

**Gilda Bevilacqua**

Universidad Nacional de Buenos Aires

# Representación y representabilidad de la “solución final” y el Holocausto en The Stranger

## Representation and representability of the “final solution” and the Holocaust in The Stranger

### Resumen

En este trabajo abordaremos las posibilidades, implicancias y límites de la representación cinematográfica de la “solución final” y el Holocausto, eventos históricos extremos, a través del análisis de *The Stranger* (Welles, 1946), primera película ficcional en incluir imágenes documentales de los campos de concentración y exterminio nazi. En una escena central de la película, estas imágenes son mostradas a la protagonista, quien realiza una pregunta que será el eje de nuestra indagación: “¿Por qué quiere que vea estos horrores?”. Traducido como *El extraño* o *El extranjero* en Hispanoamérica, el título ambiguo nos incita a formularnos otra serie de preguntas que podríamos condensar en una sola: ¿quién es el “otro” extraño-extranjero en la película? Trabajaremos estas cuestiones recorriendo transversalmente las ideas de distintos autores, como Hayden White, Peter Haidu y Anton Kaes, quienes consideran desde distintos ejes la posibilidad y las formas de representar estos eventos en la obra *En torno a los límites de la representación*. El nazismo y la solución final, compilada por Saul Friedlander. Atravesarán también nuestra indagación el relato de Primo Levi, *Si esto es un hombre* y el concepto de “lo siniestro”, elaborado por Sigmund Freud, así como el estudio de las cuatro fotografías de Auschwitz realizado por Geoges Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo*.

### Abstract

In this work we address the possibilities, implications and limits of cinematographic representation of the “Final Solution” and the Holocaust –both extreme historical events– through the analysis of *The Stranger* (Welles, 1946), the first fictional film to include documentary images of Nazi concentration and extermination camps. In a central scene these images are displayed to the protagonist, who makes a question that will be the focus of our inquiry, “why do you want me to see these horrors?” Translated as *The stranger* or *The foreigner* in Latin America, its ambiguous title prompts us to ask another series of questions that could be condensed into one: who is the “other” stranger-foreigner in the movie? We will address these issues transversely crossing different authors, such as Hayden White, Peter Haidu, and Anton Kaes, who consider from different angles the possibility and the ways of representing these events in the text *Probing the limits of representation*. Nazism and the “Final Solution”, edited by Saul Friedlander. We will also consider some parts of Primo Levi’s *Survival in Auschwitz*, the concept of “the sinister” developed by Sigmund Freud and the study of the four photographs of Auschwitz carried out by Geoges Didi-Huberman in *Images in Spite of All*.

### Palabras Clave

Representación  
Holocausto  
Cine e historia  
Orson Welles

### Keywords

Representation  
Holocaust  
Film & history  
Orson Welles

“Me parece superfluo añadir que ninguno de los datos ha sido inventado”.

“Nadie puede jactarse de comprender a los alemanes”.

Primo Levi.

## Introducción

1.- Es interesante señalar también que en el año 1948 se estrenó en Polonia, y al año siguiente en Europa, Estados Unidos e Israel, el film *La última etapa*, de la directora polaca y sobreviviente de Auschwitz Wanda Jakubowska, que fue la primera película polaca en trabajar sobre el tema. Allí la directora recrea el campo de concentración en el que estuvo prisionera desde 1943 (luego de haber sido detenida en octubre de 1942 por la Gestapo, por su participación en la Resistencia de su país), con base en sus propios recuerdos y los testimonios de otros sobrevivientes; ésta fue también una de las primeras películas de ficción filmadas en escenarios reales (Crocci y Kogan, 2003).

Estados Unidos, año 1946, Orson Welles dirige y protagoniza *The Stranger*, el primer relato cinematográfico ficcional, no basado en hechos reales, en incluir imágenes de campos de concentración y exterminio nazis<sup>1</sup>. En una escena central del argumento, estas imágenes son mostradas a la protagonista del film, quien realiza una pregunta representativa de las inquietudes y problemas que abordaremos en este estudio: “¿Por qué quiere que vea estos horrores?”.

Traducido como *El extraño o El extranjero* en los países de habla hispana, el propio título del film nos incita a formularnos una serie de preguntas que surgen de su manifiesta ambigüedad: ¿quién es “el extraño”?, ¿quién es “el extranjero”?, ¿qué es lo extraño?, ¿cómo se construyen lo propio y lo extraño?, ¿cómo se (nos) muestran?, preguntas que podríamos condensar en una sola: ¿quién es el “otro” extraño-extranjero en esa sociedad/comunidad?

En este trabajo partiremos de estos interrogantes para abordar y analizar cómo en el film se expresan algunas de las posibilidades, implicancias y límites de la representación de la “solución final” y el Holocausto. Estos eventos históricos extremos, su abordaje y representación, serán concebidos aquí a la luz de los aportes de Hayden White, historiador y filósofo de la historia estadounidense, que los conceptualizó como “acontecimientos modernistas”.

Asimismo, haremos un recorrido transversal de las ideas de distintos autores. Destacaremos, principalmente, algunos aportes de Peter Haidu y Anton Kaes, quienes también trabajaron, junto con White, sobre las formas e implicancias de representar estos eventos. Sus aportes se encuentran compilados por Saul Friedlander, reconocido historiador especialista en el tema, en la obra *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Atravesará también nuestra indagación el relato de la experiencia vivida por Primo Levi, recogida en su obra *Si esto es un hombre*, y también nos guiarán el concepto de “lo siniestro”, elaborado por Sigmund Freud y el estudio de las cuatro fotografías del funcionamiento de Auschwitz existentes, realizado por Geoges Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo*.

## *The Stranger*

En *The Stranger* podemos percibir tres grandes secuencias dramático-narrativas. La primera empieza con la propuesta y decisión de Mr. Wilson (Edward G. Robinson), miembro de la Comisión Aliada contra Crímenes de Guerra, de liberar al criminal de guerra nazi Konrad Meinike (Konstantin Shayne), con el objetivo de seguirlo y dar así con Franz Kindler (Orson Welles), uno de los creadores de los campos de exterminio, quien logró escapar y no ser juzgado, para lo cual borró todo rastro de identidad y paradero. La secuencia inicia con la partida y el viaje de Meinike a los Estados Unidos, seguido clandestinamente por miembros de la Comisión y por el mismo Wilson hasta Harper, un pequeño pueblo de Connecticut. Allí, Meinike ataca a su perseguidor, lo deja inconsciente, escapa y luego llega a la casa donde Kindler ha asentado su nueva identidad: ahora es el profesor de historia Charles Rankin. Meinike se encuentra, primero, con la prometida de Kindler, Mary Longstreet (Loretta Young), hija de un juez de la Corte Suprema, que le indica dónde puede encontrar a su prometido. La secuencia finaliza con el reencuentro de Meinike y Kindler. A partir de aquí, comienza la segunda secuencia: Meinike es asesinado por Kindler, quien lo interroga y luego lo mata por miedo a que sus perseguidores lleguen a él, motivo por el que esconde su cuerpo en el bosque. De esta manera, Meinike desaparece y el agente Wilson ya no tiene modo de identificar a Kindler. El único dato que posee es su fascinación por los relojes antiguos. Wilson continúa su labor detectivesca en Harper, ahora con la ayuda del hermano de Mary, a quien ha puesto al tanto de sus sospechas acerca de quién sería Kindler, de cuál podría ser su verdadera identidad. Wilson da, finalmente, con el cadáver de

