

Nuevas representaciones del horror: *El hijo de Saul* (Saul fia, Lazlo Nemes, 2015)

por Natalia Weiss*



Y dejad de decir por fin, dije con toda probabilidad, que Auschwitz no tiene explicación, que Auschwitz es el producto de fuerzas irracionales, inconcebibles para la razón, porque el mal siempre tiene una explicación racional, es posible que el propio Satanás sea irracional, como lo es Yago, pero sus criaturas sí son racionales, todos sus actos se derivan de algo, igual que una fórmula matemática; se derivan de algún interés, del afán de lucro, de la pereza, del deseo de poder y de placer, de la cobardía, de la satisfacción de este o de aquel

instinto, y si no, pues de alguna locura al fin y al cabo, de la paranoia, de la manía depresiva, de la piromanía, del sadismo, del asesinato sexual, del masoquismo, de la megalomanía demiúrgica o de otro tipo, de la necrofilia, qué sé yo de qué perversión de las muchas que hay o de todas juntas quizá, porque, dije con toda probabilidad, porque prestad atención, porque lo verdaderamente irracional y lo que no tiene explicación no es el mal, sino lo contrario: el bien.

Kaddish para un hijo no nacido (Imre kertész, 2007)

No se pronunciará el kaddish, [es decir, os asesinaremos sin restos y sin memoria.]

(Georges Didi-Huberman sobre expresión de Hannah Arendt¹, 2003)

El film comienza con un cartel en el que define el significado del término *Sonderkommando* y su status dentro del campo de concentración, también

¹ La expresión de Hannah Arendt la cita el autor del libro *Auschwitz et Jérusalem*, 1997.

llamados los portadores del secreto, *Geheimsträger*. Separados del resto del campo, agrega, son asesinados después de unos meses de trabajo.

Se presenta un plano de paisaje fuera de foco, Saul entra en él, gira, la cámara comienza a acompañarlo desde su espalda, vemos la cruz roja de su campera que indica su rol dentro del campo. Bajan personas de los trenes, él se mezcla con ellas, vemos su expresión ausente, levanta las manos frente a los gritos, sin saber si le apuntan a él, sigue, su expresión inexpresiva, luego se corre a un costado, en la oscuridad, mientras esas personas ingresan a la zona de las cámaras de gas. En el espacio que da paso a la duchas, el movimiento dentro del plano no se detiene, Saul ayuda a un hombre a desvestirse, el hombre lleva una *kipá* y no se la quitará al entrar a las cámaras de gas. Los movimientos son frenéticos, una voz les anuncia en alemán que los necesitan como obreros, que tendrán trabajo y que serán bien pagos, que se apuren porque su sopa va a enfriarse, que dejen allí su ropa y sus valijas, que recuerden los números de sus percheros. Saúl se mueve entre esos cuerpos desnudos que están a punto de ingresar a las duchas y que luego deberá recoger, apura a un grupo de rezagados. Los guardas nazis esperan en las puertas, ingresan todos, las puertas se cierran, la imagen pierde nuevamente la nitidez, los cuerpos ya son una mancha. Saul gira y se va. Los guardias vigilan, algunos *Sonderkommandos* están quitando la ropa de los percheros, lo llaman, mientras está parado, se escuchan gritos, golpes. La imagen funde a negro, aparece el título del film.



El hijo de Saul, Lázló Nemes.

En esta primera secuencia ya se presentan los elementos formales y dramáticos de los que se valdrá el film. Una cámara nerviosa, siguiendo a Saul, con movimientos frenéticos, maquinales. El fuera de foco será el elemento visual recurrente, como punto de fuga de lo que se ve, y el sonido tomará la fuerza expresiva que potenciará las imágenes que la imaginación repone, en una construcción de un realismo que dialoga de forma distinta con lo real. Aquí, lo real, de hecho, suma territorios, incluyendo los de nuestra mente, los de nuestras sensaciones, que son implicados al mismo nivel que lo que ocurre en la película. Las mismas profundidades y fuera de campo van construyendo este otro espacio implicado, y que tampoco termina con el film. Por el contrario, queda en nosotros configurando impresiones y sentidos a partir del final, comenzando allí su configuración última.

