

La estrategia narrativa del punto de vista en *Shoah* y *La lista de Schindler*

LUCIO BLANCO
Universidad SEK

Shoah and *Schindler's List*: The film point of view as a narrative strategy

Abstract

Both *Shoah* and *Schindler's List* are films fundamentally dealing with human pain and suffering, specifically the Jewish people's suffering caused by the persecution to which was subjected by Nazis. In the present paper, the author discusses the requirements that must be satisfied if an effective communication of pain is to be achieved: showing the pain, leaving oneself aside as a narrator in order to make the audience feel the suffering as being their own experience, and, if necessary, renouncing beauty when, in this way, pain can be displayed more explicitly. In both movies, the film point of view as a narrative strategy plays a key role. *Shoah* uses the transference point of view aimed to pass on the audience the experience of those who suffered the Holocaust, while *Schindler's List* resorts to the conceptual point of view to allow the audience to know what happened by gaining an insight into the main character's awareness.

Key words

Holocaust. Film point of view. Pain. Lanzmann. Spielberg

Resumen:

Tanto *Shoah* como *La lista de Schindler* son, ante todo, dos films sobre el dolor y el sufrimiento, en concreto el sufrimiento del pueblo judío a causa de la persecución de que fue objeto por parte de los nazis. En este artículo se exponen las condiciones para que se dé una comunicación del dolor de modo eficaz: mostrar el dolor, eliminarse como narrador para que el espectador sienta el dolor como propio, renuncia a la belleza si con ello ganamos en eficacia. En ambos films es determinante el punto de vista como estrategia narrativa. *Shoah* opera a través del punto de vista transferido para transmitirnos la experiencia de los que vivieron el holocausto. *La lista de Shindler* lleva a la formación de un punto de vista conceptual a través del punto de vista físico que nos hace adquirir conciencia de lo sucedido mediante el acceso a la conciencia del protagonista.

Palabras clave: Holocausto. Punto de vista. Dolor. Lanzmann. Spielberg.

Comunicar el dolor

Para comunicar el dolor con eficacia es necesario seguir los mecanismos específicos de esta comunicación en particular. La imaginación humana no funciona solo con datos; es más, a la imaginación le cuesta

hacerse cargo de simples datos no acabando de comprender la magnitud de la desgracia simplemente con esa "información objetiva". Al ser nuestro conocimiento esencialmente imaginativo comprendemos mejor los casos concretos que el concepto general junto con los datos cuantitativos. Como afirma Eduardo Terrasa: "el receptor necesita experimentar la hondura del problema, para luego ser capaz de juzgar sobre su magnitud. El hombre necesita ver ese sufrimiento concreto, porque de otra manera se convertiría para él en un dolor impersonal, sin rostro y sin lágrimas. El "alcance real" de una tragedia sólo se puede juzgar desde una sintonía con ese dolor, desde un saber práctico sobre él"¹. Sólo a partir de ahí podemos hacernos cargo de las tragedias humanas y, al menos, intuir sus proporciones, pues el verdadero conocimiento sólo se activa ante un dolor concreto, personalizado.

1 TERRASA. E. "La información sobre el dolor: una reformulación de términos". *Comunicación y sociedad*, Volumen VII, Num. 2. 1994. p. 165.

2 *Ibidem*. p. 166.

La comunicación sobre el dolor requiere una información que muestre el dolor. Esa es la esencia de una comunicación completa. "...mostrando a otro yo que sufre, ese dolor se hace cercano, se hace real y, por eso, se hace plenamente inteligible"². Al pensar cuáles han de ser las condiciones de esta información, Terrasa establece como esencial el que se trate de una comunicación directa entre el afectado y el receptor. Esto implica la desaparición del autor. El informador debe hacerse desaparecer a sí mismo como autor e incluso como narrador, limitándose simplemente a poner en contacto al afectado, (al propio dolor) con el espectador. Sólo así, en la comunicación personal, se establece la verdad sobre el dolor, porque sólo en esta comunicación se abre la propia intimidad mostrando la interioridad afectiva, el dolor hecho afecto con toda su significación y su capacidad para involucrar al espectador.