Meinike y corrobora sus hipótesis. Mientras, Charles Rankin (Kindler) inventa una historia a Mary sobre cuál es su vínculo con el difunto, confirmando que sólo ella sabe del encuentro entre ambos. La tercera y última secuencia del film empieza con una primera escena en la que Wilson y el padre de Mary (el juez) le revelan a ella la verdadera identidad de Rankin, con quien ya se ha casado. Rankin se esfuerza y realiza varios intentos para que su esposa no crea en lo que le contaron; luego, ante las dudas crecientes de Mary, busca ocultarse para escapar. La secuencia termina con una escena en la que el pueblo y las autoridades de Harper acorralan al ya descubierto Rankin-Kindler, al encontrarlo en la cúpula de la iglesia donde está escondido. Ya lo saben "culpable", al conocer su verdadera identidad. Mientras tanto, en la cúpula, Kindler se enfrenta violetamente con Wilson y Mary, a quienes intenta matar. La secuencia concluye con la muerte de Kindler, la caída al vacío de su cuerpo, herido por el reloj de la iglesia, el cual había sido lugar de refugio y realización de su vieja pasión, ante la mirada inquisidora del pueblo.

La primera escena de esta última secuencia del film es fundamental para los objetivos de nuestro trabajo. Es la escena que disparó, principalmente, los interrogantes e inquietudes de nuestra indagación. La describiremos con mayor detalle:

Mary entra a la oficina de su padre, donde la están esperando él y el agente Wilson. Ella les pregunta si pasa algo. Su padre le responde que el teniente Wilson está allí por un asunto muy serio



Imagen 1 - Fotograma de *The Stranger* (Orson Welles, 1946).  
Fuente: <http://flickr.com/>, lic.: Creative Commons

y que deben ayudarlo en todo lo que puedan. Ella asiente. Wilson le pregunta si ha hablado con el muerto (Meinike). Ella le contesta que nunca lo ha hecho. Wilson retruca: "¿Ha visto su cuerpo?". Mary contesta que no. Él insiste: "Bueno, entonces ¿cómo está segura de que no ha hablado con él?". Ella contesta dubitativa: "Claro que no puedo estar segura... ¿sospecha algo de mí? ¿Y si no?...". Wilson, incisivo, tajante, contesta: "Está ayudando a un asesino... Esta fotografía la puede ayudar... ¿reconoce a este hombre? Es Konrad Meinike, comandante de uno de los campos de concentración más eficientes... ¿lo conoce? Lo vio aquí en Harper". Mary observa de reojo la foto y contesta nerviosa: "No, no, nunca lo he visto, Sr. Wilson". Él guarda la foto, le pide al juez que apague la luz y le dice a Mary que cuando ella llegó le estaba *mostrando* algo a su padre, y que le gustaría que ella también *lo vea*. El juez-padre apaga la luz y Wilson le cuenta a Mary que pertenece a la comisión para castigar a criminales de guerra, mientras prepara la cinta en el proyector. La cinta comienza a rodar y Wilson, parado detrás de Mary, que está absorta mirando la proyección, le dice que su trabajo es llevar nazis ante un juicio y que por eso ha venido a Harper. En ese instante, se muestra la proyección de una imagen de cuerpos sin vida, apilados y desnudos. La cámara vuelve a un plano pecho de Mary, cuyo rostro demuestra consternación, intranquilidad y aprensión. Ella dice: "No creerá que... Sr. Wilson, yo nunca... Nunca he visto a un nazi". La cámara ahora toma a Wilson también en un plano pecho pero contrapicado, que expresa una posición desigual entre ambos. Él le está *mostrando* a ella "la verdad". Wilson entonces le dice: "Puede ser, se parecen a cualquier persona y pueden actuar normalmente". Mary sigue mirando las imágenes, absorta. La cámara vuelve a él, que le empieza a relatar lo que ella está viendo: "Cámara de gas, Sra. Rankin". Se escucha su voz y él queda fuera de cuadro mientras el plano detalle ocupa toda la pantalla con las imágenes de las cámaras<sup>2</sup>. Prosigue: "Éstas eran las duchas que emitían el gas que los mataba rápidamente". El rostro de Mary expresa ya desasosiego. Wilson pasa delante de ella y se para frente a la pantalla y señala la imagen diciéndole que allí, en ese lugar, se enterraba a mucha gente viva. Su cuerpo gira, él y su sombra observan a Mary enmarcados por las imágenes. Hay un primer plano de Mary, su cara completamente afectada, sus ojos vidriosos, su voz quebrada piden una respuesta ante su incomprensión de lo que está viendo y de su propia situación. Dice enfáticamente: "¿Por qué quiere que vea estos horrores?". Wilson, atravesado por el haz de luz del proyector, se va

2.- Es muy importante señalar lo que transmite este juego de palabras: las cámaras de gas, encuadre horrosamente representativo y sinécdoque de la muerte de millones de personas, fueron grabadas por cámaras cinematográficas y son, en este plano del film, mostradas también a través de un mecanismo-procedimiento cinematográfico: el proyector.

acercando a ella mientras le contesta: “todo lo que ve es el producto de una mente... la de un hombre llamado [la cámara se mueve rápidamente hacia Mary, rebota en ella y va directo a un primer plano levemente contrapicado de Wilson]... Franz Kindler”. Ella repite dubitativa: “Franz Kindler...”. Wilson, fuera de cuadro, le aclara: “Perteneció al partido nazi”. Nuevamente hay un plano detalle de las imágenes. Wilson sigue relatando: “él concibió la idea del genocidio, la eliminación de pueblos enteros... No le importaba ganar sino sólo ser el más fuerte [la cámara toma en plano pecho al padre de Mary, quien escucha y dirige su mirada consternada hacia ella]... biológicamente hablando, [hay un primer plano contrapicado, nuevamente de Wilson] no como Goebbels, Himmler y el resto, Kindler tenía mucha pasión. No existían fotos de él... oh, no... y antes de desaparecer destruyó todas las evidencias [sigue un primer plano de Mary, su rostro está desorbitado]... no hay pistas sobre su identidad [hay un primer plano de Wilson]... sólo un pequeño detalle... tiene un pasatiempo poco común... los relojes”. Mary, en primer plano, le retruca angustiada pero desafiante: “Igual que mucha gente... usted mismo”. Y Wilson de nuevo: “Todavía no termino, Sra. Rankin. En la prisión de Checoslovaquia un preso esperaba su ejecución. Fue el oficial ejecutivo de Franz Kindler. Era una obscenidad para este mundo [Mary continúa viendo las imágenes proyectadas]. El olor a quemado permanecía en su ropa [Wilson de nuevo mira fijamente a Mary mientras relata]... Fue liberado a condición de llevarnos con Kindler... Me dejó aquí, Sra. Rankin, y aquí lo perdí... hasta ayer. Su perro lo encontró, pero estaba muerto y enterrado... [Mary está al borde de la desesperación, con la boca semiabierta]. Ahora en todo el mundo [Wilson está con el seño fruncido inquisidoramente]... sólo una persona puede identificar a Franz Kindler... [Sigue un nuevo plano de Mary]... Esa persona sabe... [Wilson entra de vuelta en cuadro] sabe a quién vino a buscar a Harper...”. Mary, casi por llorar, se asusta y sobresalta con el ruido de la cinta del proyector que, al finalizar, queda rodando suelta. Se levanta rápidamente, se dirige hacia el balcón, su padre y Wilson la observan mientras ella, gritando, dice con irrefragable desconsuelo: “Él no es nazi... mi Charles no es nazi”. Ellos la siguen y Wilson le dice: “Usted estuvo por la tarde en la casa de Rankin el día de su matrimonio...”. Ella primero duda y después asiente. Wilson dice: “¿Fue alguien a buscarlo? Trate de recordarlo. Fue hace dos semanas y usted estaba colgando las cortinas...”. Ella, encogiéndose de hombros responde: “Nadie fue”. Wilson dice: “¿Estuvo sola todo el tiempo?”. Ella contesta: “No”. Él insiste: “¿quién más estaba?”. Ella, muy nerviosa y angustiada, les dice: “Charles... él vino luego de clases y nos quedamos ahí por casi una hora... No tienen nada más que una loca sospecha. Una sospecha muy ridícula. Tratan de usarme para implicarlo, pero no podrán involucrarme en esta mentira... porque es una mentira... es una mentira... ¡Es una mentira!”. Mary, llorando, se va corriendo de la casa, mientras su padre la llama y la sigue para consolarla.

