

**LA METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA EN
EL LIBRO NEGRO (2006) DE PAUL VERHOVEN**

Sasa Markus
Universitat Pompeu Fabra
sasa.markus@upf.edu

ABSTRACT: La relación que el arte establece con la historia es uno de los temas centrales de la estética posmoderna. Con el fin de abordar la complejidad de la dicha relación, en el libro *Poetics of Postmodernism* (1988) Linda Hutcheon inaugura el término de la ‘metaficción historiográfica’. La autora se refiere a todas las obras de ficción posmodernas que integran el discurso histórico en su aspecto metatextual y representan los hechos pasados acentuando la subjetividad y la fragilidad de la percepción histórica.

La presente ponencia analiza la película *El libro negro* desde el mencionado marco teórico e investiga el tipo de relación que esta obra establece con la historia, siendo una de las más recientes coproducciones europeas situadas en la época de la Segunda Guerra Mundial.

El concepto de *metaficción historiográfica* fue creado por la teórica de la posmodernidad, la canadiense, Linda Hutcheon con el fin de definir la particular relación entre la historia y la ficción, establecida en algunas obras de la narrativa posmoderna. Según Hutcheon, la filosofía posmoderna ha atribuido al cambio del estatus del que gozaba el conocimiento histórico en el marco científico contemporáneo. De allí que las obras de arte posmodernas han establecido nuevos cánones para tratar el material histórico y relacionarlo con la ficción. En la raíz de dichos cambios se encuentran tanto las ideas post estructuralistas como las posmodernas, que acentúan el hecho de que la historia sólo se puede conocer mediante documentos y relatos sobre el pasado. Por lo tanto, el conocimiento histórico resulta ser una construcción discursiva compuesta de verdades relativas que siempre dependen del contexto interpretativo y de la condición (subjetiva) de su narrador.

La aproximación posmoderna a la historia como *discurso* acentúa más las similitudes que las diferencias entre ficción e historia: ambas tienen su propia convención expresiva y un alto grado de contenido intertextual. Además, tanto historia como ficción, siendo de naturaleza discursiva, “obtienen más fuerza de la verosimilitud que de cualquier verdad objetiva”¹, pues el proceso de *escribir historia* siempre contiene un punto subjetivo y provisional, ya que el narrador está forzado a unir los hechos descubiertos en un conjunto verosímil.

Por su parte, la ficción posmoderna pretende, a la vez, subrayar el paralelismo entre el discurso ficticio y el histórico, así como utilizar y mezclar esos dos discursos para obtener una variedad de juegos formales y contextuales. El mismo término *metaficción*² se refiere a aquellas obras que obvian su estatus de ficción, tanto en el sentido epistemológico como en el ontológico, mientras que la *historiografía*³ designa reconstrucción imaginativa de los hechos históricos a base de la información disponible. De esta manera, el término *metaficción historiográfica* apunta hacia el tipo de narración que de forma autoconsciente juega con el material histórico y con el estatus que éste es

¹ Hutcheon, Linda: *Poetics of Postmodernism*, Nueva York y Londres, Routledge, 1988, pág.105

² Ver: Gass, William H: *Fiction and the Figures of Life*, Nueva York, Random House, 1971, ensayo “Philosophy and the Form of Fiction”

³ Gottschalk, Luis. *Understanding History: A Primer of Historical Method*, Nueva York, Knopf, 1969, pág 48.

capaz de adquirir dentro de la ficción. Por ejemplo, Thomas Pynchon en *El arco iris de gravedad* (1973) habla de la Segunda Guerra Mundial haciendo poca mención al Holocausto, precisamente porque sabe que se dirige a un lector plenamente consciente de ello. En *El nombre de la rosa* (1983), Umberto Eco cuenta una historia que transcurre en la época medieval, pero, paradójicamente, llena de referencias correspondientes a épocas posteriores, cuidadosamente integradas en el texto que se dirige a un lector contemporáneo. Algunos escritores, como Milorad Pavic en su *Diccionario Jázaro* (1984), componen novelas ficcionalizando el material histórico antiguo e incompleto. En su novela *Vergüenza* (1983), Salman Rushdie sentencia de forma explícita que el cambio del idioma en el que se escribe la historia a la vez cambia su contenido.

