
Figuras Resistentes/Figuras Colaborantes: La Francia Ocupada y la Francia de Vichy en la Historiografía, el Cine y el Film “La Redada”

Gilda Bevilacqua¹

Resumen: En 1944, el jurista judeo-polaco Rafael Lemkin, en *El dominio del Eje en la Europa ocupada*, sintetizó las consignas del programa de la “revolución nacional”, proclamada por quienes conformaron el régimen de Vichy en lo que se conoció como la “Francia no ocupada”, tras la caída de Francia y la firma del Armisticio con Alemania e Italia el 22 de junio de 1940. Uno de los puntos principales de este programa, según Lemkin, fue “el racismo, lo cual produjo la sanción de leyes antijudías”. Ante esto, afirmó: “sólo los historiadores futuros podrán determinar en qué medida estas consignas son el producto de las mentes de los líderes de Vichy y en qué medida se han infiltrado en la vida francesa a través de canales de colaboración con Alemania”. Aquí, nos preguntaremos, ¿pudieron los historiadores? ¿Son medibles estas posibilidades? ¿De qué otros modos han sido pensadas y representadas estas cuestiones? Abordaremos estos problemas haciendo un breve recorrido por la historiografía y los films sobre el tema, y centrándonos luego en su indagación a partir del análisis formal de una de las últimas películas francesas estrenadas sobre esta temática: *La Redada* (Roselyne Bosch, 2010). Nos preguntaremos, ¿qué historia nos narra? ¿Qué nos dice y cómo acerca de la Francia ocupada y la Francia de Vichy? ¿Qué vínculos podemos establecer entre lo que nos dice este film y cierta historiografía sobre el tema? Para responder estos interrogantes, utilizaremos las nociones de “modo narrativo clásico”, de David Bordwell, y de “historiofotía” y “causalidad figural” de Hayden White, así como su aparato narratológico desarrollado en *Metahistoria*.

Palabras Clave: Francia ocupada-Francia de Vichy. Historiografía. Cine.

Resistant Figures/Collaborating Figures: Vichy's Occupied France and France in Historiography, Cinema and the Film “La Redada”

Abstract: In 1944, the Polonized-Jewish Raphael Lemkin summarized the slogans of the “national revolution” program in *Axis Rule in Occupied Europe*, as proclaimed by those who conformed the Vichy regime in what was known as the “unoccupied zone” after the fall of France and the signing of the armistice with Germany and Italy on 22 June 1940. According to Lemkin, one of the main slogans of the program was “racialism, which resulted in the promulgation of anti-Jewish laws”. He thus stated: “Only the future historian will be able to determine to what extent these slogans are a product of the minds of the Vichy leaders and to what extent they have infiltrated French life through the channels of collaboration with Germany”. We will then be asking ourselves whether historians have actually been able to do

¹ Doctoranda en Historia (UBA). Este trabajo forma parte de una investigación mayor en curso, financiada por una Beca de Doctorado, otorgada por la Universidad Nacional de Buenos Aires. E-mail: gildasbevilacqua@gmail.com.

so. Are these possibilities measurable? In what other ways have these issues been thought about and represented? We will approach these problems by briefly examining the historiography and films on the subject, then focusing on further questioning this issue by means of a formal analysis of one of the latest French films addressing it: *The Round Up* (Roselyne Bosch, 2010). We will ask ourselves what kind of story it relates. What does it say, and how, about occupied France and Vichy France? What bonds are we able to establish between that being said by the film and selected historiography on the subject? In order to reply these questions, we will use concepts such as “classical narration”, coined by David Bordwell, and “historiophoty” and “figural causation” by Hayden White, as well as the latter’s narratological apparatus, developed in *Metahistory*.

Keywords: Occupied France-Vichy France. Historiography. Cinema.

Introducción

En el año 1944, se editó por primera vez *El dominio del Eje en la Europa ocupada*, del jurista judeo-polaco Rafael Lemkin. Un libro que ha abierto y marcado un camino fundamental en los estudios sobre el desarrollo de la “solución final” durante la Segunda Guerra Mundial en los países ocupados por las potencias del Eje y en el cual su autor acuñó un nuevo concepto en la materia, el de genocidio, clave “para dar cuenta del modo de destrucción identitaria que se proponía el nazismo en aquellas sociedades donde ejercía su dominio” (FEIERSTEIN, 2009, p. 25)².

En el capítulo XVIII dedicado a Francia, Lemkin sintetizó las consignas del programa de la “revolución nacional”, proclamada por los líderes políticos que se reunieron en torno al mariscal Petain, tras la caída de Francia y la firma del Armisticio con Alemania e Italia, el 22 de junio de 1940. Esos líderes conformaron el régimen de Vichy en lo que se conoció entonces como la “Francia no ocupada”³. Los puntos principales de este programa fueron “el fortalecimiento del poder ejecutivo, el aumento de la producción mediante la solidaridad proclamada de las clases, un regreso a la tierra [...], el fortalecimiento de la unidad

² Para un análisis profundo del concepto de genocidio, ver, FEIERSTEIN, Daniel. *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: FCE, 2007; FEIERSTEIN, Daniel. ¿Qué se discute cuando se discute sobre genocidio? *Revista Sociales en Debate*, nº 8, 2015.

³ Tras el Armisticio, Francia quedó dividida territorialmente en cuatro zonas administrativas: 1) las administraciones civiles de Alsacia y Lorena, establecidas dentro del marco de los distritos alemanes del Reich (Reichgaue) cercanos, a los cuales fueron incorporadas (Moselland y Westmark, respectivamente); 2) la zona de ocupación italiana, establecida en el distrito de Mentone, y luego de noviembre de 1942, extendida a los Alpes Marítimos, Haute-Savie y el Valle du Rhone, hasta el verano de 1943, tras la caída de Italia y el reemplazo en la zona por tropas alemanas; 3) la Francia ocupada [zona norte], bajo la administración de un comandante militar alemán de París; 4) la Francia no ocupada (el resto de Francia), bajo la administración de Vichy, que permaneció incluso luego de la ocupación del todo el territorio francés por las tropas alemanas, en noviembre de 1942, que ejercieron solo actividades de supervisión o tareas propias de la Gestapo (LEMKIN, Raphael. *El dominio del Eje en la Europa ocupada*. Buenos Aires: Prometeo, 2009, p. 271).

familiar, la educación de la juventud de acuerdo con el espíritu nacional, y el racismo, lo cual produjo la sanción de leyes antijudías” (LEMKIN, 2009, p. 280).

Ante este programa, Lemkin, como testigo-víctima y analista contemporáneo de los hechos en cuestión⁴, afirma luego lo que será el disparador y punto de partida de la presente indagación: “sólo los historiadores futuros podrán determinar en qué medida estas consignas son el producto de las mentes de los líderes de Vichy y en qué medida se han infiltrado en la vida francesa a través de canales de colaboración con Alemania” (LEMKIN, 2009, p. 280-281).

Aquí, nos preguntamos: ¿pudieron los historiadores? ¿Sólo ellos podían, pueden? ¿Fueron, son medibles estas dos posibilidades como para determinar cuál primó sobre la otra? ¿De qué otros modos han sido pensadas *a posteriori* estas dos cuestiones? En la actualidad, como veremos, en general la historiografía académica sobre el tema no ha llegado a un acuerdo respecto de las interpretaciones posibles que expresa la afirmación de Lemkin⁵. Es más, hoy podemos encontrar un abanico aún mayor de posibilidades respecto del mismo fenómeno (y de estos dos polos o medidas posibles que plantea Lemkin), que se expresa en los debates historiográficos, políticos y públicos en Francia respecto del problema de la responsabilidad del pueblo francés en torno a los fenómenos del antisemitismo, el colaboracionismo con la ocupación nazi, el Régimen de Vichy, la persecución y deportación de los judíos⁶ a los campos de detención, concentración y exterminio, y, en paralelo, el problema de la dimensión, alcance, rasgos e implicancias de la resistencia, y el carácter mismo de lo que puede o no entenderse por resistencia, así como los límites difusos entre el colaboracionismo y la indiferencia.

Pero estos debates no empezaron a surgir ni se han manifestado inmediatamente después de la guerra, sino luego de varios años, y el cine francés no estuvo al margen de esta aparición tardía, a diferencia de lo que se puede ver en el cine italiano. De hecho, como veremos, podemos apreciar en las distintas representaciones cinematográficas sobre la denominada Francia de Vichy y/o de la Francia ocupada (tanto documentales como de

⁴ “Lemkin comenzó a compilar las leyes sancionadas por los países del Eje mientras vivía como refugiado en Suecia, precisamente escapado de su Polonia natal a partir de las persecuciones antisemitas del nazismo y completó el libro mientras trabajaba en el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, adonde emigró posteriormente” (FEIERSTEIN, Daniel. Estudio preliminar. En: LEMKIN, Raphael. *El dominio del Eje en la Europa ocupada*. Buenos Aires: Prometeo, 2009, p. 24).

⁵ Ver, por ejemplo, BANKIER, David y GUTMAN, Israel (ed.). *La Europa nazi y la Solución Final*. Buenos Aires: Losada, 2005; principalmente, capítulos sobre Francia, p. 407-480.

⁶ Primero, extranjeros, y luego también franceses.

ficción) distintos momentos o períodos en los que aparecen con más fuerza ciertas aristas, posicionamientos e inquietudes sobre todos estos problemas. También los podemos ver en la actualidad, por ejemplo, al analizar las representaciones de las diferentes reacciones del pueblo francés, que han sido fuente de inspiración para directores y guionistas, las cuales “van de la cobardía más baja al heroísmo, pasando por todas las facetas intermedias imaginables” (CROCI y KOGAN, 2003, p. 105).