### ¿Por qué quiere que *vea* estos horrores?

Esta pregunta puede tener, entre otros, dos sentidos que sirven para pensar dos ideas que a su vez nos inducen a reflexionar acerca de cuestiones teóricas y éticas también entrelazadas: a) “por qué quiere que *vea* estos horrores”, ¿por qué quiere que *los vea*?: el mostrar lo dicho, “los hechos”, con imágenes, como si las palabras no alcanzaran para dar cuenta de lo mostrado, porque no hay palabras adecuadas para describirlo de manera “realista” o verosímil, porque es inimaginable, incomprensible, impronunciable; b) “por qué quiere que *vea* estos horrores”, ¿por qué quiere que *yo* los vea?: por qué (a mí) me muestra estos horrores, es un porqué que huye de las palabras conocidas por los participantes del diálogo en esa escena de la película o, mejor, de esa “comunicación” en la que la destinataria del mensaje no entiende por qué es puesta en ese lugar de quien debe mirar, y recibir y aceptar pasivamente como válido, verdadero, lo que pone en cuestionamiento su propio entorno familiar-social y también su propia identidad.

La primera cuestión está relacionada con el problema general de la representación del Holocausto, la posibilidad de su representabilidad, sus límites y formas. La segunda se refiere al problema de la construcción recíproca de identidades, de la construcción de un “otro”, que genera, a la vez, un “nosotros” y un “otro extraño-extranjero”, que excede lo meramente coyuntural y espacial, lo cual atañe al momento y lugar de producción y estreno del film: Estados Unidos, a menos de un año de finalizada la Segunda Guerra Mundial, luego de la victoria aliada y la liberación de los prisioneros de los campos de concentración y exterminio nazis, que aún no han salido totalmente a la luz del ojo mundial.

Dada la complejidad de ambas cuestiones, aquí reflexionaremos particularmente sobre la primera, aunque intentaremos dar cuenta, así sólo sea someramente, de las implicancias teóricas, metodológicas y éticas que conlleva analizar sus posibles vinculaciones.

### Representación y representabilidad

Las imágenes mostradas a Mary, que dispararon en ella el interrogante en cuestión, nos sugirieron una serie de preguntas: ¿son imágenes de archivo las de los campos de exterminio que Wilson y su padre-juez le muestran? ¿Qué se quiere *decir* al mostrarlas? ¿Por qué *mostrarlas*? ¿Por qué mostrarlas *de esa forma*? ¿Qué nos dice *esa mostración*? De esta escena, como decíamos, nos queda esta idea abierta: no es suficiente decirle a Mary solamente con palabras todo aquello que sospechan de su propio marido; el mostrar es el intento de que Mary sepa algo que es casi -sino imposible- de decir, de expresar, de comprender.

La problemática de la representación de estos eventos ha suscitado inagotables debates entre los especialistas de distintas disciplinas y ámbitos. En el campo de la discusión histórica existe cierto acuerdo en que "los principales puntos teóricos que hacen a la cuestión de la historiografía del Holocausto suman: la excepcionalidad del evento, su representabilidad, su (in)expresabilidad, su (in)comprensibilidad" (Haidu, 2007: 415)<sup>3</sup>. Estos puntos incluyen, también, las discusiones suscitadas a partir de los testimonios y representaciones de los propios sobrevivientes, quienes han "visto" y son capaces de acompañar sus palabras con "imágenes referenciales" pero ni lenguaje, ni imagen recordada aparecen como menos oscuras, ambiguas o deficitarias.

Por ejemplo, en el relato *Si esto es un hombre* de Primo Levi, escritor-testigo-sobreviviente del Holocausto, podemos percibir la dificultad que implica representar la experiencia concentracionaria, que emerge principalmente ante la falta de palabras "conocidas", pertenecientes a nuestro lenguaje, que puedan enunciar el horror de lo vivido y provocado por hombres y mujeres:

Decimos 'hambre', decimos 'cansancio', 'miedo' y 'dolor', decimos 'invierno', y son otras cosas. Son palabras libres, creadas y empleadas por hombres libres que vivían gozando y sufriendo, en sus casas. Si el Lager hubiese durado más, un nuevo lenguaje áspero habría nacido; y se siente necesidad de él para explicar lo que es trabajar todo el día al viento, bajo cero, no llevando encima más que la camisa, los calzoncillos, la chaqueta y unos calzones de tela, y, en el cuerpo, debilidad y hambre y conciencia del fin que se acerca (Levi, 2011: 133-134).

No obstante, Levi también nos plantea en el epílogo de esta misma obra que "si comprender es imposible, conocer es necesario, porque lo sucedido puede volver a suceder" (Levi, 2011: 218). Y para dar a conocer es necesario, e inevitable, poder imaginar-mostrar-representar, como veremos luego. Posicionándose así en la necesidad, en la urgencia y el deber de contar, de representar su propia experiencia, Levi también señala, a modo de prólogo, por qué escribió y publicó *Si esto es un hombre* a tan poco tiempo de la experiencia que la obra misma relata: "La necesidad de hablar a 'los demás', de hacer que '*los demás*' supiesen, había asumido entre nosotros, antes de nuestra liberación y después de ella, el carácter de un impulso inmediato y violento (...). Este libro lo escribí para satisfacer esa necesidad" (Levi, 2011: 8; subrayado nuestro). Necesidad que muchos compartieron, y que muchas veces también se transformó incluso en la motivación principal para mantenerse con vida, para sobre-vivir<sup>4</sup>.

Entonces, vemos que el carácter mismo de estos eventos es lo que hace problemático su abordaje y representación. Aquí, entendemos y concebimos ese carácter a la luz de la conceptualización realizada por Hayden White, quien denominó a estos eventos como "acontecimientos modernistas". Estos son eventos de un nuevo tipo, que sucedieron sólo en el siglo XX<sup>5</sup> y que pusieron en cuestionamiento los modos decimonónicos (modernos-positivistas) de entender, estudiar y representar el pasado, ya que:

[...] no se prestan a explicación en términos de las categorías suscritas por la historiografía humanista tradicional, que exhibe la actividad de los agentes humanos como si éstos fuesen de algún

3.- Para un abordaje profundo de esta problemática, ver Agamben (2000), Didi-Huberman (2004), Friedlander (2007), Kershaw (2004), LaCapra (2008), Rancière (2013), Traverso (2001, 2011), Vidal-Naquet (1994), entre otros. Dada la extensión y especificidad de este *corpus*, no es objetivo de este trabajo transitarlo de manera directa.

