



El hijo de Saúl (Lászlo Nemes)

MARÍA NOGUERA

Pienso que no eran muchos los que conocían a Lászlo Nemes cuando, entre finales de 2015 y principios de 2016, este realizador y escritor húngaro de unos treinta y tantos ganó (casi) todo en los festivales de cine de Europa y Estados Unidos. Gracias a su ópera prima *El hijo de Saúl*, un proyecto muy personal que le llevó cinco años de trabajo, le vimos recibir el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes y el BAFTA a mejor película de habla no inglesa, así como el Globo de Oro y el Oscar en esta misma categoría. También los críticos de cine mostraron su entusiasmo por este filme, que fue reconocido como Mejor película de habla no inglesa en los Critics Choice Awards, Mejor ópera prima por parte del Círculo de Críticos de Nueva York, y Mejor película extranjera por parte de la Asociación de Críticos de Los Ángeles y también la de Chicago. El aplauso unánime de público y crítica no sería aquí significativo -otros cineastas más o menos noveles como Damien Chazelle, Pablo Larraín o J.C. Chandor también se han subido a su particular cresta de la ola en los últimos años- si no fuera por el debate intelectual que ha acompañado al primer largometraje de Lászlo Nemes.

El hijo de Saúl es una historia sobre el Holocausto, por lo que excede la exégesis fílmica y entronca con el asunto de la narración del mal, en la línea de la *Trilogía de Auschwitz*, de Primo Levi, o *Kaddish por el hijo no nacido* y *Sin destino*, de Imre Kertész.

La representación filmica de la "solución final", el genocidio sistemático de la población judía europea llevado a cabo por la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial, exige tomar postura frente a la ficcionalización y la puesta en escena de los hechos ocurridos en los campos de exterminio y en las cámaras de gas. Todo esto, para dar con la manera adecuada de mostrar ese horror a través de la imagen en movimiento sin caer en la banalidad -o, más bien, la banalización- del mal formulada por Arendt. No olvidemos aquí que algunos supervivientes de los campos como Elie Wiesel, escritor y Premio Nobel de la Paz, han cuestionado incluso la conveniencia de llevar el Holocausto al cine: "No se puede imaginar lo inimaginable. Y, sobre todo, uno no lo muestra en la pantalla" (BARON, 2005: 3). En última instancia, y en palabras de Hirsch, la gran paradoja a la que se enfrentan las denominadas *Holocaust films* consiste en "representar lo irrepresentable" (2004: 2).

Este afán que Sánchez-Biosca ha denominado la "expresión de lo indecible" (1999:17) tiene su correlato en el sorprendente planteamiento visual de *El hijo de Saúl*, uno de los mayores logros del debut cinematográfico de Nemes, que, por otro lado, certifica que la memoria de los campos de concentración, sean estos de uno u otro signo, para nada está agotada en lo que a las posibilidades de la expresión filmica se refiere. "De hecho -explica Rosenstone-, el Holocausto se representa continuamente en cine. La pregunta aquí es qué dicen esas representaciones, o cómo reflejan, se relacionan, se conectan, apostillan, cuestionan o explican detalladamente los datos, cuestiones, problemas y debates de la descomunal bibliografía sobre el tema. Dicho sencillamente: ¿qué se aprende cuando nos enfrentamos a ellas?" (2014: 231). Como ha señalado Sand en su historia cinematográfica del Holocausto, el éxito de estas películas no está tanto en crear un efecto de "autenticidad histórica" como en desplegar técnicamente las ideas que las vehiculan (2005: 354).