En sintonía con el análisis de Lemkin sobre la Europa ocupada, creemos que esta “tardanza” y la particularidad, si se quiere, del caso francés respecto de los films producidos en los otros países aliados triunfadores se relaciona con el hecho de que la ocupación del territorio no fue un mero movimiento militar más en el contexto del enfrentamiento con el Eje. Como lo muestra tempranamente Lemkin, la ocupación fue parte insoslayable del plan nazi de desarrollo sistemático de la “solución final” y su resultado, el Holocausto, y por lo tanto no puede ser escindida del horror y los eventos traumáticos que ha conllevado, cuyos efectos, como veremos, aún persisten.

Por esto, para ciertos autores, la ocupación es “un sujeto particularmente sensible en el desarrollo sociopolítico francés. Se trata de un *momento de corte* en la historia gala, ‘*un pasado que no [pasa]*’⁷, que resurge una y otra vez” (AIZPURU, 2009, p. 197; subrayados nuestros), como lo testimonian las siguientes polémicas: la desatada por la presencia del fallecido presidente Mitterrand en el aparato administrativo generado por el gobierno de Vichy; con ocasión de los juicios a importantes colaboracionistas como Touvier y Papon [en 1994 y 1998] o el caso Barbie⁸ (AIZPURU, 2009, p. 198); como también “el hecho de que el presidente Jacques Chirac reconociera públicamente en julio de 1995 la responsabilidad parcial de Francia en el Holocausto” (CARON, 2005, p. 414); y “el importante documento dado a conocer por la iglesia francesa en 1997 aceptando su responsabilidad por haberse

⁷ Esta expresión refiere al título del libro de Eric Conan y Henry Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, editado en 1994, traducido al inglés como *Vichy: An Ever-present Past* (1998), que trata sobre los debates públicos que provocaron las declaraciones de François Mitterrand de 1992, respecto de su negativa a ofrecer disculpas públicas a los judíos de Francia en ocasión del 50 aniversario de las redadas de Velódromo de Invierno (*Vel d'Hiv*). En julio: “A lo largo de su historia, la República Francesa siempre ha mostrado una actitud muy tolerante... especialmente con los judíos de Francia. ¡Por favor, no hagan responsable a esta República!... En 1941 existía un ‘Estado francés’, era el Régimen de Vichy, no era la República. Y este ‘Estado francés’ es el responsable”. Y en diciembre: “Si la nación se hubiera implicado en esa lamentable aventura que representa el Gobierno de Vichy, se pediría perdón... Pero la nación francesa en su conjunto no estuvo implicada en aquellos hechos ni tampoco la República” (CARON, Vicki. La opinión pública francesa y la “cuestión judía”, 1930-1942: el papel de las asociaciones profesionales de clase media. En: BANKIER, David y GUTMAN, Israel (ed.). *La Europa nazi y la Solución Final*. Buenos Aires: Losada, 2005, p. 476).

⁸ Un alto oficial de las SS y de la Gestapo, conocido como “el carnicero de Lyon”, deportado desde Bolivia, y juzgado en esa misma ciudad francesa en 1987.

mantenido en silencio durante la persecución y deportación de los judíos franceses” (FINCHELSTEIN, 2010, p. 117)⁹.

Todas estas polémicas conllevan asimismo discusiones acerca de si Vichy representó un verdadero corte en la historia de Francia o una continuidad y exacerbación de tendencias previas expresadas en el antisemitismo francés, por ejemplo, en el famoso caso Dreyfus; es decir, el problema más general de la historización y del rol del antisemitismo en la historia de Francia.¹⁰ Y, también, expresan el problema, aún en boga, respecto de la memoria, los usos y “abusos” públicos del pasado, el “deber de memoria”, y su relación con la historia como disciplina académica, etc¹¹.

Un ejemplo paradigmático del desarrollo de estas problemáticas lo podemos encontrar a partir del trabajo ya clásico de Henry Rousso, *El síndrome de Vichy* (1991). Allí, el autor elaboró un modelo según el cual la memoria tendría una tendencia a atravesar distintas etapas o fases que, en el caso específico del régimen de Vichy, se corresponderían con: primero, el acontecimiento traumático del final de la guerra y la liberación; segundo, la represión de los años cincuenta y sesenta; tercero, la “anamnesis” (“el retorno de lo reprimido”) a partir de los años setenta; y por último, la “obsesión” memorial actual (TRAVERSO, 2011, p. 44-45), caracterizada por “el resurgimiento de la memoria judía y por

⁹ Para más información respecto de estas polémicas y su impacto en la memoria y la historiografía sobre el caso (Ver: ERICE, Francisco. *Guerras de la memoria y fantasmas del pasado. Usos y abusos de la memoria colectiva*. Oviedo: Eikasía, 2009).

¹⁰ Esta expresión refiere al título del libro de Eric Conan y Henry Rousso, *Vichy, un passéquinépassépas*, editado en 1994, traducido al inglés como *Vichy: An Ever-present Past* (1998), que trata sobre los debates públicos que provocaron las declaraciones de François Mitterrand de 1992, respecto de su negativa a ofrecer disculpas públicas a los judíos de Francia en ocasión del 50 aniversario de las redadas de Velódromo de Invierno (*Vel d'Hiv*). En julio: “A lo largo de su historia, la República Francesa siempre ha mostrado una actitud muy tolerante... especialmente con los judíos de Francia. ¡Por favor, no hagan responsable a esta República!... En 1941 existía un ‘Estado francés’, era el Régimen de Vichy, no era la República. Y este ‘Estado francés’ es el responsable”. Y en diciembre: “Si la nación se hubiera implicado en esa lamentable aventura que representa el Gobierno de Vichy, se pediría perdón... Pero la nación francesa en su conjunto no estuvo implicada en aquellos hechos ni tampoco la República” (CARON, Vicki. La opinión pública francesa y la “cuestión judía”, 1930-1942: el papel de las asociaciones profesionales de clase media. En: BANKIER, David y GUTMAN, Israel (ed.). *La Europa nazi y la Solución Final*. Buenos Aires: Losada, 2005, p. 476).

¹¹ RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE, 2008; TRAVERSO, Enzo. *El pasado, instrucciones de uso*. Buenos Aires: Prometeo, 2011; HARTOG, François. *Regímenes de historicidad*. México: Universidad Iberoamericana, 2007, capítulo 4, principalmente; BOUTON, Christophe. Responsabilidade pelo passado: lançando Luz no debate sobre o “dever de memoria” na França. *Revista Expedições: Teoria da História & Historiografia*, v. 7, nº 1, 2016; FINCHELSTEIN, Federico. *El canon del Holocausto*. Buenos Aires: Prometeo, 2010.

la importancia que las reminiscencias de la ocupación asumieron en los debates en la esfera pública francesa” (FINCHELSTEIN, 2010, p. 116)¹².

En el caso de la historiografía, tomando el análisis de Enzo Traverso, podemos ver que siguió, a grandes rasgos, el recorrido de la memoria: “la producción histórica sobre Vichy y sobre el nazismo conoció su desarrollo en el momento de la anamnesis y alcanzó su apogeo en la fase de la obsesión. Fue alimentada por estas etapas y, a su vez, contribuyó a moldearlas” (TRAVERSO, 2011, p. 45)¹³. Así, como también señala Rouso, la historiografía de la ocupación estuvo primero, durante los años 1960, “fuertemente impregnada del resistencialismo dominante, una versión gaullista o comunista, y no logró a crear verdaderamente una ruptura epistemológica.

Como se sabe, la ruptura aparecerá tardíamente, hacia los años 1970, y será impulsada en gran medida por historiadores extranjeros” (ROUSSO, 2012, p. 5). Entonces, una “revisión histórica” tuvo lugar en Francia a partir del trabajo de los historiadores que, siguiendo los pasos del estadounidense Robert Paxton (1974) y del israelí Zeev Sternhell (1986), “ha permitido reconocer las raíces autóctonas del régimen de Vichy, su carácter autoritario incluso fascista, su parte activa en la colaboración y su complicidad en el genocidio de los judíos” (TRAVERSO, 2011, p. 108).

No obstante, la historiadora Vicky Caron señala que el debate reciente más controvertido tienen que ver justamente con la segunda de las posibilidades de la afirmación de Lemkin: “hasta qué punto la ciudadanía francesa apoyó las normas antisemitas de Vichy [...] cuánto apoyo popular tuvo la legislación antisemita de Vichy” (CARON, 2005, p. 429-

¹² Ver, ROUSSO, Henry. *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991; ROUSSO, Henry. Para una historia de la memoria colectiva: el post-Vichy. *Aletheia*, vol. 3, Nº 5, 2012. Para algunos análisis de su propuesta, ver, RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE, 2008, p. 573-581; LAVABRE, Marie-Claire. Sobre el peso y la elección del pasado. Una lectura crítica de *El síndrome de Vichy*. *Aletheia*, vol. 3, nº 5, 2012; ERICE, Francisco. *Guerras de la memoria y fantasmas del pasado. Usos y abusos de la memoria colectiva*. Oviedo: Eikasía, 2009.

¹³ No obstante, según Traverso esto no siempre es así, ya que las temporalidades, histórica y memorial, pueden también entrar en colisión, porque para que un libro de historia no sea un trabajo aislado, únicamente de erudición, se precisa también una demanda social, pública, como, por ejemplo, el caso del libro de Hilberg, *La destrucción de los judíos europeos* (2005), que cuando fue editado por primera vez en 1960 no tuvo gran impacto y luego, a partir de los años '80, fue retomado y elevado como obra de referencia sobre el tema, TRAVERSO, Enzo. *El pasado, instrucciones de uso*. Buenos Aires: Prometeo, 2011, p. 44, 46. Federico Finchelstein realiza una apreciación similar de la obra de Hilberg, y sostiene que se ha convertido ya en canónica, FINCHELSTEIN, Federico. *El canon del Holocausto*. Buenos Aires: Prometeo, 2010, p. 19-39. Para Traverso es importante tener en cuenta además que “la historia se escribe siempre en presente y el cuestionamiento que orienta nuestra investigación del pasado se modifica según las épocas, las generaciones, las transformaciones de la sociedad y los recorridos de la memoria colectiva” (TRAVERSO, Enzo. *El pasado, instrucciones de uso*. Buenos Aires: Prometeo, 2011, p. 106).