4.- Es el caso, por ejemplo, de la directora Wanda Jakubowska, de Robert Antelme (2001), Boris Pahor (2010) y Elie Wiesel (2008), entre otros.

5.- Esta particularidad se debe a que 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 (hambrienta masiva, ciclos económicos de alzas y caídas, contaminación de la ecosfera, guerras mundiales y muertes masivas gracias a armas tecnológicas como la bomba de hidrógeno)" (White, 2010: 154).

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).

6.- “Mientras que el locutor de *Actualités françaises* se abstenía sistemáticamente, por buenas o malas razones, de pronunciar la palabra ‘judío’ cuando evocaba, en la primavera de 1945, luego de la apertura de los campos, la suerte de los muertos y de los escapados de la deportación y, once años más tarde, el silencio sobre este punto sería aún de rigor en el texto de Jean Cayrol para *Noche y niebla* de Alain Resnais, las pocas imágenes presentadas por Welles en *The Stranger* se inscriben, por el contrario, rotunda, literalmente y sin equívocos en la perspectiva de la ‘solución final’ y de aquello que se denominará más tarde la Shoah. Dichas imágenes -imágenes cuya elección, en sí misma significativa, era de allí en más un hito tanto como podía ser un problema- se reducen a cuatro planos muy cortos (el primero dura apenas unos segundos) sin duda extraños de archivos fílmicos reunidos por la acusación en el momento del proceso de Núremberg. (...) en esos archivos predominaban las imágenes rodadas en Bergen-Belsen por los británicos” (Damsch, 2005).

Por estos motivos, White sostiene que estos eventos “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’. (...) no se prestan a ser interpretados por medio de la narrativización” (White, 2010: 154) Y de ahí también el señalamiento realizado por White de la necesidad de nuevas formas de expresión y abordaje, distintas a las de la historiografía académica moderna, incluso a través de otros medios como el cine y la literatura. Por ello, el presente análisis se incardina en esta conceptualización y en su propuesta.

Así, nos preguntamos ¿de qué manera están concebidos estos eventos en *The Stranger*? ¿Por qué están *así* representados?

En el film aquello de lo que *es* capaz el ser humano y que pone en duda su propia humanidad *es mostrado*. Se muestra-representa, por primera vez, a través de imágenes filmadas cuando los campos de exterminio nazis fueron liberados por las tropas aliadas al finalizar la Segunda Guerra Mundial<sup>6</sup>. En el film, podemos apreciar entonces la estrategia narrativa cinematográfica, novedosa para la época, de “mostrar-ver” para “conocer-crear” la existencia y cercanía latente de estos eventos a través de las imágenes reales-documentales insertas en un relato ficcional y atribuidas a la historia imaginaria del personaje de Welles.

Pero, ¿por qué la “estrategia” en *The Stranger* para que Mary y “los demás” supiesen “*mostrar* esas imágenes? ¿Cuál es su basamento? ¿Por qué hacerlo? ¿Por qué de *esa* manera?

En la película, el *mostrar* aparece como la manera “normal”, parafraseando a Sigmund Freud, de buscar que el respeto a la realidad obtenga la victoria (Freud, 2002: 193). Mary se cuestiona acerca de la verdadera identidad de su marido sólo al ver las imágenes documentales que ocuparon el rol de las fallidas palabras. Por ello, en el film, el mostrar imágenes documentales plantea varias problemáticas: la del documento visual y su vínculo con la realidad y la verdad y, en una dimensión quizá más soterrada, la de una aversión a esa realidad verdadera y diferente que se muestra, una aversión que contribuye a la incomprensibilidad del fenómeno y, particularmente, del otro.

Así, retomando a Levi, podemos pensar la dificultad de Mary en esta clave: “la aversión contra los judíos, impropriamente llamada antisemitismo, es un caso particular de un fenómeno más vasto: la aversión contra quien es diferente de uno” (Levi, 2011: 210). Nos preguntamos entonces cuánto hay de esa aversión en la incomprensibilidad que lleva a no poder creer quién es el “otro” y cuánto en la falta de capacidad de ver lo que del “otro” habita en “nosotros”. Quizás esto forme parte de la aversión y exprese el horror con el que Mary vivencia su incapacidad de creer que su par, en su nosotros “familiar”, sea aquel “otro” que se vuelve a la vez “extraño y extranjero”, increíble e incomprensible.

Creemos que la opacidad de toda representación, es decir, su dificultad para establecer un vínculo sin fisuras con su referente se potencia en los casos de los eventos que venimos desarrollando. Por el carácter terrorífico y traumático de los acontecimientos, en parte, pero también por este quiebre que supone la representación del “otro-extraño” en la identidad del sujeto encargado de interpretar la representación, como sucede al personaje de Mary. Esa interpretación, vemos en Mary, involucra una participación en lo mostrado y en la referencia, un reconocimiento del otro en mí.

En su trabajo “La dialéctica de lo inefable: el lenguaje, el silencio y las narraciones de des-subjetivación”, Peter Haidu (2007) analiza este vínculo del otro en “nosotros” y lo lleva un paso más allá al conectarlo con el concepto de *das Unheimlich* (“lo siniestro”) elaborado por Freud<sup>7</sup>. Para desarrollar esta idea, Haidu estudia el discurso que Heinrich Himmler pronunció en Posen,

el día 3 de octubre de 1943, frente a los oficiales de alto rango, sus subordinados inmediatos de las SS. Dijo Himmler:

La mayoría de ustedes bien sabe lo que se siente ante cien, quinientos, mil cadáveres apilados. Haber soportado eso y, con la excepción de unas pocas debilidades humanas, *haber permanecido decentes*, he ahí lo que nos ha fortalecido. Es una página gloriosa de nuestra historia, que jamás fue escrita y nunca lo será (Kwiatkowski y Burucúa, 2011: 21; subrayado nuestro).

Haidu encuentra que:

[...] el discurso del exterminio [...] está articulado en *tonos familiares*: es el conocido registro del moralismo virtuoso, que despliega la responsabilidad del bienestar de una institución compartida con los interlocutores y que propone la visión de una política futura a la que hay que servir con abnegación y devoción. Es una visión histórica del pasado, de la necesidad actual, y del servicio futuro, legitimada en términos de *valores reconocibles*: honradez, decencia, lealtad, solidaridad, idealismo, etcétera (Haidu, 2007: 430-431; subrayado nuestro).

Y, en consonancia con estos “valores reconocibles”, plantea:

[...] lo *Unheimlich* del discurso de Himmler deriva de la mancomunidad de nuestro reconocimiento de su discurso como similar al nuestro y el terror que nos sobrecoge ante la realización de aquello a lo que ese discurso condujo en la narración de la historia, entonces su “inefabilidad” es menos una cualidad inherente al texto que el fruto de nuestra relación cognitiva con el Suceso<sup>8</sup> y con sus textos (Haidu, 2007: 439-440).

En Mary, “lo siniestro” emerge cuando ve que en el medio de su vida privada, íntima, en su entorno cotidiano, con sus reglas y valores morales, en su propia casa-pueblo, pudo adaptarse y arraigarse, sin ningún tipo de problema ni sospecha, alguien que simplemente era un “otro-extranjero-conocido” y que pasó, de un día para otro, a convertirse en un “otro-extraño-irreconocible”: su marido, el profesor de historia *extranjero* Charles Rankin, un criminal de guerra nazi perseguido, el *extraño* Franz Kindler.



