticamente. La medalla olímpica de oro, América la gana con sudor negro.”

Después de todo lo que hemos expuesto, nos preguntamos nuevamente ¿puede una película, que no pertenece a la categoría de cine histórico, colaborar con el conocimiento, reflexión, interpretación y comprensión de un hecho, período o fenómeno histórico, es decir, sucedido en el pasado? ¿De qué maneras puede hacerlo?

Del “discurso histórico” (científico-académico) a la construcción del discurso (cinematográfico) de la historia

“La ficción es el otro reprimido de la Historia”

Michel de Certeau

I

Pierre Sorlin, en una entrevista del año 2000, sostuvo que “es completamente inútil intentar utilizar una película de ficción para enseñar historia. Incluso aunque se trate de una película más precisa como *Danton* (A. Wajda, 1982), (...) que se basa en documentos e instrumentos de la época. Pero, ¿qué dice esta película? Dice que Danton era un hombre solitario y fue incapaz de enfrentarse a Robespierre, un hombre mucho más fuerte. Se trata de una interpretación personal que no voy a discutir. Si se utiliza la película para eso, es mucho más rentable utilizar palabras para explicar quién fue Danton”.¹¹ Sin embargo, ¿no es ésta una interpretación posible de la figura de Danton? ¿Por qué quitarle de antemano esa posibilidad?

Alberto Bornstein Sánchez, en cambio, matiza esta postura planteando que si bien “la historia representada en la pantalla ha sido y es tergiversada y manipulada, hay problemas insolubles en este sentido, pero no por esto podemos negar las posibilidades del medio cinematográfico y su validez para el conocimiento y la comprensión del

¹¹ Ver, <http://www.aceprensa.com/articulos/print/2000/nov/29/el-pasado-en-im-genes-reconstruccion-o-invincion/>

pasado”.¹² Pero, de todos modos, este autor mantiene el problema en el mismo terreno que Sorlin al señalar también que “hay que tener en cuenta la diferencia existente entre el lenguaje científico o histórico y el lenguaje dramático; este último es lineal, va ascendiendo hasta llegar a un clímax, mientras que en la realidad (histórica o no) esa línea se quiebra, tiene altos y bajos. Una película debe tener una progresión dramática, que no es necesariamente la misma que la progresión histórica, por lo que esta dramatización de la historia va contra la historicidad”.¹³ Entonces, Bornstein Sánchez se pregunta si “los historiadores han despreciado el cine histórico, ya que si éste no es ciencia, si no está sujeto al rigor histórico, ¿qué nos va a enseñar sobre el pasado? ¿Qué utilidad tiene para nosotros?”.¹⁴

Henríquez Vázquez da un paso más y cuestiona justamente que el cine histórico no pueda ser aceptado como portador de verdades históricas, criticando de esta manera las posturas de Rosenstone, Monterde, Selva, y Solà. “Pero si, como Monterde, Selva, Solà y Rosenstone respectivamente se encargan de señalar, el cine histórico (y por ende la novela histórica) es capaz de representar el pasado, ¿por qué esta representación del pasado no puede tener aspiraciones de conocimiento (o de verdad)?; ¿acaso la representación no entrega verdades o interpretaciones de la historia?; ¿por qué tanto prurito de separar representación de conocimiento?; ¿por qué se considera que entre lenguaje y realidad hay un abismo insalvable?”.¹⁵ En este sentido, el autor plantea que su intención “es hacer notar (tarea nada nueva, por cierto) que los discursos del CHyNH* son también, voluntaria o involuntariamente, portadores de teorías sobre los hechos. Eso los vuelve tan verdaderos o tan falsos como lo puede ser una investigación histórica. La ficción y la realidad pueden servir de la misma forma para representar el pasado, por lo que deberían ser juzgados con la misma vara con que se juzga una investigación histórica. La forma de la representación no es un argumento para invalidar

¹² Borstein Sánchez, Alberto. “El pasado a 24 imágenes por segundo: reflexiones sobre la utilidad del cine histórico”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, N° 12, Madrid, Editorial Universitaria Complutense, 1991, página 288.