430)¹⁴. La autora sostiene que han surgido tres interpretaciones principales sobre este tema. La primera, llamativamente, está expresada en el film *La tristeza y la piedad*, del director francés Marcel Ophüls, proyectado en París por primera vez en 1971, film que sugiere que “la población apoyó abiertamente el antisemitismo y en líneas más generales, la colaboración franco-alemana”. Para Rouso, esta anticipación del cine, en este punto, respecto de la historiografía también fue evidente¹⁵.

Más tarde, esta primera interpretación fue apoyada por Denis Peschanski (1997), que tras su estudio de miles de mensajes postales y otros medios de telecomunicación que la policía de Vichy interceptó, observó que “la exclusión de los judíos es una preocupación fundamental del régimen y que, al menos hasta el verano de 1942, suscita la aprobación de una gran mayoría de la opinión pública” (CARON, 2005, p. 430). Caron misma sostiene esta interpretación y señala que este apoyo popular francés “iba más allá de los círculos de extrema derecha, y en ninguna circunstancia puede ser tildado de indiferencia, ni siquiera amoldamiento”, y que, más bien, “entre ciertos sectores de la población, especialmente entre diferentes colectivos profesionales de clase media, se produjo un fuerte apoyo a la campaña del régimen de Vichy para reducir la influencia de los judíos en la vida económica, cultural y política francesa”.

Por esto, para Caron “es probable que la ausencia de protesta popular ante las medidas antisemitas de Vichy entre 1940 y 1942 se deba más al apoyo de sectores influyentes de la población que a la indiferencia”, sectores que ya venían pidiendo medidas de este tipo desde fines de la década de 1920 y durante la de 1930 (CARON, 2005, p. 434-435)¹⁶. La

¹⁴ Hilberg brinda una descripción detallada de esta legislación y las distintas normas antisemitas de Vichy, como los Estatutos de Judíos (el primero, del 3 de octubre de 1940, y el segundo, el 2 de junio de 1941) y su relación con la administración de la zona ocupada (HILBERG, Raul. *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid: Akal, 2005, p. 675-733).

¹⁵ Al respecto, Rouso sostiene que, “aunque se presentan a priori mejor documentados, los libros de historia están a menudo atrasados respecto de otras representaciones explícitas del pasado que a menudo se adelantan a ellos, como es el caso evidente del cine. Por la fuerza de la imagen y por la receptividad más amplia, fuerte e inmediata de su audiencia, algunos cineastas cuya sensibilidad sobre el pasado ha sido muy aguda, lograron transformar la visión que la sociedad francesa tenía acerca de la última guerra. Dos ejemplos contundentes de esto son *Le Chagrin et la pitié* [*La tristeza y la piedad*], de Marcel Ophüls y *Shoah* de Claude Lanzmann [1985]”, ROUSSO, Henry. Para una historia de la memoria colectiva: el post-Vichy. *Aletheia*, v. 3, n° 5, 2012, p. 5.

¹⁶ Estas afirmaciones están basadas en sus propias investigaciones y de otros especialistas sobre estos colectivos profesionales de clase media (organizaciones que representan a médicos, abogados, comerciantes y artesanos, principalmente) y su relación con los judíos (franceses y extranjeros) y la vida civil francesa en general desde 1930 hasta 1942. Caron sostiene que estos colectivos son importantes porque los judíos que en su mayoría pertenecían a esta clase estaban muy integrados en este sector de la sociedad (Ver: CARON, Vicki. *Uneasy asylum: France and the Jewish Refugee Crisis, 1933-1942*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999;

segunda expresa una posición más matizada, propuesta por los historiadores Michael Marrus y Robert Paxton (1981) y SusanZuccotti (1993), según la cual “la población francesa como conjunto no apoyó ni se opuso al programa antisemita de Vichy durante el período comprendido entre 1940 y 1942. [...] la opinión pública se mostró indiferente ante el tema judío. [...] La mayoría de los hombres y mujeres franceses [...] estaban demasiado absortos en sus propias preocupaciones cotidianas al principio de la guerra como para que les importara mucho el destino de los judíos” (CARON, 2005, p. 431).

También señalan que “ninguna presión ejercida desde abajo inspiró el programa antisemita de Vichy” y que la opinión popular comenzó a deslizarse hacia “la simpatía sin ambages por los judíos solo a finales de la primavera y del verano de 1942, después de que los alemanes impusieran el decreto de la estrella amarilla en la zona norte y, especialmente, después de que se embarcaran en su política de deportaciones masivas con la colaboración de la administración y de la policía francesas” (CARON, 2005, p. 432).

La tercera interpretación es una variación de la anterior, sostenida por los eruditos Asher Cohen, Pierre Laborie, John Sweets y RenéePoznanski, para quienes la opinión pública francesa “se mostró abrumadoramente indiferente a la ‘cuestión judía’ hasta el verano de 1942. No obstante, creen que en un principio era más neutral que moderadamente hostil, debido al dramático efecto de la derrota, y que con la presión de las deportaciones, dicha neutralidad se transformó en compasión activa por los judíos”. Asimismo, estos autores también consideran la indiferencia de los años 1941 y 1942 “más inclinada hacia la compasión latente, que creen que allanará el camino para que surjan las actividades de rescate” (CARON, 2005, p. 433-434).

En el cine, podemos ver también un recorrido similar al de la memoria y la historiografía, que podemos clasificar, y hasta cierto punto periodizar, en tres grandes momentos, en los cuales prima un posicionamiento específico respecto de los problemas enunciados. Una primera etapa en la cual, luego de finalizada la guerra, el cine francés, por un lado, “mostró durante bastantes años una mirada conforme con el discurso político dominante entre los triunfadores: la Francia fue en su conjunto parte de la Resistencia antinazi, participando valientemente en las acciones de oposición contra los ocupantes alemanes” (AIZPURU, 2009, p. 198). Y a la vez, por otro lado, también “muestra que muchos franceses

CARON, Vicki. The Anti-Semitic Revival in France in the 1930s: The Socioeconomic Dimension Reconsidered. *Journal of Modern History*, nº 70, 1998).

prefirieron reconstruir el orgullo de su identidad nacional antes que examinar sus responsabilidades” (CROCI; KOGAN, 2003, p. 105).

Así, durante las dos décadas posteriores a la guerra hasta la de 1970, aproximadamente, las películas mayoritariamente hacen hincapié en la resistencia contra la ocupación y los actos heroicos, mientras que rara vez aparecía la figura del colaboracionista¹⁷. No obstante, a partir de mediados de la década del ‘50, empieza un “cambio de tendencia” con el estreno de *Noche y niebla* de Alain Resnais (1955), “un film marcado por la censura-boicot que obligó a eliminar una escena donde se apreciaba el kepis de un gendarme vigilando un campo de concentración alemán, lo que indicaba la complicidad del gobierno de Vichy con las deportaciones y la participación de la policía francesa en la ‘solución final’ nazi” (AIZPURU, 2009, p. 199)¹⁸.

Más tarde, aparece uno de los primeros films de ficción que se refiere abiertamente al colaboracionismo, *El viejo y el niño* (Claude Berri, 1967), mediante una historia autobiográfica acerca de la relación entre un campesino francés, anciano y antisemita, y un niño judío al que cuida bajo una identidad falsa para que no lo deporten; film que marca el comienzo del fin de la postura complaciente que había adoptado la sociedad francesa (CROCI; KOGAN, 2003, p. 113). Pero el quiebre fundamental va a estar dado, como dijimos, a inicios de la década del ‘70 por el film documental de Ophüls, *La tristeza y la piedad*, que con el montaje de material de archivo y testimonios de políticos de Vichy, prisioneros de campos de concentración, testigos y declaraciones de oficiales alemanes, se encarga de demostrar que no existió unanimidad en la lucha contra el nazismo y se propone construir una memoria que descubre ese pasado que se mantuvo oculto como un tema tabú en la sociedad francesa hasta entonces (CROCI; KOGAN, 2003, p. 110).

No obstante, este film también fue objeto de cierta censura, ya que, si bien fue realizado para televisión, las cadenas francesas se negaron a emitirlo hasta 1981, porque

¹⁷ Ver, por ejemplo, *Le père tranquille* (*Mr. Orchid*) (René Clément, 1946); *La batalla del riel* (René Clément, 1946); *Un condenado a muerte se escapa* (Robert Bresson, 1956); *La línea de demarcación* (Claude Chabrol, 1966); *¿Arde París?* (René Clément, 1966); *El ejército de las sombras* (Jean-Pierre Melville, 1969), si bien este último film, a diferencia de los otros, muestra una resistencia menos heroica y encarnada por seres humanos vulnerables. Una excepción temprana a esta tendencia inicial general la marcó el film *El silencio del mar* (Jean-Pierre Melville, 1947), que muestra la empatía entre una joven francesa y un oficial alemán convaleciente, al que tiene que cuidar en su hogar junto con su tío, quien decide por el contrario no dirigirle la palabra, en los primeros años de la ocupación del pequeño pueblo francés en el que viven.