Imagen 2 - Fotograma de *The Stranger* (Orson Welles, 1946).  
Fuente: <http://flickr.com/>, lic.: Creative Commons

tan difícil adaptarse y vivir según las reglas, normas y valores morales de esa sociedad que tan fácilmente parece abrir sus puertas? ¿Tiene que ver esta aparente contradicción-paradoja con que el mismo pueblo-sociedad que asume la doctrina del “Destino manifiesto”<sup>9</sup> y, junto con ella, la defensa mundial de la democracia liberal es a la vez el que presencié-vio cómo sus gobernantes en nombre de aquéllas destruían miles de vidas humanas en Hiroshima y Nagasaki? ¿No será esto “lo siniestro” que hay detrás de la pregunta aterrorizada e incrédula de Mary “¿Por qué quiere que vea estos horrores?”?

*The Stranger* nos alerta, así, sobre estas aparentes contradicciones y paradojas. Y esa alerta la podemos leer también a la luz de otra de las claves propuestas por Levi en su obra de 1947

<sup>7</sup> Freud denomina “lo siniestro” (o “lo ominoso”) a “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo. [Y se pregunta] ¿Cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué condiciones ocurre?”. Para responder a esta pregunta comienza explicando cuál es el uso idiomático del término *das Unheimlich*: “La palabra alemana ‘*Unheimlich*’ es, evidentemente, lo opuesto de ‘*heimlich*’ {‘íntimo’}, ‘*heimisch*’ {‘doméstico’}, ‘*vertraut*’ {‘familiar’}; y puede inferirse que es algo terrorífico justamente porque no es consabido {*bekannt*} ni familiar. Desde luego, no todo lo nuevo y no familiar es terrorífico; el nexo no es susceptible de inversión. Sólo puede decirse que lo novedoso se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso; algo de lo novedoso es ominoso, pero no todo. A lo nuevo y no familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva ominoso” (Freud, 1997: 220). Freud señala entonces que “la palabra ‘*heimlich*’, entre los múltiples matices de su significado, muestra también uno en que coincide con su opuesta *Unheimlich*. Por consiguiente,

lo *heimlich* deviene *Unheimlich*. (...) En general, quedamos ad-vertidos de que esta palabra *heimlich* no es unívoca, sino que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto. También nos enteramos de que *Unheimlich* es usual como opuesto del primer significado única-mente, no del segundo. (...) tomamos nota de una observación de Schelling, quien enuncia acerca del concepto de lo *Unheimlich* algo enteramente nuevo e impre-visto. Nos dice que *Unheimlich* es todo lo que es-tando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz" (Freud, 1997: 224-225). Así, lo ominoso "no es efectiva-mente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el pro-ceso de la repre-sión. Ese nexó con la represión nos ilumina ahora también la definición de Schelling, según la cual lo omi-noso es algo que, destinado a per-manecer en lo oculto, ha salido a la luz" (Freud, 1997: 241).

acerca de que "la historia de los campos de destrucción debería ser entendida por todos como una *siniestra señal de peligro*" (Levi, 2007: 7; subrayado nuestro).

Así, por un lado, podemos ver que el *mostrar* las imágenes documentales de los campos de destrucción abre la puerta para que Mary (y con ella, creemos, los espectadores), primero, pueda recibir aquella "siniestra señal de peligro" y, luego, pueda creer lo que le están diciendo acerca de quién representaba en su contexto-ambiente cotidiano esta señal. Por otro lado, el film nos muestra también el "peso" que tiene la imagen audiovisual en la cultura occidental contemporánea como portadora de "lo real", peso mayor aun si la imagen en cuestión es un archivo documental. Porque, a la par del poder de la imagen, opera la creencia "científica" en lo documental como expresión transparente, espejo del mundo real.

El *mostrar* a través de esas imágenes para que lo dicho sea *imaginable* (y así cognoscible) y pueda ser de este modo *visto como real* nos evoca el estudio que realizó Georges Didi-Huberman (2004) sobre las cuatro fotografías "arrebata-das" a Auschwitz por un grupo de prisioneros, miembros del *Sonderkommando*, en agosto de 1944. Nos referimos a *Imágenes pese a todo* y, con ello, al problema de la representabilidad. Para el autor, estos prisioneros arrebataron las fotos, pese a todo, porque "costara lo que costara había que darle forma a este inimaginable. Las posibilidades de evasión de Auschwitz eran tan escasas que la simple *emisión de una imagen* o de una información (...) se convertía en la urgencia misma, uno de entre los últimos gestos de humanidad" (Didi-Huberman, 2004: 28; subrayado en el original). Así, frente a esta urgencia misma, frente al "pese a todo" de las víctimas, el autor plantea que no sólo podemos repre-sentar y pensar el Holocausto (o la Shoah) porque existen esas imágenes y otros documentos y memorias arrancadas al horror, sino que justamente *debemos* hacerlo, también pese a todo, *debemos contemplarlas, asumirlas, tratar de contarlas*, y no escudarnos o escondernos per-zosamente en "la idea limitada de un Auschwitz indecible" (Didi-Huberman, 2004: 48). Porque "gracias a estas imágenes, disponemos, pese a todo, de una representación" (Didi-Huberman, 2004: 66). Y la imagen puede entonces acudir allí cuando falla la palabra y la palabra lo puede hacer cuando parece fallar la imaginación, ya que "en cada producción testimonial, en cada acto de memoria, los dos -el lenguaje y la imagen- son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas" (Didi-Huberman, 2004: 49). Ante el relato de las víctimas y ante las cuatro fotografías, arrancados al horror, el autor extrae la convicción de que "la imagen surge allí donde el pensamiento -la 'reflexión' (...) - parece imposible, o al menos se detiene: es-tupefacto, pasmado" (Didi-Huberman, 2004: 56)<sup>10</sup>. Visto desde este punto de vista, ya en 1946, el film de Welles contribuye -y continua y continuará haciéndolo<sup>11</sup>- a que Auschwitz sea imagi-nable-pensable-representable y a que también lo sea la posibilidad de que haya un nazi "entre nosotros" y de ver que éste puede ser no tan diferente a "nosotros mismos", constituyéndose así también en "uno de los primeros relatos sobre criminales de guerra refugiados clandestina-mente en los Estados Unidos" (Crocci y Kogan, 2003: 132).

Siguiendo esta línea de interpretación, es interesante señalar también que las imágenes de archi-vo no son proyectadas en el film como pruebas de culpabilidad y/o responsabilidad de Char-les Rankin en los eventos enunciados-mostrados, sino como pruebas de la existencia de ese mundo que Franz Kindler había contribuido a crear. Así, "la táctica en la que se empleará el fiscal para acercar a su causa al juez y padre de la joven apuntará menos a proporcionarle a ésta pruebas de la culpabilidad de su marido que a suscitar en ella una reacción de horror que pueda vencer sus resistencias" (Damisch, 2005). Porque para que pudiera creer lo que le estaban diciendo era necesario primero imaginarlo, imaginar algo completamente extraño a su razón y a su vida cotidiana.

