

## **A propósito de *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993): una revisión del “desafío” del cine a la historiografía moderna**

por Gilda Bevilacqua\*

**Resumen:** En este trabajo, indagaremos en el rol del cine en la construcción de representaciones sobre acontecimientos pasados. Según el historiador Robert Rosenstone, esta construcción, que tradicionalmente era producto legítimo de la investigación y escritura de la ciencia histórica, es hoy un terreno de disputa. Por ello, analizaremos cómo se construyen los relatos denominados por Rosenstone “films históricos dramáticos tradicionales”, y qué desafíos le presentan a la historiografía con respecto a sus criterios teóricos, metodológicos y epistemológicos de representación. Abordaremos esta problemática utilizando *La lista de Schindler* (*Schindler’s List*, Steven Spielberg, 1993) como película paradigmática de dicha disputa en la representación de acontecimientos extremos como el Holocausto que, concebidos por Hayden White como “modernistas”, constituyen una cuestión teórica y metodológica que implica revisiones de las formas que las ciencias humanas tienen para abordar el estudio de los acontecimientos pasados.

**Palabras clave:** representación, cine, historiografía, Holocausto, acontecimientos modernistas.

**Abstract:** This article focuses on the role of cinema in the representation of past events. According to historian Robert Rosenstone, the construct produced as a legitimate product of research and writing in Historical Science, is currently under dispute. Therefore, we analyze the construction of the accounts Rosenstone calls “traditional historical drama film,” as well as the challenges they pose to historiography in terms of the theoretical, methodological and epistemological criteria of representation. We address these problems by way of *Schindler’s List* (Steven Spielberg, 1993), as a paradigmatic film that plays out this debate by representing the extreme events of the Holocaust. Hayden White, who conceived of such events as “modernist,” was certainly aware of the theoretical and methodological issues regarding the revision of the ways available to the human sciences to study past events.

**Key words:** representation, film, historiography, Holocaust, modernist events.

**Fecha de recepción:** 14/01/2014,

**Fecha de aceptación:** 24/03/2014

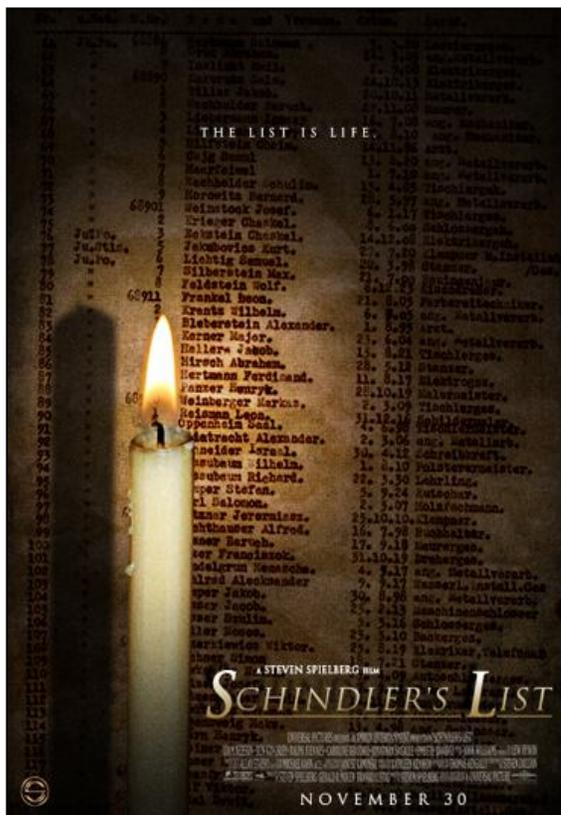
## Introducción

La influencia del cine, sobre todo del hollywoodense, en el imaginario de las sociedades occidentales contemporáneas y en la formación de sentidos constitutivos del discurso social<sup>1</sup> está hoy ampliamente aceptada. En este trabajo, indagaremos una arista, no menor, de esta influencia en el ámbito particular de la construcción de representaciones sobre el pasado humano. Según el historiador estadounidense Robert Rosenstone, esta construcción, que tradicionalmente era realizada y aceptada como producto legítimo de la investigación y la escritura de la ciencia histórica, es hoy un terreno de disputa. Para él, “los historiadores no controlan el cine. Los films muestran que el pasado no es de su propiedad. El cine crea un mundo histórico contra el que no pueden competir los libros, al menos por lo que hace en el favor del público. Los films son un inquietante símbolo de un mundo crecientemente posliterario, en el que la gente puede leer pero no lo hace” (Rosenstone, 1997: 44).

En este contexto socio-cultural, consideramos necesario, por un lado, analizar cómo se construyen discursivamente los relatos cinematográficos hegemónicos sobre acontecimientos del pasado, aquellos que Rosenstone llama “films históricos dramáticos tradicionales” o films históricos hollywoodenses. Y, por otro, también revisar críticamente qué desafíos, según este autor, le presentan estos films a la historiografía científico-académica respecto de sus criterios teóricos, metodológicos y epistemológicos, y en su forma de escritura de la historia. Describiremos tanto las características principales de las construcciones discursivas cinematográficas clásicas como las de la ciencia histórica moderna. Analizaremos qué vínculos, similitudes y aportes podemos percibir entre ambas, para luego esbozar un posible desafío no enunciado, que emerge al revisar los desafíos presentados por Rosenstone.

---

<sup>1</sup> Tomamos este concepto de Marc Angenot, quien lo define como “los sistemas genéricos, los repertorios tópicos, las reglas de encadenamiento de enunciados que, en una sociedad dada, organizan lo *decible* –lo narrable y opinable- y aseguran la división del trabajo discursivo” (Angenot, 2010: 21).



Abordaremos estas problemáticas mediante el análisis del film *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993). Esta película es un caso paradigmático<sup>2</sup> de la influencia del cine hollywoodense en la construcción del imaginario social contemporáneo sobre eventos históricos que han marcado nuestra era –y que han provocado un gran acervo de trabajos de diversa índole: académica, artística, periodística, etc.– como lo son la Segunda Guerra Mundial (en adelante SGM), la “solución final” y el Holocausto.

A su vez, estos eventos fueron conceptualizados de un modo particular por el historiador y filósofo de la historia, también estadounidense, Hayden White, uno de los representantes más importantes del denominado “giro lingüístico” en las ciencias sociales y humanísticas y de la corriente narrativista de la llamada Nueva Filosofía de la Historia. Según este autor, los eventos históricos que

<sup>2</sup> El carácter paradigmático de este film lo encontramos expresado en la taquilla, en la cantidad de espectadores, que la vuelven una de las películas más vistas y conocidas sobre el Holocausto a nivel internacional. Meses antes del estreno, su director había logrado un récord de taquilla con *Jurassic Park* (1993), con la cual obtuvo tanto fondos económicos como la expectativa de un público y una crítica ya capturada totalmente. Por otro lado, *La lista de Schindler* provocó un gran impacto emocional en un público masivo que aún no estaba tan familiarizado con la temática, lo cual tuvo como corolario generar un incentivo para la producción de nuevos films acerca del Holocausto y el desarrollo de investigaciones de diversa índole. Por ejemplo, el trabajo de investigación realizado por el director dio frutos que fueron sistematizados con la creación, en 1994, de la “Survivors of Shoa Visual History Foundation”, que cuenta con más de 52.000 testimonios recopilados de testigos y víctimas de las políticas nazis y que, a su vez, ha influido en indagaciones posteriores. Respecto de las premiaciones, el film recibió 7 Premios Oscar a la mejor película, director, guión adaptado, montaje, banda sonora, dirección artística y fotografía; 3 Globos de Oro por película de drama, guión, director; y 7 Premios BAFTA, incluyendo mejor película y director, entre otros.

