

## LA LISTA DE SCHINDLER DE STEVEN SPIELBERG.

### UN ESTUDIO PROPAGANDÍSTICO

Javier Lozano Delmar

Considerada por muchos como la obra cumbre del director de *Tiburón* y por otros como el mayor fracaso y la peor película que ha realizado, si algo queda claro es que *La lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg es un film que por su mensaje, por su tratamiento y, en definitiva, por el tema que trata, no permanece indiferente a nadie.

El propio Imre Kertész, autor de la novela que inspiró el film dice sobre la película: “Sé que muchos no coinciden conmigo cuando califico la película de *kitsch*. Dicen que Spielberg prestó un gran servicio a la causa por cuanto su película atrajo a los cines a millones de personas, muchas de las cuales no mostraban normalmente interés por el tema del holocausto. Puede ser. Pero ¿por qué debo yo, sobreviviente del holocausto, y poseedor de otras experiencias de terror, alegrarme de que sean cada vez más las personas que ven estas experiencias en la pantalla...de manera falsificada?” (García, 2003: 17). Del mismo modo encontramos comentarios como el que apunta José A. Zamora: “Se embellece la realidad de Auschwitz al presentar una excepción que no la hubo. En el mismo sentido dice Omar Bartov que el transformar un caso completamente extraordinario en un segmento representativo de la historia, dejando al margen el caso del holocausto más real, supone una distorsión de la realidad”<sup>1</sup> (García, 2003: 19). Paradójicamente, y en oposición a esto, habría que señalar que *La lista de Schindler* fue galardonada con numerosos premios entre los cuales se encuentran los Óscars otorgados por la Academia de Cine a la mejor película, mejor director y mejor guión.

Ante esta polémica, nos encontramos con un concepto de base del que podemos partir en relación con el autor de todo discurso: La ideología. Toda película, todo discurso audiovisual y en definitiva, cualquier tipo de texto está determinado por la postura del autor que lo realiza. Según Huici: “Todo lenguaje, toda comunicación, y no

---

<sup>1</sup> También podemos encontrarnos con testimonios como el de la propia Emile Schindler quién llegó a ver la película de Spielberg y decir que no reconocía en ella a su marido (García, 2003: 44).

exclusivamente aquella que se emite con fines propagandísticos (como podría ser un panfleto, una octavilla o el discurso en un mitin político) implica de un modo u otro una intención de dirigir o movilizar la conducta del receptor... Resulta evidente que, aunque no se trate de la intención expresa del autor, determinadas temáticas conllevan una carga ideológica insoslayable y, se admita o no, una búsqueda de adhesión por parte de los receptores” (1999: 27-29). Es decir, por muy fiel que pretenda ser una película, por muy realista que pretenda ser su tono, siempre nos encontraremos con la barrera de la subjetividad del autor. Y esto queda muy presente en *La lista de Schindler*.

Steven Spielberg, director cinematográfico de procedencia judía, siempre ha estado muy relacionado con un tipo de cine un tanto “comercial”. Esto es, un cine abierto a todos los públicos, un cine que entretiene, en definitiva, a toda la familia. Sin embargo con *La lista de Schindler* eligió un camino algo más difícil y complejo. Su objetivo era plasmar en la pantalla el horror del Holocausto sufrido por sus antecesores judíos a través de la historia del alemán Oskar Schindler.

Partiendo del estudio de esta película, el propósito que se persigue con este trabajo es doble:

1. Tras el visionado de la película analizar los diferentes elementos que conforman el film para, de este modo, poder ir definiendo el tipo de película ante la que nos encontramos.
2. Sobre la base de estas conclusiones profundizar un poco más en los aspectos propagandísticos del film para ver cuál es la postura que éste (o el propio autor) toma ante estos sucesos.

En definitiva, intentaremos averiguar la postura del autor ante los actos bélicos presentados en *La lista de Schindler* así como el modo en que pueda hacer uso de los diversos elementos propagandísticos para configurar el sentido global de su discurso.

Una vez visionado el film, si alguna impresión sacamos tras tres horas de metraje es, sin duda, la gran masacre que se produjo en los años del Holocausto y cómo estos años repercutieron brutalmente en el pueblo judío. Éste es el tema principal, el prisma, si se quiere, a través del cuál es reflejada toda la película. Pero, ¿Cuáles son los elementos narrativos de los que se sirve el film para transmitir este mensaje? En primer

lugar, habría que destacar el tono del film, la forma en la que, cinematográficamente hablando, está realizada *La lista de Schindler*. Así, Spielberg se decanta por una **estética documental** con el uso de una cámara más móvil que estática y una realización en blanco y negro que le sirve para reforzar el tono dramático del discurso además de aportarle ese toque de “realidad”, de compromiso, que implica todo documental<sup>2</sup>.