Una nueva lógica de la mirada

Lejos de la composición simétrica y el esfuerzo de escenografía y ambientación de otras películas de temática análoga como *La lista de Schindler* (SPIELBERG, 1993) o *El pianista* (POLANSKI, 2002), *El hijo de Saúl* parece invertir la lógica de la mirada. Se trata de mostrar menos para expresar más. Todo el trabajo de cámara que después detallaremos se orienta a la consecución de un punto de vista restringido que va en consonancia con la estrechez del formato 4:3 y el desenfoque de fondo, lo que limita el campo de visión del espectador, a quien no le está concedido ver el drama en toda su

crudeza, como corresponde a los límites de la percepción humana. Va de suyo, por tanto, que las decisiones de carácter técnico que hacen tan atractiva esta película proceden de una decisión ética sobre la representación de aquello que Steiner llamó "la caída de Europa en la inhumanidad" (2005: 74). Nemes acierta al delegar en el poder moral de la imaginación lo que no puede ni debe ser mostrado, una idea que se desprende de sus propias palabras:

El hijo de Saúl es un ambicioso largometraje producido con un presupuesto modesto que introduce al espectador en lo más profundo de un campo de concentración. Nuestro objetivo era tomar un camino completamente diferente al habitual en la realización de dramas históricos, cuya dimensión suele ser muy amplia y cuya narración se caracteriza por presentar múltiples puntos de vista. Esta película no narra la historia del Holocausto, simplemente la historia de un hombre atrapado en una situación espantosa, limitado en el espacio y en el tiempo (...). A lo largo de la película seguimos los pasos del protagonista, revelamos únicamente lo que ocurre a su alrededor y creamos un espacio filmico orgánico, de reducidas dimensiones más cercanas a la percepción humana (...). La película retrata este mundo de forma fiel, pero los sucesos y lugares en los que aconteció el horror se presentan fragmentados, lo que permite al espectador dar rienda suelta a su imaginación. El espectador no puede evaluar la totalidad del infierno que atraviesa el protagonista, solo puede reconstruirlo parcialmente en su cabeza (NEMES: 2015)

La preocupación temática de Nemes por la cuestión del Holocausto deviene de un temor de la infancia que también ha pervivido en su cabeza. Parte de su familia fue asesinada en Auschwitz y en casa oía hablar de cosas que nunca llegó a comprender del todo. Aunque pasó parte de su adolescencia en París cuando sus padres, opositores del régimen comunista, emigraron de Hungría, Nemes volvió a su Budapest natal para estudiar cine a la edad de 26 años, en 2003. Fue entonces cuando empezó a trabajar como asistente de Belá Tarr en el prólogo del filme de colaboración *Visiones de Europa* y en *El hombre de Londres* (quizá de aquí resulta algo del diseño de tiempo y espacio filmicos presente en *El hijo de Saúl*), y cuando sacó adelante sus primeros trabajos cinematográficos. En esta época de iniciación al cine, Nemes recuperó ese episodio específico de la historia de su familia que años después abordaría en la película que nos ocupa y que cuenta con su particular ensayo en su primer cortometraje, de 2007, titulado *Paciencia* (*Türelem*)¹. Como veremos después a propósito de *El hijo de Saúl*, en *Paciencia* la cámara sigue de cerca a la protagonista, el tema del Holocausto se circunscribe a aspectos ligados a la rutina y la burocracia de la maquinaria de exterminación nazi, y la

¹Merece la pena ver el cortometraje *Paciencia* (*Türelem*), de László Nemes, disponible en la red <<https://youtu.be/5g1FKw9CYM>>

degradación humana queda relegada a los bordes del encuadre, como una especie de fuera de campo impreciso.

Tras la huella del poeta

Más allá, no obstante, de la evidente coincidencia en tema y estilo entre el primer cortometraje y el primer largometraje de Nemes, lo que de verdad establece una afinidad entre *Paciencia* y *El hijo de Saúl* es lo que podríamos llamar la huella de T. S. Eliot:

“(...) no podía
hablar, y me fallaba la vista, no estaba
ni vivo ni muerto, y nada sabía,
mirando en el corazón de la luz, el silencio”.

