

**Raúl Beceyro**  
Universidad Nacional del Litoral

## Los límites. Sobre *La Lista de Schindler*

Limits. About *Schindler's List*

### Resumen de los editores

Este artículo fue publicado originalmente en la Revista *Punto de vista* en agosto de 1994. No es difícil constatar, dado el número de veces que aparece citado en otros textos, que a pesar del tiempo transcurrido no ha perdido su actualidad a la hora de pensar los problemas que hacen a la representación cinematográfica de acontecimientos históricos. No obstante esto, el artículo no estaba hasta ahora disponible en la web y era complicado encontrarlo en bibliotecas. Por este motivo decidimos, con la autorización de su autor, reeditarlo en este primer número de *Toma Uno*. Agradecemos a Raúl Beceyro su generoso aporte.

### Editors' Abstract

This article was originally published in *Punto de Vista* in August 1994. It is not difficult to confirm, given the number of times it is quoted in other texts that, despite the time gone by since its first publishing, it has not lost its significance for approaching problems concerning film representation of historical events. Nonetheless, it was, until now, unavailable on the web and difficult to find in libraries. For this reason we decided, with the permission of its author, to republish it in this first issue of *Toma Uno*. We are grateful to Raul Beceyro for this generous contribution.

### Palabras Clave

Representación  
Spielberg  
La lista de Schindler  
Cine e historia

### Keywords

Representation  
Spielberg  
Schindler's List  
Cinema & history

Para Spielberg, el exterminio de los judíos por parte de los nazis es algo inenarrable, que no se puede narrar. Y ante ese objeto imposible de abordar frontalmente elige una estrategia oblicua, utilizando procedimientos corrientes en el cine normal (el de la normalidad estadística). El primero de ellos es hacer pasar el hecho histórico por el ojo de aguja de la situación individual. Todo en *La lista de Schindler* es peripecia individual, avatar de los personajes, circunstancia que concierne a un individuo, o a un grupo de individuos, el grupo de aquellos que existen en el film, que han sido individualizados por el film. Por eso el cartel final en homenaje a los seis millones de judíos asesinados surge como una generalización ineficaz, porque excede lo que el film ha hecho existir. El “afuera” de la película no existe, como no existe en ninguna película normal: hay personajes, situaciones, hechos que la película ha contado, y lo que no ha mencionado no está.

Puede llegar a pensarse que el film de Spielberg no habla del asesinato de los judíos por los nazis, sino que habla del asesinato de los judíos que uno ve morir en un plano del film, en mano de los soldados que uno ve disparando en ese plano. Este angostamiento, este estrechamiento del significado del film llega al extremo de que podría haber sido hecho aún cuando Hitler, el nazismo y los campos de exterminio no hubiesen existido.

Hay muchos ejemplos de películas que, tomando temas globales como el problema del Sida o la dictadura militar argentina del 76 al 83, han utilizado procedimientos similares. En *Filadelfia*, film con el cual *La lista de Schindler* tiene muchos puntos comunes, también el Sida está “personalizado” en el abogado que la empresa despidió porque tiene Sida. En *La historia oficial* los 30.000 desaparecidos toman el camino de los conflictos de una profesora de historia de la escuela secundaria cuya hija adoptiva es, al parecer, hija de una desaparecida. Esta brutal “reducción” conduce a que, en esos films, sus temas globales, tamizados por la peripecia individual, sean prácticamente evacuados de los films, en los hechos, es decir en la propia película.

Demme, Puenzo y Spielberg piensan que ellos hacen lo único que puede hacerse y que la única manera de hablar del problema global que encaran es construir una anécdota en la cual las peripecias individuales sean determinantes. Efectivamente al cine de ellos, el cine dominante, el cine normal, no se le ocurre poder encarar esos temas globales de otra manera.

En esta forma de estructurarse, el cine normal obra como una especie de embudo por cuya parte superior entra el tema global, ancho, consistente, y por cuya parte inferior sale la peripecia individual. De esta manera el cine normal actúa exactamente al revés de cómo se estructuran las grandes películas. En el comienzo de esas grandes películas hay materiales diversos (ciertos temas, ciertos personajes, ciertos hechos, ciertas estructuras narrativas). Y si todo va bien, si todo funciona, existe, se estructura y se pone en movimiento en el film, sólo entonces, estas grandes películas consiguen hablar de temas generales, de cuestiones globales, que vayan más allá de lo que les pasa a sus personajes. El mecanismo que Antonioni, Tarkovsky o Cassavetes ponen en funcionamiento es exactamente el opuesto al que Demme, Puenzo o Spielberg consideran único posible.

Pero decir esto es una ingenuidad. De la misma manera que *Filadelfia* es “el primer film de 20 millones que hablan del Sida”, el film de Spielberg redime toda posible debilidad y descalifica toda posible crítica debido a que es visto por millones de espectadores. En esa gran difusión se encontraría la justificación del film, dado que pondría al alcance de multitudes que tienen una información inexistente o escasa sobre el genocidio del pueblo judío, elementos para comprender el problema. Ahora bien: ¿qué dice *La lista de Schindler* sobre el genocidio del pueblo judío?

