

**La inmersión subjetiva de un relato fenomenológico.
A propósito de *El hijo de Saúl* (Saul fia, Lászlo Nemes, 2015)**

**The subjective immersion of a phenomenological narration.
About *Saul's son* (Saul fia, Lászlo Nemes, 2015)**

Pablo Ferrando García

Universitat Jaume I, España
pferrand@uji.es

Francisco Javier Gómez Tarín

Universitat Jaume I, España
fgomez@uji.es

Resumen:

En este trabajo pretendemos desarrollar conceptos como la representación de la realidad a través de la ficción y los mecanismos discursivos que lo hacen posible. Hemos tratado de clarificar la noción de *punto de vista* mediante un ejemplo extremo capaz de poner en cuestión los principios gestionados por la previa reflexión teórica al aplicarlos a un texto muy singular: el film de László Nemes *El hijo de Saúl* (Saul fia, 2015). Nuestro objetivo es aplicar una serie de nociones-propuestas narratológicas que permitan reflejar la complejidad de la percepción visual y sonora desde las limitaciones del narrador implícito en la subjetividad del protagonista de *El hijo de Saúl*.

Abstract:

In this work we intend to develop such thorny concepts as the representation of reality through fiction and the discursive mechanisms that make it possible. We have tried to clarify the notion of point of view by an extreme example capable of calling into question the principles managed by previous theoretical reflection when applied to a very singular text: the film by László Nemes *Saul's Son* (Saul fia, 2015). Our objective is to apply a series of narratological notions that allow us to reflect the complexity of visual and sound perception from the limitations of the narrator implicit in the subjectivity of the protagonist of *Saúl's son*.

Palabras clave:

meganarrador; focalización; ocularización; auricularización; plano–secuencia.

Keywords:

All-Knowing Narrator; Targeting; Ocularization; Earring; Sequence shot.

1. Acotaciones preliminares

En primer lugar, una cuestión obvia pero esencial: el trabajo representacional que apunta hacia una documentación de la realidad precisa de mecanismos de mediación, lo que nos permite afirmar que la ficción documenta y, en muchos casos, de una forma más eficaz que lo que solemos etiquetar como documental y que para nosotros es simplemente un método de trabajo, ya que difícilmente puede huir del componente ficcional. Concretando: existe algo real (*lo real*, un concepto) que resulta inasequible para el ser humano salvo que establezca un proceso de mediación (a través de los sentidos) que le devuelva lo que denominamos *realidad* (una percepción). Esta mediación no es otra cosa que un primer nivel de representación sobre el que, cuando generamos discursos audiovisuales, se superpone un segundo nivel que pretende reproducir lo que ya nuestros sentidos mediaban utilizando cierta tecnología (la cámara que filma). En esencia *queremos saber* y el resultado de esa realidad representada, aparentemente cierta, es que *creemos saber*.

La película que aquí nos ocupa ofrece una representación de la vida –y muerte– en los campos de concentración (Auschwitz) en pleno holocausto (1944). Se hace patente, pues, que una información realista sobre la vida en los campos, sea cual sea la voluntad representacional en origen, no puede contar con materiales tomados *in situ* y en ese mismo momento; en consecuencia, solamente una ficcionalización es capaz de acercarnos a la información deseada, con todos los problemas de veracidad que le son implícitos. Y esta situación es idéntica para cualquier otro sistema de representación que se autodenomine documental y no sea verificado en el espacio y tiempo presente (con todas las dudas añadidas sobre posición de la cámara, influencia de esta sobre lo filmado, decisiones sobre lo encuadrado y lo dejado fuera de cuadro, manipulaciones sobre el profilmico, etc.).

Ahora bien, un segundo elemento esencial es el tipo de discurso que el equipo que lleva a cabo la filmación construye, atendiendo sobre todo a sus marcas enunciativas y a la voluntad de manifestarlas u ocultarlas. Es en este terreno en el que se gesta lo que denominamos *punto de vista* y que es algo más amplio que el hecho de colocar aquí o allá la cámara que filma: de ahí que una contradicción

de los trabajos teóricos sobre la *focalización* y la *ocularización* tenga que ver con la decisión de otorgar a estos conceptos una transmisión de información que es interna al relato (por ejemplo, lo que sabe un personaje en relación al saber de otros) o bien se gestiona en función del nivel de información que es transmitido al espectador, en cuyo caso se hace patente que se precisa una suma de elementos, además de la mirada espectral y su participación crítica.

La interrelación entre todos estos elementos nos parece esencial para propiciar una adecuada reformulación del *punto de vista*, suma y expresión del sentido que los engloba, incardina y gobierna. Y al hablar de punto de vista entendemos que lo hay en el discurso en origen (de quien lo genera) y lo hay en el discurso final (el de la fruición espectral, de quien lo recibe), de ahí la importancia de estos conceptos.

