

## “El hijo de Saúl” y el plano que falta

PABLO MARTÍNEZ SAMPER

“Al principio no está el origen, está el lugar”

(Lacan, 2008: 14)

0.-

En una de las lecciones que Lacan dedica a *Hamlet* da una indicación de por donde empezar a leer un objeto artístico. La vía de entrada de un análisis se encontraría en el tejido de la obra misma, en su estructura. Si una pieza dramática nos emociona, dice Lacan,

... no se debe a los esfuerzos difíciles que representa, ni a lo que sin saberlo un autor desliza en ella, sino **al lugar que nos ofrece, por las dimensiones de su desarrollo**, para alojar lo que en nosotros está escondido, a saber, nuestra propia relación con nuestro propio deseo. Si Hamlet nos abre esa posibilidad de una manera eminente, no se debe a que en ese momento Shakespeare esté tomado por un drama personal, sino a que esa pieza realiza –y, en ciertos ángulos, al máximo- **la superposición de dimensiones, de**

planos ordenados, que es necesaria para dar a su lugar a lo que está en nosotros, como para que este drama repercuta allí (2014: 305)

El teatro y el cine comparten el mismo pilar compositivo, el elemento narrativo, pero una obra cinematográfica maneja sus propias materias primas, las imágenes. Así, el cine que posee la capacidad de conmoción suele estar construido en torno a un ideal donde la forma (las imágenes) y el fondo (la trama) se encontrarían perfectamente entrelazados al servicio del enigma de cada película. Cuando el cineasta Jean-Luc Godard afirmaba que un *travelling* es una cuestión moral probablemente apuntaba a ese horizonte. Un horizonte estético donde un plano o un movimiento de cámara, a modo de sinécdoque, reflejase la propia estructura.

Hay películas que tienen ese valor de condensar toda su propuesta estética en un gesto cinematográfico o en un único plano. No es algo que se produzca habitualmente, ni tan siquiera es probable que las obras incuestionadas del arte cinematográfico resistan a este peso de los ideales estéticos. Existen sin embargo otras películas más extrañas cuya propuesta estética se sintetiza precisamente en el plano que decidieron no incluir, dejando paradójicamente más “a cielo abierto” su método compositivo, su estructura. Una de estas películas singulares es la reciente *El hijo de Saúl* (*Saul fia*, 2015), el último intento de filmar el holocausto o para decirlo en palabras de su director, el último intento de filmar “ese agujero negro en medio de nosotros”: un campo de concentración. Para hacer visible ese plano que falta necesitamos dar un pequeño rodeo por algunas películas anteriores que se han acercado a la representación del horror. Este texto es un primer y fragmentario recorrido por la historia de un plano.

## 1.-

La filmografía de Alfred Hitchcock ha producido una gran cantidad de imágenes memorables. Todas ellas comparten eso que el director François Truffaut ubicó tan certeramente en su libro de entrevistas con el director inglés, su capacidad de mirar al espectador, de cuestionar el lugar del espectador:

... en el género de películas que usted suele hacer hay algo particularmente ingrato, porque el público acostumbra a sentir placer viéndolas, pero tiene tendencia a demostrar que no es ingenuo y esto le obliga, a veces, a hacer ascos a su placer (Truffaut, 2001: 269)

El plano que nos interesa transitar para intentar ubicar ese que falta en la película del director László Nemes aparece en la película *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) y opera bajo las mismas premisas. A partir de esa imagen el espectador sabe que se desencadenará toda la violencia que hasta ese momento solo había irrumpido fugazmente. Es un plano que no solo hace evidente la trama del film, el viejo conflicto entre el hombre y la naturaleza, sino que desvela el trabajo compositivo del film en torno al objeto mirada. El propio Hitchcock lo señaló en su entrevista con Truffaut más poética y hamletianamente<sup>1</sup>: “los pájaros están fuera y el ser humano está