Spielberg dice que las cámaras de gas no existieron. Porque la única vez que vemos en el film una cámara de gas es, hacia el final, cuando “las mujeres de Schindler” van a Auschwitz. Y en esa única vez, en las cámaras de gas, las mujeres reciben una ducha. El film dice, en el film se muestra, en el universo del film se dice, que no eran cámaras de gas sino duchas. De la misma manera, Spielberg dice que, gracias a su coraje y su viveza, los judíos se salvaron, porque los judíos de Schindler, que son los judíos de Spielberg, se salvaron. Aunque parezca inconcebible, *La lista de Schindler*, que supuestamente habla del asesinato de seis millones de judíos, tiene un *happy end*. Y el final es feliz no sólo porque los judíos se salvan (porque los judíos del film se salvan) sino porque a causa de este escamoteo, los espectadores salen contentos de ver el film, sin ningún conflicto, porque el film los ha resuelto todos. El genocidio del pueblo judío ha sucedido en una época remota, en un país lejano. Los asesinatos que vemos en el film, los asesinos y los asesinados que vemos en el film, los judíos que se salvan en el film, quedan limitados a la sala en la que se proyecta la película. Pertenecen, como se dice a veces, al mundo del cine.

¿Resultaría una crueldad excesiva respecto del film de Spielberg reproducir el párrafo final del relato en *off* de *Noche y niebla* de Alain Resnais, documental cuyo tema global es el mismo que el de *La lista de Schindler*?

Y finalmente estamos nosotros, que miramos sinceramente estas ruinas como si el viejo monstruo concentracionario estuviese muerto bajo los escombros, y fingimos esperanzarnos con esta imagen que se aleja como si estuviésemos curados de la peste de los campos de concentración, nosotros que fingimos creer que eso pertenece a una sola época y a un solo país, y que no pensamos en mirar a nuestro alrededor, y que ya no escuchamos esos gritos interminables.

El film de Spielberg está construido sobre los supuestos que denuncia *Noche y niebla*: eso pertenece a una sola época y a un solo país, estamos curados de la peste de los campos de concentración y el viejo monstruo concentracionario está muerto bajo los escombros.

Quizás otra crueldad sería comparar a *La lista de Schindler* con *Shoa*, el documental de Claude Lanzmann. La intensidad de los grandes momentos de *Shoa* no tiene ni remotamente equivalente en el film de Spielberg, en el que, curiosamente, la emoción está ausente. Uno recuerda la inolvidable secuencia de *Shoa* en la que el ex integrante del Comando Especial cuenta cómo los jefes del campo, subidos al techo del crematorio, y para tranquilizar a quienes iban hacia la muerte, les hacían creer que lo que querían era hacerlos trabajar, y cómo el jefe nazi, dirigiéndose a un pequeño hombrecito, le preguntaba cuál era su oficio, y el pequeño hombrecito decía que sastre, y el nazi decía que eso estaba muy bien porque los sastres eran necesarios. Y entonces, tranquilizada, la muchedumbre se dirigía a la cámara de gas. Uno escuchaba, en *off*, la voz del testigo, y veía en la imagen el lugar en el que había pasado eso.

O si no, la secuencia en que el peluquero cuenta cómo, en los momentos previos al asesinato en la cámara de gas, debían cortar rápidamente el cabello de las mujeres, y que, enfrentado a mujeres que venían de su ciudad, y que lo reconocían y que se acercaban y le preguntaban qué iba a pasar, él no podía decirles lo que iba a pasar.

¿Y cómo termina *Shoa*? El fragmento final es la imagen de un camión marca Saurer recorriendo las autopistas alemanas de hoy, mientras se escucha en *off* una carta de los jefes nazis dirigida a la empresa Saurer indicándole las modificaciones necesarias que debían introducir a los camiones que eran utilizados para matar gente con gas.

El camión de hoy y el de ayer, lo que pasó hace tiempo y nuestro presente están en *Shoa*, entrelazados. Para nosotros, espectadores de *Shoa*, no es posible fingir creer que eso pertenece a una sola época y a un solo país.

*La lista de Schindler* no puede ser comparada a *Noche y niebla* o a *Shoa* porque, a pesar de compartir el tema global, no tienen nada en común. Y esa diferencia abismal está subrayada por el, digamos, tono liviano que Spielberg da a su película. A pesar de la materia que trabaja, que lo impulsaría a la gravedad, Spielberg construye su film con situaciones jocosas, risueñas. Ejemplos: asustados por la amenaza de Schindler, el SS y el funcionario nazi se le unen llamando a Stern a lo largo del tren que ya está listo para salir. Otro ejemplo: el momento en que el asesinato del rabino se frustra porque las pistolas de los nazis no funcionan, lo que produce risa en los espectadores. O la conversación de Schindler con su mujer que concluye con el tren que parte llevándose a la esposa de regreso. Hay en Spielberg un deseo constante de aliviar en todo lo posible lo que está contando.