De esta forma se sitúa como demiurgo, como creador de los hechos que están teniendo lugar. Se sirve de la “veracidad” que caracteriza al documental para narrar unos hechos que se alejan de lo que podría considerarse “ficción” a los ojos del espectador. El director utiliza el documental como estrategia de persuasión y denuncia. Así, las convenciones asentadas en todo espectador se basan en que el uso del blanco y negro actualmente está reservado para aquellos discursos comprometidos con la realidad, para aquellos que pretendan ser un poco más realistas. Hay que destacar por tanto el uso de las características del género como apoyo para transmitir una ideología; La importancia no tanto de lo que se cuenta como de la “manera en que se cuenta”<sup>3</sup>.

Así, todo se vuelve mucho más oscuro, mucho más angustioso, mucho más real. En la película de Spielberg **no hay un solo momento en el que el espectador se sienta orgulloso ante lo que está viendo en pantalla** y ante la forma en que lo está viendo<sup>4</sup>. No hay ninguna elipsis para evitar los momentos trágicos, no hay ningún elemento escenográfico “casual” que nos impida ver lo que está ocurriendo. La realidad del discurso se muestra de una forma chocante y violenta ante el espectador. Incluso en los momentos de más emotividad siempre se recurre a algún gesto desesperanzador posterior que desilusiona aún más al espectador. Siempre que existe el pequeño destello

---

<sup>2</sup> “Spielberg deseaba que el rodaje se llevara a cabo bajo la consigna de realismo histórico. Así se aprecia, en primer lugar, en la elección por el blanco y negro, que recuerda al estilo de los documentales de los años 40 sobre los campos de concentración: en el empeño por filmar en decorados reales, como el apartamento del propio Schindler en Cracovia; y en el empleo de la *steadicam* que prestan a las imágenes un verismo propio de las producciones *en vivo*.” (Sánchez-Escalonilla, 2004: 305).

<sup>3</sup> Aquí habría que destacar como Spielberg vulnera este uso del blanco y negro con la chica judía de rojo, que es tratada a color: la enfatización de lo que el realizador quiere que veamos. Lo importante de la escena de la chica es cómo ésta destaca a ojos de Schindler, cómo esta chiquilla representa el holocausto sufrido por sus familiares. En definitiva, lo que se nos muestra es la personificación de la tragedia en una niña.

<sup>4</sup> Es como si la cámara se encontrase allí en aquel momento y no quedase más remedio que recoger los hechos que están teniendo lugar. No se puede esconder el objetivo. Si la cámara está recogiendo la muerte de un niño a balazos esto debe ser mostrado sin más; La objetividad del documental al servicio del film.

de un momento de felicidad es rápidamente sustituido por otro de tristeza<sup>5</sup>. Lo paradójico de esto es que mientras las cosas no tienen por qué tener una compensación en la vida real (si alguien es detenido y torturado injustamente, por ejemplo, puede que siga así hasta el fin de sus días) en el cine, en la mayor parte de los casos, sí que la hay. De este modo, se sigue, normalmente, una sucesión de los hechos basado en compensaciones: si el personaje principal es una persona que está siendo procesada injustamente, al final de la película, no importa los años que pasen, probablemente este personaje (y casi en el 90% de los casos) será liberado de todas sus culpas y alcanzará la felicidad, lo que llevará, indudablemente, a la felicidad consiguiente del espectador. Sin embargo en *La lista de Schindler* las cosas no tienen por qué ser así. El sufrimiento que padecen todos los personajes es un sufrimiento horrible y terrorífico que, muchas veces, no tendrá compensación ninguna. En la película **no hay ganadores ni perdedores**. La guerra, la situación por la que están pasando todos los personajes, no favorece a ninguno de ellos. Todos han perdido algo al final de la contienda<sup>6</sup>.