¹³ Aquí, Borstein Sánchez retoma lo expuesto por Marc Ferro en el artículo “Histoire et cinema: perspectives nouvelles”, ver cita en *Ibid.*, página 283.

¹⁴ *Ibid.*, página 280.

¹⁵ Henríquez Vázquez, Rodrigo. “El problema de la verdad...”, op. cit., página 82.

* Cine histórico y novela histórica.

esta pretensión. No resulta extraño, entonces, que tanto Monterde como Selva, Solá y Rosenstone ocupen los mismos argumentos que Hayden White para hacer la separación entre ficción y realidad. Sus posturas no sólo devalúan las posibilidades del cine histórico, sino que también minimizan las posibilidades que tiene la historiografía para poder representarse en nuevos formatos, sin que por ello deba hipotecar la verdad de los hechos.”¹⁶

Con respecto a la idea de la posibilidad de que el pasado sólo es legítimamente representado por determinadas formas de representación y no por otras, Henríquez Vázquez se pregunta en torno a este problema y da una respuesta de alguien cuyo aporte a la cuestión él retoma: “¿la comprensión surge de todos los relatos alusivos al pasado? Para Ricoeur, sí. La comprensión histórica es un objeto compartido que emana de todos los relatos históricos”.¹⁷

Y, entonces, surge otro problema, ¿qué define que un relato se denomine legítimamente relato histórico o no?

Para muchos autores la línea divisoria está dada, justamente, en lo que Ricoeur cuestiona: “una importante dicotomía que divide el campo narrativo y que opone tajantemente, por una parte, los relatos que tienen pretensiones de verdad comparable a la de los discursos descriptivos que se usan en las ciencias –pensemos en la historia y los géneros literarios afines a la biografía y a la autobiografía- y, por otra, los relatos de ficción, como la epopeya, el drama, el cuento y la novela, por no decir ya los modos narrativos que emplean un medio distinto al lenguaje: el cine, por ejemplo, y, eventualmente, la pintura y otras artes plásticas”.¹⁸ Contra esta división, Ricoeur plantea “la hipótesis de que existe una unidad *funcional* entre los múltiples modos y géneros narrativos. (...) el carácter común de la experiencia humana, señalado, articulado y aclarado por el acto de narrar en todas sus formas, es su *carácter temporal*. Todo lo que se cuenta sucede en el tiempo, arraiga en el mismo, se desarrolla temporalmente; y lo que se desarrolla en el tiempo puede narrarse. Incluso cabe la posibilidad de que todo

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ *Ibid.*, página 93.

¹⁸ *Ibíd.*

proceso temporal sólo se reconozca como tal en la medida en que pueda narrarse de un modo o de otro”.¹⁹

II

Pero, la cuestión a la que, luego de analizar estas posturas, hemos arribado se entronca en el debate desatado por los postulados de Hyden White acerca de, justamente, lo contrario que citamos de Bornstein Sánchez: el carácter necesariamente narrativo que tiene todo relato sobre el pasado, el cual también podemos aplicar entonces al discurso cinematográfico y, en particular, a la película disparadora de nuestro presente análisis e investigación.