La misma Hutcheon destaca que el concepto *metaficción historiográfica* surge a partir del análisis de la producción novelesca contemporánea. No obstante, acentúa que no excluye a otras artes narrativas como es el cine, ofreciendo como ejemplos las películas *El regreso de Martin Guerre* (1982) de Daniel Vigne, *Cruce de caminos* (1986) de Walter Hill o los filmes de Greenaway. De allí que no es necesario demostrar que el dicho concepto es compatible con el cine, pero tal vez sí acentuar que el séptimo arte no aplica esta técnica de expresión menos frecuentemente que la literatura. La metaficción historiográfica surge en el cine ya a partir de los años setenta. Los filmes de Syberberg que cuestionan la herencia histórica alemana -*Ludwig, requiem por un rey virgen* (1972), *Hitler, un film de Alemania* (1978) -, se encuentra entre las obras sobre la Inglaterra victoriana como es *El vientre de un arquitecto* (1987) de Peter Greenaway, y en las películas que cuestionan el pasado de E.E.U.U como *JFK; caso abierto* (1991) o *Nixon* (1995) de Oliver Stone. Hasta los éxitos de la taquilla como *Shakesperare enamorado* (1998), *Moulin Rouge* (2001) o los proyectos conceptuales de Clint Eastwood *Banderas de nuestros padres* y *Cartas desde Iwo Jima* (2006) sirven como ejemplos *paradigmáticos* de la metaficción historiográfica.

El hecho de que haya un número tan grande de filmes analizables desde el concepto de metaficción historiográfica podría dar pie a una seria revalorización de la relación cine – historia en la producción contemporánea. Sin embargo, el término creado por Hutcheon todavía es poco usado en el área de los estudios cinematográficos. Las causas podrían buscarse en el hecho de que el concepto haya surgido del análisis

literario, o porque las herramientas de análisis posmoderno todavía no están del todo integradas en el pensamiento sobre el séptimo arte. Aunque se trata de problemas teóricos que surgen en un nivel más general, es necesario tenerlos en cuenta a la hora de hablar de *El libro negro* como metaficción historiográfica, pues el filme de Verhoeven no es único en cuanto al tipo de orientación histórica que aplica, sino más bien encaja en una línea creativa ya trazada en el marco del cine contemporáneo.

El *Libro negro* es caracterizado por los críticos como un thriller de espionaje, como melodrama, como drama bélico o como película épica sobre la Segunda Guerra Mundial⁴. Por muy confusas y contradictorias que parezcan estas clasificaciones, puestas juntas dicen una cosa importante sobre el filme: crean una especie de panorama de géneros, cuyas pautas expresivas la película tanto utiliza como invierte de forma irónica. Cuando compone su filme, Verhoeven se sirve de la rica herencia visual creada en el cine sobre la Segunda Guerra Mundial, tanto a nivel de iconografía, como de clichés narrativos. Esta técnica es muy propia de la metaficción historiográfica, pues el concepto de Hutcheon afirma que los discursos históricos y otros discursos por medio de los cuales recibimos la información sobre la historia – como es, justamente, la ficción sobre la Segunda Guerra Mundial – participan de medida igual en la creación de nuestra percepción del pasado. Es más: “La ficción posmoderna impone nuevas preguntas sobre la referencia. La cuestión ya no es ‘¿a qué objeto empíricamente real en el pasado se refiere el lenguaje de la historia?’, sino ‘¿cuál es el contexto discursivo al que pertenece este lenguaje? ¿Cuáles son las textualizaciones precedentes a las que debemos referirnos?’”⁵

De aquí que, a la hora de componer una historia innovadora sobre la Segunda Guerra Mundial, los autores del *Libro negro* eligen como punto de referencia el discurso que el mismo cine, a lo largo de su desarrollo, ofrece sobre el tema. Esto también significa que el filme de Verhoeven requiere ser contemplado y entendido dentro del mismo contexto expresivo que elige como su marco referencial. Por eso, *El*

⁴ Una variedad de reseñas recientes sobre el *Libro negro* se pueden consultar en la Web de Rotten Tomatoes [en línea] <http://www.rottentomatoes.com/m/10007417-black_book/> [consulta 16. de mayo de 2007]

⁵ Hutcheon, Linda: *Poetics of Postmodernism*, Nueva York y Londres, Routledge, 1988, pág. 119.

libro negro cuenta con una trama que instala y luego invierte una serie de pautas narrativas bien conocidas al espectador. El filme resulta ser compuesto de clichés, pero ninguno de ellos está aplicado sin ser ironizado o subvertido.