Otra condición indispensable para que exista esta comunicación, para que exista esta revelación de lo íntimo considerado como propio y común entre el afectado y el receptor es que la revelación del dolor se haga a través de una entrega confiada. "Una revelación de la propia intimidad que no esté situada en una relación de confianza no sería más que exhibicionismo; y contemplar una exhibición de la intimidad ajena no satisface otra cosa que el morbo del receptor"³.

3 *Ibidem*. p. 167.

González Requena hace observaciones de orden similar al definir lo que es la seducción en el discurso audiovisual y en su análisis sobre el documental de TVE, *Colombia bajo el volcán*⁴. También Susan Sontag asegura que cuando no llegamos a solidarizarnos con el dolor ajeno es por un fallo de imaginación, de empatía. Su trabajo *Ante el dolor de los demás* se dirige principalmente a la fotografía pero sus conceptos son perfectamente transportables a los medios audiovisuales. Lo que sucede se con-

4 Este autor trata estas cuestiones en "Televisión: un espectáculo desimbolizado". *El discurso televisivo, espectáculo de la modernidad*. Akal, Madrid. 1989.

vierte en real cuando es fotografiado. La fotografía es la imagen de algo que se presenta ante la lente, es una máquina de objetividad que en cierto modo elimina al narrador. Las fotografías menos pulidas parecen más auténticas. Así pues, se debe buscar ese valor documental de la fotografía. Pero es inevitable que exista un informador. La comunicación eficaz debe conseguir la suma del registro objetivo y del testimonio personal, imprescindible para crear una "teleintimidad". Especialmente las fotografías que representan el sufrimiento deberían renunciar a la belleza. "Una fotografía bella desvía la atención de la sobriedad de su asunto y la dirige al medio mismo...la fotografía ofrece señales encontradas. Paremos esto, nos insta. Pero también exclama: ¡Qué espectáculo!"⁵. El afeamiento es más didáctico e incita a una respuesta activa. Otro aspecto digno de atención es el de la explotación sentimental de la piedad, la compasión y la indignación.

Pues bien, aceptando estas premisas encontramos dos documentos audiovisuales que hablan sobre el holocausto y que destacan sobre todos los demás. Dos films que por la fuerza de su mirada y por la estrategia narrativa construida a partir del acierto en el uso del punto de vista, consiguen establecer un circuito de comunicación de probada eficacia. Nos referimos a *Shoah*, de Claude Lanzmann y a *La lista de Schindler*, de S. Spielberg muy por delante ambas de los films de Resnais, de Polanski, etc.

Shoah

Sobre *Shoah* dice Reyes Mate: "El director utiliza todos los resortes del lenguaje cinematográfico -movimientos de la cámara, distintos tipos de planos, complicidad de rostros y paisajes, el arte del montaje, etc.- no sólo para contar una historia inenarrable sino para aproximarnos a la experiencia de sus protagonistas"⁶. Nótese cómo se cumple desde el principio esa condición esencial de poner en contacto a afectados y espectadores eliminándose Lanzmann como autor-narrador. Obviamente la estrategia narrativa se asienta sobre la transferencia de la autoría, la cesión del poder de contar, lo que Chatman llama el punto de vista transferido⁷. Los "actores" son supervivientes, se representan a sí mismos, pero no fingen su dolor (F1). Alguien se desploma y llora ante la cámara porque no puede soportar la memoria. Es el precio que paga por transmitir la verdad de su experiencia.

Lanzmann quería un film en el que el espectador no fuese a pasar un rato sino a recoger esa experiencia. He aquí la conexión entre emisor y

⁵ SONTAG, S.: *Ante el dolor ajeno*. Alfaguara. Madrid.2003. p 90.

⁶ MATE, R.: "Shoah en televisión". *El País*. 20 de mayo de 2006.

⁷ CHATMAN, S.: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus. Madrid.1990.