El debate histórico acerca del límite de la representación

El historiador de arte Georges Didi-Huberman le escribió una carta sobre el film al director, el húngaro László Nemes, por este film que es su ópera prima, y que fue publicada bajo el título *Sortir du noir*, que puede traducirse como *Salir de la oscuridad*. Al hacerlo, retoma él mismo la polémica de la que formó parte y que había sido suscitada por la exposición de cuatro fotografías que en agosto de 1944 tomaron clandestinamente los miembros de un *Sonderkommando*. También, en el film, mientras revisan a escondidas unas pertenencias buscando oro para sobornar a los guardas y acceder a las mujeres que trabajaban en las fábricas para que les suministren la dinamita, toman una cámara de fotos y un par de fotos entre el humo antes de que Saul corra a esconderla cuando vienen a agarrarlos los oficiales. Y mientras que, por un lado, el director del film se valió de anotaciones de los *Sonderkommando* para la construcción del mismo, por el otro, dentro del film uno de ellos le dice a Saul que los pone en peligro con su obsesión por sepultar a un niño muerto, y él lo amenaza con que le mostrará a los alemanes dónde esconde sus escritos. Y a la vez, son estas fotografías las que impresionaron al director y habrían vehiculizado la elaboración del film. La mencionada exposición había tenido lugar en el 2001 en el Hotel Sully, en París y fue titulada *Memorias de los campos*.



Imagen tomada por el miembro del *Sonderkommando* conocido como Alex, Auschwitz-Birkenau frente al crematorio V, agosto 1944.

Como se dijo, la exposición reavivó grandes controversias respecto al histórico debate sobre los límites de la representación del horror. El catálogo mismo de dicha exposición fue escrito por Didi-Huberman, y su principal detractor fue el escritor y psicoanalista Gérard Wajcman, autor del libro *L'œil absolu*, que aseguraba que no hay imágenes para la Shoá. Además de dicho catálogo, estas reflexiones y discusiones forman parte del libro *Images malgré tout*. Dichas fotografías están asimismo presentes en el emblemático (e iniciático para pensar el tema) film *Noche y niebla (Nuit et brouillard)*, documental de 1955 realizado por Alain Resnais.

El realizador Claude Lanzmann partió de la ausencia de iconografía de culto de la religión judía y de evitar toda clase de imágenes de archivo en su monumental obra *Shoah* (1985), centrándose en espacios y testimonios desde el presente, marcando un hito en la materia. Previo a la monumental obra de Lanzmann, este debate encuentra también su eco en 1961, cuando Jacques Rivette publica su artículo “De la abyección” (“*De la abjection*”) en *Cahiers du cinéma*. En el mismo cuestionaba el film *Kapo* (Gillo Pontecorvo, 1960), y apelaba, cuando se habla de estos temas, a un mínimo de estremecimiento, a un cierto temor. Como bien indica Didi-Huberman, no es esto algo que le falte a la película de Nemes. Por el contrario, como él lo indica, los movimientos de cámara componen el reflejo del miedo. Esta indistinción, estos planos imprecisos, estos movimientos confusos, son, en sí mismos: “un vehículo visual del miedo.” (2015:30) No habrá planos fijos, cuadros de Auschwitz-Birkenau, sino que se “acompaña el trabajo, el miedo y la loca decisión de un solo personaje”.

En 1992, partiendo del artículo de Rivette, el crítico francés Serge Daney escribe “El travelling de Kapo” (*Le travelling de Kapo*, publicado en la revista *Trafic*) tomando también la serie de TV *Holocausto (Holocaust)*, Fred Schepisi, 1978) y refuerza una suerte de embargo para abordar el tema. También

pensando en materiales como la serie recién mencionada, la historiadora Sylvie Lindenperg da cuenta en su último libro, *La voie des images*, la problemática de lo “demasiado lleno” y de la hipervisibilidad que da cuenta de una uniformización creciente de las formas de la escritura de la historia para exponer este tema, una voluntad de colorear y trivializar (2013: 18), en contraposición con una pintura del detalle, que toma del historiador de arte Daniel Arasse, que pueda construir, propone la autora, una visión cercana de la historia (2013: 18).

El hijo de Saul, la plasmación del debate

Finalmente, esta discusión vuelve a tener lugar dentro del film de Nemes, quien conoce bien la problemática y la pone en escena, pero también por fuera del film en sí, en, paradójicamente, la acusación sobre la ausencia de la misma por parte de algunos periodistas franceses. Más precisamente, son los periodistas del diario *Libération*, Didier Péron, Clément Ghys y Julien Gester (2015) los que acusan un triunfo del marketing y una abdicación intelectual a la hora del estreno de este film en Francia. Al recibir el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes (se esperaba la Palma de Oro), es comprado por Sony para su distribución en Estados Unidos y para ser llevada al Oscar, donde gana como mejor película de habla no inglesa, entre muchos otros importantes premios, artículos y críticas que conservaron el espíritu laudatorio a la hora de referirse a la película y de colocarla como un film-acontecimiento sobre la tan transitada cuestión. Los periodistas del diario, por su parte, reclaman el fulgor de los debates pasados respecto a lo irrepresentable de la Shoá. Recuerdan, por ejemplo, la carta de Lanzmann a la hora de la salida de *La lista de Schindler* (Estados Unidos, *Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993), publicada el 3 de marzo de 1994 en el diario *Le Monde*. Para este director, la Shoá encarna el problema de la representación y no hay forma de representar la muerte en las cámaras de gas.