Para empezar, la protagonista es una joven judía holandesa, testigo de la muerte de su familia en una masacre nazi, que se convierte en miembro de la resistencia y espía empleada en el centro del gobierno local alemán. Pero, pese a este pasado, Rachel se enamora del oficial alemán Müntze, a quien, en un principio, solo intenta seducir con el fin de ayudar a sus colegas capturados y torturados por los nazis. Paradojicamente, resulta que Müntze es el hombre que más la protegerá en el transcurso del filme, además de compartir con Rachel la experiencia de la pérdida: su familia murió en uno de los bombardeos de los aliados.

Otro cliché invertido en la película también tiene que ver con el tópico del antagonista nazi: si el personaje de Müntze representa una excepción, el de su colega Franken acumula una variedad de características propias de su tipo: es una persona cruel, torturador sádico, privado de cualquier impulso de piedad. No obstante, será una sorpresa cuando el final descubra que en sus acciones el antagonista no está guiado por las convicciones ideológicas, sino por deseos puramente materiales. Resulta que fue él quien concertó las matanzas de los judíos, con el único fin de apoderarse del dinero que éstos llevaban consigo a la hora de planificar su escapada de Holanda.

El mayor tópico que el filme deja de cumplir es el del nazi como el antagonista más importante del filme, pues en su lugar aparece otro, incluso más peligroso: se trata de Hans, un colega de la resistencia y ex amante de Rachel, que estaba aliado a Franken en su complot de apoderarse del dinero judío. Hans elegía las víctimas entre los judíos adinerados escondidos, les ofrecía la posibilidad de escapar y, luego, facilitaba los datos sobre ello a Franken. Lo que hace de Hans un antagonista tan poderoso se vincula a la inversión de otro cliché narrativo en el filme – él de la llegada de la paz como el punto final al sufrimiento de los protagonistas -. Porque Hans no solo es un aprovechado de la guerra, y procure quedarse con el dinero que acumuló junto a Franken, sino amenaza con apoderarse de toda la simbología que conlleva la llegada de la paz e instalarse en la nueva sociedad como un héroe de la resistencia.

Vencerlo a él – vencer en el intento de instalar una versión justa de la historia – es el mayor reto para la protagonista. En su intento, ella sufrirá humillaciones por parte

del pueblo holandés vencedor, pues es considerada como ex colaboradora de los nazis y perderá a Müntze, que acabará ejecutado por un absurdo error burocrático. Finalmente, Rachel se convertirá, junto a otro miembro de la resistencia que perdió a su hijo como consecuencia del complot Franken - Hans, en la ejecutora de éste último, una vez descubierto su doble juego.

Este planteamiento final de los autores del *Libro negro* ha provocado reacciones controvertidas en la crítica cinematográfica, tanto por el aspecto genérico como por el aspecto ideológico del filme. Por un lado, Verhoeven es visto como un autor cuyos filmes “no pretenden ofrecer una visión moral muy profunda. *El libro negro* no pretende tratar adecuadamente la historia, se trata de un entretenimiento puro y vacío en su variedad”. Además, la película “reduce la fea e inmoral huella del Holocausto al buen y viejo deseo de apoderarse del dinero, en vez de representarlo como el periodo más oscuro en la historia del siglo XX”⁶. Otra parte de la crítica se centra más en el nuevo enfoque que ofrece Verhoeven y ve su película como “producción que juega de una forma sutil con las pautas de género en el que se mueve” y el filme que “no ofrece una simple división entre los héroes y los antagonistas”⁷, centrándose más en el tema del antisemitismo y otro tipo de comportamiento incorrecto en los propios países aliados en lugar de centrarse en los países nazis.