En una entrevista reciente, Hyden White señaló: “Por definición no podemos ver ni percibir lo que ya se terminó. Para ser objeto de estudio, el pasado debe necesariamente construirse, lo cual puede hacerse de diversas formas: el discurso poético es una de ellas, al igual que la reconstrucción literaria; estas maneras requieren de la imaginación, pero la imaginación no es sólo ficcional sino también cognitiva, el primero en aclararlo fue Kant. Uno no puede historizar sin narrativizar, porque es sólo por medio de la narrativización que una serie de acontecimientos puede ser transformada en secuencia, dividida en períodos”.²⁰ Esta postura la desarrolla y argumenta en uno de los artículos de su último libro. Allí, plantea que “como la teoría narratológica contemporánea *parece* demostrar, es virtualmente imposible evitar la manera narrativa de hablar (...), cuando se desea designar un objeto potencial de estudio como perteneciendo a ‘el pasado’ más que a ‘un presente’. Considerada como una manera de hablar o un modo de abordar, la narrativa es distinguible de otros modos del discurso por sus identificables características léxicas, gramaticales y retóricas. Se caracteriza por favorecer el uso de la tercera persona (en lugar de la primera), varias formas del tiempo pasado (en lugar del presente o el futuro), el modo indicativo (más que el imperativo, interrogativo o condicional), y por evitar el uso de ciertas clases de deícticos o indicadores adverbiales destacados en la alocución discursiva directa (tales

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Ver, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4241-2011-04-17.html>

como ‘aquí’, ‘ahora’, ‘ayer’, ‘mañana’, etc.) (...). Un discurso específicamente ‘histórico’ debe contener elementos narrativos simplemente con la finalidad de *indicar* su objeto de estudio como perteneciente al pasado (...) y para *designar* las características del objeto que lo hace aprehensible como un elemento de un *proceso* discernible”.²¹ De hecho, Ricoeur, por ejemplo, “ha mostrado cómo el mismo Braudel presupuso una cierta manera de representación narrativista en sus propias versiones del gran proceso impersonal de la historia y Hans Kellner ha demostrado cómo el gran trabajo de Braudel sobre *El Mediterráneo* conforme a las convenciones utiliza y gana mucho de su efecto explicatorio de su explotación de las técnicas del género ‘literario’ de la anatomía”.²²

Encontramos una aplicación concreta de la postura teórica y epistemológica de Hayden White en su intervención en el debate en torno al de los límites de la representación del Holocausto. Allí, White realiza una serie de interrogantes cuyas respuestas expresan claramente los lineamientos generales de sus planteos: “¿la índole del nazismo y de la solución final fija límites definitivos a lo que puede decirse verazmente acerca de ellos? ¿Pone límites a los usos que los autores de ficción o de poesía pueden hacer de ellos? ¿Esos hechos se prestan a un número fijo de entramados, o acaso su sentido propio es infinitamente interpretable y a fin de cuentas abierto, como el de los demás acontecimientos históricos?”.²³ El caso concreto que White brinda para responder a estas preguntas y ejemplificar su postura es el libro de Primo Levi, *Si esto es un hombre*²⁴. Sostiene que “la importancia del libro de Levi reside menos en cualquier nueva información ‘veraz’ que proporciona acerca de los campos que en la artísticidad (por medio de los cual me refiero a artefactos literarios, poéticos y retóricos) que emplea para evocar una imagen persuasiva de un cosmos completamente horroroso y al mismo tiempo horrorosamente presente como una posibilidad presente para

²¹ White, Hayden. “La historiografía como narración”, en White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010, páginas 58-59.

²² White, Hayden. “El fin de la Historiografía Narrativa”, en White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010, página 76.

²³ White, Hayden. “El entramado histórico y el problema de la verdad”, en Friedlander, Saul (comp.). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2007, página 70.

²⁴ Levi, Primo. *Si esto es un hombre*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2000.

cualquiera de nuestro tiempo. ¿Estoy dando a entender con ello que el relato de Levi sobre Auschwitz es una ficción en el sentido de que es una pura invención? Por supuesto que no. (...) El libro de Primo Levi es verdadero en un sentido ficcional, en el sentido de que la imagen de Auschwitz evocada por la prosa poética de Levi es ‘fiel’ tanto como es ‘verdadera’ respecto del rango de sentimientos inducido por la experiencia de una condición *histórica* extraordinaria de sometimiento y humillación. No hay ningún conflicto entre el ‘contenido de verdad’ de lo que Levi tiene para decir sobre la experiencia del Langer y el ‘realismo’ de la representación (o, como yo preferiría, ‘presentación’).²⁵