¹⁸ En 1959, *Hiroshima mon amour*, también dirigida por Resnais, desde la ficción, se refiere retrospectivamente y a partir de rememoraciones a la culpa que siente la protagonista por haber tenido una historia de amor con un soldado alemán durante la ocupación, y a la humillación pública que tuvo que vivir luego de la liberación, como tantas otras mujeres francesas por haber sido marcadas como colaboracionistas.

consideraron su contenido muy crudo y polémico, y por esto, solamente se estrenó en salas pequeñas de cine arte, lo cual hizo que no tuviera en ese momento gran repercusión (CROCI y KOGAN, 2003, p. 110-111). Unos años más tarde, llegaría otra película que causó mucha conmoción: la ficción de Louis Malle, *LacombeLucien*, estrenada en 1974, cuyo joven protagonista es un campesino analfabeto que, ante el desprecio que recibe de un miembro de la resistencia, decide formar parte de las fuerzas colaboracionistas y se convierte en auxiliar de la Gestapo. El estallido y las controversias que produjo este film en parte de la opinión pública y la manera en que repercutió en los medios de comunicación son un indicio de que todavía perduraba la herida abierta y la mala conciencia aún a tres décadas de los sucesos (CROCI; KOGAN, 2003, p. 114).

A partir de entonces, podemos ver la aparición de películas que muestran abierta y crudamente el colaboracionismo de Vichy con la Alemania nazi y sus fuerzas ocupantes, en sus diferentes formas, algunas de las cuales, además, sugieren que, conjuntamente con el fenómeno de la colaboración, también hay que incluir en la mirada sobre esta época el fascismo y antisemitismo de ciertos sectores del pueblo francés¹⁹.

Por último, a partir de los años '80, con el levantamiento ya de todos los tabúes y las polémicas públicas que mencionamos, podemos ver un incremento notable y sostenido en la cantidad de películas estrenadas acerca de estos fenómenos, que si bien muestran críticas abiertas y duras contra el colaboracionismo y el antisemitismo, vuelven también sobre la resistencia, pero a su vez revisan ambos temas a través de distintas formas, perspectivas, géneros, personajes, problemáticas de la vida cotidiana de distintos sectores de la sociedad, como los artistas, los profesionales, los confesionales, de miembros paradigmáticos o individuos o colectivos que condensan las distintas clases sociales y sus diferentes puntos de vista, muchas veces confrontados y otros matizados por circunstancias específicas, irreductibles a interpretaciones generalizadas. Películas que en su conjunto ponen el énfasis en la complejidad de los eventos de la época y la multiplicidad de factores y aristas que cada uno de estos puntos de vista podía aportar, ampliando las perspectivas, y distanciándose así de la visión polar-binaria que caracterizaba a los primeros films tanto sobre la resistencia como sobre la colaboración, en sus exclusiones mutuas²⁰.

¹⁹ Ver, por ejemplo, *El jueves del adiós* (Michel Mitrani, 1974); *Los violines del baile* (Michel Drach, 1974); *Una bolsa de bolitas* (Jacques Doillon, 1975); *El otro señor Klein* (Joseph Losey, 1976).

²⁰ Ver, por ejemplo, las ficciones: *El último subte* (François Truffaut, 1980); *Los unos y los otros* (Claude Lelouch, 1981); *Papá a la resistencia* (Jean-Marie Poiré, 1984); *Adiós a los niños* (Louis Malle, 1987); *Un*

Por todo lo expuesto, vemos así que el acuerdo no parece ser tan sostenido ni estable, ni en la historiografía ni en la cinematografía sobre el tema, respecto de la segunda posibilidad señalada por Lemkin acerca de la adhesión, colaboración y/o indiferencia del pueblo francés en general con la ocupación nazi del territorio y el régimen de Vichy, más allá del acuerdo que sí parece existir hoy respecto de las “raíces autóctonas” de este último y de su colaboración con la ocupación alemana. Es decir, esta cuestión todavía sigue siendo objeto de debate y de representaciones que expresan distintos puntos de vista sobre en qué medida las consignas del programa político del régimen de Vichy se han infiltrado en la vida francesa a través de canales de colaboración con Alemania, tal como se lo preguntaba Lemkin en 1944.

Puesto de otro modo: ¿o es que el movimiento fue inverso y la “vida francesa” de aquella época fue el marco propicio donde se desarrollaron esas consignas que tuvieron su base en la idiosincrasia de ciertos sectores de la población que avaló la formación del régimen que las elevó como su bandera? Es la representación cinematográfica de este problema aún en disputa el que abordaremos a continuación. Pero, dada la complejidad y extensión que un estudio sobre el tema requiere, aquí nos centraremos principalmente en su indagación a partir del análisis formal de una de las últimas películas francesas que se estrenaron sobre esta temática: *La redada*, escrita y dirigida por Roselyne Bosch, y estrenada en el año 2010²¹.

Nos preguntaremos, ¿qué historia nos narra *La redada* y qué idea de historia podemos percibir en ella? ¿Qué nos dice y cómo acerca de la Francia ocupada y su relación con la Francia de Vichy? ¿Qué vínculos o relaciones podemos establecer entre lo que nos dice este film y cierta historiografía más o menos canónica sobre el tema? A partir de todo esto, ¿qué aportes realiza específicamente esta película al eje temático de la cinematografía en el que la hemos incluido? Para responder estos interrogantes, analizaremos la forma-contenido del film basándonos en las nociones de “modo narrativo cinematográfico clásico”, elaborada por el teórico e historiador del cine, David Bordwell (1996), y las ideas de “historiofotía” y

asunto de mujeres (Claude Chabrol, 1988); *El extraño caso del doctor Petiot* (Christian de Chalonge, 1990); *Uranus* (Claude Berri, 1990); *Los miserables* (Claude Lelouch, 1995); *Una razón para vivir* (Gérard Jugnot, 2001); *Salvoconducto* (Bertrand Tavernier, 2002); *La llave de Sarah* (Gilles Paquet-Brenner, 2010); *La redada* (Roselyne Bosch, 2010); y los documentales: *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985); *Hôtel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie* (Marcel Ophüls, 1988); *Premier convoi* (Pierre-Oscar Levy, 1992); *La mirada de Vichy* (Claude Chabrol, 1992); *Les Enfants du Veld'Hiv'* (Maurice Frydland y Michel Muller, 1992); *My Enemy's Enemy* (Kevin Macdonald, 2007).

²¹ En el año 2009, se estrenó la serie francesa de TV, *Un pueblo francés*, que trata sobre Villeneuve, un pequeño pueblo ficticio del Jura, que cambia radicalmente con la llegada del ejército alemán en junio de 1940 y que muestra cómo, durante los cuatro años de ocupación de Francia, sus habitantes tendrán que vivir cotidianamente. Durante 2016, esta serie ha sido transmitida por el canal de cable *Europa*.

“causalidad figural” de Hayden White (2010), historiador y teórico de la historia, y el aparato analítico narrativista y tropológico que este autor ha desarrollado en su ya clásica obra de 1973, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (2014).

El contenido de la forma de La Redada

I. Abordaje(s) de la Relación Cine-Historia

Para empezar, queremos dejar sentado desde qué punto de vista entendemos el cine y los films que representan eventos pasados. En primer lugar, creemos que las películas no deberían ser abordadas solo como simples productos culturales de la época en la que fueron producidas, estrenadas y proyectadas, es decir, como fuentes primarias para la investigación historiográfica, como sostienen aquellos que siguen los lineamientos desarrollados inicialmente por Marc Ferro (2000, 2003) y Pierre Sorlin (1985).

Tampoco concebimos los films que tratan sobre el pasado como sucedáneos audiovisuales o fílmicos, más o menos fieles, de la historiografía, es decir, como un cine que se caracterizaría por “la existencia de un referente concreto extraído de un saber extra-cinematográfico llamado Historia” (MONTERDE; SELVA; SOLÀ, 2001, p. 136), siendo ésta la que posee los referentes que servirían de vara para establecer si una película puede ser considerada legítimamente histórica o no. Este tipo de abordaje se ha expresado generalmente a través de la categoría de “cine histórico” elaborada por Robert Rosenstone (1997). Por ejemplo, este autor sostiene que este cine, para ser tomado en serio, “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, p. 64).

Aquí, en cambio, concebiremos los films que tratan acerca del pasado, tomando las propuestas teóricas de Hayden White, como *discursos por derecho propio*. Siguiendo a White, creemos que:

[...] estamos inclinados a tratar a la evidencia en imágenes como si fuera como mucho un complemento de la evidencia verbal, más que como un suplemento, es decir, un *discurso en su propio derecho* y capaz de decirnos cosas sobre sus referentes, que son tanto diferentes de lo que puede decirse en el discurso verbal como también de lo que puede decirse solamente por medio de imágenes visuales. [...] Estamos inclinados a usar imágenes principalmente como ‘ilustraciones’ de las predicaciones hechas en nuestro discurso escrito. No hemos explotado en profundidad las posibilidades del uso de imágenes como medio principal de la representación discursiva (WHITE, 2010a, p. 218; subrayados nuestros).

Es decir, desde esta perspectiva teórica, concebiremos estas películas, entre ellas *La redada*, como discursos legítimos sobre el pasado que pueden decirnos cosas relevantes acerca de éste, y no sólo de su época de producción y circulación, más allá de las formas y estrategias de su construcción-representación, que pueden relacionarse y/o vincularse (o no) con los modos de representación y construcción de conocimiento de la historiografía académica. Por estos motivos, tomamos de White la noción de historiofotía, “la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso filmico” (WHITE, 2010a, p. 217). Entendemos que, a diferencia de la de “cine histórico”, esta noción tiene su base en la idea de que:

[...] 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, y esto es cierto aún en la más estrictamente restringida ‘micro-historia’. 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, 2010a, p. 219).

En este sentido, White también enfatiza que no podemos olvidar que:

[...] como la novela histórica, el film histórico llama la atención en la medida en que es un constructo o, como lo llama Rosenstone, una representación ‘modelada’ de la realidad que los historiadores preferiríamos considerar ser ‘encontrada’ en los acontecimientos mismos o, si no allí, entonces al menos en los ‘hechos’ que han sido establecidos por la investigación de los historiadores sobre los registros del pasado. Pero la monografía histórica no es menos “modelada” o construida que el film histórico o la novela histórica. Se le puede dar forma a través de distintos principios, pero no hay razón por la que una representación filmada de acontecimientos históricos no sería tan analítica y realista como cualquier relato escrito (WHITE, 2010a, p. 221).