<sup>1</sup> En la escena segunda del segundo acto de la obra *Hamlet* llegan, a una demanda del rey, los amigos de la infancia de Hamlet, Guildenstern y Rosencrantz. Cuando se reencuentran se produce este famoso diálogo que resuena con la frase de Hitchcock: “Hamlet: ¿Qué noticias traéis? Rosencrantz: Ninguna, señor, excepto que el mundo es cada vez más y más honesto. Hamlet: Entonces es que se acerca el Juicio Final, sólo que vuestras noticias no son ciertas. Os preguntaré con mayor precisión. ¿Qué habéis hecho contra Fortuna que así os envía a esta cárcel? Guildenstern: ¿Cárcel, señor? Hamlet: Dinamarca es una cárcel. Rosencrantz: Entonces es que el mundo también lo es.” Citamos la traducción realizada por Miguel Ángel Conejero. Shakespeare, W. (2012). *Hamlet*. Madrid: Cátedra (pp. 277).

en la jaula” (Truffaut, 2001: 270). Reconstruyamos mínimamente las coordenadas de irrupción del plano.

Los pájaros acaban de mostrar su poder destructor atacando a un grupo de niños que salían de la escuela. La protagonista se refugia en una cafetería y comienza, en la única escena donde los personajes intentan averiguar la causa del comportamiento de una naturaleza que parece haberse salido de quicio, un diálogo de marionetas en la mejor tradición teatral donde cada personaje habla en nombre de un saber en conflicto. Una ornitóloga, representante del saber científico, le señala que eso es imposible, que por naturaleza estas aves no son agresivas. Entonces un personaje interrumpe la escena recitando unos versos del Antiguo Testamento: “Así ha dicho Jehová el Señor: a los montes y a los collados... a los arroyos y a los valles. He aquí que yo, yo haré venir sobre vosotros la espada... y destruiré vuestros lugares altos”, (Ezequiel, capítulo seis). Este personaje sin nombre, el típico borracho que la tragedia y la literatura han asociado como portador de una verdad distinta, termina su cita bíblica con una frase que condensa, a modo de un *après coup* salvaje, lo que Hitchcock nos quiere hacer escuchar, “Es el fin del mundo”. Una sensación de final, de juicio final, que recorre todo el tramo final del film.





Justo después de la cita aparece este plano cenital. Es un plano que mantiene una distancia que no se explica por ningún hecho narrativo de la trama y lo que resulta más significativo, es una perspectiva que no corresponde a ninguna mirada humana. Un punto de vista que solo puede corresponder al nivel de enunciación del discurso de la propia película o, y en esta ambigüedad reside su fuerza poética, a una mirada no humana. Como espectadores no estamos obligados a elegir entre las dos opciones, probablemente las dos sean válidas, ni siquiera tenemos el tiempo de elegir mientras vemos la película pero por dónde y cómo están ubicadas estas imágenes parece una conclusión lógica deducir hacia donde nos quieren llevar. Este plano omnisciente y distante se puede leer como la mirada de un Dios, de un Dios que contempla fríamente la destrucción de sus criaturas. Pero segundos después Hitchcock desmonta la supuesta neutralidad de este punto de vista, y de paso la supuesta neutralidad del placer estético, con la paulatina irrupción de los pájaros. Es precisamente la presencia de los pájaros en el plano lo que hace surgir de la forma más intensa, el objeto mirada o

como lo dice Lacan en su seminario 11 “una mirada imaginada por mí en el campo del Otro” (1995: 91).

En pocos segundos pasamos de una fría distancia anónima a sentir al deseo oscuro del Dios del antiguo Testamento.

Así es como continúa la cita del fragmento que faltaba en la película pero sin duda Hitchcock conocía muy bien:

Serán arrasados vuestros altares, destruidos vuestros postes sagrados, arrojaré vuestros muertos delante de vuestros ídolos, pondré los cadáveres de los hijos de Israel delante de sus ídolos y esparciré vuestros huesos en torno a vuestros altares. Los muertos yacerán entre vosotros, y comprenderéis que yo soy Yahvé (Sagrada Biblia, 2011)

Este plano cenital introduce ese deseo oscuro del Dios de Abraham, del Dios que habla Lacan en la única clase del Seminario sobre los Nombres del Padre. Como señala Graciela Brodsky, en un texto sobre la causa del padre, Lacan es muy irónico. Dice: “Es cierto que Yahvé perdona a Isaac e impide que Abraham realice el sacrificio de su hijo predilecto, pero tal vez le haga por lo menos, un pequeño raspón, ¿no será que finalmente quiere un poquito de sangre?” (2006: 42).