**Todo es absurdo**, los años de la guerra representados en *La lista de Schindler* no son algo cuerdo, algo racional. Numerosos son los elementos de los que Spielberg se sirve para ejemplificar este absurdo de la guerra. De esta forma, a lo largo del film, iremos viendo cómo los propios judíos matan a judíos, como éstos se cambian de bando y saquean los equipajes de sus amigos o familiares. O del otro bando, como los oficiales alemanes no saben realmente la catástrofe que están llevando a cabo y saludan a niños como si no les fuera a pasar nada, o ríen simplemente por el mismo placer de reír ante la barbarie. Los propios objetos cambian su valor en tiempos de guerra. De esta forma un

---

<sup>5</sup> Es de destacar, a este respecto, el momento final de la película, cuando se da a conocer que la guerra ha terminado y que todo el sufrimiento de los obreros judíos de la fábrica de Schindler ha terminado. Éste es un momento de gran “alegría” para el espectador cuando ve los rostros de esperanza de los obreros de la fábrica. El espectador siente que todos los personajes se salvarán pero, sin embargo, esta sensación de “felicidad” se verá rápidamente “cortada de tajo” por el emotivo discurso que realiza Oskar Schindler a sus empleados: “La guerra ha terminado. Mañana comenzará la búsqueda de supervivientes de sus familiares...Soy miembro del Partido Nazi, soy fabricante de armamento para el régimen, me he aprovechado de la esclavitud, soy un criminal. A medianoche ustedes serán libres y yo un perseguido...tendré que huir...”. Tras estas palabras el espectador recuerda quién es Oskar Schindler y todo lo que ha hecho. Las tornas se cambian y el espectador siente compasión, tristeza, por este personaje.

<sup>6</sup> Todos los personajes de la película han perdido algo: Oskar Schindler ha perdido su libertad al final de la guerra, los judíos han sufrido las pérdidas de toda su familia y de su tierra y, por supuesto, los alemanes han perdido la guerra. Aunque realmente la pérdida en toda guerra se extiende muchísimo más que al grueso de tres colectivos como es el caso que representa esta película, con este desesperanzador final Spielberg pretende transmitir su mensaje de una forma global, utilizando los personajes (colectivos) de su película para que sirvan de referente a todas las personas que sufrieron con la guerra y a lo que todas ellas perdieron.

estetoscopio servirá a los alemanes para descubrir los escondites de varios judíos. Igualmente una moneda no pasará a valer nada para los judíos, quienes tendrán que comerciar con meros pucheros, utilizados normalmente para cocinar. La guerra lo ridiculiza todo, lo transforma todo. Se vuelve a los estados más primitivos del hombre en los cuales éste realizaba trueques de objetos con sus iguales. La superioridad es del más fuerte, que hace un uso arbitrario y amoral de la fuerza, tal y como demuestra el general Amon cuando contesta a Helen: “La razón por la que te pego es porque me has preguntado por qué te pego”

La guerra es presentada como un lugar en el que **nadie sobrevive**. Todo está lleno de cadáveres, muerte y locura. El tono con el que el director realiza la película es un tono absolutamente demoledor y queda perfectamente ejemplificado en las sucesivas escenas en las que Amon se dedica a fusilar a judíos desde la superioridad que le ofrece el balcón de su mansión: mata de forma impune y casi arbitraria, de una forma irracional<sup>7</sup>.

**La guerra es una barbarie**, es algo perjudicial para cualquiera que se vea inmerso en ella (el propio Oskar dice en la película: “La guerra siempre saca lo peor de cada persona”). Spielberg no se siente intimidado a la hora de mostrar lo que conlleva la guerra, que “mata” a todo tipo de personas de una forma impune, incluso a niños, lo cual está relegado, normalmente, a pocos films. Matar a niños delante de los espectadores es algo demasiado arriesgado. Hacerlo puede implicar un desencanto absoluto por parte del espectador que puede provocar el rechazo ante la película, sin embargo: ¿Es que no murieron niños en la II Guerra Mundial? Si esto es así, ¿Por qué andarnos con tapujos a la hora de mostrarlo? Ante esta disyuntiva, el director de Ohio atraviesa la barrera que precisamente más le ha caracterizado en toda su carrera: el amor por los niños. En casi todas sus películas los niños suelen tener un papel decisivo (*Encuentros en la tercera fase*), son los protagonistas (*ET, el extraterrestre*) o en todo caso, el personaje principal es bastante parecido a un niño pese a su edad (*Indiana Jones* o *Hook*). Es lo que Antonio Sánchez-Escalonilla denomina “complejo de Peter Pan”: el deseo del propio director de ser como un niño.

En *La lista de Schindler* podríamos identificar también a varios niños que juegan un papel decisivo en la trama y que, una vez más, son los mayores portadores de bondad

---

<sup>7</sup> No hay mejor imagen que defina el tono general de la película que aquella en la cuál un oficial alemán (llevado por una especie de locura transitoria) comienza a pegar tiros sin sentido ninguno a los cadáveres que están siendo incinerados en ese mismo momento.

y coraje (más incluso que Oskar Schindler). Este es el caso, por ejemplo, del chico judío que trabaja para los nazis, y que, aún así, ayuda a escapar a dos conocidas, una de las cuales tras agradecersele le dice: “Tú ya no eres un niño”. Curiosa inversión de personajes. Si en toda la filmografía de Spielberg lo normal es que los adultos se conviertan en niños o piensen como ellos, en esta película la realidad obliga a todo lo contrario: los niños han de convertirse en adultos si quieren sobrevivir. La ecuación se invierte en pos de la supervivencia. No hace falta ver nada más. La pérdida de libertad de un niño y la obligación de éste a madurar para salir adelante es motivo suficiente para el espectador para aborrecer todo cuanto está viendo. La guerra no puede ser buena si hace algo como esto.