Así, encontramos también que, según señala Roger Chartier, “contra quienes (especialmente historiadores) se hacen una ‘idea muy estrecha de lo real’, Foucault afirma: ‘hay que desmitificar la instancia global de lo real como totalidad que ha de ser restituida. No existe ‘lo’ real que sería alcanzado a condición de hablar de todo o de ciertas cosas más ‘reales’ que otras’”.²⁶

Por otro lado, María José Rossi²⁷ plantea que “los elementos de una película no son elementos de la realidad, sino de un enunciado, de un constructo narrativo”.²⁸ De esta manera, “cuando se toma en el análisis de un film la perspectiva de indagación epistemológica, Rossi propone que la actividad interpretativa permite ‘un proceso de inferencia en el que los textos, en este caso los textos cinematográficos, se convierten en ‘oportunidades de percepción, cognición y emoción’”. De esta forma, sostiene, a través de la precisión del tema, el reconocimiento de las indicaciones o marcas, la ubicación de anomalías o datos reacios, la búsqueda de analogías, la localización de patrones y las operaciones de deducción lógica se lleva adelante el proceso de búsqueda y análisis del sentido”.²⁹

²⁵ White, Hayden. “Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica”, en White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010, página 171.

²⁶ Chartier, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 2001, página 31.

²⁷ Rossi, María José. *El cine como texto. Hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento*, Buenos Aires, Topía, 2007.

²⁸ Citado en Nigra, Fabio. “Ideología y reproducción material de la ideología por el cine”, en Nigra, Fabio (coord.). *Hollywood. Ideología y consenso en la Historia de los Estados Unidos*, Buenos Aires, Ed. Maipue, 2010, página 29.

²⁹ *Ibid.*, página 28.

Dialogando entre sí y en paralelo, todos estos interrogantes y planteos nos ayudaron a pensar en las características e implicancias de la representación y el abordaje de los distintos elementos y aspectos “históricos” presentes en *Bastardos...*

Y, de esta manera, consideramos finalmente que, en la línea de lo propuesto por Rossi y desde el aparato epistemológico aportado por Hyden White, *Bastardos...* es un discurso cinematográfico válido para reflexionar tanto sobre el pasado, en este caso, la SGM y el Holocausto, y como una presentación también y reflexión de su presente a través de sus elementos distópicos.

Hacia una conclusión de preguntas abiertas

La comprensión de la historia no tiene que estar en todas sus formas acotada y sujeta a la verificación empírica llevada adelante por la ciencia histórica. Existen otras formas de acercamiento, reflexión y comprensión. En la actualidad, mucho cine e historiografía han pasado ya. Una película puede incluso jugar con esas formas de expresión previas, retomar algunas, burlar otras, y generar con ello la construcción de un nuevo modo de abordaje. Por esto es que consideramos que no existe una sola manera de acercarse a la historia, es decir, no sólo nos podemos acercar desde la Historia, la ciencia histórica. No negamos esa particular y hegemónica forma de producción de discurso histórico, pero consideramos que no es la única ni escritura ni forma de análisis comprensión y presentación o, al menos, no debería serlo. No hay una única verdad tampoco en el discurso histórico académico y dado que atrás de cada formato existen lógicas de pensamiento, ideologías, y cada una constituye un tipo particular de presentación y análisis de un problema específico o varios, un determinado tipo de abordaje, entonces ¿por qué el científico-académico debe ser o es el único discurso legítimo posible sobre el pasado?

En principio, también esto nos llevó a preguntarnos qué se puede entender, por ejemplo, en las declaraciones como las de Sorlin y Bornstein Sánchez cuando hablan acerca de cómo “enseñar sobre el pasado”, cómo “enseñar historia”. Es más, hasta nos

incitó a preguntarnos qué están entendiendo estos historiadores por la historia, por el pasado.