representa *La lista de Schindler* forman parte de lo que él denomina los “acontecimientos modernistas”. Esta categoría se refiere a aquellos eventos extremos, de un nuevo tipo, sucedidos en el siglo XX, que lo hacen radicalmente diferente de los anteriores. Y esto es así porque sólo en el siglo XX “fueron consagradas todas las implicaciones de la industrialización (expansión masiva de la población, urbanización y economías internacionales) y sus efectos (hambruna masiva, ciclos económicos de alzas y caídas, contaminación de la ecoesfera, guerras mundiales y muertes masivas gracias a armas tecnológicas como la bomba de hidrógeno)” (White, 2010: 154). La emergencia y proliferación de estos acontecimientos, cuyo carácter traumático, radical y original encuentra su paradigma principal en el Holocausto, pusieron en cuestionamiento los modos decimonónicos (modernos-positivistas) de entender y estudiar el pasado y que, por este motivo, según White, “no se prestan para el tipo de tratamiento ‘dramático’ del que se sirvieron los historiadores por dos milenios como base para la representación de acontecimientos específicamente ‘históricos’. Esto significa [...] que no se prestan a ser interpretados por medio de la narrativización” (White, 2010: 154). Este autor señala, así, que los acontecimientos modernistas tienen una consecuencia fundamental en la historiografía moderna. Esta ya no es capaz de representar, a través de su forma tradicional y hegemónica (la narrativa científicista-positivista), estos eventos, dados los rasgos propios y específicos que tienen, los cuales requieren un modo distinto de representación. Por este motivo, White propone como formas alternativas para la representación de estos eventos aquellas que encuentra en el estilo literario modernista, cuyas características toma de la obra *Mimesis*, de Erich Auerbach, en lo que Roland Barthes y Jacques Derrida llamaron el estilo de la “voz media” (White, 2007: 87-88).<sup>3</sup> Según White, los historiadores podemos tomar de este estilo las

---

<sup>3</sup> Los rasgos principales de este estilo son: la desaparición del autor en tanto que narrador; la disolución de todo punto de vista exterior a la novela; el predominio de un tono vacilante, interrogador e inquisitivo; el empleo de técnicas tales como “discurso vivido”, “flujo de conciencia”, “monólogo interno”, capaces de hacer desaparecer la impresión de una realidad

herramientas representacionales que precisamos para dar cuenta de estos eventos inimaginados, que exceden aún hoy la capacidad racional de comprensión y explicación, así como las categorías suscritas por la historiografía humanista tradicional, dado que esta última “exhibe la actividad de los agentes humanos como si éstos fuesen de algún modo completamente conscientes de sus acciones, y como si fuesen moralmente responsables de ellas, y capaces de discriminar claramente entre las causas de los acontecimientos históricos y sus efectos tanto a largo como a corto plazo en formas de sentido relativamente común” (White, 2003: 226-227). Entonces, los eventos modernistas disuelven el acontecimiento histórico como un objeto de conocimiento y representación científica “respetable” en términos historiográficos. El carácter modernista de estos eventos no estaría por fuera de la construcción discursiva que realizamos mediante el lenguaje, es decir, de su representación modernista, ya sea escrita o cinematográfica. De este modo, el “acontecimiento modernista” remite a un discurso que capta un tipo de acontecimiento. Es a la vez el acontecimiento y el discurso sobre el acontecimiento.

Así, nos encontramos frente a otro problema. La categoría “acontecimientos modernistas” tiene implicancias epistemológicas que difieren de la perspectiva desde la cual fueron representados en el film la SGM, la “solución final” y el Holocausto. Como veremos, la forma-contenido de esta película se aleja de los postulados whiteanos justamente porque narrativiza estos eventos. La estructura discursiva de la película es más bien acorde a la forma de construcción discursiva que tiene la historiografía moderna. Con lo cual, en líneas generales, ni la narrativa historiográfica moderna ni la narrativa cinematografía clásica serían formas adecuadas, siguiendo los postulados de White, para abordar y representar estos acontecimientos. Por esto, nos

---

objetiva; y el uso de nuevas técnicas para la representación de la experiencia del tiempo y la temporalidad (White, 2003, 2010).

preguntaremos también acerca de la validez de *La lista de Schindler* como representación cinematográfica adecuada de eventos que concebiremos como “modernistas”.

### **Los desafíos y los supuestos**

Es conocida la situación dispar, al menos en términos cuantitativos, entre la capacidad de divulgación de los escritos históricos académicos y la capacidad de atracción de público de las películas que relatan acontecimientos pasados. Por ello, Rosenstone señala la necesidad de estudiar las “posibilidades de plasmar la historia en imágenes”, dado que “hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual, un mundo libre casi por completo del control de quienes hemos dedicado nuestra vida a la historia” (Rosenstone, 1997: 29).

Rosenstone pone así un alerta, y formula el desafío del cine a la ciencia histórica moderna en estos términos:

Parece que ahora es el momento de un “cambio de perspectiva” habida cuenta de la oportunidad que se nos ofrece de representar el mundo pretérito en imágenes y palabras, y no sólo con estas últimas. Si lo hacemos, se nos abrirán nuevos campos de interpretación del pasado y nos plantearemos más cuestiones acerca de qué es la historia, su función, por qué queremos conocer el pasado y qué hacemos con ese conocimiento. Asimismo, alentará sobre nuevas maneras de reconstruir la historia –tanto en imágenes como en palabras–, y si conviene concebirla como una indagación autorreflexiva, una representación consciente y como una forma mixta de drama y análisis (Rosenstone, 1997: 41).

Los problemas principales de la situación enunciada y los desafíos que presenta fueron condensados por el autor en los siguientes interrogantes:

[1] ¿No parece evidente que éste es el formato en el que elaborar trabajos históricos que lleguen al gran público? [2] ¿Se pueden hacer films históricos que satisfagan a los que hemos dedicado nuestras vidas a entender, analizar y recrear el pasado con palabras? [3] ¿Nos hará el cine cambiar nuestra concepción de la historia? [4] ¿Estamos dispuestos a ello? [5] La cuestión se resume así: ¿Es posible explicar la historia en imágenes sin que perdamos todos la dignidad profesional e intelectual? (Rosenstone, 1997: 30).

Podemos clasificar estos interrogantes en dos grupos de problemas, sintetizados, en su acepción dialéctica, en la última pregunta. Ésta reúne los supuestos teóricos, epistemológicos y metodológicos que sostienen a todas. En el primer grupo, donde situamos los dos primeros interrogantes, aparece la noción de “film histórico” y el problema acerca de su capacidad para resolver satisfactoriamente el desafío de convocar un público masivo al consumo de relatos sobre la “historia” y, a su vez, que esa resolución se base en contemplar y satisfacer las demandas propias de la disciplina histórica académica. En el segundo, donde ubicamos a la tercera y cuarta preguntas, emerge la noción misma de historia y el problema de la adecuación o no de sus presupuestos para enfrentar posibles problemas que surjan al afrontar los desafíos presentados.