Y asimismo sostiene que “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, 2010a, p. 225). Así podemos ver, como dijimos anteriormente, que en el caso de las distintas representaciones sobre la Francia ocupada y la Francia de Vichy, las cinematográficas brindaron interpretaciones pioneras respecto de algunos de los problemas que, desde la ocupación nazi misma, han sido señalados por Lemkin.

De este modo, entendemos que, según la perspectiva de la relación entre cine e historia que adoptemos, podríamos omitir, o dejar de lado por considerarlo irrelevante, por ejemplo, lo que el film de ficción *LacombeLucien* (Louis Malle, 1974) tendría para decirnos

como *discurso en su propio derecho*. Es decir, si adoptáramos solamente la perspectiva de Ferro y Sorlin, podríamos pensar que lo que el film tiene de relevante para decirnos es únicamente sobre los años de su producción y estreno, como producto cultural de su época, en este caso, la década de 1970 en Francia. En este punto, Ferro es categórico: “el cine nos informa sobre su propia época, es decir, la que es contemporánea a la realización de la película, más que sobre la época que intenta representar, cuando se trata del pasado” (FERRO, 2003, p. 117).

Y si tomáramos sólo la perspectiva de Rosenstone, tal vez podríamos no tenerlo ni siquiera en cuenta, dado que su “contenido” no se incardina en el *corpus* de los conocimientos producidos y validados por la historiografía académica; y por ello, solo podríamos clasificarlo como film de “ambientación histórica”, ya que “para ser considerado ‘histórico’, un film debe ocuparse, abierta o indirectamente, de los temas, las ideas y los razonamientos del discurso histórico. Por tanto, es obligado a rechazar aquellos largometrajes que utilizan el pasado como un decorado más o menos exótico o lejano para narrar aventuras y amores” (ROSENSTONE, 1997, p. 59).

Por el contrario, creemos que un abordaje como el propuesto por White nos permite atender más profundamente lo que este film (y otros que hablan acerca del pasado), a través de su forma, nos dice acerca de los eventos representados. Y, en este caso, por ejemplo, prestarle atención específicamente al modo en que en él es abordado el complejo problema del colaboracionismo y los límites y la amplitud posibles de la resistencia a la ocupación nazi en un momento en que, como vimos, la historiografía francesa aún no había elaborado interpretaciones que se hicieran cargo del carácter polémico y tabú de lo acontecido durante esta época de su propia historia nacional.

En el caso de *La Redada*, a su vez, nos habilita a pensar y abordar lo que este film tiene para decirnos *por derecho propio* sobre los eventos que representa, y no tratar de analizarlo teniendo como base y preocupación si se puede vincular o clasificar dentro de alguna de las corrientes historiográficas existentes sobre el tema y cómo es que el film la logra representar a través de un lenguaje propio.

II. La Redada: Narración Clásica y Causalidad Figural

*La Redada*²² es una película ficcional, basada en la investigación que realizó su directora con la ayuda de un asesor histórico, el especialista reconocido en el tema, Serge Klarsfeld.²³ Su argumento representa, en paralelo, las etapas de la implementación de la “solución final” en Francia luego de la ocupación nazi, y la historia de vida de Joseph Weismann, “Jo”, uno de los pocos sobrevivientes de la llamada “redada del Velódromo de Invierno” y del campo de detención francés de Beaune-la-Rolande²⁴. Podemos percibir en el film el abordaje y representación de tres grandes problemas también trabajados por la historiografía académica:

- 1) el colaboracionismo del gobierno de Vichy con el régimen nazi;
- 2) la existencia de franceses civiles y militares que, de diversos modos y con diferentes grados de exposición, se resistieron a la ocupación y sus normativas, ayudando a sus conciudadanos judíos;
- 3) la propia resistencia, más o menos activa, de los judíos franceses a someterse al destino que le deparaban las nuevas leyes de segregación racial y la deportación a los campos, llevadas a cabo por el gobierno de Vichy y las fuerzas de ocupación.

²² Ficha técnica. Título original: *La rafle*. Dirección y guión: Roselyne Bosch. Países: Francia, Alemania y Hungría. Año: 2010. Duración: 115 min. Género: drama, bélico. Idioma: francés, alemán, yiddish. Interpretación: Jean Reno (Dr. David Sheinbaum), Mélanie Laurent (Annette Monod), Gad Elmaleh (Schmuel Weismann), Raphaëlle Agogué (Sura), Hugo Leverdez (Jo), Joseph Weismann (Joseph), Sylvie Testud (Bella), Anne Brochet (Dina). Producción: Alain Goldman. Música: Christian Henson. Fotografía: David Ungaro. Montaje: Yann Malcor. Distribuidora: Wide Pictures. Estreno en Francia: Marzo de 2010. Calificación por edades: no recomendada para menores de 12 años.

²³ Ver, por ejemplo, KLARSFELD, Serge. *Vichy-Auschwitz*. París: Fayard, 1983; KLARSFELD, Serge. *Memorial to the Jews Deported from France, 1942-1944*. Nueva York: Beate Klarsfeld Foundation, 1983. “El volumen contiene listas de nombres, con nacionalidad, edad, lugar de nacimiento, por orden cronológico de partida de los trenes” (HILBERG, Raul. *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid: Akal, 2005, p. 703).

²⁴ “En 1941, el gobierno de Vichy había establecido en el sur de Francia una red de campos: Gurs, Rivesaltes, Noe, Recbedon, La Vernet y Les Milles. Además de los judíos de Baden y del Sarre, los campos contenían a recién llegados del Reich, Austria, el Protectorat y Polonia, así como diversos judíos ‘apátridas’ de todo tipo. El número total de presos era de 20.000. En París, la administración alemana observó estos movimientos con aceptación aprobatoria. Vieron en la medida francesa una base para adoptar medidas similares en el territorio ocupado. Bajo la dirección del Obersturmführer Dannecker, experto de las SS en asuntos judíos destacado en la embajada, la prefectura de policía de París reunió un índice de fichas en el que se enumeraba a cada judío (1) alfabéticamente, (2) por su dirección, (3) por profesión y (4) de acuerdo con el crucial criterio de nacionalidad. La lista se utilizó por primera vez en mayo de 1941, con una redada de judíos polacos, y de nuevo en agosto, con la captura de judíos involucrados en ‘delitos comunistas y gaullistas, y en intentos de asesinato contra miembros de la Wehrmacht’” (HILBERG, Raul. *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid: Akal, 2005, p. 696).

Como veremos, *La Redada*, por su forma-contenido, está en sintonía con los rasgos de lo que David Bordwell denominó “modo narrativo clásico”²⁵, ejemplificado por Hollywood:

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 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 llamada “ocultación de la producción”, por la cual la historia parece que no se ha construido, sino haber preexistido a su representación narrativa (BORDWELL, 1996, p. 157-161).

²⁵ “Un modo narrativo es un conjunto de normas de construcción y comprensión narrativas históricamente distintivas. [...] La relativa estabilidad y coherencia de este conjunto de normas es lo que permite a los espectadores entender y aplicar diversos esquemas de comprensión narrativa. Estas normas también proporcionan a los cineastas modelos de construcción. Considerar que los conjuntos de normas proporcionan bases históricas concretas para los actos de observación y construcción de filmes es considerarlos como lo que yo llamo modos de narración” (BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 150).

Ahora bien, atendiendo a estas características, ¿qué podemos *conocer* mediante este film en tanto representación narrativa clásica? ¿Qué nos dice a través de su forma sobre la Francia ocupada y la Francia de Vichy? Para responder estos interrogantes, tomaremos también la lectura de White sobre el modelo de figura-cumplimiento que Erich Auerbach desarrolló en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (2014): la idea de que “la historia es precisamente el modo de existencia en el cual los acontecimientos pueden a la vez ser cumplimientos de eventos precedentes y figuras de posteriores” (WHITE, 2010b, p. 45). White propone denominar a este modo distintivamente histórico de causación con el término de “causalidad figurar”. Ésta:

[...] informa el proceso por medio del cual la humanidad se auto-realiza por medio de su capacidad singular de complimentar las múltiples figuras en y por medio de las cuales la realidad es, a un mismo tiempo, representada como un objeto para la contemplación y como un premio, un *pretium*, un objeto de deseo digno de los esfuerzos humanos por comprenderlo y controlarlo (WHITE, 2010b, p. 35).

Así, señala White que, en el marco de este modo de causación:

la concepción estética de la relación [entre acontecimientos anteriores y posteriores] sitúa el significado preponderantemente en el *acto retrospectivo de apropiación* de un acontecimiento previo, por medio del procedimiento de considerarlo una figura relativa a un evento posterior. No es un asunto relativo a la facticidad; los hechos del acontecimiento previo son los mismos aún después de la apropiación. Lo que ha cambiado es la relación que agentes de un tiempo posterior establecen retrospectivamente con el evento previo como un elemento en su propio pasado -un pasado sobre la base del cual un presente específico es definido (WHITE, 2010b, p. 38, subrayados nuestros).

Por estos motivos, para White, esta relación no es causal o genética, si no genealógica, en tanto “los agentes responsables de la ocurrencia del acontecimiento posterior opten por el acontecimiento previo como un elemento de la genealogía del evento ulterior” (WHITE, 2010b, p. 45). Siguiendo su lectura, la relación genealógica puede analizarse en dos niveles que se yuxtaponen: a) el diacrónico, que establece una relación sintagmática entre épocas; y b) el sincrónico o paradigmático, constituido por las relaciones intrínsecas a un período dado, entre texto y contexto (WHITE, 2010b, p. 39-40).