Estos versos del escritor de origen estadounidense afincado en Londres que proceden de su largo poema *La tierra baldía* (1922), y que se insertan a modo de prólogo en *Paciencia*, encuentran eco en *El hijo de Saúl*. Pocos poetas como Eliot han emocionado tanto al hablar del cansancio y el dolor de una época a través de una escritura tan radicalmente distinta que, como no podía ser de otra manera, generó en su momento tanta incomodidad como asombro (LUCAS: 2015). En una suerte de descubrimiento cinematográfico del espíritu de Eliot, Nemes se adentra en las profundidades del abismo a la búsqueda de un resquicio de luz, en una película cuyo protagonista -igual que en los versos citados- no está ni vivo ni muerto, si bien encarna la esperanza en la recuperación del humanismo perdido. No en vano, y de acuerdo con esta noción del encuentro con la vida en el centro de la muerte que subyace en *El hijo de Saúl*, el intelectual e historiador Didi-Huberman ha llegado a definirla como “un monstruo necesario, coherente, benéfico, inocente” (2015).

La película narra la historia de Saúl Auslander, un prisionero húngaro de Auschwitz-Birkenau, que en el año 1944 forma parte de los sonderkommando, unas cuadrillas de judíos que eran elegidas por sus carceleros como mano de obra para hacer el trabajo sucio de velar por el buen funcionamiento del campo a cambio de unos “privilegios” bastante inciertos. Se encargaban de escoltar a los nuevos prisioneros, les obligaban a desvestirse, les requisaban sus pertenencias y les hacían entrar en las cámaras de gas. Tenían después que limpiar los restos de sangre, heces y orina, y quemar decenas, centenas, millares de cadáveres en los crematorios, donde estaban al frente de los hornos cuyas cenizas también se les encomendaba limpiar. La llegada de nuevos convoyes con más prisioneros hasta Auschwitz-Birkenau fue de verdad incesante tras la invasión de



El recurso al fuera de campo para sugerir lo irrepresentable.

Hungría por parte de los nazis en marzo de 1944, lo que se traduce en la película en un ritmo vertiginoso que no da tregua al espectador. Por lo que respecta a Saúl, se mantiene en un estado de anulación emocional, fruto de toda esa experiencia atroz: “Se trata de una interpretación muy minimalista -ha indicado el actor Géza Röhrig, quien encarna al protagonista de la película-, ya que las condiciones de trabajo de estas personas eran horribles y para ellos era imposible tener una reacción emocional, de tristeza (...). Eran prácticamente zombis” (MOYA: 2016).

Nemes sitúa la acción de la película en el corazón del infierno, donde confluyen tres elementos de carácter histórico que ayudan a la recreación del escenario elegido. Primero, *El hijo de Saúl* se basa en *Los manuscritos de Auschwitz*, unos escritos que fueron redactados y escondidos por antiguos miembros del sonderkommando donde se detallan las tareas que realizaban diariamente, algo que en el filme se refleja en el automatismo con el que Saúl encara las suyas. Segundo, la estética de la película bebe de las cuatro fotografías clandestinas tomadas en agosto de 1944 por un miembro del sonderkommando de Auschwitz-Birkenau, un supuesto Alex, quien dio a conocer al mundo el siniestro funcionamiento del campo a través de unas figuras borrosas y un encuadre desplazado, estrategia visual que deliberadamente es continuada en *El Hijo de Saúl*. Interesa destacar aquí cómo Nemes rinde además tributo al fotógrafo clandestino -y, con él, a la poética de la imagen en su sentido más amplio- gracias a una subtrama en la que Saúl burla la vigilancia de los oficiales y colabora en la obtención de dichas instantáneas.