Los supuestos desde los que parte Rosenstone aparecen claramente en las características adjudicadas por él al concepto de “cine histórico” y en la valoración de las posibilidades que tiene para contribuir a la comprensión de los eventos del pasado según sea su relación con la historiografía académica escrita. Es importante señalar que el autor no busca ni valora estas posibilidades atendiendo a las intenciones o finalidades de los realizadores de estos films, sino que solamente presta atención a lo que puedan aportar estos films desde lo que efectivamente podemos apreciar en ellos, es decir, lo netamente discursivo. Estos supuestos son expresados así:

... para ser tomado en serio, el cine histórico no debe transgredir o desdeñar todos los conocimientos e ideas que tenemos del pasado. Todos los cambios y ficciones deben incardinarse en el *corpus* de conocimientos históricos. Todos los cambios respecto de lo documentado deben ser concordantes con los hechos e interpretaciones acreditados por la historia escrita (Rosenstone, 1997: 64).

Estos postulados originan el problema principal alrededor del cual gira la propuesta y el desafío que plantea Rosenstone. Dicho con sus propias palabras:

Si la historia escrita está condicionada por las convenciones narrativas y lingüísticas, lo mismo ocurre con la historia visual, aunque en este caso serán las propias del género cinematográfico. [...] La historia en imágenes debe tener normas verificables, pero, y aquí radica la clave, normas que deben estar en consonancia con las posibilidades del medio. Es imposible juzgar una película histórica con las normas que rigen un texto, ya que cada medio tiene sus propios y necesarios elementos de representación (Rosenstone, 1997: 36-37).

*La lista de Schindler*,<sup>4</sup> “basada en hechos reales”, cumple con los requisitos adjudicados por Rosenstone al “film histórico dramático tradicional” (1997: 50-53), categoría similar en sus características a la de “modo” o “estilo clásico” de David Bordwell (desarrollado en el próximo apartado), pero que añade a sus rasgos formales la condición de incardinar su contenido argumental al elaborado y provisto por la ciencia histórica moderna. El argumento es una adaptación cinematográfica de la novela *El arca de Schindler* del escritor australiano Thomas Michael Keneally, y está estructurado en secuencias de montaje que se corresponden con las etapas del desarrollo de la llamada

---

<sup>4</sup> Ficha técnica / Título original: *Schindler's list* / Dirección: Steven Spielberg / País: Estados Unidos / Año: 1993 / Fecha de estreno en Estados Unidos: 30 de noviembre de 1993 / Duración: 195 min / Género: Drama, Histórico, Bélico, Biográfico / Reparto: Liam Neeson, Ben Kingsley, Ralph Fiennes, Caroline Goodall, Jonathan Sagall, Embeth Davidtz, Malgoscha Gebel, Shmuel Levy, Mark Ivanir, Béatrice Macola / Guión: Steven Zaillian / Distribuidora: United International Pictures (UIP) / Productora: Universal Pictures, Amblin Entertainment.

“solución final”, establecidas por la historiografía académica especializada.<sup>5</sup> En este caso, en la ciudad de Cracovia, en la Polonia ocupada por el régimen nazi. De allí, su clasificación como “film histórico dramático tradicional”. El inicio de cada secuencia está indicado por textos extradiegéticos sobreimpresos en la imagen, que atestiguan la verdad fáctica del relato ficcional y nos ubican, así, espacial e “históricamente”.



### **Narrativa cinematográfica (clásica), narrativa historiográfica (moderna)**

Existen muchas formas de representación, y de representar lo pasado. Estas pueden manifestarse a través de diversos modos discursivos, clasificables, en líneas generales, en dos grandes grupos: los narrativos y los no narrativos.

---

<sup>5</sup> Para un abordaje ya clásico y completo sobre el tema de uno de sus más importantes referentes, ver Ian Kershaw (2006), en particular, el capítulo 5; y, para un estudio reciente en el ámbito de la producción nacional, ver Daniel Rafecas (2012).

Dentro del primero, encontramos todos aquellos relatos que nos cuentan una historia, ya sea concebida como “real” o “ficticia”. El segundo grupo está principalmente expresado a través de discursos “descriptivos, analíticos e incluso líricos” (White, 2011: 469).

Sin embargo, tomando a White, es virtualmente imposible evitar la forma narrativa cuando queremos hablar de acontecimientos sucedidos en el pasado (o contar simplemente una historia).<sup>6</sup> Por lo tanto, lo escrito, lo oral y lo cinematográfico comparten esta característica cuando quieren transmitir una historia (pasada o no), ya sea clasificada como ficcional o no.

También, entendemos que “lejos de ser un medio neutral por el cual los acontecimientos, sean imaginarios o reales, pueden representarse con perfecta transparencia, la narrativa es la expresión en el discurso de una forma particular de experimentar y de pensar el mundo, sus estructuras y sus procesos” (White, 2011: 470-471). La narrativa, entonces, no puede ser “transparente”, o sólo puede serlo en apariencia.

En el estudio de las construcciones discursivas cinematográficas, cualesquiera sean sus géneros, encontramos también la discusión en torno a si sus modos son siempre narrativos o, por el contrario, no es la narrativa la única forma de elaborar un discurso cinematográfico. Existen, como ejemplos de este último caso, las categorías de cine no narrativo, dis-narrativo, experimental, *underground*, vanguardista, moderno y posmoderno, términos que varían según el autor y/o realizador que citemos.

---

<sup>6</sup> Este autor sostiene que, “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 como ‘aquí’, ‘ahora’, ‘ayer’, ‘mañana’, etc.)” (White, 2010: 58-59).

En *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, destacados teóricos y críticos de cine, sostienen que la frontera entre lo narrativo y lo no narrativo en el cine es muy difícil de distinguir. Dicen:

Para que un filme sea plenamente no-narrativo, tendría que ser no-representativo, es decir, no debería ser posible reconocer nada en la imagen ni percibir relaciones de tiempo, de sucesión, de causa o consecuencia entre los planos o los elementos, ya que estas relaciones percibidas conducen inevitablemente a la idea de una transformación imaginaria, de una evolución ficcional regulada por una instancia narrativa (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2011: 93).