Sin embargo, en esta película, Spielberg no sólo atraviesa su propia línea o barrera sino que va un poco más allá. Las muertes de niños que podemos ver en el film no suelen ser (sólo) muertes de protagonistas. Es decir, en casi todas las películas, es más habitual matar a protagonistas que matar a desconocidos. Cuando en una película muere un protagonista, aunque éste sea un niño, el espectador lo sufre de una forma brutal, pero lo que es aún más terrorífico es matar a niños que para nada son protagonistas, que ni siquiera sabemos quiénes son. Son niños que representan a muchos otros y cuyas muertes dejan una herida profunda en el espectador; ¿Por qué? Porque al mostrar esta forma arbitraria de matar, esta forma aleatoria en la que vemos que los niños mueren sean o no personajes protagonistas, hace que el espectador realmente sea consciente del caos absoluto y la masacre que conllevan la guerra. La escena más significativa en la que podemos ver reflejado esto es cuando tras los desalojos del gueto de Cracovia un niño es asesinado directamente a balazos por el mero hecho de haber intentado huir.

En general, en *La lista de Schindler*, vemos dolor, sufrimiento y nos compadecemos. Deseamos que todo acabe de una vez, que no haya más muertes. Deseamos, en definitiva, que nunca más ocurra algo semejante. Algo como esto no puede volver a ocurrir. El director de *ET* va configurando su mensaje escena a escena, plano a plano, muerte a muerte.

Además de representar la barbarie que es la guerra, podríamos decir que en *La lista de Schindler* **no se embellece el acto de ser combatiente**. De hecho no hay ni un solo combatiente americano o europeo en toda la película. Sólo vemos a los opresores y

a las víctimas<sup>8</sup>. No hay ningún plano en la película que nos haga admirar la campaña militar de los EEUU (como normalmente es frecuente en el cine patriotista americano actual) o posicionarnos de un bando militar o del otro. Los únicos bandos representados son el del opresor y la víctima. El bando que hace sufrir y el que sufre.

La única postura que toma el espectador es frente a la muerte y la injusticia de la guerra que vemos durante toda la película. Y, es precisamente este posicionamiento el que nos coloca ante un arma de doble filo: ¿Es que el bando que, en la ficción, hace sufrir a los judíos caracterizado por esa maldad, por esa locura, por esa irracionalidad, debe generalizarse a todos los nazis de la época, en el contexto de la realidad?. Es decir, en el discurso de Spielberg queda claro en todo momento que todo personaje nazi es directamente malvado, perverso y loco (a excepción de Schindler por supuesto), mientras que, por el contrario, todo personaje judío sufrirá las consecuencias de la irracionalidad de éstos pero: ¿Deberíamos llegar a generalizar esta idea, esta esterotipación si se quiere, del bando nazi? En definitiva ¿estaban todos los nazis tan “insanos” psicológicamente?: “Muy interesantes resultan las observaciones sobre el hecho de que presentar a Amon como un psicópata supone desfigurar la realidad común a la mayor parte de los ejecutores nazis, quienes eran, en los términos del libro de Christopher Browning, *ordinary men*, tipos corrientes.”<sup>9</sup> (García, 2003: 22). Si esto es así, ¿Qué pretende Spielberg con esta supuesta deformación de los alemanes?, ¿Por qué esta violación de su versión auténtica y documentada de los hechos?

En cuanto a esto, hay un concepto de base que no hemos de olvidar: *La lista de Schindler* es una película realizada en el seno de Hollywood por un director comercial. Es precisamente por este sistema y “para” este sistema que la película recurre a estas estereotipaciones de sus personajes. Se trata de recursos formales y narrativos de los que el autor se servirá para simplificar (sintetizar) la realidad y “facilitar” la identificación del espectador con las víctimas judías.

---

<sup>8</sup> Spielberg se salva de las comparaciones entre combatientes en la batalla, contrariamente a la posterior *Salvar al soldado Ryan*, al situar la trama de su película en otro contexto de la contienda, el marco del sufrimiento de las víctimas, no de los combatientes. La relación opresor-víctima.