Y, tercero, la película recoge el ambiente previo a la rebelión de los prisioneros del sonderkommando de Auschwitz-Birkenau acaecido el 7 de octubre de 1944, cuando se mató a tres guardias y se hizo estallar el crematorio, lo que facilitó la fuga de cientos de prisioneros, que fueron después recapturados y asesinados. Esta atmósfera de agitación en la que Saúl se haya inmerso no solo advierte sobre la necesidad del hombre de resistir en el bien frente al poder devastador del mal, sino que sobre todo legítima la extraña tarea que intentará sacar adelante a lo largo del filme, un quehacer aparentemente absurdo, "que lo mantiene por completo enajenado de sí mismo, casi sepultado por el frenesí enloquecido que lo rodea, pero a la vez aislado de todo ello" (HEREDERO: 2016, 11). Y es que, en el contexto de la ignominia donde ya nada se puede perder, Saúl se propone salvar a un niño; pero a un niño muerto.

Salvar al que ha muerto

Al inicio del filme, y en mitad de la terrible rutina de su trabajo como miembro del sonderkommando, Saúl es testigo de cómo un jovencísimo prisionero logra salir con vida de los gaseamientos. Si bien los oficiales alemanes acaban rápidamente con el chico, ese instante fugaz de resistencia a la muerte supone algo así como un destello en la conciencia de Saúl, quien a partir de entonces hará todo lo que esté en su mano para salvar el cadáver del chico. Esto es: para darle una sepultura digna, con la debida presencia de un rabino. Tendrá entonces que esconder el cuerpo como si fuera el de un hijo propio -de aquí el título y el misterio sobre la verdadera identidad del niño que sobrevuela el filme-; escapar al escrutinio de los soldados y al de los otros prisioneros -pues Saúl termina por poner en peligro a los vivos para honrar al muerto (OCAÑA: 2016)-; buscar un rabino que se preste a llevar a cabo una ceremonia de enterramiento clandestina, buscar otro, y otro...

Y así es como el protagonista de *El hijo de Saúl* comienza a deambular por el campo de Auschwitz-Birkenau, y con él el espectador, quien se diría que le ayuda a portear el cadáver del chico, asumiendo de este modo como propia esa empresa de tintes delirantes que supone salvaguardar la vida del que ya ha muerto. Juntos se adentran en los barracones, se agolpan en la entrada de las cámaras de gas, y engrosan las filas del espanto, a la vez aturdidos y a la vez distantes con respecto a los gritos de los demás prisioneros, a las montañas de carne abandonada, en una película que, si bien resulta especialmente física, golpea de modo directo en el alma.

Como ya hemos adelantado, Nemes recurre a una técnica estilística y narrativa subli-

me, donde todo se encamina a introducir al espectador en los horrores del lugar y a hacerle participe de la odisea de Saúl desde un punto de vista muy limitado, que literalmente le obliga a uno a estar pegado al cogote del protagonista, igual que la cámara, que se sitúa a escasos centímetros de la espalda y el torso del actor principal, lo que recuerda la incapacidad del hombre para conocerlo todo, máxime en ese agujero negro que es el exterminio nazi. Todo esto, favorecido por el estilo encrudecido de un rodaje en 35 mm que huye de la nitidez digital y por la agilidad de la cámara en mano a la que además se une un diseño de sonido hiperrealista gracias al que cada golpe, cada gemido y cada lamento evocan la sombra de un espanto. El uso de una fotografía con poca profundidad, el recurso al fuera de campo para sugerir lo irrepresentable y la narración a través de tomas largas dan como resultado un filme obsesivo, desgarrador e incómodo, donde finalmente "el Holocausto no ocurre en la pantalla, sino en la imaginación del espectador" (CERCAS: 2016). Nemes, quien entiende el cine como un arte capaz de cambiar al hombre (BELINCHÓN: 2016), propone finalmente en *El hijo de Saúl* un punto de vista audaz sobre la representación del mal, que bien podría servir para ratificar a la ficción cinematográfica como un instrumento idóneo para el relato de la historia.