En el film, como decíamos, la búsqueda de la victoria del "respeto a la realidad" por parte del detective-fiscal está vinculada a la noción moderna-positivista de conocimiento, a la necesidad de pruebas, de documentos que validen los enunciados otorgándoles veracidad, credibilidad que, como decíamos, se expresa en la "estrategia" de mostrar las imágenes *documentales* a Mary como soporte de una verdad que las palabras *ficcionales* no llegan a lograr expresar efec-

tivamente. Aquí queremos considerar dos observaciones de White que nos sirven para pensar qué ideas subyacen a esta cuestión<sup>12</sup>. Por un lado, el señalamiento de la oposición entre historia y ficción “que autoriza la idea decimonónica e historicista de la historia, en la cual el término *historia* designa tanto a la realidad como al criterio mismo de realismo en las prácticas representacionales” (White, 2010: 51; subrayado en el original). De ahí, quizás, aquella necesidad de apelar a lo que en nuestra cultura occidental se entiende hegemoníicamente por “lo histórico”, en esas dos acepciones bifrontes, para completar un relato ficticio que tiene tal referente real, extra-cinematográfico, como lo son, en la película, los campos de concentración y exterminio nazis mostrados con archivos fílmicos. Y por otro lado, la idea de que “la operación involucrada en este proceso de determinar qué pasó en alguna parte del pasado presupone que el objeto de estudio permanece *virtualmente* perceptible por medio del registro documental (que atestigua tanto su existencia como su naturaleza o sustancia)” (White, 2010: 204-205; subrayado en el original). Es decir, este criterio de representación tiene su base en homologar la idea de que “lo histórico” sólo puede ser fielmente re-presentado a través de los documentos, entendidos como fragmentos del pasado real.

Con respecto a las posibilidades e implicancias propias de la representación fílmica de la “solución final” y el Holocausto, tomamos el análisis de Anton Kaes, en su artículo “El Holocausto y el fin de la historia: la historiografía posmoderna en el cine”, sobre las ventajas que nos puede proveer el discurso cinematográfico frente al historiográfico para generar un tipo particular de conocimiento sobre estos eventos, y su planteo del lugar privilegiado del cine ante la necesidad, ya señalada, de un nuevo tipo de forma para abordarlos y representarlos:

Lo que Lyotard le reclama al historiador de Auschwitz, es decir, que escuche “lo que no se puede presentar según las reglas del conocimiento”, bien puede ser el dominio legítimo del cineasta; (... ) es el que puede trascender “las reglas del conocimiento”, vale decir, la evidencia documental, los datos y las cifras que los nazis trataron de esconder y de destruir. Es el cineasta el que puede *arrojar alguna luz* sobre la imaginación social, por muy perversa que sea, subyacente a los hechos *inefables*. (...) puede traducir los miedos y los sentimientos, las esperanzas y las desilusiones y las penurias de las víctimas, sin registro ni documento, volcándolas en imágenes *preverbales*, disparando así recuerdos, asociaciones y emociones que anteceden al razonamiento racional y el discurso lógico-lineal que la escritura historiográfica requiere. Si coincidimos en que el cataclismo masivo que ocurrió hace medio siglo desafía no sólo la descripción histórica y la ponderación cuantitativa, sino también la explicación racional y la articulación lingüística, entonces se impone [como necesaria, creemos] una nueva forma autorreflexiva de codificar la historia (Kaes, 2007: 315; subrayado nuestro).

En nuestro caso, *The Stranger* presenta, como relato cinematográfico, una estructura que puede vincularse por su similitud con los rasgos del llamado estilo o modo narrativo clásico<sup>13</sup>. Pero, a su vez, en el film, la “solución final” y el Holocausto, si bien forman parte de un entramado trágico<sup>14</sup>, aparecen en éste de un modo que, entendemos, tensiona el relato mediante el montaje de las imágenes de archivo en la película documental mostrada a Mary<sup>15</sup>. Es decir, queda claro que la referencia a estos eventos es el origen de la existencia de la misma historia narrada, y que la dinámica narrativa detectivesca del film hace que sus líneas argumentales transcurran a través de las peripecias, acciones y objetivos de los personajes y no en pos de abordar y representar específicamente estos eventos. No obstante, *The Stranger* se diferencia de los films de ficción posteriores “en los que por lo general el Holocausto sirve como mero telón de fondo para asuntos melodramáticos y de índole privada” (Kaes, 2007: 314)<sup>16</sup>. En el film, este evento traumático, lejos de ser un “telón de fondo”, por el contrario, marca con su presencia “directa” un alto en la narración, a tal punto que la irrumpe a través de la *mostración* de una película distinta<sup>17</sup>, cuasi documental, en el interior de la película dramática ficcional, cuyas imágenes son, al mismo tiempo y paradójicamente, diegéticas y extradiegéticas: diegéticas, porque son parte del mundo “ficticio” al que los personajes pertenecen y en el que sus acciones ocurren; y extradiegéticas porque, no obstante, también refieren el mundo “real”, provienen de él y son usadas en la diégesis con carácter de prueba documental de lo acontecido, porque son mostradas en ella como imágenes de archivo descritas mediante el relato oral del detective Wilson que, a la manera de un historiador o un juez, explica qué es, qué función cumplió, por qué y para qué, cada uno de los elementos que las componen.

8.- Así denomina Haidu al Holocausto en su texto, donde explicita los motivos de esta nominalización (Haidu, 2007: 417-418).

9.- Esta doctrina se basa y tuvo su origen en una frase que, en 1845, John O' Sullivan, director de *Democratic Review*, usó (y que luego se hizo famosa), en la que sostuvo que era “nuestro destino manifiesto llenar el continente otorgado por la Providencia para el libre desarrollo de nuestra cada vez más numerosa gente” (Zinn, 1997: 144).

10.- Jean-Louis Comolli, reconocido teórico y realizador cinematográfico francés, editor en jefe de *Cahiers du cinéma* (1966-1978), en una entrevista reciente, dice acerca de las imágenes de archivo de Bergen-Belsen que son, como dijimos, las imágenes mostradas en *The Stranger*: “los ingleses que llegaron allá no entendieron absolutamente nada. La cámara filmó, fotografió algo que no era claro para nadie. Fotografiaron y filmaron la opacidad del mundo real, la complejidad de un mundo ilegible. (...) En ese momento, filmaron algo totalmente misterioso, que nadie podía entender. Eso es lo paradójico del ar

chivo: que lo que no entendemos puede ser filmado" (Taccetta y Veliz, 2014: 10-11).

11.- Porque, como también sostiene Comolli, "las imágenes del pasado, si se las utiliza en una película, son devueltas al presente. (...) se pueden ver los archivos solamente en el presente, no se los puede ver en el pasado. Verlos en el pasado es una contradicción que de cierta manera impide verlos. Verlos en el presente significa recuperar, a través de la huella, la fragilidad de la inscripción. Volver la fragilidad a la huella archivada es fundamental porque nos aleja de la lógica administrativa de la fantasía. Tenerlo todo y poseerlo todo es una fantasía. Con el cine, lo que se juega es más bien la idea de que nada es presente y que todo está por venir. Y entonces el archivo participa de esa lógica. Éste es el proceso fundamental del cine, que consiste en última instancia en negar la muerte. (...) los que son filmados nos miran, miran a los espectadores. Somos nosotros en el momento en el que miramos la película, pero miran al futuro espectador que los va a ver" (Taccetta y Veliz, 2014: 7-9).