<sup>9</sup> “Así lo señala Robert Leventhal, siguiendo a Zygmunt Bauman: convertir a Amon Goeth en un sádico, demonizarlo y pintarlo como un monstruo excepcional es ocultar lo más inquietante y horrible del nazismo como fenómeno social, el hecho de que la mayoría de los que movían su maquinaria de muerte no eran asociales desviados, sino gente que podría superar cualquier test de normalidad e integración social, buenos padres de familia, probos funcionarios y ciudadanos sin tacha. Quedaría así ignorado el fenómeno más identificativo del nazismo y que Hannah Arendt denominó para la posteridad como *la banalidad del mal*.” (García, 2003: 22, 23)

De este modo los nazis matan a niños inocentes, queman cadáveres, no tienen reparos por nada y son un colectivo horroroso e inhumano. Mientras que entre los judíos podemos distinguir personajes con los que nos identificamos (y que sobreviven al final) entre los nazis todo es difuso, son el mal en general (quedan definidos por el rostro de locura del personaje de Amon; no hay muchos rostros definidos sino uno sólo que se multiplica). El texto de Spielberg nos convierte a todos los espectadores en víctimas que sufren con cada escena<sup>10</sup>.

En un principio podríamos decir que se trata de una identificación necesaria para posicionarnos a favor de los judíos en este discurso y vivir de una forma aún más dura las atrocidades que se cometieron durante el Holocausto. También podríamos llegar a pensar ¿Pero es que no fue cierto?, ¿Es que esas atrocidades no fueron cometidas realmente contra los judíos en manos de miles de soldados alemanes? La respuesta es un sí rotundo, sin embargo lo que se intenta discernir con esto, la idea final a la que se pretende llegar, es el modo en el que el director nos intenta hacer partícipes de ello.

Así, partiendo de unas premisas tan simples como definir qué es lo bueno y qué es lo malo, Spielberg deja claro desde el principio de la película su posicionamiento antes los hechos: todo alemán está loco y es un verdugo cruel para todos los judíos. Nunca dudemos que **el rostro del enemigo es un rostro de loco, de desquizado**. En toda la película no vemos ni un solo ápice de humanidad entre los nazis sino todo lo contrario, a cuál más inhumano. Las únicas personas que se podrían excluir son el alemán nazi que saluda al niño judío en un mínimo gesto de humanidad (que, precisamente, es más bien interpretado como un acto irracional y loco) y, evidentemente, Schindler.

Óskar es, ante todo, alemán, pertenece al partido nazi, viste la insignia nazi, se relaciona con nazis, habla con ellos. Es, aparentemente, como el resto de sus compatriotas pero, sin embargo, sabemos que interiormente Schindler es completamente distinto a ellos. Él tiene alma, tiene compasión, posee, en definitiva, sentimientos<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Nos transforma, en definitiva, en víctimas judías. El uso de la música en esta película (casi toda compuesta por temas de música real judía o de sus celebraciones) no hace más que reforzar esta idea en el discurso: estamos ante una película en la que los protagonistas absolutos son los judíos, hasta el punto que el propio espectador aprende de sus tradiciones, costumbres y religión; hasta el punto de que el espectador (conducido por el hilo musical que propone Spielberg) es partícipe de la propia música judía. Es una simbiosis general. Una transformación del espectador en judío si se quiere.

<sup>11</sup> Es muy interesante destacar cómo Spielberg define a sus personajes con pinceladas que destacan por su simpleza y absoluta magnificencia. La humanización del personaje de Schindler queda definida por



Gracias a este personaje Spielberg conseguirá deshacerse un poco de la inhumanidad con la que ha definido al resto de los alemanes. Será a través del personaje de Schindler y su transformación que el director se escudará de su estereotipación del resto de alemanes.

Quizás por todo esto el director no acabe de configurar un discurso 100% fiel ya que no acaba de profundizar en lo más violento, horrorífico y perverso de la guerra: el hecho de que todos los participantes son humanos. Su error consiste en caer en la estereotipación de los colectivos que participan en una guerra. De esta forma Spielberg “morderá la manzana” y caerá en su propio saco: la comercialidad de su cine.

No obstante, y para desgracia del espectador más crítico, el desastre no acaba aquí. El “efecto made in Hollywood” volverá a salir a la luz en el desenlace de la película. De esta forma, justo después del acto final en el que Schindler se despide de sus obreros judíos, la película continúa en un fallido y largo epílogo que vendrá a ser, de cierta manera, la caída de todo lo edificado hasta ahora. Es decir, si por un lado Spielberg ha intentado retratar todo el discurso de un modo más o menos real, comprometido, y sin dejarse llevar demasiado por los caminos de la comercialidad (exceptuando esas estereotipaciones de personajes colectivos que hemos visto antes) con este epílogo todo esto es destruido definitivamente.