Otra cuestión importante para sumar a la discusión, que también plantean estos autores, es que “todo filme es un filme de ficción”. Sostienen que “ni el cine científico ni el documental pueden escapar por entero a la ficción. [...] todo objeto es signo de otra cosa, está tomado en un imaginario social y se ofrece como el soporte de una pequeña ficción” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2011: 101). Creemos que lo mismo sucede con la historiografía. Tampoco puede escapar a la ficción, en tanto signo para hablar de otra cosa. Y la forma predominante de encadenar esos signos es la narrativa. Y, así, el problema para los historiadores es doble: primero, no aceptan el carácter narrativo de sus textos porque, y este es el segundo problema, lo ligan a la idea de ficción, que, a su vez, la vinculan a la idea de invención en tanto falsedad. Es en este punto donde nos encontramos con la famosa frase de Michel de Certeau, sostenida y ampliamente difundida por White acerca de que “la ficción es el otro reprimido del discurso histórico” (White, 2010: 169). Para esta historiografía, la ficción cinematográfica sólo es portadora de verdades históricas cuando éstas provienen de los conocimientos producidos y divulgados por la ciencia moderna. Por eso, constituida y entendida así, la noción de “cine histórico”, difundida y defendida por Rosenstone, también reprime a la ficción a la manera

de esta historiografía. Por el contrario, Paul Ricoeur, quien trabajó extensamente la relación entre discurso histórico y narrativa, señaló la necesidad ineludible del “entrecruzamiento entre la ficción y la historia” para poder construir cualquier tipo de relato sobre el pasado, ya sea imaginario o no (Ricoeur, 1996: 901-917), y agregamos, ya sea escrito o cinematográfico. Nos parece también muy interesante como aporte a esta discusión, sumar la observación de Jonathan Potter, teórico y analista del discurso, sobre la relación entre “verdad” y ficción. Dice:

Existe un cliché muy conocido según el cual la verdad supera a la ficción. Sin embargo, [...] no existe una separación nítida entre los tropos de hecho y los tropos de ficción. Con frecuencia, los recursos para construir ficciones plausibles y vívidas son, precisamente, los mismos recursos que se emplean para construir hechos creíbles. Esto plantea muchas preguntas interesantes acerca de las relaciones entre las representaciones literarias [o cinematográficas, en nuestro caso] y las prácticas figurativas en ámbitos como las salas de justicia y el hablar cotidiano [y, añadimos, el de la ciencia histórica moderna] (Potter, 1998: 221).

Las narraciones escritas y cinematográficas sobre el pasado tienen así dos planos de similitud. Primero, el hecho de ser narraciones. Y, segundo, sus formas de construcción y presentación; es decir, el carácter moderno de la historiografía académica escrita y el estilo clásico del cine dramático tradicional hollywoodense. Ambas son formas hegemónicas, en sus respectivos campos, de representar el pasado humano.

Finalmente, si relacionamos la postura de Aumont, Bergala, Marie y Vernet con respecto a la narrativa en el cine, y la de White sobre la posibilidad de representar el Holocausto de manera más adecuada a través de la escritura modernista o la “voz media” (que no son equivalentes a la narrativa clásica y moderna), encontramos un problema. Porque para los primeros no podemos escapar de la narrativa ni de lo ficcional cuando queremos representar algo

cinematográficamente hablando. Y para White los eventos modernistas escapan a la narrativización.

***La lista de Schindler: cinematografía clásica e historiografía moderna en la representación de la SGM, la “solución final” y el Holocausto***

El modo narrativo clásico, ejemplificado por el cine de Hollywood, tomando a David Bordwell, se caracteriza por exhibir los siguientes rasgos: 1) presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos; en el transcurso de esta lucha, entran en conflicto con otros o con circunstancias externas y la historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución del problema o la consecución o no de los objetivos; el medio causal principal es un individuo diferenciado, dotado con una serie coherente de rasgos, cualidades y conductas evidentes; 2) se configura según la “historia canónica”, que respeta el modelo canónico de establecimiento de un estado de la cuestión inicial que se altera y que debe volver a la normalidad; así, la causalidad es el primer principio unificador; 3) las configuraciones espaciales se motivan por el realismo y, principalmente, por necesidades compositivas; 4) la causalidad también motiva los principios temporales de organización: el argumento representa el orden, frecuencia y duración de los acontecimientos de la historia de forma que salgan a relucir las relaciones causales importantes; 5) el argumento está dividido en segmentos, las secuencias de montaje y las escenas, según el criterio neoclásico: unidad de tiempo (duración continua o coherentemente intermitente), de espacio (una localización definible) y de acción (una fase distintiva causa-efecto); de ahí la “linealidad” de la construcción narrativa; 6) la tendencia del argumento a desarrollarse hacia un conocimiento completo y adecuado, el espectador conoce la historia completa, el film se mueve hacia una creciente conciencia de la verdad; 7) acabar la película con un epílogo, una breve “celebración” de la estabilidad conseguida

por los personajes principales, que repite los temas connotativos que han aparecido a lo largo del film (Bordwell, 1996: 157-160).

Todas estas características están enmarcadas en una mayor, que las engloba y les da fuerza lógica: 8) la omnipresencia clásica convierte el esquema cognitivo que llamamos “la cámara” en un observador invisible ideal, liberado de las contingencias de espacio y tiempo, pero discretamente confinado a modelos codificados en bien de la inteligibilidad de la historia; la misma cualidad se denomina “ocultación de la producción”: la historia parece que no se ha construido; parece haber preexistido a su representación narrativa (Bordwell, 1996: 161).

Aquí es donde se condensa la relación de similitud principal con la construcción narrativa de la historiografía moderna. Se relaciona con el llamado “efecto de realidad” señalado por Barthes en torno a la situación generada por el discurso histórico “objetivo”, en el cual “la ‘realidad’ no es nunca otra cosa que un significado informulado, protegido tras la omnipotencia aparente del referente”. De modo que este discurso “no concuerda con la realidad, lo único que hace es significarla, no dejando de repetir *esto sucedió*, sin que esta aserción llegue a ser jamás nada más que la cara del significado de toda la narración histórica” (Barthes, 1987: 175-176).

Y, si bien existen diversas formas discursivas, también podemos decir, siguiendo a White, que “el relato o la narración han sido el modo dominante del discurso histórico en Occidente desde los tiempos de Heródoto” (White, 2010: 73). De igual modo, para este autor, “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*” (White, 2010: 59).

Estos problemas teóricos y los rasgos adjudicados por Bordwell y Rosenstone al cine clásico e histórico dramático tradicional se expresan claramente en la película en cuestión.



*La lista de Schindler* relata la vida del empresario católico alemán, Oskar Schindler, que, en el contexto de la SGM, en la Polonia recientemente ocupada, realiza negocios con jefes nazis. Por medio de su acercamiento personal a ellos a través de su activa vida social de fiestas, agasajos y banquetes, consigue el permiso para habilitar una fábrica en bancarrota, de metales esmaltados, en Cracovia. Para financiarla y ponerla en funcionamiento, visita el Judenrat (el consejo judío del gueto de esa ciudad, ya instalado por los ocupantes nazis), en busca del contador Itzhak Stern, a quien le ofrece que trabaje para él dirigiendo clandestinamente la fábrica y le pide que lo contacte con importantes empresarios judíos para obtener fondos. Stern accede y lo