8 MATE, R.: *op. cit.*



F2



F3



F4

receptor llevada a su último extremo. He ahí el porqué de la fuerza comunicativa de este film. La transferencia de la experiencia vivida en primera persona nos hace ver cómo el olvido que los nazis pretendían no se ha cumplido. “No tenía que quedar ni rastro del crimen para que desapareciera la posibilidad de la memoria de un pueblo”⁸ (F2). El fracaso de este intento de sepultar la memoria para que no pudiera enfrentarse a la historia se muestra en la secuencia en que la cámara fija su mirada sobre un campo cubierto de nieve en el que fueron arrojadas las cenizas de los judíos asesinados (F3). Al detenerse en ese lugar la cámara quiere hacernos conscientes de que lo que se quiso hacer perder, los restos y con ellos la memoria, no se han perdido sino que siguen siendo bien visibles. A la manera en que Sontag lo reclama, el arte se hace testimonio.

Cuentan también extraordinariamente los propios verdugos, filmados con engaño, mediante cámara oculta. No muestran ningún arrepentimiento y sus testimonios sencillamente dan miedo (F4).

Tampoco se deja pasar desapercibida la actitud de una gran parte de polacos, (los campos de exterminio estaban casi todos en Polonia), católicos, en un país en el que casi nada se hacía sin, al menos, la anuencia de la iglesia, según afirma R. Mate. Las disculpas que estos ofrecen demuestran la necesidad de justificarse ante unos hechos de los que saben que no son inocentes.

Con todo esto la transferencia se completa. El autor no muestra su punto de vista, lo cede a los testigos, los que mejor conocen los hechos, se sitúa imperceptiblemente tras la cámara para que, en su ausencia, el contacto directo entre quienes cuentan y quienes reciben el mensaje sea el sistema comunicativo, el punto de vista transferido situado en las antípodas de la exhibición, la seducción o el espectáculo, renunciando también a darle alguna mayor importancia al medio que a la propia información.

La lista de Schindler

En *La lista de Schindler* lo que llama más la atención, como estrategia narrativa, es el salto cualitativo que se da en el film a partir del momento en que se da el cambio en el personaje, el momento en que el cínico, amoral Oscar Schindler se convierte en una persona comprometida que comparte el sufrimiento del pueblo judío y pone de su parte todo lo posible por evitar el holocausto o, al menos, por disminuir sus proporciones. Ese salto cualitativo se efectúa mediante el salto al punto de vista subjetivo.

vo en la secuencia en que Schindler, acompañado de su mujer, observa la matanza en el ghetto y ve con espanto lo que eso significa. La diferencia en el modo de visión, el paso del observar al ver, es el paso a la conciencia que se opera en el transcurso de esta secuencia y que cambia el comportamiento del personaje para el resto del relato.

En la primera secuencia, (segunda tras los preparativos en su casa que terminan con la colocación en su solapa de la esvástica, primera con una significación inserta en la significación del relato), la cámara no se emplaza ni una sola vez en el lugar de los ojos de Schindler, en el punto de vista subjetivo (F5). Busca una neutralidad, que no objetividad, en esos puntos de vista dispersos, desde varios emplazamientos que rehuyen la identificación con el personaje. Esto forma parte de una táctica narrativa que tiende a dejar al protagonista en la indefinición, en la ambigüedad. Planos de perfiles, de espaldas...planos en que apenas se muestra el rostro del personaje.

Mientras unas cámaras fotográficas obtienen imágenes que finalmente son las que se hacen con la objetividad. El congelado de la imagen y la luz del flash elevan lo más significable a la categoría de significado simbólico. Parece que Spielberg reconociese el potencial superior de la fotografía para ver la realidad y le diese el valor de documento mientras la cámara cinematográfica hace su papel de observador neutro y quizá de un observador que, por ahora, sólo observa sin haber llegado todavía a penetrar más allá de lo que se muestra como real pero aún no puede dotar de significado pleno, es decir, todavía no identifica como realidad (F6).

En la secuencia de la destrucción del ghetto la realidad se hace visible, todos los fragmentos de lo real observado se juntan, se ordenan y toman sentido. Schindler, desde un puesto de observación privilegiado, punto de vista físico, literal, punto de vista de la percepción, observa. La cámara, ahora sí, toma su punto de vista, se sitúa exactamente en el lugar de sus ojos, lo visto por el personaje y por la cámara se hacen la misma percepción, la misma realidad (F7) (F8).