Todos y cada uno de los judíos que se nos han presentado desde el comienzo de la película sobreviven y encuentran un sitio en el que vivir todos felices. Oskar Schindler sobrevive y es conmemorado por sus proezas. A modo de “happy ending” Spielberg recoloca de nuevo todos los elementos comerciales que son totalmente innecesarios en esta película sacando a la luz una idea de fondo que vendría a ser algo así como: no importa lo que sufras, no importa lo que te ocurra, si resistes, si aguantas, si eres un auténtico superviviente sobrevivirás y saldrás de esta catástrofe. Spielberg utiliza la supervivencia como idea de fondo.

Efectivamente se trata de una idea de esperanza: todos los personajes que han sufrido durante toda la película al final sobreviven (con sus mayores o menores pérdidas, materiales o humanas) y todos rinden homenaje al final en la tumba de Oskar.

---

completo en el momento en que besa a la niña judía el día de su cumpleaños al mismo tiempo que Amon se perfila como el horrible ser que mató a veinticinco judíos de forma arbitraria sólo porque un compañero de barracón había intentado huir. El director también se sirve de los decorados o iluminaciones para definir a sus personajes. Así, por ejemplo, Schindler siempre vestirá trajes blancos en oposición a Amon, que siempre aparecerá de negro. La comparación del bien y del mal reducida a su forma más primitiva: el blanco y el negro.

Existe una especie de moraleja final, de mensaje inherente: si aguantas, si resistes, sobrevivirás a cualquier cosa. Si eres valiente y tienes coraje no habrá nada que se te resista.

Pues bien, he aquí el “talón de Aquiles” de la película: al final de su discurso peca de ficción de una forma, ahora sí, irremediable y, es que, si había realmente una norma para sobrevivir en la guerra, ésta no era tanto la esperanza o el espíritu de supervivencia que propone Spielberg como el factor fortuito o casual, ya que todo quedaba reducido tarde o temprano a esto (el mejor ejemplo en la película es cuando el general Amon se dispone a ejecutar a un obrero de la fábrica de Schindler pero, finalmente, reniega de ello, debido a que su pistola y la de sus compañeros estaban encasquilladas. Este obrero no sobrevive gracias a él mismo y a sus esfuerzos, este obrero sobrevive gracias a la suerte que tuvo en ese momento).

La masacre brutal y sin sentido de los años del Holocausto te despojaba de todo en cualquier momento, fueras o no fueras un superviviente<sup>12</sup>. Esta idea, que más o menos vemos presente durante toda la película es violada con el epílogo final. Así, si en un primer momento el discurso de Spielberg seguía las pistas de un texto comprometido y veraz, estamos viendo como, poco a poco, y conforme más cerca del final estamos, este planteamiento va cayendo en picado. El gran acierto del realizador americano es que, tras tres horas de metraje el espectador ya ha asentado sus ideologías y se ha identificado (a modo de simbiosis) tan bien con los personajes judíos de la película que le es imposible discernir estos últimos aspectos relacionados con la comercialidad. Spielberg sabe reconducir al espectador, sabe ponerlo de su lado utilizando los elementos adecuados para ello.

De una forma general, y de acuerdo con lo estudiado más arriba, podríamos llegar a la conclusión de que no hay ni un solo momento en todo el film que haga pensar al espectador que lo que está viendo pueda beneficiar a alguien. El director se posiciona rápidamente al otro lado de la violencia y el abuso, de la guerra en general. Desde el

---

<sup>12</sup> La idea general de que sólo sobreviven las personas que luchan (las personas que aguantan y son auténticas supervivientes) ha sido también bastante criticada: “El holocausto que Spielberg retrata no es el más real, es la excepción puntual...en cambio, la historia más real y representativa es irrepresentable con arreglo a las convenciones de Hollywood. Frente al mensaje implícito de que el esfuerzo y la resistencia de los mejores y más honestos puede salvar la vida incluso en una situación como aquella, lo cierto es que los supervivientes no fueron mejores que muchas de las víctimas, sólo el azar los salvó, excepcionalmente...Spielberg no hace más que seguir las pautas habituales de Hollywood: nos identificamos con los personajes protagonistas y éstos sobreviven. Son los personajes no centrales los que mueren” (García, 2003: 20)

comienzo del film, no vemos más que miedo. Miedo y dolor en los rostros de los judíos que, sin ser conscientes de la seriedad que iba a desencadenar el asunto, sí que eran conscientes de que algo perverso se aproximaba. Si de esto quedase alguna duda, a los cuarenta minutos de película comienza una de las escenas más impactantes del film (las cuales no brillan precisamente por su ausencia): La matanza del Ghetto de Cracovia. Tras esta secuencia Spielberg define con absoluta precisión su **postura de denuncia ante la barbarie de la guerra**. No cabe ninguna duda de que no nos encontramos ante un texto pro-bélico por si aún cabía alguna duda con los elementos que hemos podido ir estudiando. *La lista de Schindler* podría definirse en líneas generales como un film de denuncia, comprometido con la humanidad, enemiga para siempre de la violencia que engendra la guerra.