Es el mismo Claude Lanzmann quien, a partir de la visión de *El hijo de Saul*, afirma que el director ha inventado algo y es lo suficientemente hábil para no intentar representar el Holocausto, sino lo que era la vida de los *Sonderkommandos*, una vida relativamente muy corta. (24 de marzo de 2015)
Y declara también:

Está realizado con una consciencia informada sobre los términos del debate. Lo que no quiere decir que este film riguroso responde de manera definitiva a las interrogaciones que suscita la representación del genocidio desde que fue cometido, primero porque las respuestas sin duda no existen. Pero aporta a la representación y entonces a la perpetuación del recuerdo un nuevo elemento: la necesidad para las nuevas generaciones que pronto no habrán tenido ningún contacto directo con los testigos de hacer su memoria de esta catástrofe. (4 de noviembre de 2015)²

Ésta fue también la voluntad del propio director y de la co-guionista Clara Roger, ambos con historias atravesadas por el hecho histórico (también es el caso del actor del film, Géza Röhrig) y, en términos de Marianne Hirsch, son parte de la elaboración de una posmemoria. “La shoá está codificada en mis genes”, llegó a declarar el realizador del film en la radio *France Inter*. Existía a la hora de encarar el proyecto una deliberada decisión de romper con representaciones mistificadoras, estilizadas y edulcoradas, que podemos ubicar en sintonía con lo planteado por Lindeperg, y la necesidad de atreverse a hacer algo distinto, que no puede desligarse de una distancia temporal, y, por tanto generacional, y en que las discusiones al respecto, como se ha planteado, se encuentran en otro punto. En palabras del director: “Nosotros no somos los testigos de la Shoá, pero sí sus herederos. Es por eso que nos parece tan importante que la gente de nuestra edad pueda transmitir algunas cosas de este período a nuestra generación.” (4 de noviembre de 2015).

² La traducción es mía.

Las fugas imposibles

El momento preciso en el que probablemente el film logra poner en tensión la representación es aquel en el que hace posible transitar, al mismo tiempo, una materialidad y una distancia alegórica. En el movimiento, en las sacudidas, en los sonidos aterradores, en los diálogos multilingüísticos entrecortados, en ese bosque plagado de exterminio, en los disparos y los gritos, en la cantidad de veces que lo toman a Saul del cuello, cuando lo hacen bailar burlándose los oficiales y gritándole *mazeltov*, se construye cierta materialidad sensorial y sensitiva para el espectador: a través de las imágenes, del fuera de foco, de la película en 35 mm y la lente de 40 mm en forma permanente, que restringe el encuadre.



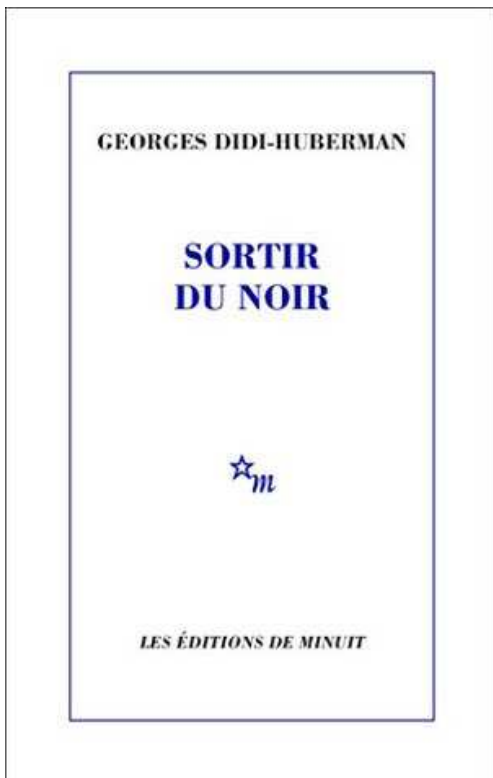
Fotograma del film.

Pero, a la vez, esta materialidad se toma de la mano con una construcción alegórica, exactamente en el momento en el que Saul se aleja de la realidad de la situación y construye su paternidad simbólica. En el plano de la cotidianeidad mecánica de la muerte, los *Sonderkommandos* planean un levantamiento puesto que saben que serán asesinados próximamente. Los judíos húngaros fueron, de hecho, deportados tardíamente y rápidamente exterminados. Pero mientras todos le piden a Saul que colabore, él quedó preso de la vista de un niño gaseado pero todavía con vida. El médico de la SS termina con ese halo de vida para poder entonces quitarle el resto de lo humano y convertirlo en *Stückes*, en piezas. Pero Saul va a entonces a conseguir y cargar ese cuerpo (de nuevo, la materialidad) que va a entorpecer, como le reclaman, llevar a cabo el plan. Su respuesta es tan seca como elocuente: “Ya estamos muertos”.