En el decurso de la secuencia vemos cómo la cara de Schindler va cambiando, primero la curiosidad, ésta da paso a la incredulidad y de ésta se pasa a la suspensión de la incredulidad, al conocimiento de lo cierto por increíble que parezca (F9) (F10).

En el decurso del relato el compromiso de Oscar Schindler con los judíos va en aumento y comienza el esfuerzo desesperado por salvar al



F5



F6



F7



F8



F9



F10

9 CHATMAN, S.: *op.cit.* p.169.



F11

mayor número posible de ellos. Atrás queda la estremecedoramente cínica declaración de que la guerra es el elemento mágico que le ha proporcionado el éxito. Llega incluso la reconciliación con su mujer, la vuelta a casa, tan significativa para el pueblo judío para el que es tan significativo el hogar.

Así pues esta secuencia es clave para el proyecto narrativo y para el proyecto ideológico de la narración. Y dentro de la secuencia el paso al punto de vista subjetivo, salto cualitativo en la conciencia del personaje, que borra toda su pasada indefinición es clave como pieza de la estrategia narrativa que no conduce a otro fin que comunicar el dolor, más allá de la bondad de una persona o de la bondad de algunos individuos dentro del género humano como contrapeso a la crueldad del nazismo. “El acceso a la conciencia de un personaje es la entrada a su punto de vista, el medio más usual y más rápido por el que llegamos a identificarnos con él, conocer sus pensamientos y que asegura una conexión íntima”⁹. Conexión necesaria que va a servir para modular el relato y reforzar la empatía del espectador.

Otro momento en que el punto de vista subjetivo adquiere una importancia decisiva en el proyecto ideológico narrativo es la secuencia en el campo de concentración. Amon Goeth, a través de la mira telescópica de su rifle, elige la víctima sobre la que va a efectuar el próximo disparo (F11).

El emplazamiento de la cámara es tal, que su visión es la misma que la de quien apunta con el rifle. Las víctimas potenciales destacadas y aumentadas de tamaño por la mira telescópica y señaladas por el punto de mira hacen sentir al espectador el inminente peligro y el destino que les espera si el gatillo es accionado. En este caso el acceso a la conciencia del personaje descubre su instinto criminal, la patología del sujeto entregado al goce de dar muerte a seres inocentes e indefensos, lo que le hace sentirse todopoderoso, dueño de la vida y de la muerte.

La secuencia en que este mismo personaje propina una brutal paliza a su sirvienta judía es una de las muestras más claras del punto de vista conceptual del film. Más que insistir en el aspecto ideológico del nazismo, tema ya muy gastado y que, por tanto, ha perdido eficacia, lo que Spielberg desentraña es la esencia de su comportamiento, una mente enferma de odio y de impotencia (F12). Amon deja claro cuál es el pensamiento de la Alemania nazi sobre el pueblo judío: ni siquiera les consideran personas, son ratas sin ningún derecho, ni siquiera a la vida. Pero la supuesta superioridad de la raza aria es descubierta en su profunda

mentira y necesidad. La superioridad moral de Helen, la sirvienta, es evidente y enloquece aún más a Amon quien ve que sólo puede tener acceso a ella por la fuerza.

Su deseo no es sólo el acceso sexual a la joven, sino privarla de lo más íntimo, de su capacidad de decidir y de negarse a ello, privarla de su voluntad y de su dignidad. Los golpes que le propina son la única salida posible para su frustración, el único modo de anular la superioridad moral de la joven y de ocultar su propia inferioridad en este orden de cosas. De este modo queda claro que la ideología se asienta sobre la falta de razón en su sentido más literal, la falta de razón de la locura.

Pleno de significación en el campo conceptual es el primer plano de Schindler en sobreimpresión sobre los rostros de los judíos, de modo que "Aquel enigma inicial, aquel punto cero acerca de su identidad, se verá colmado de significación por los rostros de sus judíos"¹⁰.