ayuda a montar su negocio, con el que Schindler prospera gracias a las necesidades de la guerra, con la fabricación de ollas y otros utensilios, y a la utilización de mano de obra prácticamente esclava obtenida del gueto a través de Stern, que será llamada prontamente “los judíos de Schindler”. Su paga es la supervivencia, ya que sus salarios miserables están destinados a las SS. Con el desarrollo de la implementación de la “solución final” en los territorios ocupados, llega la orden de evacuación forzada del gueto impartida a un joven teniente de las SS, Amon Goeth. Este debe trasladar a los judíos al campo de concentración y trabajo, recientemente construido, de Plaszow, del cual fue asignado jefe. Allí comenzarán las “selecciones” de los judíos que no puedan rendir para ser explotados (por vejez, niñez, enfermedad y/o discapacidad) y su deportación al campo de exterminio de Auschwitz. Schindler, quien había visto desde una colina la cruenta evacuación, toma conciencia del peligro que corren “sus judíos” y, afectado por esta situación, negocia con Goeth y consigue que éste les permita seguir trabajando en su fábrica; menos a Stern, que queda bajo sus órdenes, pero sigue ayudando a Schindler clandestinamente. Así, Schindler debe frecuentar Plaszow, también, para mantener el favor de Goeth, a través de constantes regalos y agasajos. Mientras tanto va conociendo cómo es la terrible vida al interior del campo. Hasta que llega una nueva orden desde Berlín, la deportación masiva de los judíos a Auschwitz y su “tratamiento especial”. Ante esta noticia, ya completamente conmocionado, Schindler decide utilizar toda la fortuna conseguida gracias al trabajo de “sus judíos” para comprarlos, literalmente, y evitar que sean deportados. Para ello, con la ayuda de Stern, arma una lista con sus nombres. Monta otra fábrica, situada esta vez en su ciudad natal, Brünnlitz, Checoslovaquia, también bajo ocupación nazi, y logra que trasladen allí primero a los hombres. Pero a las mujeres y niños los envían a Auschwitz. Schindler va personalmente a reclamarlos y tiene que volver a comprarlos, ahora, a uno de los jefes de este campo. Finalmente, consigue reunir a todos “sus judíos” en la nueva fábrica, en la que trabajan durante siete meses en una producción de armamento cada vez más deficitaria, que consume toda la fortuna de Schindler, hasta que llega el fin de

la guerra. Cumple así con el objetivo de que “sus judíos” sobrevivan y sean finalmente liberados.

En el film, se ordena y explica el horror narrándolo (representándolo) como una tragedia. Pues, entendemos con White que:

Un conjunto de sucesos que ha sido tramado como tragedia puede ser explicado ‘científicamente’ (o ‘realistamente’) apelando a leyes estrictas de determinación causal o a presuntas leyes de la libertad humana, según sea el caso. En el primer caso la implicación es que los hombres están sometidos a un destino ineluctable en virtud de su participación en la historia, mientras que en el segundo la implicación es que pueden obrar de tal manera que puedan controlar, o por lo menos afectar, sus destinos” (White, 1992: 20-21).

En el film, percibimos ambas apelaciones e implicaciones, que se manifiestan en las decisiones, carácter y comportamientos de los personajes principales. Los protagonistas son “grandes hombres”, que, con sus acciones, objetivos y decisiones conscientes ejemplifican los polos de una moral específica y las posibilidades de su movimiento pendular, afectando a sus destinos y los de quienes los rodean: Schindler, que empieza malo y termina bueno, en su pasaje de empresario inescrupuloso, miembro del partido nazi, y vanidoso, a piadoso y filántropo, en paralelo al desarrollo de las etapas de la “solución final” en la Polonia ocupada; Amon Goeth, el malo, que alguna vez pudo haber sido bueno, pero que, como joven teniente de las SS y jefe del campo de concentración y trabajo forzado de Plaszow, muestra cómo en cierta humanidad se impone la maldad por un deseo negativo de poder en el contexto de un orden total y totalitario. Y, en el medio del péndulo, el judío Itzhak Stern, símbolo incorruptible de la posibilidad humana de ser bondadoso no sólo en ese mismo contexto sino que incluso habiendo sido arrastrado por ese mismo orden a la categoría de infra o subhumano. Hombres únicos, pero paradigmáticos de su “clase”.

Como decíamos antes, el argumento está dividido y estructurado en segmentos, las secuencias de montaje y las escenas, que representan las etapas establecidas y aceptadas predominantemente por la historiografía académica moderna. Su organización y forma están dadas según el criterio neoclásico: unidad de tiempo (duración continua expresada por la consecución cronológica de cada etapa), de espacio (una localización definible a través de los textos sobreimpresos y de referencia explícitas a los lugares donde se desarrolla la acción) y de acción (una fase distintiva causa-efecto que se expresa en las motivaciones y objetivos conscientes que movilizan en pos de su logro a cada uno de los personajes, ya sean protagónicos o no). Las grandes etapas históricas van desde la ocupación por los nazis de Polonia en 1939 y la migración forzada de todos los judíos del campo a las principales ciudades; la fecha límite de entrada obligatoria en el gueto de Cracovia el 20 de marzo de 1941; la vida allí en el duro invierno de 1942 y la construcción en paralelo del campo de trabajo de Plaszow; la cruenta evacuación de dicho gueto en marzo de 1943 y traslado a este campo; la exhumación e incineración, en abril de 1944, de los cuerpos de judíos muertos allí y en la masacre del gueto; la evacuación de Plaszow y el traslado a Auschwitz (aquí, el accionar de Schindler, ya del todo conscientemente altruista, modifica el destino de exterminio de un grupo de alrededor de 1100 judíos, que conforman la lista que da nombre, sentido y estructura argumental al film, judíos cuya historia va a formar parte de la otra historia, la de los sobrevivientes); el final de la guerra y la liberación de los campos de concentración y muerte; y, por último, el presente de los “judíos de Schindler” sobrevivientes, contemporáneo a la producción y estreno del film. Su eje temporal es así lineal, causal y progresivo. Es decir, el tiempo, en el film, está claramente estructurado según la noción de tiempo que ubica pasado, presente y futuro en un orden compartimentado, lógico y unívoco.

A su vez, la fotografía refuerza este orden marcado por hiatos. La primera escena del film está en color. Indica un estado de situación inicial, figurada por

una vela que se enciende en el marco de un rito judío, cuya modificación explícita está dada por la consumación de su llama y el paso, en la fotografía, al blanco y negro –con sus tonalidades– y la aparición, en escenas específicas, de un solo rojo, intenso, color de alarma, emergencia, peligro, sangre y muerte. El rojo del saco portado por una niña, anónima, símbolo, mostrada en unas pocas escenas que la encuadran especialmente: en la de la evacuación del gueto, deambulando perdida por las calles; y en la de la exhumación de los cadáveres, cuyo cuerpo se muestra en una carretilla que lo traslada para ser incinerado con el resto. Así, el cambio hacia el blanco y negro, con sus grises, y el rojo como mancha, marca un corte radical respecto de la escena inicial en colores que, a partir de ese traspaso, se transformará en “el pasado” añorado, previo a la debacle. Esta debacle se desarrollará con el transcurrir de la historia “oscura” –“el presente” de Schindler– y culminará con el fin de la guerra y el retorno de los colores. La última escena, vívida en colores, mostrará el reencuentro de los sobrevivientes con el “gran hombre” que los ha rescatado de la opacidad y la muerte anónima, a través de la visita a su tumba. Se consuma en este epílogo “el futuro” de Schindler: su conversión en un nuevo ser, un nuevo padre para unos “nuevos” individuos, que han podido sobrevivir al infierno gracias a su entrega personal y misericordia. Y es en este epílogo cuando se expresa, retomando las palabras de Bordwell, “una breve celebración de la estabilidad conseguida por los personajes principales”, y el espectador cree así que “conoce la historia completa”. Se ordena y constituye, así mediante, el modelo de la “historia canónica”.