Si entienden la historia como el producto de una ciencia objetiva solamente, hace rato ya, Michel de Certeau alertó a la comunidad de los historiadores/as académico-profesionales de la “operación” que llevan indefectiblemente adelante cuando analizan y escriben sobre el pasado. Plantea, de esta manera, que esta Historia es una institución que “se inscribe en un complejo que le *permite* solamente un tipo de producciones y le *prohíbe* otras. Así procede la doble función del lugar. *Vuelve posibles* algunas investigaciones, gracias a coyunturas y problemáticas comunes. Pero a otras las *vuelve* imposibles; excluye del discurso lo que constituye su condición en un momento dado; desempeña el papel de una censura en lo referente a los postulados presentes (sociales, económicos, políticos) del análisis. Sin duda alguna esta combinación del *permiso* con la *prohibición* es el punto ciego de la investigación histórica y la razón por la cual no es compatible con *cualquier cosa*. Y precisamente sobre esta combinación debe actuar el trabajo destinado a modificarla”.³⁰ Por ello, es que esperamos que nuestro trabajo colabore con y en este sentido transformador.

Por último, queremos expresar que queda abierta entonces, para el desarrollo próximo de nuestra investigación histórica y epistemológica, la hipótesis acerca de cómo los films hollywoodenses, históricos y no, han construido y contribuido, de manera muy profunda, a la formación de una conciencia histórica pública general, que se ha plasmado incluso en algunos de los discursos historiográficos de la academia, estableciendo así con ella una relación bilateral de influencia recíproca.

Bibliografía

Bevilacqua, Gilda. “La Guerra Civil Norteamericana, una representación-interpretación radical en el Cine y desde la Historia”, en Nigra, Fabio (coord.). *Hollywood. Ideología y consenso en la Historia de los Estados Unidos*, Buenos Aires, Ed. Maipue, 2010.

³⁰ de Certeau, Michel. “La operación historiográfica”, en de Certeau, Michel. *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, página 81.

Borstein Sánchez, Alberto. “El pasado a 24 imágenes por segundo: reflexiones sobre la utilidad del cine histórico”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, N° 12, Madrid, Editorial Universitaria Complutense, 1991.

Bracher, Karl Dietrich. *La dictadura alemana, II*, Madrid, Alianza Universidad, 1995.

Buchrucker, Cristian. *El miedo y la esperanza II*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2001.

Chartier, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 2001.

de Certeau, Michel. “La operación historiográfica”, en *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.

Hdez.-Ranera, Sergio. “La distopía y *Nosotros*”, en E. I. Zamiátin. *Nosotros*, Madrid, Akal, 2008.

Henríquez Vásquez, Rodrigo. “El problema de la verdad y la ficción en la novela y el cine históricos. A propósito de Lope de Aguirre”, en *Manuscripts* 23, 2005.

Levi, Primo. *Si esto es un hombre*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2000.

Nigra, Fabio. “Historiografía y versiones cinematográficas. Una aproximación al cine histórico de Estados Unidos”, mimeo, inédito, 2011.

Nigra, Fabio. “Ideología y reproducción material de la ideología por el cine”, en Nigra, Fabio (coord.). *Hollywood. Ideología y consenso en la Historia de las Estados Unidos*, Buenos Aires, Ed. Maipue, 2010.

Rossi, María José. *El cine como texto. Hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento*, Buenos Aires, Topía, 2007.

White, Hayden. “El entramado histórico y el problema de la verdad”, en Friedlander, Saul (comp.). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

White, Hayden. “El fin de la historiografía narrativa”, en White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010.

White, Hayden. “Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica”; en White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010.

White, Hayden. “La historiografía como narración”, en White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010.

<http://www.aceprensa.com/articulos/print/2000/nov/29/el-pasado-en-im-genes-reconstrucci-n-o-invenci-n/>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4241-2011-04-17.html>