## 2.-

Colocar al espectador a la altura de Dios no es una estrategia inocente. Desde donde filmar siempre es una pregunta a la que se enfrenta toda película, una pregunta que se torna más acuciante cuando lo que se juega es la representación de un deseo mortífero que no encuentra una aparente explicación.

En este sentido filmar el Holocausto siempre es una prueba de fuego, ¿desde dónde filmar el horror? En una entrevista de 1963 Godard dio una primera respuesta, “el único verdadero filme que hay que hacer sobre los campos de concentración –que nunca ha sido rodado y nunca lo será porque resultaría intolerable– sería filmar un campo desde el punto de vista de los torturadores” (1998: 239).



En 1993 Steven Spielberg estrenó su versión de los hechos. Una historia que contaba en paralelo la vida durante esos días de un SS al mando de un campo de concentración, Amon Leopold Goeth, del empresario alemán que salvó la vida de alrededor de 1100 judíos polacos, Oskar Schindler, y de las víctimas del exterminio. En relación a la frase de Godard el director Norteamericano optó hacer su película combinando las dos posiciones, las de los verdugos y las víctimas. Spielberg no retrocede y filma también desde la posición de los asesinos, filma ese lugar incómodo. Aunque quizás no se trata exclusivamente de lo que se da a ver sino como se articula la tramoya que da a ver, lo que nos interesa resaltar para nuestro recorrido es el uso que Spielberg da a unos planos generales que vinculan la mirada omnisciente, el deseo oscuro, y el lugar que construyen para el espectador. Estos planos omniscientes nos colocan al lado de un jefe de la SS que se entretiene repartiendo azarosamente la muerte desde una torre de vigilancia convertida en un hogar mortífero. Ciertamente sólo desde ese lugar es posible ofrecer un plano general de un campo de exterminio. Si en *Los pájaros* el que mira la destrucción es un ojo anónimo, o un lugar vacío, pero el dispositivo fílmico fuerza al espectador a ocupar esa posición con su mirada, en *La lista del Schindler* (1993) el dispositivo fílmico no opera en la misma dirección. Ese lugar al encontrarse ocupado por unos ojos que disparan no pone tan en juego el lugar de nuestra mirada como espectadores. Lo que en el film de Hitchcock era un trabajo poético con las imágenes cinematográficas y el punto de vista, un juego que velaba y desvelaba en un mismo plano lo que está en juego, en *La Lista de Schindler* ese Dios oscuro sediento de sangre se encarna en un personaje ante el cual no caben ni matices (ni lugares).

## 3.-

La película *El Hijo de Saúl* (2015) apuesta por contar la historia desde un lugar muy específico. Ni todo víctimas, ni todo verdugos. El film se inicia con este texto, “*Sonderkommando*: Palabra alemana. Término utilizado en los campos de concentración, para designar prisioneros de estatus especial. También llamados “portadores de secreto” (*Geheimnisträger*). Los miembros de un *Sonderkommando* están separados del resto del campo. Son matados después de unos meses de trabajo. Acompañamos a un miembro *Sommerkomando*, Saúl un protagonista por tanto que es verdugo y víctima simultáneamente, en su tarea cotidiana pero nunca acabamos de ver lo que está pasando. La muerte y el horror se representa de un modo borroso, los cuerpos de los judíos exterminados en la cámara de gas son fragmentos amontonados en los bordes de los planos.





En la película del director húngaro László Nemes no existen los planos generales. La cámara persigue a su protagonista desde su espalda. En ningún momento los espectadores podemos reconstruir el espacio del horror, en ningún instante nuestra mirada puede establecer una geografía del espacio. Como señala Geoges Didi Huberman en una carta que le escribió a su director y que ha sido publicada en Francia: “la única mirada posible es una mirada de corta distancia y de corta duración, una mirada forzada a cruzarse con la muerte al pasar”<sup>2</sup>. La construcción de la película parece seguir las coordenadas que estableció Alain Resnais en 1955 con *Noche y Niebla* (*Nuit et Brouillard*, 1955). La realidad de esos campos es, nos dice la voz en *off*, “repudiada por los que los cons-

<sup>2</sup> Citamos por la edición en castellano que se puede encontrar en la revista *Caimán. Cuadernos de cine*. En línea en: <<https://www.caimanediciones.es/numero/45-96-enero-2016/>>.

truyeron e insondable para aquellos que los soportaron. Ninguna descripción, ni imagen puede revelar su verdadera dimensión: solo de un terror interrumpido.” Pero *El hijo de Saúl* (2015) no se limita a actualizar ese paradigma estético de cómo filmar el horror sino que convierte en experiencia cinematográfica lo que en el film de Resnais corría el riesgo de ser un mandato. O para ser más justos con ambas propuestas estéticas László Nemes parece saber algo en apariencia sencillo pero que pocas veces se puede palpar como en este film, que la vía de la repetición no convoca a lo nuevo que cada obra de arte tiene que encontrar su propia solución singular.