Esta idea de historia, creemos, tiende a plasmarse en el modo narrativo de la escritura historiográfica²⁶ y en la narración cinematográfica clásica, cuyos rasgos sintetizamos previamente, como intentaremos mostrar a continuación a través del análisis de *La Redada*

²⁶ Ver: BARTHES, Roland. El discurso de la historia. En: BARTHES, Roland. *El Susurro del Lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987; WHITE, Hayden. La historiografía como narración. En: WHITE, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo, 2010c.

utilizando estas ideas y conceptos. Entonces, ¿qué genealogía se establece en este film? ¿Qué figuras y qué cumplimientos expresa? ¿Qué historia nos cuenta? ¿Qué podemos conocer mediante el uso de este modelo?

En el nivel diacrónico, *La redada* representa la aplicación de la “solución final” en el contexto de la Francia ocupada a través de la figura cumplida de un pasado que no es sólo de colaboracionismo con los nazis. El hecho de que la historia se desarrolle en el epicentro de la zona ocupada, París, establece una base importante respecto de lo que, como veremos, el film va a decirnos en su conjunto. En esa zona, como ya señala tempranamente Lemkin, se organizó y desarrolló principalmente la resistencia²⁷, lo cual marcó un contraste fundamental respecto de lo que sucedía en la zona no ocupada²⁸.

Así, en el film puede vislumbrarse una genealogía de la historia de la Francia contemporánea que no quiere ser cortada, ni contada, por un evento vergonzante para sus protagonistas como lo fue y es el colaboracionismo. *La redada* puede ser analizada entonces como un eslabón en esta “cadena” de figuras que se preceden y consuman. Se dice al final, en el epílogo de la película, con textos sobreimpresos en la imagen negra: “De los 13.000 judíos del ‘Velódromo de invierno’ sólo 25 adultos sobrevivieron. Ninguno de los 4051 niños deportados regresó jamás. Vichy y los alemanes esperaban reunir a 24.000 personas. Pero en la mañana de la Redada, *parisinos valientes* contribuyeron a esconder a 10.000 judíos, hombres, mujeres y niños”.

Dice, entonces, los franceses no fuimos todos colaboracionistas. Así, podemos ver que se cumple la figura elaborada desde el inicio del film en el que, también con textos sobreimpresos en un fondo negro, se indica: “Todos los eventos de esta película, hasta los más extremos, ocurrieron realmente en el verano de 1942”. De esta manera, nos cuenta

²⁷ “En apariencia los ocupantes no gozan de una sensación de seguridad en la región ocupada, a pesar de haber impuesto la política de ‘colaboración forzada’ a la población francesa. La evidencia sobre ese hecho se puede encontrar, entre otras cosas, no sólo en la gran cantidad de sabotajes y tomas de rehenes, sino también en decretos como el del 5 de febrero de 1942 donde se prohíbe a todo personal médico [...] que no estén cumpliendo servicio en el ejército alemán tratar a miembros de las fuerzas armadas alemanas o a civiles de nacionalidad alemana. [...] Recientemente, la seguridad de los ocupantes se vio seriamente amenazada no sólo por una clandestinidad francesa bien organizada, sino también por un tipo especial de guerra de guerrillas desencadenada en la región del sudeste de Francia” (LEMKIN, Raphael. *El dominio del Eje en la Europa ocupada*. Buenos Aires: Prometeo, 2009, p. 278-279).

²⁸ Es importante destacar también, tomando a Hilberg, que “la legislación francesa de Vichy se aplicaba tanto en el territorio ocupado como en el no ocupado, mientras que el régimen alemán se limitaba al área ocupada. Como resultado, los *judíos de la zona ocupada sufrían una doble opresión*, francesa y alemana, mientras que los de la zona no ocupada estaban expuestos solo a las normativas del régimen de Vichy. En 1942, la línea demarcatoria se vino abajo, y las medidas francesas y alemanas entraron igualmente en vigor en toda Francia” (HILBERG, Raul. *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid: Akal, 2005, p. 682; subrayados nuestros).

finalmente que, en ese pasado, hubo también “grandes hombres y mujeres” que lucharon o se resistieron a la ocupación nazi, pero también a lo que significaba y a lo que dio lugar el régimen de Vichy, el racismo y el antisemitismo. No obstante, ¿es trasladable, extensible, esta conclusión a toda la población francesa, a lo que sucedió en todo el territorio francés? Mostrar París, y a los “parisinos valientes”, como sinécdoque de toda Francia, como veremos, es problemático en sí mismo, justamente, por las consecuencias interpretativas que acarrea.

Es la construcción de la figura de una *Francia resistente*, diferenciada del Estado de Vichy, representado mediante sus funcionarios dirigentes, que termina primando e imponiéndose, casi por omisión, invisibilización de los ciudadanos civiles y la vida cotidiana de la zona no ocupada, sobre la figura de una posible *Francia colaborante*. Veamos entonces cómo se logra construir esta idea y cada una de estas figuras en la narración y en las imágenes mismas.

La Redada establece el comienzo de su genealogía a través de imágenes montadas de archivo documental de la entrada de Hitler y el ejército alemán en París. Con la Torre Eiffel de fondo, a modo de trofeo, Hitler aparece mirando a su alrededor, posando, como jactándose de su victoria y su poder; luego, un camión militar lleno de soldados va camino hacia el Arco del Triunfo. Todos estos planos, acompañados por la canción de Edith Piaf, homónima de la ciudad, componen la presentación del film y sobre ellos, en textos sobreimpresos, sus créditos. Estas imágenes parecen cumplir la función de dar veracidad-verosimilitud al relato. Pero también pueden indicar que el inicio de toda esta historia se da por esta intromisión externa, marcando todo lo que va a venir después casi como un destino inexorable e indisoluble y exclusivamente relacionado con la ocupación nazi.

Luego, empieza la historia ficcional con el paso al color y a la historia personal de los protagonistas. En esta primera escena, de la primera secuencia, se establece el nexo genealógico principal: el plano de transición entre las imágenes de archivo y las ficcionales está dado por el paso del blanco y negro de una bandera con la esvástica colgada en un parque donde hay una calesita, que vemos luego enteramente a color. En ese plano, con un texto sobreimpreso, se indica una fecha crucial, “6 de junio de 1942”, día de la implementación de la Estrella de David amarilla (inscripta con la palabra “judío” en el centro), como distintivo obligatorio para los judíos de la zona ocupada. Está allí el protagonista principal, Jo Weismann, al que se muestra discriminado por un oficial que está filmando en el lugar como si fuera un turista y que ve a través de su lente, en blanco y negro, la insignia judía sobre su

pecho, mientras miraba la calesita girar. Inmediatamente después aparece un plano detalle de un cartel colgado en la entrada que dice “Prohibido para los judíos”.

Observemos que sólo media, entre la entrada de Hitler a París, el 22 de junio de 1940, y el 6 de junio de 1942, un plano de transición, que genera una elipsis temporal, que establece un vínculo directo, sin escalas entre un momento y otro, como si no hubiera entre ellos nada que los diferenciase, nada que valga la pena ser destacado, enfatizando así una relación de causa-efecto entre ambos²⁹.

Que el comienzo de la historia de “la redada” esté representado de este modo nos sugiere un estado de situación particular con respecto a la recepción de las medidas antisemitas del régimen de Vichy por parte de la sociedad civil francesa en general. Es decir, ese momento, principalmente con la imposición de la estrella amarilla, según la mayoría de los historiadores que mencionamos anteriormente, marca un “punto de inflexión” en la opinión de la mayoría de la población francesa, que, siguiendo el estudio de Caron, encontraba repelente esta modalidad de antisemitismo, pero que no había encontrado repelente en los años previos una variedad moderada de este, que pedía que se restringiera la participación de los judíos en los cargos públicos y en diferentes profesiones, y, no obstante, “se detenía en seco antes de autorizar la violencia antisemita o el asesinato en masa” (CARON, 2005, p. 471).

Así, la figura que se consume, que se cumple en el film está dada por este “origen”: la elección genealógica de este origen delimitado, primero, con las imágenes documentales de la ocupación, y luego con la ficcionalización de una fecha exacta, el 6 de junio de 1942, mediante la mostración-símbolo de la estrella en el pecho del protagonista. Este inicio-origen del relato puede sugerir la proyección de las actitudes civiles y militares de rechazo y hasta de resistencia activa a las medidas antisemitas, registradas en los años 1943 y 1944, al período inicial de “luna de miel” con el régimen que, según Caron, los sectores profesionales medios demostraron, principalmente (CARON, 2005, p. 459).

Una proyección tal como si, desde el minuto cero de la ocupación, este rechazo al antisemitismo hubiese estado más presente en el pueblo francés de lo que, parece, efectivamente estuvo. Por el contrario, antes de la imposición de la estrella, la población

²⁹ Recordemos que, siguiendo a Marcel Martin, la vocación de la elipsis “no es tanto suprimir los tiempos débiles y los momentos perdidos como sugerir lo *sólido* y lo *pleno* dejando fuera del campo (fuera de representación) lo que la inteligencia del espectador puede suplir sin dificultad” (MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 2002, p. 93; subrayados del original).

francesa fue, en líneas generales, indiferente, o bien adoptó una postura de complicidad que, como vimos con Caron, en los sectores medios profesionales “es más perceptible en la ejecución incuestionable y despiadada de las leyes antisemitas y xenófobas” (CARON, 2005, p. 451).