Las configuraciones espaciales también se motivan por el realismo y por las necesidades compositivas que conlleva el orden establecido por dicho modelo canónico, homeostático y casual. Este realismo se expresa en la construcción de escenarios concebidos como réplicas de los lugares “tal cual fueron”, donde han ocurrido los hechos narrados. Por ejemplo, la película se rodó en Polonia, en la ciudad de Cracovia, preservada de los estragos de la guerra, en la fábrica y el departamento original de Schindler, a los que no se le han hecho

modificaciones; se intentó filmar dentro de Auschwitz, pero, al no obtener el permiso de las autoridades pertinentes, se tuvo que armar el set junto al campo de concentración y construir una réplica exacta en su lugar, así como también se realizó una reconstrucción fiel del campo de trabajos forzados de Plaszow sobre la base de los planos del campo original.

Además, la representación realista del film no escatima ninguno de los detalles cruentos y desagradables de lo acontecido durante la “solución final”, documentados por la historiografía. Esta película también nos muestra el horror “tal cual fue” y, a través de este, la magnitud trágica de lo sucedido: escenas que representan explícitamente la violencia concentracionaria, tanto dentro y alrededor del gueto de Cracovia como en el campo de trabajo y del de exterminio, vejaciones de todo tipo, la humillación y denigración humana por los propios humanos, el asesinato, liso y llano, en masa, de hombres, mujeres y niños. Por ejemplo, a través de los disparos arbitrarios de los oficiales de las SS, el hacinamiento de los judíos en los vagones de los trenes de traslado al campo, los lugares denigrantes en los que tenían que esconderse para evitar su captura, tales como una letrina; el procedimiento del examen médico (la “selección”) de hombres y mujeres, obligados a mostrarse desnudos y separados como material servible o desechable según su capacidad de trabajo y explotación en condiciones de esclavitud, entre otras. Los abundantes planos cámara en mano generan la sensación de estar frente a material de archivo documental, lo cual aumenta también el realismo de la puesta en escena; por ejemplo, en la escena del desalojo del gueto de Cracovia. La banda sonora, principalmente cuando apela a los solos de violín, también acompaña y colabora en la creación y potencia de la atmósfera general de tragedia.

Así, todos los rasgos del modelo de Bordwell, que el film cumple a rajatabla, muestran la hegemonía de la narrativa como forma de construcción de las representaciones sobre el pasado en la cultura occidental contemporánea. Tomando a Marc Angenot, consideramos que esta forma narrativa es

dominante porque es parte y expresión del discurso social de nuestra época. Porque entendemos que este discurso:

*Tiene el 'monopolio de la realidad' [...] que contribuye en buena medida a hacer la realidad... y la historia. Y, justamente porque se trata de un monopolio, el discurso social parece adecuado como reflejo de lo real puesto que 'todo el mundo' ve lo real, y a través de él el momento histórico, más o menos de la misma manera. Representar lo real es ordenarlo y homogeneizarlo. Lo real no podría ser un caleidoscopio. La unidad relativa de la visión del mundo que se desprende del discurso social resulta de esta cooperación fatal en el ordenamiento de imágenes y datos (Angenot, 2010: 64).*

Pero, ¿estos tipos de narrativas hegemónicas, cinematografía clásica e historiografía moderna, son adecuadas, teniendo en cuenta los postulados del mismo White, para representar a los “acontecimientos modernistas” como la SGM, la “solución final” y el Holocausto?

¿Cómo la estructura de la narrativa cinematográfica clásica, por su similitud con las características narrativas de la historiografía moderna, limita el potencial del cine para representar este tipo de eventos?

¿Alcanza con representar de manera escrita o cinematográfica la violencia, la vejación, la tortura, el asesinato en masa, por más atroces que sean, para dar cuenta de los eventos que concebimos como modernistas?

### ***La lista de Schindler y el problema del acontecimiento modernista***

Según lo dicho, *La lista de Schindler* está estructurada como un drama clásico a través de un entramado trágico. La construcción narrativa de la película se asemeja a la de los relatos de la ciencia histórica moderna, principalmente, a

los de la corriente historicista o acontecimental.<sup>7</sup> La similitud está dada justamente en su forma, en su construcción narrativa clásica o tradicional, en su carácter entramado y tropológico, independientemente de su ajuste al contenido fáctico-interpretativo de la historiografía. Aquí, podemos agregar también lo que consideramos como el trasfondo de estos planos de similitud discursiva. Es decir, retomando la noción de “entrecruzamiento” de Ricoeur, podemos ver cómo de los “intercambios íntimos entre formalización histórica del relato de ficción y formalización de ficción del relato histórico, nace lo que se llama el tiempo humano, que no es más que el tiempo narrado” (Ricoeur, 1996: 780). Esa similitud en la forma es posible entonces porque en ella subyace la base de la lógica que sostiene a su construcción discursiva, es decir, la noción de tiempo y, con ella, la de pasado, constituyendo así el objeto de la (y la noción misma de) historia, que es la que organiza nuestra vida en las sociedades occidentales contemporáneas. Encontramos, así, que esta noción de tiempo está sujeta a la de historia a través de lo que Ricoeur llama la “función narrativa”, la cual:

Considerada en toda su amplitud, desde los desarrollos de la epopeya hasta la novela moderna, desde la leyenda a la historiografía, se define, en última instancia, por su ambición por refigurar la *condición* histórica y elevarla así al rango de *conciencia* histórica. Este sentido nuevo que el término “historia” asumirá al final de nuestra búsqueda, es atestiguado por la propia semántica de la palabra que designa –desde hace dos siglos al menos–, en numerosísimas lenguas, a la vez la totalidad del curso de los acontecimientos y la totalidad de las narraciones que hacen referencia a ese curso. Este doble sentido del término “historia” no deriva en absoluto de una lamentable ambigüedad del lenguaje, sino que atestigua otra presuposición, subyacente a la conciencia global que tenemos de nuestra condición histórica, a saber que, como el término “tiempo”

---

<sup>7</sup> De todos modos, tampoco la historia social de la Escuela francesa de *Annales* puede escapar de la narrativa. Ni siquiera, como señala White tomando a Ricoeur, el monumental intento de uno de sus representantes más eximios, Fernand Braudel, logra evadirla. En su obra *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, es el Mediterráneo “el” protagonista de su relato, tiene “su” historia (White, 2010: 76).

indica, el de “historia” designa también un singular colectivo, que engloba los dos procesos de totalización en curso, tanto en el plano de la historia como narración como en el de la historia efectiva (Ricoeur, 1996: 781).