La verdad es que estas reacciones reflejan más una parte de la controversia que los autores del filme han deseado plantear que otra cosa. Según Hutcheon, la metaficción historiográfica no tiene por objetivo contar una verdad cerrada y generalizable, sino más bien proponer preguntas y buscar contradicciones que conciernen tanto los posibles enfoques históricos, como a sus vínculos con las ficciones. Ya que *El libro negro* utiliza los anteriores filmes sobre la Segunda Guerra Mundial como punto de partida discursivo, uno de estos absurdos podría ser el hecho de que son muchas las obras que tratan ese tema, pero que el público recibe justamente como una

⁶ Berning, Beverly: *Black Book* (2006) [en línea] Culturevulture.net, Oakland, C.A.

< <http://www.culturevulture.net/Movies/blackbook.htm> > [consulta: 16 de mayo de 2007]

⁷ Elley, Darek: *Black Book*, [en línea] Variety on line edition, Viernes, 1 de septiembre de 2006.

<<http://www.variety.com/review/VE1117931442.html?categoryid=31&cs=1&p=0>> [consulta: 16 de mayo de 2007]

fuente de diversión. A la vez, se podría hacer la pregunta ¿Cómo serían las historias de *Gilda* (1946), *Encadenados* (1946), o *Casablanca* (1942), si sus protagonistas hubieran estado enamoradas de los antagonistas? ¿Que clase de personas tendrían que ser estos antagonistas para poder provocar afecto en ellas y bajo qué circunstancias tendrían que actuar? A la vez, uno de los clichés invertidos en el filme es el de la Mata Hari, que muere por ser espía alemana enamorada del enemigo: Rachel como espía aliada entre los alemanes es una superviviente y no persona que ofrece un gran sacrificio personal.

En cuanto al mismo tratamiento del Holocausto, también se ha de tener en cuenta el marco referencial del filme de Verhoeven, que nos ofrece más que suficientes referencias a anteriores historias sobre el tema, y así alude a conocimientos que el espectador tiene al respecto. No obstante, como un ejemplo de metaficción historiográfica, *El libro negro* también intenta demostrar que “únicamente existen verdades en plural, nunca una sola Verdad; raramente se encuentra falsedad en sí misma, solamente hay verdades de otros”⁸. De allí proviene la contradicción que el filme pretende presentar: aludiendo continuamente a los clichés cinematográficos sobre la Segunda Guerra Mundial, alude a la Historia generalizada, tal y como la conocemos. Sin embargo, alejándose de ellos por medio de una continua subversión de clichés, también cuenta una historia particular, y está explorando la posibilidad de otros enfoques, más marginales.

Desde el punto de vista de la *metaficción historiográfica* cualquier intento de contar una historia sin dejar claro cuáles son las condiciones del sujeto narrador y su contexto interpretativo, es perjudicial, ya que lleva a una posible generalización. Al mismo tiempo, ese tipo de narración prefiere el punto de vista de los sujetos marginalizados, de lo que la versión oficial de la historia habla bien poco. En este aspecto, *El libro negro* deja las cosas muy claras: la historia está contada por la propia protagonista, en un único *flash back*. La historia de Rachel, en la que los puntos de vista de otros no intervienen, resulta ser bastante particular y marginal justamente porque contiene elementos inesperados de los que hemos hablado. A la vez, Rachel como sujeto narrador todavía sigue siendo una especie de paradigma, pero no solamente del Holocausto, sino también de las paradojas que cualquier guerra conlleva, como es el

⁸ Hutcheon, Linda: *Poetics of Postmodernism*, Nueva York y Londres, Routledge, pág.109

hecho de que en el destino de los judíos en la Segunda Guerra Mundial *también* influyó el dinero del que disponían, así como los antisemitismos presentes en los países europeos que resistían al fascismo.

En el final hay que mencionar que “la ficción posmoderna sugiere que re–escribir o re–presentar el pasado en la ficción o en la historia significa abrirla al presente, impedir que se convierta en concluyente.”⁹ De allí que la metaficción historiográfica siempre sea consciente e intente subrayar el significado que el pasado narrado tiene en el presente. El mencionado *flash back* de la protagonista en *El libro negro* es en este sentido un aspecto muy significativo: una vez terminada la historia, volvemos a su presente en Israel. En el plano final del filme la cámara se aleja de Rachel, su marido y sus dos hijos, para enseñarnos el campo de entrenamiento de soldados que está situado justo al lado del centro en el que la protagonista trabaja como profesora.

⁹ Ídem, pág 110.