John Sweets plantea una reflexión que bien podríamos relacionar con las conclusiones que nos aporta este análisis de *La redada*. Señala que si bien “Francia y muchos ciudadanos franceses estaban indisolublemente implicados en el proceso que envió a casi ocho mil judíos a la muerte. Aún así, otros franceses forman parte de los motivos que explican por qué sobrevivieron muchos más judíos de los que murieron en Francia durante la II Guerra Mundial” (SWEETS, 2005, p. 420-421). Así, Sweets cita y adhiere al planteo de RenéePoznanski (1997), quien ofrece, según él, “un análisis deliciosamente sutil de la mezcla de circunstancias que condujeron a la muerte de una cuarta parte de la población judía y a la supervivencia de las tres cuartas partes”, y sugiere que “la metáfora de la botella medio vacía o medio llena resulta la más apropiada para explicar la experiencia judía” (SWEETS, 2005, p. 425).

El film también plantea la hipótesis-metáfora-figura cuantitativista de la botella medio vacía-medio llena, y para resolverla, elige, en su construcción genealógica, optar también por el medio lleno, valiéndose de las estadísticas numéricas que arroja la investigación historiográfica y que reproduce en los textos sobreimpresos del epílogo final. Fue el día mismo de “la redada” en el que ese vaso medio lleno se consume y toma forma en la “salvación” de los 10.000 judíos que los alemanes y sus ejecutores franceses no pudieron atrapar. De hecho, podemos encontrar investigaciones recientes que señalan que “nada influyó tanto para que la opinión pública cambiara respecto al tema judío como las redadas masivas y las deportaciones del verano de 1942.

Por primera vez, como observan Marrus y Paxton, los prefectos comenzaron a informar de la oposición existente a las medidas antisemitas, incluso entre muchos antisemitas” (CARON, 2005, p. 473). No obstante, como decíamos, según Caron, si tenemos en cuenta, por ejemplo, las actitudes de dichos colectivos de profesionales de clase media entre 1940 y 1941, y aún antes, a partir de 1930, “hay escasas pruebas para apoyar la afirmación de Sweets de que la Revolución Nacional de Pétain tuvo poco respaldo popular” (CARON, 2005, p. 458).

Quizás entonces otro hubiese sido el “cumplimiento” en *La redada*, si la figura construida hubiera sido, en vez de la Francia del verano de 1942, la de la década de 1930, o la de finales de los años ‘20, cuando, por ejemplo, “las organizaciones profesionales de clase media ejercieron una presión considerable para echar a los competidores extranjeros y, concretamente, a los judíos” (CARON, 2005, p. 437). O, más atrás aún, y si la figura elegida hubiese sido la Francia del “caso Dreyfus”, ¿sería también la Francia de Vichy de 1943-1944 el cumplimiento? ¿Qué Francia prevalecería entonces?

III. La Redada: Narración Clásica y Entramado Narrativo

La Redada representa simultáneamente, con las técnicas de un “realismo” clásico y del montaje narrativo³⁰ paralelo³¹, acontecimientos situados, en el tiempo cronológico documentado por la historiografía, a meses de distancia. A su vez, el tiempo de lo cotidiano de las familias judías francesas parece ir más lento, dado que se dilata en escenas más extensas que muestran “lo normal” y “normativo” de ese mundo.

En contraposición, aparecen, mechando y cortando esa cotidianidad-comunidad, mediante escenas más breves y diferenciadas, por un lado, la decisión de Hitler de exterminar a los judíos de las zonas ocupadas, y, por otro, la aplicación rotunda y expeditiva de sus colaboradores franceses, los funcionarios del régimen de Vichy, determinando el devenir final de lo cotidiano como inexorable, un final que se presenta como “explicable”, pero de manera externa, a partir de las decisiones y ejecuciones de *los otros* antagonistas ubicados afuera de esa comunidad. Este es el efecto del montaje, a la vez, narrativo y paralelo de estas escenas, las cuales convergen brindando una explicación de aquello que, en la representación de lo

³⁰ El montaje narrativo consiste en “reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático (el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación de causalidad) y desde el punto de vista psicológico (la comprensión del drama por parte del espectador)”, MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 2002, p. 144. “A veces se refiere a las relaciones entre toma y toma, pero en especial a las relaciones entre escena y escena o entre secuencia y secuencia, lo cual nos conduce a considerar el film como una totalidad significativa” (MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 2002, p. 171).

³¹ El montaje paralelo es uno de los cuatro tipos de montaje narrativo que distingue Martin (además del lineal, invertido y alternado), a partir del cual “dos acciones (y a veces varias) se hacen simultáneas mediante intercalación de fragmentos pertenecientes alternadamente a cada una de ellas, *para que surja un significado de su confrontación*. La contemporaneidad de las acciones ya no es necesaria en absoluto; por eso, el tipo demontaje paralelo es el más sutil pero también el más vigoroso. Empleado en el nivel narrativo, en cierto modo no es sino una extrapolación del montaje ideológico, del cual ya hemos dado detallados ejemplos. Este montaje se caracteriza por su *indiferencia al tiempo*, dado que consiste precisamente en reunir acontecimientos que pueden estar muy alejados en el tiempo y cuya simultaneidad estricta no es para nada necesaria para que su yuxtaposición sea demostrativa” (MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 2002, p. 174-175; subrayados del original).

cotidiano, al interior de sus escenas, y su irrupción violenta desde “el afuera” siniestro, se tornaba inexplicable, increíble, inimaginable.

Esta yuxtaposición termina estructurando el relato hasta su final mostrando cómo ese afuera se va imponiendo y va arrasando con esta cotidianidad-comunidad, lo cual se desarrolla en la segunda secuencia narrativa del film, en la que se representan linealmente las distintas etapas de radicalización de la implementación de la “solución final” en la Francia ocupada. De este modo, en esta secuencia se suceden, consecutivamente, la cruenta noche de la redada. Luego, los días que la familia protagonista tiene que vivir hacinada, junto con las otras familias de la comunidad, en el Velódromo de Invierno.

Allí conocen a los otros dos personajes principales del film, la enfermera de la Cruz Roja, Annette Monod³², quien había sido presentada como crítica a las medidas antisemitas, promulgadas en los Estatutos de judíos, en las escenas también paralelas posteriores al primer bloque de escenas que presentan a Jo y su entorno. También conocen al doctor judío David Sheinbaum, quien junto con Annette se encargan de cuidar a los enfermos y a los niños, primero, del Velódromo y, luego, del campo de detención al que son trasladadas forzosamente todas las familias, antes de ser todos, primero los adultos y luego los niños, deportados a los campos de exterminio del Este, principalmente, Auschwitz, deportación de la que Jo y su amigo Pavel logran escapar. Esta es la etapa final de la “solución final”, que se muestra en la última escena de esta secuencia, en la que vemos a Jo y Pavel al lado de vías férreas, escondidos, observando triste y desesperanzadamente cómo se aleja a toda marcha el tren de carga que transportaba a sus pequeños compañeros hacia su inexorable final.

Luego, comienza la tercera y última secuencia del film, en la que vemos otro texto sobreimpreso blanco que dice: “París, junio de 1945”, y a Annette buscando a los supervivientes del Velódromo en el Hotel Lutetia, donde encuentra a Jo y a uno de los niños pequeños que cuidó durante todas las etapas hasta la deportación final. En la última escena de este desenlace, vemos a Jo nuevamente mirando, con un gesto triste y de resignación en su rostro, girar la misma calesita en la plaza de su barrio, donde arranca la primera secuencia,

³² Annette Monod, igual que Oskar Schindler, fue nombrada “justa entre las naciones”. Luego de la constitución del Estado de Israel, esta expresión del judaísmo también designa un programa de reconocimiento y distinción oficial, desarrollado por el YadVashem (institución creada para honrar a las víctimas y los héroes del Holocausto), a partir de 1963, para rendir honor a aquellas personas que, sin ser de confesión o ascendencia judía, prestaron ayuda a las víctimas, por su condición judía, de la persecución llevada a cabo por el régimen nazi y otros Estados y grupos afines y/o colaboradores en Europa antes y durante la Segunda Guerra Mundial.

pero ya no tiene la estrella amarilla, y ahora está acompañado por su padres adoptivos. Toda su familia ha sido asesinada en los campos de exterminio.

Vemos así que *La redada* se mantiene en un modo narrativo clásico. De este modo, en el film, todas esas sensaciones-sentidos que nos transmiten los personajes, todos los eventos extremos representados se constituyen, en el entramado narrativo, como acontecimientos de una tragedia, y son explicados así por este tipo de trama. En este punto, es pertinente aclarar que el desplazamiento que realizamos de la obra de White, principalmente de *Metahistoria* (2014) que refiere al análisis y crítica primordialmente de la escritura historiográfica, al ámbito cinematográfico se debe a las observaciones que el autor sostiene en el artículo “Historiografía e Historiofotía” ya citado, las cuales, entendemos, nos permiten relacionar y/o comparar estos medios respecto a cómo realizan su representación del pasado y/o bajo qué criterios. En ambos casos esa forma es narrativa y, aunque en medios de expresión diferentes, siguiendo a White, esa característica las vuelve pasibles de ser comparadas, ya que “puesto que las narrativas son siempre tramadas, éstas son significativamente comparables” (WHITE, 2003, p. 194)³³.

Entonces, tomando la caracterización del entramado narrativo trágico que nos provee White, podemos decir que:

[...] en 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 *agon* 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, 2014, p. 20; subrayados nuestros).

Así, según White, la explicación por la trama es aquella que:

[...] da el ‘significado’ de un relato mediante la identificación del *tipo de relato* que

³³ Para ejemplos de análisis de relatos cinematográficos ficcionales sobre la “solución final” y el Holocausto y su relación con el discurso historiográfico mediante herramientas analíticas whiteanas, ver, BEVILACQUA, Gilda. A propósito de *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993): una revisión del ‘desafío’ del cine a la historiografía moderna. *Imagofagia*, N° 9, 2014a; BEVILACQUA, Gilda. Narrativa cinematográfica e historiografía narrativa. Algunas reflexiones acerca de *El Juicio de Núremberg*. En: NIGRA, Fabio (coord.). *El discurso histórico en el cine de Hollywood*. Buenos Aires: Editorial Imago Mundi, 2014b.

se ha narrado. Si en el curso de la narración de su relato el historiador [y/o cineasta] le da la estructura de trama de una tragedia, lo ha ‘explicado’ de una manera; si lo ha estructurado como comedia, lo ha ‘explicado’ de otra. El tramado es la manera en que una secuencia de sucesos organizada en un relato se revela de manera gradual como un relato de cierto tipo particular (WHITE, 2014, p. 18; subrayados del original)³⁴.