Los diez primeros minutos del film ejercen un impacto tan fuerte precisamente por este elemento fragmentario y físico de sus imágenes. Nemes renuncia también a la definición del digital y utiliza la película fotoquímica de 35mm para conseguir, como ha señalado en una entrevista, “preservar una inestabilidad en las imágenes y por tanto filmar de manera orgánica ese mundo”. Nada en estos diez primeros minutos nos remite a lo humano sino precisamente a la carne. Si “el cuerpo se muestra apto para figurar, como superficie de inscripción, el lugar del Otro del significante” (Miller, 2014: 323) el dispositivo que construye el film es la mostración de un mundo donde lo simbólico queda reducido a los circuitos de la pulsión de muerte. Las únicas palabras que escuchamos son las ordenes de los militares de la SS “Más rápido, más rápido. Al trabajo. Quemén esas piezas” y los sonidos, los ruidos, que producen al chocar los cuerpos en el suelo, entre ellos. Ni tan siquiera los gritos de lo que se dirigen a las cámaras de gas. La película resulta irrespirable. Ni tan siquiera como espectadores nos podemos alojar al lado de los verdugos para contemplar desde nuestra torre y en un plano general el naufragio del mundo. Todo se juega entre lo que apenas podemos ver y lo que apenas podemos escuchar. Y

a este lugar es donde nos arrastra *El hijo de Saúl* a reconstruir, a imaginar, el horror. Con las imágenes documentales que ya hemos visto en otras películas y con lo que cada espectador aporta se irá definiendo en nuestras cabezas, en nuestros cuerpos, la imagen que falta. Que cada cual ponga “su libra de carne” parece decirnos el dispositivo del film.

#### 4.-

Una vez construido el lugar “que nos ofrece, por las dimensiones de su desarrollo, para alojar lo que en nosotros está escondido” la película produce un giro en la trama. El relato empieza a vertebrar la película. Se escucha la respiración de un niño que milagrosamente ha sobrevivido a la cámara de gas. El rostro del personaje se transforma. Algo de la angustia empieza a vislumbrarse en su mirada. La planificación nos ofrece un cierto reposo para poder contemplar al fin *un* cuerpo, un cuerpo que lucha por su vida. Es un breve instante de reposo quebrado por un médico de la SS que ahoga toda posibilidad de vida. Es tan solo un instante pero el suficiente para encender el deseo del protagonista transformado desde esta escena en un héroe con una tarea que cumplir, dar sepultura a ese niño. Estructuralmente es una escena que parece remitir al acto quinto de la tragedia de *Hamlet*. En esa otra escena el príncipe Danés, ante el cadáver de Ofelia, puede por primera vez pronunciar su cogito, “This is I, Hamlet the Dane!” y dirigirse, como Saúl, hacia su final. Ambas obras giran en torno a un duelo insatisfecho, en torno a “ese agujero negro en medio de nosotros”. Existen más semejanzas entre ambos personajes pero esa es otra historia.

## Bibliografía

- Brodsky, G. (2006). “La causa del padre”. En *Revista DISPPAR*. Buenos Aires: Grama.
- Godard, J. L. (1998). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1 (1950-1984)*. Editions Cahiers du Cinéma.
- Lacan, J. (1995). *El Seminario 11, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- (2008). “Mi enseñanza” (p. 14). Buenos Aires: Paidós.
- (2014). *El Seminario, Libro 6: el deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J.A. (2014). “El inconsciente y el cuerpo hablante”. En *Lo real puesto al día, en el siglo XXI*. Buenos Aires: Grama.
- Sagrada Biblia (2011). Versión oficial de la conferencia episcopal española. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Truffaut, F. (2001). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.