Por otra parte, lo terrible, eso que para Spielberg es inenarrable, queda fuera de cuadro. Cuando los camiones llevándose a los chicos se alejan del campo, a pesar de la multitudinaria protesta de las madres (que, por otra parte, los guardias tratan de contener cortésmente), una madre dice a otra que sus hijos deben haberse escondido. Y así es, poco después vemos a los chicos de Spielberg que se han salvado. Todos los personajes individualizados del film se salvan. Quizás ese sea el requisito necesario para ser un personaje de la película de Spielberg.

De la misma manera la materialidad del campo de concentración está idealizada. La mugre, los harapos, el hambre y la muerte cotidiana están ausentes de *La lista de Schindler*. Incluso la ropa tiene la característica de la ropa común y los hombres y mujeres del film parecen haberse bañado regularmente. Hay ahí un límite que el film no puede traspasar porque si lo hiciera se produciría una situación intolerable para el espectador.

Y finalmente está el “estilo” de Spielberg, su manera de narrar. Por un lado nos encontramos con la imagen publicitaria, el plano detalle y la situación eufórica. Cuando las mujeres de Schindler empiezan, en la cámara de gas a recibir la ducha, uno puede pensar que está viendo un publicitario de jabón Lux. Pero ¿cómo podría filmarse de otra manera esa situación? A quien se le ocurrió que la única vez que en el film aparecería una cámara de gas, fuese en realidad una ducha, no se le puede ocurrir filmar eso de otra manera que como el publicitario de jabón Lux. Hay ahí una correspondencia perfecta entre la situación y la resolución.

En otras situaciones hay una correspondencia menor y la resolución aparece como una arbitrariedad del realizador, como algo disparatado. Por ejemplo la primera vez que vemos a Schindler. Toda la secuencia está construida en base a planos detalles (corbata, gemelos, billetes) y no vemos el rostro de Schindler. ¿Alguien me puede explicar por qué no vemos la cara de Schindler? La única respuesta posible es porque a Spielberg se le ocurrió eso. Y si a Spielberg se le ocurrió eso es porque no tomó en consideración la situación que debía narrar en ese momento. Era obvio que debía verse el rostro de Schindler desde el comienzo, dado que era Schindler quien era descrito por sus costumbres. El módico suspenso creado por Spielberg (¿quién es este señor cuya cara no vemos?) y que no puede sino desembocar en una decepción (a partir de algún momento simplemente empezamos a ver la cara de Schindler) es una triquiñuela que usa Spielberg y que se supone va a entretener a un espectador distraído. Ese modelo de espectador (un espectador ignorante, y entonces se le cuenta algo sobre el genocidio del pueblo judío, del que ignora todo; y un espectador distraído, y entonces hay que interesarlo constantemente mediante pequeñas

triquiñuelas, y mediante frecuentes situaciones risueñas) es el destinatario de *La lista de Schindler*. El film rebaja su espectador a ese nivel lastimoso, y se rebaja a ese nivel lastimoso.

Si Spielberg, en esa primera secuencia en que vemos (en realidad no vemos) a Schindler se olvida de la situación que está narrando y comete un error al no mostrar la cara del personaje es porque su cine (el cine normal, el cine dominante) ya no se preocupa de las situaciones sino de los planos. Como el cine publicitario (caricatura grotesca de ese cine dominante) a Spielberg lo único que le interesa es el plano. Y puede sospecharse que ni siquiera le interesa el plano, sino la imagen, es decir el plano menos el tiempo, menos la duración.

Finalmente toda consideración que relacione *La lista de Schindler* con la realidad (si lo que muestra la película pasó en la realidad, si Schindler era así, etc.) no es pertinente, porque el film se mueve en una órbita que es la del cine normal, ese cine que cuesta muchos millones y que recauda muchos millones, pero para que pueda recaudar tanto es necesario que los realizadores tengan presente constantemente los límites dentro de los cuales deben trabajar. En esa especie de campo de concentración, imaginan, fabrican, filman, creyendo que son libres. Afuera, más allá de las alambradas y de los guardias, están Cassavetes, Antonioni, Tarkovsky; afuera está el cine.

#### FILMS CITADOS

*La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993).

*Filadelfia*, (Jonathan Demme, 1993)

*La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985)

*Noche y niebla* (Alain Resnais, 1955)

*Shoa* (Claude Lanzmann, 1985)

#### Raúl Beceyro

Raúl Beceyro es director de cine, fotógrafo, docente y ensayista. Ha dirigido numerosos documentales y el largometraje de ficción, *Nadie nada nunca* (1988), basado en la novela de Juan José Saer. Como ensayista, ha publicado, entre otros, *Cine y política: ensayos sobre cine argentino* (1997), *Apuntes de cine* (2002) y *Ensayos sobre fotografía* (2003). Tiene también publicado un libro sobre la práctica cinematográfica (*Manual de cine: Como se hace un film*, 2008). Desde 1985 dirige el Taller de Cine de la Universidad Nacional del Litoral.