Sin embargo y, ya concluyendo, habría que destacar que la película “peca” de comercial. Spielberg, como hemos ido señalando, se sirve de una serie de elementos propagandísticos que disemina a modo de “pequeñas dosis” escondidas tras el discurso principal, que le sirven para posicionar al espectador con su particular perspectiva de los hechos<sup>13</sup>. Nos encontramos con un autor subjetivo y objetivo al mismo tiempo. Y, de la misma forma que su realizador, la propia película cae en esta dicotomía: *La lista de Schindler* “intenta” dar una versión auténtica de los acontecimientos. Sin embargo, todo quedará en eso: un intento.

A este respecto, por ejemplo, Spielberg se recrea excesivamente en la masacre judía excluyendo la representación de otros colectivos que también participaron en la guerra. Ni siquiera se plantea el hecho, como hemos visto, de que los soldados alemanes fueran hombres corrientes que, realmente, no se diferenciaban de sus víctimas judías más allá que por una cuestión de puro azar, de destino: es el hecho de haber nacido en países diferentes o con religiones diferentes lo que lleva a las personas a un bando u otro. Ambos colectivos están hechos del mismo material de carne y hueso.

En una de las escenas de la película (quizás una de las que mayor controversia ha provocado) el director americano representa el horror de las duchas de los campos de concentración nazi. Situada casi al final de la película, pero dentro todavía de lo que podría considerarse el auténtico discurso del film (alejado de ese desconcertante

---

<sup>13</sup> “Todo lenguaje implica un acto, manifiesto o no, de persuasión, de manipulación (en el sentido de ejercer influencia para que otro actúe según nuestra intención), de ejercicio de influencia para dirigir la conducta” (Huici, 1999: 25).

epílogo), en esta escena presenciamos uno de los momentos más horroríficos de todos: un grupo de mujeres desnudas espera en una sala cerrada dentro del campo de exterminio de Auschwitz a que se enciendan lo que parecen ser unas duchas pero que todos sabemos (incluso ellas mismas también) que con total seguridad se trata de una cámara de gas donde todas van a ser aniquiladas de una forma brutal tal y como realmente tuvo lugar en aquellos años. Sin embargo, ¿qué ocurre tras cinco minutos de espera y tensión en los que el espectador se revuelca en su asiento? Ocurre que lo que parecía ser realmente una cámara de gas (sorpresivamente) son unas auténticas duchas. Se viola en cierta medida ese carácter comprometido con la realidad: “Lo normal no era que por las duchas de Auschwitz saliera agua sino zyklon-b, el gas letal [...] Según nos cuenta Horowitz, la escena de las duchas fue incluida por la insistencia de algún productor que quería hacer más comercial la película. Por consiguiente, tanto el contenido de la escena (cuya música, tono iluminación, etc. son diferentes del resto de la película), como las circunstancias de su producción demostrarían su propósito de construir una imagen erótica de las víctimas femeninas del holocausto” (García, 2004: 19,24) .

Esta escena, a pesar de todo esto, podría ser considerada como una alegoría, una metáfora si se quiere, pero la realidad es otra. A mi juicio de ver las cosas, Spielberg no podía permitirse tal asesinato en masa de esa forma tan cruel (ya que realmente pocas películas sobre el Holocausto se han atrevido a ir tan lejos en el tema de las cámaras de gas nazis) y menos aún de sus personajes principales, de los judíos de Schindler, valientes y supervivientes que merecen vivir al final. Nos encontramos pues ante una violación de la realidad histórica en aras de construir un discurso de ficción comercial.