De este modo, un conjunto de eventos tramado como una tragedia, como señalamos en el caso del film *La redada*:

[...] puede ser explicado ‘científicamente’ (o ‘realistamente’) apelando a leyes estrictas de determinación causal o a presuntas leyes de la libertad humana [...]. 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, 2014, p. 37).

Podemos apreciar finalmente ambas implicaciones en *La redada*. La forma narrativa de esta película, entramada como tragedia, nos da así el “significado” del relato.

Conclusiones

En este trabajo intentamos mostrar, utilizando las herramientas conceptuales de historiofotía, causalidad figural y el análisis narratológico de White, y el modo narrativo cinematográfico clásico de Bordwell, qué es lo que podemos conocer mediante el análisis de *La Redada*, un film sobre la implementación de la “solución final” en territorio francés y el Holocausto, que tiene características narrativas similares a las de las grandes producciones cinematográficas hegemónicas sobre estos eventos extremos, a las que nos referimos generalmente como “hollywoodenses”³⁵, como en el caso paradigmático de *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993)³⁶.

Como resultado de este análisis, entendemos que lo que nos cuenta *La Redada* sobre los eventos históricos que representa está dado en su forma, es decir, en su estructura narrativa clásica, causal, lineal, cerrada y moralizante, en su entramado como tragedia y, englobando todo, en cómo enlaza tomas, escenas y secuencias en las cadenas de figuras-cumplimiento que construye a partir de los dispositivos cinematográficos, principalmente, a través del montaje

³⁴ White, siguiendo la línea indicada por Northrop Frye en su *Anatomy of Criticism*, identificó por lo menos cuatro modos diferentes de tramar: el romance, la tragedia, la comedia y la sátira (WHITE, Hayden. Introducción: la poética de la historia. En: WHITE, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE, 2014, p. 18).

³⁵ Ver, NIGRA, Fabio (coord.). *El discurso histórico en el cine de Hollywood*. Buenos Aires: Editorial Imago Mundi, 2014; NIGRA, Fabio (coord.). *Visiones gratas del pasado: Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial*. Buenos Aires: Editorial Imago Mundi, 2012.

³⁶ Ver: BEVILACQUA, Gilda. A propósito de *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993): una revisión del ‘desafío’ del cine a la historiografía moderna. *Imagofagia*, n° 9, 2014a.

narrativo paralelo, el uso particular que realiza de las imágenes de archivo documental y los textos sobreimpresos.

Por otro lado, vemos que el análisis del film mediante la noción whiteana de “causalidad figural” nos habilita la posibilidad de interrogar sobre aspectos que de otro modo quedarían soslayados por el criterio de veracidad que conllevan las representaciones clásicas del pasado. Tratamos de mostrar así qué explicaciones del evento podemos encontrar a través del uso de herramientas como el análisis del entramado y de las figuras-cumplimiento que se presentan en el film, y de este modo demostrar la utilidad de estos dispositivos teóricos como herramientas analíticas.

Creemos entonces que nuestro trabajo puede ser útil para enfatizar la importancia del diálogo entre historiografía, memoria y cine, entendiéndolos y relacionándolos, no como ámbitos de producción discursiva jerarquizados o sujetos unos de otros, sino como “discursos por propio derecho”, que en su abordaje intertextual e interdiscursivo colaboran mejor para comprender a cada uno por separado y en su conjunto. Abordajes que amplían de este modo los sentidos y nuestro conocimiento acerca de los eventos del pasado, cómo son concebidos-representados en los distintos momentos y cómo se moldean y modifican los relatos sobre ellos según las perspectivas que adoptemos.

Para finalizar, queremos dejar a modo de conclusión e inquietud para futuras indagaciones esta sugerencia de White: “cuando se considera la utilidad o adecuación de los relatos filmados de acontecimientos históricos, entonces, sería bueno reflexionar sobre las formas en que un discurso distintivamente en imágenes (*imagisticdiscourse*) puede o no transformar la información sobre el pasado en hechos de un tipo específico” (WHITE, 2010a, p. 222).

Referencias

AIZPURU, Mikel. Adiós muchachos o la aventura de los judíos en la Francia de Vichy. En: DE PABLO, Santiago (editor). *La Historia a través del cine. Las dos guerras mundiales*. Gipuzkoa: Universidad del País Vasco, 2009.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Buenos Aires: FCE, 2014.

BANKIER, David y GUTMAN, Israel (ed.). *La Europa nazi y la Solución Final*. Buenos Aires: Losada, 2005.

BARTHES, Roland. El discurso de la historia. En: BARTHES, Roland. *El Susurro del Lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

BEVILACQUA, Gilda. A propósito de *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993): una revisión del ‘desafío’ del cine a la historiografía moderna. *Imagofagia*, nº 9, 2014a.

_____. Narrativa cinematográfica e historiografía narrativa. Algunas reflexiones acerca de *El Juicio de Núremberg*. En: NIGRA, Fabio (coord.). *El discurso histórico en el cine de Hollywood*. Buenos Aires: Editorial Imago Mundi, 2014b.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

BOUTON, Christophe. Responsabilidade pelo passado: lançando Luz no debate sobre o “dever de memória” na França. *Revista Expedições: Teoria da História & Historiografia*, vol. 7, nº 1, 2016.

CARON, Vicki. La opinión pública francesa y la “cuestión judía”, 1930-1942: el papel de las asociaciones profesionales de clase media. En: BANKIER, David y GUTMAN, Israel (ed.). *La Europa nazi y la Solución Final*. Buenos Aires: Losada, 2005.

_____. The Anti-Semitic Revival in France in the 1930s: The Socioeconomic Dimension Reconsidered. *Journal of Modern History*, nº 70, 1998.

_____. *Uneasy asylum: France and the Jewish Refugee Crisis, 1933-1942*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999.

CONAN, Éric y ROUSSO, Henry. *Vichy: An Ever-present Past*. Hanover, NH: Dartmouth College, 1998.

CROCCI, Paula y KOGAN, Mauricio. *Lesas Humanidad. El nazismo en el cine*. Buenos Aires: La Crujía, 2003.

ERICE, Francisco. *Guerras de la memoria y fantasmas del pasado. Usos y abusos de la memoria colectiva*. Oviedo: Eikasía, 2009.

FEIERSTEIN, Daniel. *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: FCE, 2007.

_____. Estudio preliminar. En: LEMKIN, Raphael. *El dominio del Eje en la Europa ocupada*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

_____. ¿Qué se discute cuando se discute sobre genocidio? *Revista Sociales en Debate*, Nº 8, 2015.

FERRO, Marc. *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

_____. *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel, 2000.

FINCHELSTEIN, Federico. *El canon del Holocausto*. Buenos Aires: Prometeo, 2010.

HARTOG, François. *Regímenes de historicidad*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

HILBERG, Raul. *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid: Akal, 2005.

KLARSFELD, Serge. *Memorial to the Jews Deported from France, 1942 -1944*. Nueva York: Beate Klarsfeld Foundation, 1983.

_____. *Vichy-Auschwitz*. París: Fayard, 1983.

LAVABRE, Marie-Claire. Sobre el peso y la elección del pasado. Una lectura crítica de *El síndrome de Vichy*. *Aletheia*, v 3, nº 5, 2012.

LEMKIN, Raphael. *El dominio del Eje en la Europa ocupada*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

- MARRUS, Michael y PAXTON, Robert. *Vichy France and the Jews*. Nueva York: Basic Books, 1981.
- MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- MONTERDE, José, SELVA, Marta y SOLÀ, Anna. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal, 2001.
- NIGRA, Fabio (coord.). *El discurso histórico en el cine de Hollywood*. Buenos Aires: Editorial Imago Mundi, 2014.
- _____. *Visiones gratas del pasado: Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial*. Buenos Aires: Editorial Imago Mundi, 2012.
- PAXTON, Robert. *La Francia de Vichy. 1940-1944*. Barcelona: Noguer, 1974 [1972].
- PESCHANSKI, Denis. *Vichy 1940-1944: contrôle et exclusión*. Bruselas: Complexe, 1997.
- POZNANSKI, Renée. *Lesjuifs en France pendant laSecondeGuerreMondiale*. París: Hachette, 1997.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE, 2008.
- ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- ROUSSO, Henry. Para una historia de la memoria colectiva: el post-Vichy. *Aletheia*, v. 3, n° 5, 2012.
- _____. *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine*. México: FCE, 1985.
- STERNHELL, Zeev. *Neither Right nor Left: Fascist Ideology in France*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- SWEETS, John. Judíos y no judíos en la Francia de la II Guerra Mundial. En: BANKIER, David y GUTMAN, Israel (ed.). *La Europa nazi y la Solución Final*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- TRAVERSO, Enzo. *El pasado, instrucciones de uso*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- _____. *La violencia nazi. Una genealogía europea*. Buenos Aires: FCE, 2003.
- WHITE, Hayden. Historiografía e historiofotía. En: WHITE, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo, 2010a.
- _____. Introducción: la poética de la historia. En: WHITE, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE, 2014.
- _____. La historia literaria de Auerbach. Causalidad figural e historicismo modernista. En: WHITE, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo, 2010b.
- _____. La historiografía como narración. En: WHITE, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo, 2010c.
- _____. La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica. En: WHITE, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

ZUCCOTTI, Susan. *The Holocaust, the French and the Jews*. Nueva York: Basic Books, 1993.