Establecido este tipo de similitud formal entre narrativas, la ficcional de la literatura o del cine y la de la ciencia histórica, la pregunta que nos acecha es si estos modos de abordar los eventos más extremos del siglo XX son adecuados para dar cuenta de su especificidad. Siguiendo los postulados de White, entendemos que *La lista de Schindler* no es una representación adecuada de la “solución final” y el Holocausto porque no da cuenta del carácter nuevo, irracional, inconcebible, inexplicable, incomprensible, traumático, de estos eventos. Su forma narrativa nos facilita un orden, una explicación y una respuesta cerrada al conflicto que estructura el argumento. Hay buenos y malos, protagonistas y personajes secundarios, todos conscientes de sus acciones y de su causalidad. De este modo, clausura los sentidos e interpretaciones posibles y se muestra como una verdad histórica concreta y

absoluta, inteligible. Pero, justamente, tomando las palabras de Jean-François Lyotard, creemos que:

Si se representa el exterminio, hay que representar también lo exterminado. Se representan hombres, mujeres, niños tratados como ‘perros’, ‘cerdos’, ‘ratas’, ‘escoria’, sometidos a la humillación, forzados a la abyección, empujados a la desesperación, arrojados como basura a la cremación. Ahora bien, esto todavía no es suficiente, esta representación todavía sigue olvidando algo. Ya que no es en tanto hombres, mujeres y niños que se los extermina, sino en tanto el nombre de lo maldito, ‘judíos’, que Occidente dio a la angustia inconsciente (Lyotard, 1995: 38).

Por lo tanto, en *La lista de Schindler*, la representación “realista” del horror mediante el estilo o modo cinematográfico clásico, amparado en los relatos historiográficos modernos y en la investigación “histórica” realizada por el propio director, no es suficiente para dar cuenta del carácter específico y radicalmente diferente de estos eventos, carácter que requiere nuevas formas que puedan atender a aquello que Lyotard en el pasaje anterior señala como la “angustia inconsciente” de Occidente. No se trata de dejar de representar estos eventos, o de concebirlos como irrepresentables, sino de representarlos de otra forma, una que exprese esa “herida” que emerge de la perplejidad y el cisma que ha provocado el evento Holocausto en la cultura occidental contemporánea. Herida-perplejidad-cisma cuya profundidad y efectos no son cuantificables en términos de sangre y de cadáveres, de torturas, humillaciones y vejaciones, ni representables desde el realismo y la racionalidad de los relatos cinematográficos clásicos y los relatos históricos modernos.

Por otra parte, entendemos que por esta hegemonía de lo narrativo –en sus formas clásicas-modernas– no han visto la luz, o no han sido contempladas como válidas, otras formas discursivas u otros tipos de relatos que pretenden representar estos eventos modernistas. Por ejemplo, en el ámbito de la literatura, White comenta que incluso Primo Levi presentó su obra *Si esto es un*

*hombre* caracterizándola como “objetiva y neutral” a través de la reivindicación de su uso en ella de un lenguaje que pretendía parecerse al de las “ciencias duras”, pero cuyo aporte más valioso, y no percibido por él, sobre los campos de exterminio nazis es justamente su carácter figurativo, no su ajuste a los contenidos fácticos o a un supuesto lenguaje neutral (White, 2010: 186-187).

Entonces, ¿cuál es el desafío del cine clásico hollywoodense a la ciencia histórica moderna, si es que ambos comparten una estructura discursiva similar y, con ella, una noción análoga de tiempo y de historia?

Creemos que, en nuestra “época posliteraria”, el desafío “real” del cine clásico a la ciencia histórica moderna es que, en su masiva aceptación pública (y acrítica, como si este realmente mostrara “el pasado tal cual fue”) en tanto forma discursiva dominante de representación del pasado humano audiovisualmente, devela algo que aquella “históricamente” se ha encargado de negar: que comparten un modo de construcción formal similar. Devela que la historiografía también está constituida por relatos, que, como toda narración, requieren de la ficción para ser verosímiles e inteligibles, de un modo similar a como la necesita y despliega el cine narrativo, y en particular el clásico. Pero la historiografía moderna no acepta su carácter narrativo, ni que la ficción no es sinónimo de figuración entendida como invención en tanto falsedad. Por el contrario, la invención, o la figuración de lo real para que lo real aparezca como realidad, es uno de los mecanismos, herramientas o estrategias de la construcción narrativa y no necesariamente se contradice con la búsqueda de “verdad” o de conocimiento. El reto sigue siendo, todavía, asumir la figuración, que el cine estilo *La lista de Schindler* expresa de un modo descarnado, como constitutiva de cualquier tipo de representación.

Enunciado de este modo, podemos pensar que este desafío también podría ser presentado a la historiografía moderna por cualquier otra narración que represente acontecimientos pasados (por ejemplo, cualquier expresión artística

eminentemente narrativa, como la literatura, el teatro clásico, el radio teatro, las series de televisión, entre otros, o cualquier texto narrativo, como un artículo periodístico). Según Rosenstone, el desafío que le presenta el cine histórico es de un tipo diferente que el resto de las narraciones. Esta diferencia tiene que ver, en primer lugar, con la dimensión audiovisual de los relatos, dimensión desafiante en tanto lo que prima es su hegemonía en el contexto de un predominante “mundo posliterario”. Es decir, el estatuto de la imagen le daría una mayor amplitud a la divulgación del conocimiento histórico, pero por carriles distintos al del científico, la escritura y sus variantes. En segundo lugar, el reto es distinto porque el cine histórico dramático tradicional tiene una gran ventaja por encima de cualquier otro tipo de narración audiovisual (incluso las televisivas): estaría legitimado y amparado por el paraguas moderno-positivista historiográfico; a su vez, el modo clásico de narración cinematográfica, al que se ajusta el cine histórico dramático, es hegemónico porque sigue los lineamientos de lo que socialmente está aceptado como una representación realista, en este caso, del pasado. De hecho, el título de la obra de Rosenstone es *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. De modo que el desafío sería rever la idea que la historiografía se ha formado de la historia para aceptar al cine como medio válido de representación. En este punto, acordamos totalmente con Rosenstone, en la medida que es necesario repensar la idea de historia. El problema es que la consecuencia de esta proposición implica una exploración que finalmente no se realiza. En última instancia, Rosenstone propone subordinar la representación audiovisual a la representación escrita historiográfica, lo cual no conlleva un cambio en la idea de historia, sino solamente un cambio en la aceptación del cine como medio de representación y difusión del conocimiento histórico. Esto es consecuencia del requisito de que el cine, para ser considerado histórico, se ajuste a los contenidos producidos y legitimados por la historiografía.

Nuestra propuesta es revisar el desafío planteado por Rosenstone, en una doble implicación. Por un lado, asumir la relevancia del cine en tanto trae aparejadas

problemáticas representacionales propias, derivadas de su especificidad audiovisual y no de su mayor o menor apego a las representaciones escritas. Creemos que esa especificidad, que lo dota de un potencial particular para “hacer historia”, debe ser analizada también en función de su carácter narrativo, es decir, en función de su vínculo (de semejanzas y diferencias) con las construcciones formales que nuestras sociedades occidentales se han dado para contar “lo pasado”. Y, por otra parte, pretendemos sumar a ese debate otra arista, contemporánea del valor hegemónico del audiovisual, que es la emergencia de los acontecimientos modernistas. Entre la necesidad de ver y la imposibilidad de comprender siquiera lo que se ve, necesitamos discutir cómo se muestra lo otro de lo visible. Lo que el cine hace evidente para la ciencia histórica, y es lo quisiéramos poder aportar a las investigaciones, es que está caducando, si no lo ha hecho ya, una forma de concebir la representación que pone en jaque las ideas tradicionales de tiempo e historia. En el caso particular de *La lista de Schindler*, si bien asume los presupuestos del cine clásico y, por ende, los de la narrativa moderna, así como se incardina sobre la historiografía, y no escatima en imágenes cruentas, es incapaz de mostrarnos lo extremo del Holocausto. Porque ese desborde de lo real no está dado solamente por un incremento de la crueldad humana, sino sobre todo por la deshumanización de la crueldad, el trastocamiento de toda forma de entender la vida de los hombres, sean buenos o malos.