Aquí destaca más que nunca el uso de las técnicas del documental para añadir dramatismo a la historia y convencer al espectador de que realmente cabía la posibilidad de que esas mujeres fueran realmente duchadas en lugar de gaseadas: si la cámara de Spielberg lo dice, si la visión tan horrorífica de este director a lo largo de todo el film sugiere que esto fue así ¿Por qué tan siquiera dudarle? Spielberg juega con los sentimientos del espectador, los maneja cual marionetista. Una vez ha instaurado, durante cerca de tres horas, todos sus elementos de “cine real”, se puede permitir cualquier cosa, por muy ficcional que sea, ya que esto será considerado, al igual que el resto del film, “auténtico”. En cierta medida, el director americano “persuade” al espectador: “La argumentación persuasiva puede ser absolutamente falsa y carente de toda base real y, sin embargo, no menguar en nada su poder de convicción... La eficacia

de los mitos no debía buscarse en la verdad que pudieran contener sino en su eficacia, en la capacidad de *operar* sobre la realidad, que es también una forma de definir la persuasión” (Huici, 1996: 108)

En resumen, y como hemos podido ir comprobando, si bien *La lista de Schindler* parece un magnífico discurso en sus comienzos, Spielberg se encarga de “destrozarlo” poco a poco, introduciendo de su propia mano una serie de elementos (narrativos) de persuasión que le harán ganarse al público de una forma incondicional<sup>14</sup>. Poco nos importa la veracidad de la historia si al final se salvan los personajes con los que hemos sufrido a lo largo de más de tres horas.

Es, como decíamos al comienzo de este estudio, la ideología de fondo del autor la que determina las líneas a tomar de todo discurso y es curioso ver como incluso en películas actuales (más de cincuenta años después de aquellos años) los elementos de propaganda que tanto se usaban para realizar las películas del régimen son reciclados y re-utilizados como recursos, como estrategias de persuasión, para “encandilar” a los espectadores a la hora de pagar por ver una película. Como dice Capdevilla “En términos generales, la persuasión consiste en conseguir un objetivo a través de la influencia que ejercen los discursos sobre los ámbitos racionales y afectivos de los demás... un tipo especial de comunicación que se caracteriza por la intención manifiesta de la fuente orientada a producir algo en el receptor y a modificar su conducta en algún sentido” (Capdevilla, 2004: 19).

Vivimos en una sociedad capitalista en la que las verdades han de ser dichas a medias y en la que el dinero es el eje en torno al cual gira todo. Una película bélica, o ambientada en los años de la guerra, nunca será una película fiel 100% a la realidad. *La lista de Schindler* pese a su claro posicionamiento antibélico y pacifista peca precisamente de antirealista desde el mismo momento (y he aquí el *quit* paradójico de la cuestión) en que pretende dar una versión auténtica de los hechos. El espectador no está preparado para ver esto. El espectador no está preparado para ver como un grupo de mujeres es asesinado en una cámara de gas. El espectador no puede ver a un soldado

---

<sup>14</sup> “Si nos remitimos al concepto tradicional de persuasión, tal como se desprende de *La retórica* de Aristóteles, se trataría de la utilización de unos argumentos lógicos, acompañados de unos recursos formales que permitirían la aceptación de nuestras ideas o posiciones por parte de un receptor, o la aproximación de su postura a la nuestra. Se trata pues de convencer para modificar opiniones y actitudes y para suscitar determinadas conductas...” (Huici, 1996: 108)

alemán cuyo rostro no represente ira, odio o locura. El espectador al que va dirigido el cine de Hollywood no sólo no está preparado para esto, sino que no lo aceptaría.

## BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- Antonio Sánchez-Escalonilla, Antonio (2004): *Steven Spielberg, entre Ulises y Peter Pan*. Madrid, CIE Dossat.
- García Amado, Juan Antonio (2003): *La lista de Schindler. Abismos que el derecho difícilmente alcanza*. Valencia, Tirant lo Blanch.
- Huici Módenes, Adrián (1999): *Cine, literatura y propaganda. De Los santos inocentes a El día de la bestia*. Sevilla, Ediciones Alfar.  
(1996): *Estrategias de la persuasión*. Sevilla, Ediciones Alfar.
- Capdevilla Gómez, Arantxa (2004): *El discurso persuasivo. La estructura retórica de los spots electorales en televisión*. Universidad Autónoma de Barcelona.

## BIBLIOGRAFÍA SELECTA SOBRE LA LISTA DE SCHINDLER

- Lozano Aguilar, Arturo (2001): *Steven Spielberg, La lista de Schindler*. Barcelona Paidós Ibérica.
- Fensch, Thomas (1995): *Oskar Schindler and his List. The man, the book, the film, the holocaust and its survivors*. Forest Dale and Paul S.Erikson.
- Palowski, F. (1998): *Witness. The making of Schindler´s List*. Orion.
- Noack, J.M. (1998): *Schindlers Liste, Authentizität und Fiktion in Spielbergs film*. Leipziger Universitätsverlag.