SAUL FIA (2015)

País: Hungría

Dirección: László Nemes

Guion: L. Nemes, Clara Royer

Fotografía: Mátyás Erdély

Montaje: Matthieu Taponier

Música: László Melis

Diseño de producción: László Rajk

Vestuario: Edit Szücs

Intérpretes: Géza Röhrig, Levente Molnár, Urs Rechn, Sándor Zsótér, Todd

Charmont, Björn Freiberg, Uwe Lauer, Attila Fritz, Kamil Dobrowolski,

Christian Harting

107 minutos

Distribuidora DVD: Avalon

Estreno en España: 15.1.2016

Filmografía de László Nemes como director

- *El hijo de Saúl* (*Saul fia*, 2015).

FUENTES

- BARON, Lawrence (2005). *Projecting the Holocaust into the Present: The Changing Focus of Holocaust Feature Films Since 1990*. Oxford: Rowman & Littlefield.
- BELINCHÓN, Gregorio (2016). *El cine es de las pocas artes que puedan cambiar al ser humano*. 15.01.2016. Recuperada de <https://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/14/actualidad/1452804028_832510.html>
- CERCAS, Javier (2016). *El problema de Lanzmann*. 14-02-2016. Recuperada de <https://elpais.com/elpais/2016/02/08/eps/1454934543_564956.html>
- DIDI-HUBERMAN, George (2016). *Salir de la oscuridad*. Caimán, 45, 15-27.
- HEREDERO, Carlos F. (2016). *La resistencia moral*. Caimán, 45, 10-11.
- HIRSCH, Joshua (2004). *After Images. Film, Trauma, and the Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press.
- LUCAS, Antonio (2015). *La tierra baldía*. 03-01-2015. Recuperada de <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/01/03/54a6ec3f268e3e602f8b458b.html>>
- MOYA, Tamara (2016). *Geza Röhrig: "Hollywood sabrá que no me interesan esas papeles, dejarán de llamar"*. 15-01-2016. Recuperada de <<http://www.fotogramas.es/Peliculas/El-hijo-de-Saul/Geza-Roehrig-Hollywood-sabra-que-no-me-interesan-esos-papeles-dejaran-de-llamar>>
- NEMES, László (2015). *El hijo de Saúl*. Pressbook. Madrid: Avalon.
- OCAÑA, Javier (2016). *A un metro del infierno*. 15-01-2016. Recuperada de <https://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/14/actualidad/1452782405_801210.html>
- ROSENSTONE, Robert (2014). *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*. Madrid: Rialp.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1999). *Hier Kein Warum. A propósito de la memoria y de la imagen en los campos de la muerte*. En A. LOZANO AGUILAR (coord.), *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis* (pp. 13-42). Valencia: Ediciones de la mirada.
- SAND, Shlomo (2005). *El siglo XX en la pantalla*. Barcelona: Crítica.
- STEINER, George (2005). *La idea de Europa*. Madrid: Siruela.



El hombre de las mil caras (Alberto Rodríguez)

CRISTINA ABAD

Alberto Rodríguez es un cineasta que nos obliga a mirarnos en el espejo a corta distancia y eso es algo que a los españoles no nos gusta. Lo hizo en sus anteriores largometrajes (*Grupo 7* y *La isla mínima*) y vuelve a hacerlo en *El hombre de las mil caras*, un thriller sobre la corrupción de los años 90, con Francisco Paesa como Lazarrillo de Tormes pero con los bolsillos más grandes.

Como esto del pillaje tiene raigambre en nuestro país -no hay más que ver los casos con que nos desayunamos cada mañana-, el director sevillano consideró que aceptar el encargo que le hacía el grupo Zeta de llevar a la gran pantalla el libro de Manuel Cerdán, *Paesa: el espía de las mil caras*, podía ser una cosa interesante y de plena actualidad.

Lo primero que me hizo aceptarlo fue la sensación de que esto que había ocurrido hacía veinte años podía haber saltado al telediario de la noche de ese mismo día (ABAD, 2016 a: pág. 37).

Se trataba de narrar el origen de la descomposición política y social que vivimos: para los que no fueron testigos de la época, la camaleónica y sorprendente carrera del espía más esquivo de España, que fue director del Banco Nacional de Guinea, diplomáti-