Saul querrá entonces darle espacio al ritual, convertir a ese niño en heredero, en posibilidad, ya perdida por cierto, de continuidad de la vida. Buscará un rabino que pueda recitar el *kaddish*, la plegaria judía para los muertos, en su nombre, en nombre de sus nombres. Oponer a la maquinaria de muerte y exterminio, la muerte, la muerte a escala humana, el entierro. Pero es allí donde los dos niveles se funden, es el niño visto vivo casi en la muerte mientras él trabajaba entre ellos, es el hijo no nacido al que él se aferra, aún pese a la realidad, pese a que los otros le digan que él no tuvo un hijo. La búsqueda del rabino, imposible desde el inicio, confluirá con el fracaso del levantamiento. Ambos son imposibles. Saul carga con el cuerpo envuelto en una manta blanca, cruza las aguas, pero una vez que el levantamiento tuvo lugar y todos corren para salvar sus vidas, Saul cava la tierra con sus manos, mientras el falso rabino es incapaz de recitar la plegaria y huye con los demás.

Finales

Tapa del libro publicado con la carta que le escribe Georges Didi-Huberman al director.



Saul va a depositar el cuerpo en el agua, ayudado por uno de ellos que lo sostiene a él. Corren a esconderse en una casa de madera vaciada, adonde Saul va literalmente empujado. El resto hace planes: conseguir armas, “los soviéticos están llegando a Cracovia”, dicen. Pero un niño aparece en la puerta, un niño ario, que los mira con un rictus de terror. Sin embargo, Saul le sonrío, con una sonrisa prácticamente alucinada, el niño corre y se va. He aquí el cierre de la alegoría. Y, como clausura de *Salir de la oscuridad*, El hijo de Saul nos cuenta algo esencial acerca de esta *autoridad del moribundo*. El mismo Saul es el moribundo, el perpetuo moribundo. Su autoridad consiste en

transmitir una experiencia bajo el aspecto de una búsqueda genealógica desesperada, puesto que solitaria. En todo caso, la cuestión no es más saber si “el hijo de Saul” es verdaderamente su hijo, o no. La cuestión es comprender la voluntad –la idea fija, aún la locura– de Saul como un *gesto de moribundo* por excelencia: el gesto que consiste en *inventar* al hijo, en afirmar cueste lo que cueste un lazo de transmisión genealógica, aunque sea reducido a algunas palabras de un rezo funerario. Hay fantasmas y cuentos en los que el niño es abatido. Hay situaciones, terribles, en las cuales un niño se muere. Toda la autoridad de Saul –y de esta historia, de este film– se debe a que ha creado absolutamente, a contracorriente del mundo y de su crueldad, una situación en la cual *un niño existe*, aunque esté muerto ya. Para que nosotros mismos salgamos de la oscuridad de esta historia atroz, de este “agujero negro” de la historia. (2015:54-55)³

Respecto al nivel material, los SS vienen detrás, le tapan la boca al niño y mientras lo vemos escapar por el bosque escuchamos fuera de campo los disparos del final. El niño sale del plano y el paisaje queda nuevamente vacío.

Bibliografía

- Didi-Huberman, Georges (2003). *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Sortir du noir*. Paris: Éditions de Minuit.
- Lanzmann, Claude (2015). “*Le fils de Saul: ce que le film change dans la représentation de la Shoah et des camps d’extermination*”, Entrevista publicada en *Le HuffPost*, 4 de noviembre de 2015. Disponible en: http://www.huffingtonpost.fr/2015/11/04/le-fils-de-saul-shoah-representation-camps-extermination_n_8452384.html
- Lindeperg, Sylvie (2013). *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps- été 1944*. Paris: Éditions Verdier.

³ La traducción es mía.

Nemes, László (2015). “*Le fils de Saul* : on a voulu aller contre la mythification de la Shoah”, Entrevista publicada en *Télérama*, 4 de noviembre de 2015. Disponible en <http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2015/laszlo-nemes-et-clara-royer-le-fils-de-saul-shoah,126690.php>

Péron, Didier, Clément Ghys y Julien Gester (2015). “*Le fils de Saul*, choc sans réplique”, en *Libération*, 3 de noviembre de 2015. Disponible en: http://next.liberation.fr/culture-next/2015/11/03/le-fils-de-saul-choc-sans-replique_1410983

* Natalia Weiss estudió en la Escuela de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Es Licenciada y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes combinadas (U.B.A., Facultad de Filosofía y Letras) y Profesora de Estructuras Narrativas audiovisuales en la carrera de Imagen y Sonido (U.B.A.). Su investigación de posgrado se basa en las memorias e imágenes de la Segunda Guerra de Alemania y Francia. E-mail: nataliaweiss011@gmail.com