Entonces, *The Stranger* es un relato ficcional-imaginario que se refiere a acontecimientos que se han producido realmente en el pasado, es decir, presenta un referente que identificamos como el "pasado real". Así, vemos que las imágenes documentales del horror interrumpen la narración, crean una fisura en la trama, porque en el hecho de mostrarlas, y describirlas de manera externa a ellas mismas, se expresa la dificultad que emerge del orden de lo intransferible, del orden de lo inefable que implica el carácter extremo y traumático de los eventos representados pero que, pese a todo, ha sido arrancado. Y, de este modo, si bien ocupan un lugar dentro de un relato que, como decíamos, es predominantemente trágico, estas imágenes provocan sensaciones que escapan a todo razonamiento, a toda lógica racional, y producen así una disrupción, que corta cualquier posibilidad dentro del relato de adjudicar una explicación certera, final, única y cerrada a los acontecimientos que representan. Así presentadas, las imágenes constituyen un hiato en la narración trágica, cuya producción de perplejidad, tanto en Mary (personaje-protagonista) como en nosotros (espectadores-críticos), genera e imprime un "clivaje" en la representación de esos eventos, cuya memoria reclama, aún hoy, "un modo de evitar distorsionar la persistente experiencia de la perplejidad y del sinsentido de la víctima acerca de lo que le sucedió" (Tozzi, 2009: 131). Esa perplejidad y su persistencia exigen que sigamos mirando y pensando las imágenes del Holocausto pese a todo, las de archivo documental, las de ficción y aquellas que, como en *The Stranger*, las entretejen, o que las confrontan o combinan.

Por todos estos motivos, *The Stranger*, más allá de presentar las características del modo cinematográfico hollywoodense clásico, al que Kaes (2007) entiende como limitado por considerar estrechas sus convenciones narrativas, creemos que aporta un elemento muy importante para tener en cuenta y seguir desarrollando el debate "en torno a los límites de la representación": la forma-contenido de esta película sugiere y habilita el intercambio, el diálogo y la tensión entre lo que entendemos por ficción y lo que entendemos por historia, sus relaciones y formas de representación, y nos lleva a preguntar de qué modos podemos hacer imaginable, pensable y representable el horror.

Así, en *The Stranger* -en tanto narración cinematográfica clásica que incorpora un aspecto fundamental y constitutivo de las narraciones historiográficas: el registro documental en el cual que éstas se apoyan- podemos vislumbrar una importante aporía: cómo "la historia comparte ciertas características con la ficción, no como una debilidad accidental, sino como el precio inevitable de estar constituidas como pensamiento e investigación textualizados" (Haidu, 2007: 420). En esta película, "ficción histórica" e "historia ficcional" se necesitan, se habitan y se construyen mutuamente, creemos, en todos estos sentidos: el histórico-documental, el histórico-ficcional y el ficcional-imaginario, dado que unos y otros se retroalimentan en ella, configurando a la vez su contenido-forma.

### Conclusiones: "¿Por qué quiere que vea estos horrores [ahora]?"

¿Por qué creemos que es relevante esta pregunta tanto en 1946 como en la actualidad? Según Walter Benjamin, "articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'como verdaderamente ha sido'. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro" (Benjamin, 2007: 67). Si pensamos que este "instante de peligro" no es el Holocausto, sino el momento en que éste se nos hace presente, la película *The Stranger* cobra fuerza por dos motivos: por el año de su estreno y por lo que aún en el mundo contemporáneo destella en nuestras sociedades como una señal del horror. Por ejemplo, la captura del criminal de guerra nazi más buscado, Ladislaus "László" Csizsik-Csatary, el 18 de julio del año 2012, en Budapest<sup>18</sup>, no hace más que poner de manifiesto ese instante y el relampagueo benjaminiano.

La ficción de Welles, atravesada por los registros documentales fílmicos, nos ubica ante una doble tensión que parece emanar de una sola: la oposición extremadamente rígida entre documentos (entendidos como representación veraz de los eventos) y relatos. La legitimación de la imagen documental en tanto reflejo de una realidad no mediada nos hace poner frente a las discusiones en torno a la representación/construcción de los hechos y, a través de ellas, ante la reflexión acerca de si acaso algunos de estos resultan más excepcionales que otros como para reclamar formas distintas de abordaje histórico y cinematográfico, artístico.

Por otro lado, entendemos que es necesario, para contribuir al conocimiento y aspirar a ampliar la comprensión del tipo de eventos que presenciamos y vivimos, en nuestra era contemporánea, aceptar y poner en práctica la idea de que "una de las metas del discurso histórico es *multiplicar* la cantidad de interpretaciones que poseemos de una serie de sucesos en vez de tratar de producir una 'mejor' interpretación" (White, 2007: 72; subrayado en el original). Por eso, en este trabajo intentamos generar conocimiento en torno al problema de la representación de la "solución final" y el Holocausto, a través del análisis, interpretación y entrecruzamiento de distintos textos, relatos, literarios, cinematográficos, filosóficos e historiográficos. Entendemos que ésta es la forma más adecuada de abordar no sólo un "evento modernista", sino también cualquier acontecimiento del pasado. Es por ello que también encontramos en *The Stranger* un aporte fundamental a la tarea de multiplicar los relatos y las indagaciones, ya que la "señal de peligro" expresada por el *film* hace de este relato cinematográfico un relato que *no clausura*.

12.- Es necesario señalar que el desplazamiento que realizamos de la obra de White -que refiere fundamentalmente al análisis y crítica de la escritura historiográfica- al ámbito cinematográfico se debe justamente a algunas observaciones que el mismo autor sostiene en "Historiografía e Historiografía" y que, entendemos, hacen relacionables y/o comparables ambos medios en torno a cómo realizan su representación del pasado o bajo qué criterios: "ninguna historia, visual o verbal, 'refleja' todos, o incluso la mayor parte de los eventos o escenas de los que se propone ser un relato (...). Toda historia escrita es producto de procesos de condensación, desplazamiento, simbolización y clasificación, exactamente, como aquellos usados en la producción de una representación fílmica. Es sólo el medio el que difiere, no la forma en que los mensajes son producidos" (White, 2010: 219), esa forma es en ambos casos narrativa y, aunque emerge en medios de expresión diferentes, esa característica vuelve las representaciones pasibles de ser comparadas, "puesto que las narrativas son siempre tramadas, éstas son significativamente comparables" (White, 2003: 194); "las demandas sobre la verosimilitud en las películas que es imposible en cualquier medio de representación, incluyendo a la historia escrita, derivan de la confusión de individuos históricos con clases de 'caracterización' de ellos requeridas para propósitos discursivos, ya sea en medios verbales o visuales" (White, 2010: 225). Para un ejemplo de análisis de un relato cinematográfico ficcional sobre la "solución final" y el Holocausto y su relación con el discurso historiográfico y la categoría "acontecimiento modernista", ver Bevilacqua (2014).

13.- Según David Bordwell, este modo presenta los siguientes rasgos formales: 1) individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema 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 el fracaso en ella, la consecución o no de los objetivos; 2) la "historia canónica" que respeta el modelo 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 por necesidades compositivas; 4) la causalidad también motiva los principios temporales: 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 *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*; 8) la omnipresencia 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 favor de la inteligibilidad de la historia; "ocultación de la producción": la historia parece no haber sido construida; parece haber preexistido a su representación narrativa (Bordwell, 1996: 157-161).