Nuestra revisión crítica tiene así su fundamento en que encontramos que cine clásico e historiografía moderna no se contraponen, no se desafían en términos relevantes de forma-contenido y que, si se desafían de algún modo, sólo lo hacen en términos de público y difusión a nivel cuantitativo. Llegamos a esta idea porque pudimos percibir, en su análisis comparativo y en los problemas teórico-epistemológicos trabajados, que, como sostiene White, “es sólo el medio el que difiere, no la forma en que los mensajes son producidos” (White, 2010: 219). Y, en definitiva, esa forma es la forma narrativa a través de la cual los eventos se constituyen en los hechos que le dan sustento fáctico a los

relatos sobre el pasado, ya sean éstos historiográficos o cinematográficos. Por lo tanto, creemos que el desafío fundamental que realmente tiene la historiografía es generar, construir y difundir nuevas formas de representación, lo cual sí traería aparejada una verdadera revisión de *nuestra idea de la historia*. En esta tarea podría ser útil, y colaborar al acercamiento o la indagación propuesta por White en torno a la escritura modernista o al posible uso de la “voz media”.

Finalmente, en lo que sí estamos de acuerdo con Rosenstone es en que “el reconocimiento de la veracidad de lo filmado implica aceptar una nueva relación con los textos” (1997: 42). Pero entendemos el criterio de veracidad en otros términos a los que él refiere y adscribe. No es un criterio fáctico-empirista ni de trasvasamiento fiel de las interpretaciones historiográficas escritas al medio audiovisual a través de la trasposición de sus contenidos analíticos. Nuestro criterio de veracidad es la puesta al desnudo de los mecanismos de construcción narrativa. No una verdad *a priori* de todo discurso.



### **Conclusiones: los supuestos y los nuevos desafíos**

El lenguaje cinematográfico puede construir narraciones que tienen amplias similitudes con los relatos historiográficos académicos. *La lista de Schindler* es un ejemplo de este tipo de narraciones porque, en su forma clásica y hegemónica, comparte con éstos una misma noción de historia, una misma idea de cómo representarla y explicarla, partiendo de los documentos e interpretaciones que encontramos en ellos. Por esta razón, creemos que esta película es pertinente para abordar críticamente y revisar los desafíos que, según Rosenstone, el cine hollywoodense presenta a la ciencia histórica moderna.

Como cine histórico, *La lista de Schindler* no realiza ningún aporte nuevo o relevante al pensamiento-conocimiento histórico, en tanto éste sea entendido como una manera de interrogarse sobre el pasado, y no una mera representación de contenidos descubiertos en las “fuentes” o extraídos de otras disciplinas. Con lo cual, el desafío estaría no tanto en clasificar las películas según lo que nos cuentan, siguiendo un criterio factual, sino en cómo sus estructuras formales diversas, narrativas o no, ayudan al cuestionamiento permanente de los conocimientos y abordajes existentes. Es viable pensar así que la ciencia histórica tiene una tarea pendiente, la de incorporar a sus estudios el trabajo sobre la forma (el cine, la literatura, etc.), no entendida como un simple medio de un contenido, y sobre los mecanismos narrativos, porque son ellos los que nos hablan de cómo una época, una sociedad se piensa a sí misma. No tanto lo que dice que piensa sobre sí misma, sino cómo hace el proceso, es decir, cómo dice aquello que dice que piensa sobre sí misma.

Entonces, el desafío no resuelto aún para la ciencia histórica moderna es aceptar, primero, el carácter narrativo de sus formas de producción de conocimiento y representación, incluidos sus propios textos y fuentes documentales. Y, segundo, una vez que avancemos en este sentido,

lograremos profundizar el estudio de los mecanismos y estrategias que utilizamos los historiadores para construir nuestros relatos sobre lo pasado y, de este modo, podremos apreciar mejor todo lo que tenemos por aprender de la construcción de los relatos de la narrativa cinematográfica y literaria, principalmente, en la representación de los “acontecimientos modernistas”.

Sin embargo, entendemos que el desafío “nuevo” y principal para la ciencia histórica es que ese asumir, ese aceptar la similitud en la forma de su construcción discursiva con la del cine clásico esté acompañado, por un lado, del acto de darle validez como relatos legítimos sobre el pasado a los relatos cinematográficos en general. Ya no por su ajuste a lo fáctico y/o a las interpretaciones (corrientes) de la historiografía moderna, sino por su capacidad de construir y transmitir conocimiento sobre acontecimientos pasados y sus formas de “elaboración” actuales, pero en tanto expresiones discursivas y artísticas. Y, por otro, que esa aceptación de su forma sea también el puntapié para asumir la tarea de volver a pensarse y a rescribirse a la luz de los cambios radicales producidos por la emergencia y proliferación de los eventos que la historiografía aún no concibe ni representa como “acontecimientos modernistas”.

### **Bibliografía**

Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel y Vernet, Marc (2011). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires: Paidós.

Barthes, Roland (1987). “El discurso de la historia”, en *El Susurro del Lenguaje*, Barcelona: Paidós.

Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós.

Kershaw, Ian (2006). *La dictadura nazi. Problemas y perspectivas de interpretación*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Lyotard, Jean-François (1995). *Heidegger y “los judíos”*, Buenos Aires: La marca.

- Potter, Jonathan (1998). *La representación de la realidad. Discurso, retórica y construcción social*, Barcelona: Paidós.
- Rafecas, Daniel (2012). *Historia de la solución final. Una indagación de las etapas que llevaron al exterminio de los judíos europeos*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (1996). "El entrecruzamiento de la historia y de la ficción", en *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Madrid: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (1996). "Poética de la narración: historia, ficción, tiempo", en *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Madrid: Siglo XXI.
- Rosenstone, Robert (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel.
- White, Hayden (2003). "El acontecimiento modernista", en *El texto histórico como artefacto literario*, Buenos Aires: Paidós.
- White, Hayden (2007). "El entramado histórico y el problema de la verdad", en Saul Friedlander (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- White, Hayden (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- White, Hayden (1992). "Introducción: la poética de la historia", en *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México: FCE.
- White, Hayden (2011). "Narrativa histórica y narrativa ideológica", en *La ficción de la narrativa*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

---

\* Doctoranda en Historia por la Universidad de Buenos Aires, integra el proyecto de investigación UBACyT "El discurso histórico en el cine de Hollywood", dirigido por el Dr. Fabio Nigra y el grupo de investigación "Metahistorias", coordinado por la Dra. Verónica Tozzi. Estudia Realización Integral Cinematográfica en el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda (IDAC). Ha publicado artículos y participa de Congresos y Jornadas nacionales e internacionales. E-mail: [gildasbevilacqua@gmail.com](mailto:gildasbevilacqua@gmail.com).