Sobre el punto de vista de interés, como lo nombra Chatman, es decir, la transferencia de la capacidad de contar, de la autoría. Al contrario del caso de *Shoah* en *La lista de Schindler* el autor de la narración es el propio director, ahora bien, Spielberg se legitima como narrador por las características del discurso fílmico. Sin duda, algunas de las secuencias más estremecedoras de la película son aquellas rodadas cámara al hombro, con desencuadres, imperfección de la imagen, iluminación tosca, movimientos de masas, primacía de los figurantes, etc. Caldevilla se refiere también a "ese tono neutro de realidad"¹¹, que le da el blanco y negro, que le confiere por una parte una alta carga dramática y por otra le otorga la calidez de la cercanía y del realismo.

Por otra parte la focalización en el personaje central, Schindler, le proporciona el medio para conducir inteligentemente su carácter de narrador, no ocultándose pero sí ofreciendo el punto de vista de este personaje como medio para ir ganando en conciencia y acercamiento al sufrimiento del pueblo judío. En palabras de E. Terrasa "La «suerte» o el «destino» del protagonista es lo que más nos interesa, constituye la sustancia misma de los relatos; sería absurda una historia sin protagonista"¹². En este caso resulta indudable este planteamiento, pues si el fin último de *Shoah* es dar a los muertos el entierro que no tuvieron, el fin último del film de Spielberg es resucitar a los muertos a través de la lista, y la lista no existiría si no existiese Schindler. Así el protagonista es imprescindible y el plano, ya referido, en que en sobreimpresión su rostro de funde con los rostros de la lista sintetiza este discurso del modo más eficaz.



F12

10 LOZANO AGUILAR, A.: *Steven Spielberg. La lista de Schindler: estudio crítico*. Ediciones Paidós. Barcelona. 2001. p 70.

11 CALDEVILLA DOMINGUEZ, D.: *El sello de Spielberg*. Visión Net. Madrid. 2005. p 162.

12 TERRASA, E.: *op. cit.*, p. 166.

Las distintas combinaciones de las bandas de imagen y sonido prestan un notable apoyo al uso del punto de vista de interés. Como ejemplo recordemos los gritos de las mujeres judías que piensan que van a ser enviadas a la cámara de gas. Puro dolor transmitido sólo por el sonido, aunque éste se hace mucho más sonoro con la imagen, pantalla totalmente en negro que es la más perfecta visualización de lo que esperan encontrarse, la negrura de la muerte.

Conclusiones finales: aunque por distintos caminos ambos films logran una eficacia indudable en la comunicación del dolor. En ambos el autor no se muestra más de lo imprescindible para establecer el contacto entre el mensaje y el receptor, lo imprescindible para hacer comprender al receptor lo que está pasando. Aunque *Shoah* llega a alcanzar los límites de lo que los personajes están dispuestos a contar, nunca sobrepasa lo que podemos llamar “la entrega confiada” en palabras de E. Terrasa. Por su parte en *La lista de Schindler* la participación de los judíos es una entrega totalmente voluntaria y tan coautora cualitativamente como en el film de Lanzmann. En ninguno de los dos films la participación deja de ser un acto libre, por eso en ambos casos se constituye en una auténtica revelación de lo propio, lo que asegura la comunicación.

En ambos films el autor casi se elimina como tal, pero se mantiene lo necesario para asegurar la “compasión informativa” que haga posible la compasión humana, es decir, más que comunicación del dolor comunicación “en” el dolor.

Bibliografía

CALDEVILLA DOMINGUEZ, D.: *El sello de Spielberg*. Visión Net. Madrid. 2005.

GONZÁLEZ REQUENA, J.: “Televisión: un espectáculo desimbolizado”. *El discurso televisivo espectáculo de la modernidad*. Akal, Madrid. 1989

CHATMAN, S.: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus. Madrid. 1990.

LOZANO AGUILAR, A.: *Steven Spielberg. La lista de Schindler: estudio crítico*. Ediciones Paidós. Barcelona. 2001.

MATE, R.: “*Shoah* en televisión”. *El País*. 20 de mayo de 2006

SONTAG, S.: *Ante el dolor ajeno*. Alfaguara. Madrid. 2003.

TERRASA, E.: “La información sobre el dolor: una reformulación de términos”. *Comunicación y sociedad*, Volumen VII, Num. 2. 1994.