14.- Seguimos aquí las características generales que White adjudica en la "Introducción" de *Metahistoria* a la tragedia: "no hay ocasiones festivas, salvo las falsas e ilusorias; más bien hay intimaciones de estados de división entre hombres más terribles que el que incitó el *agón* trágico al comienzo del drama. Sin embargo, la caída del protagonista y la conmoción del mundo en que habita, que ocurren al final de la obra trágica, no son vistas como totalmente amenazantes para quienes sobreviven a la prueba agónica. Para los espectadores de la contienda ha habido una ganancia de conciencia. Y se considera que esa ganancia consiste en la epifanía de la ley que gobierna la existencia humana, provocada por los esfuerzos del protagonista contra el mundo. (...) Las reconciliaciones que ocurren al final de la tragedia son mucho más sombrías; son más de la índole de resignaciones de los hombres a las condiciones en que deben trabajar en el mundo. De esas condiciones, a su vez, se afirma que son inalterables y eternas, con la implicación de que el hombre no puede cambiarlas sino que debe trabajar dentro de ellas. Ellas establecen los límites de lo que se puede pretender y lo que se puede legítimamente proponer en la búsqueda de seguridad y salud en el mundo" (White, 1992: 20-21).

15.- En *The Stranger*, "para retomar la metáfora de Eisenstein (que es también la de Freud), el montaje asocia, tal cual lo hace la escritura jeroglífica, elementos de naturalezas muy diferentes, icónicos y discursivos, o aun sonoros, sin temor de introducir en el film, y bajo la forma puramente *signalética* de la proyección - asociando sonido y luz- un documento a su vez filmado pero que no tiene nada de una ficción: un documental, del cual no aparecen en la pantalla más que algunos fragmentos, tan breves como atroces" (Damisch, 2005).

Kaes menciona en este grupo a *Sophie's Choice* (Pakula, 1982) y *Enemies: A Love Story* (Mazursky, 1989) (Kaes, 2007: 314). Aquí queremos mencionar también los films más recientes *Everything is illuminated* (Schreiber, 2005), *The reader* (Daldry, 2008) y *This must be the place* (Sorrentino, 2011).

16.- Jean-Louis Comolli señala también, en la entrevista ya mencionada, en torno a las dificultades que encuentra el cine de ficción para convertirse en un artefacto capaz de contar la historia, que "el cine de 'ficción histórica' es muy potente para narrar el período previo a su invención en 1895. (...) A partir del momento en el que existe el cine, todo cambia. La ficción, que está obligada a representar el pasado, confluye con la parte documental del cine, que es un testigo, un registro de lo que fueron los hombres y más tarde las palabras. Entonces esta huella se convierte en un problema para la reconstitución ficcional, la vuelve inoperante porque es imposible hacer como si estuviéramos en años anteriores cuando el cine está presente en estos años. Se necesitaría incluir el cine de esa época en su reconstitución para estar más cerca de la verdad. Ahora bien, es poco común. Casi ninguna película hace eso" (Taccetta y Veliz, 2014: 4).

17.- Ver, "Quién es el nazi más buscado y cómo escapó" (15/07/12), *TN*, recuperado de <http://tn.com.ar/internacional/000261558/quien-es-el-nazi-mas-buscado-como-escapo-de-la-justicia>; "Hungria: detuvieron al criminal de guerra nazi László Csatáry" (18/07/12), *TN*, recuperado de <http://tn.com.ar/internacional/000262048/hungria-detuvieron-al-presunto-criminal-de-guerra-nazi-laszlo-csatary>, ambos enlaces consultados el 22/07/2014.

## Bibliografía

- AGAMBEN, G. (2000), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Pre-Textos, Valencia.
- AUERBACH, E. (2014), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura universal*, FCE, México.
- BENJAMIN, W. (2007), "Sobre el concepto de Historia" en BENJAMIN, W., *Conceptos de filosofía de la historia*, Terramar, La Plata.
- BEVILACQUA, G. (2014), "A propósito de *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993): una revisión del 'desafío' del cine a la historiografía moderna" en *Imagofagia*, Nº 9.
- BORDWELL, D. (1996), *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona.
- CROCCI, P. & KOGAN, M. (2003), *Lesas Humanidad. El nazismo en el cine*, Buenos Aires, La Crujía.
- DAMISCH, H. (2005), "Montaje del desastre" en *Cahiers du Cinema*, Nº 599.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Buenos Aires, Paidós.
- FREUD, S. (2002), "Duelo y melancolía" en FREUD, S., *Totem y Tabú*, RBA Coleccionables S.A., Barcelona.
- FREUD, S. (1997), "Lo ominoso" en FREUD, S., *Obras Completas. Tomo XVII*, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- FRIEDLANDER, S. (comp.) (2007), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.
- Haidu, P. (2007), "La dialéctica de lo inefable: el lenguaje, el silencio y las narraciones de des-subjetivación" en FRIEDLANDER, S. (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.
- KAES, A. (2007), "El Holocausto y el fin de la historia: la historiografía posmoderna en el cine" en FRIEDLANDER, S. (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.
- KERSHAW, I. (2004), *La dictadura nazi. Problemas y perspectivas de interpretación*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- KWIATKOWSKI, N. y BURUCÚA, J. (2011), "Los límites de la representación. Nuevas hipótesis sobre un viejo problema histórico y teórico" en *Papeles de Trabajo*, Año 4, Nº 7.
- LACAPRA, D. (2008), *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*, Buenos Aires, Prometeo.
- LEVI, P. (2011), *Si esto es un hombre*, Océano/El Aleph, Barcelona.
- PAHOR, B. (2013), *Necrópolis*, Buenos Aires, Anagrama.
- RANCIÈRE, J. (2013), *Figuras de la historia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- TACCETTA, N. & VELIZ, M., "El dispositivo cinematográfico y la redistribución de lo visible. Entrevista con Jean-Louis Comolli" en *Cine documental*, Nº 9.
- TOZZI, V. (2009), *La historia según la nueva filosofía de la historia*, Prometeo, Buenos Aires.
- TRAVERSO, E. (2001), *La historia desgarrada: ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Barcelona, Herder.
- TRAVERSO, E. (2011), *El pasado, instrucciones de uso*, Buenos Aires, Prometeo.
- VIDAL-NAQUET, P. (1994), *Los asesinos de la memoria*, México, Siglo XXI.

WHITE, H. (1992), "Introducción: la poética de la historia" en WHITE, H., *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, FCE, Buenos Aires.

WHITE, H. (2003), "El acontecimiento modernista" en WHITE, H., *El texto histórico como artefacto literario*, Paidós, Buenos Aires.

WHITE, H. (2007), "El entramado histórico y el problema de la verdad" en FRIEDLANDER, S. (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

WHITE, H. (2010), *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Prometeo Libros, Buenos Aires.

WIESEL, E. (2012), *Trilogía de la noche: la noche, el alba, el día*, Barcelona, El Aleph.

ZINN, H. (1997), *La otra historia de los Estados Unidos*, HIRU, Hondarribia.

### **Filmografía**

*Enemies: A Love Story* (1989), Paul Mazursky.

*Everything Is Illuminated* (2005), Liev Schreiber.

*Ostatni etap (La última etapa)* (1948), Wanda Jakubowska.

*Sophie's Choice* (1982), Alan J. Pakula.

*The Reader* (2008), Stephen Daldry.

*The Stranger* (1946), Orson Welles.

*This Must Be the Place* (2011), Paolo Sorrentino.

### **Gilda Bevilacqua**

es profesora de enseñanza media y superior en Historia y doctoranda en Historia por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Estudió Realización Integral Cinematográfica en el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda (IDAC). Su tema de investigación se centra en la relación entre el cine y la historia, en la representación de la "solución final" y el Holocausto. Actualmente, es becaria doctoral de la UBA y se desempeña como coordinadora y docente de cursos y seminarios sobre "Cine e historia", en distintas instituciones educativas terciarias y universitarias.

Contacto: [gildasbevilacqua@gmail.com](mailto:gildasbevilacqua@gmail.com)