Si todo discurso audiovisual es el resultado de una actividad enunciativa que dispone los recursos expresivos y narrativos en torno a la transmisión de tres parámetros de base -quién narra (*enunciación*), qué saber se vehicula (*focalización*) y cómo se formula audiovisualmente (y perceptivamente) el relato (*ocularización*, *auricularización*)-, es evidente que la posición de la cámara, del aparato tecnológico, dependiente de una elección enunciativa, condiciona las definiciones del saber y de la visión.

Estas son las opciones posibles de focalización (nótese que hemos reformulado la clasificación, ya argumentada en textos previos referenciados):

- *Interna.*
- *Omnisciente.*
 - Plena.
 - Limitada.

Y estas las de *ocularización* y *auricularización*:

- *Interna.*
 - Con marca explícita.
 - Con marca implícita.
- *Omnisciente.*

Por lo que respecta a los narradores, este sería el cuadro de posibilidades:

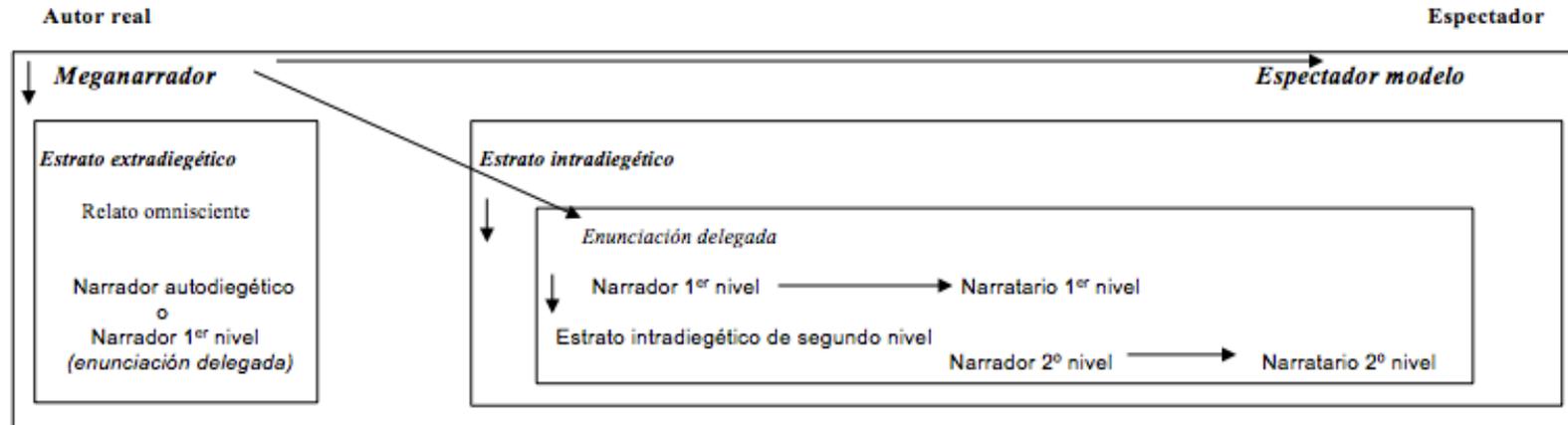
CUADRO 1

Meganarrador (siempre presente y en la cima de la jerarquía, ya que controla todo):

- **Oculto** → Transparencia enunciativa.
- **Manifiesto**:
 - *Mediante procesos significantes* → Quiebra la transparencia a través de su evidenciación mediante marcas enunciativas en el significante.
 - *Con desvelamiento del dispositivo*. Siempre gradual.
 - *Sin desvelamiento del dispositivo*. Siempre gradual.
 - *Como instancia narradora*:
 - *Rótulos* → Informaciones e índices.
 - *Voces* (enunciación delegada): **MATERIALIZACIÓN**
 - *Over* (narrador no personaje).
 - *Off* (narrador autor, en casos extremos).
 - *Narradores* (enunciación delegada): **PERSONALIZACIÓN**
 - *De primer nivel* (gestión del relato marco global que se dirige al espectador o a un narratario externo al mismo)
 - *Homodiegéticos*, si son personajes en la historia que cuentan.
 - *Heterodiegéticos*, si no son personajes en la historia que cuentan.
 - *De segundo a n nivel*: (gestión de subrelatos que se dirigen a narratarios explícitos o hipotéticos pero internos).
 - *Homodiegéticos*, si son personajes en la historia que cuentan.
 - *Heterodiegéticos*, si no son personajes en la historia que cuentan.

Para visualizarlo más gráficamente es conveniente establecer un mapa de relaciones que intente ligar los diferentes parámetros, puesto que todos ellos son susceptibles de dialécticas interactivas. Los siguientes esquemas, que provienen de textos en los que han sido razonados y argumentados, por lo que aquí no ha lugar a repetir las reflexiones, nos ayudarán a generar los términos de la aplicación posterior de nuestras propuestas:

CUADRO 2: Estructura del discurso



CUADRO 3: Resumen global de parámetros

				Punto de vista					
Meganarrador				Focalización	Ocularización	Enunciación	ORIGEN	FRUICIÓN	
Oculto				Omnisciente	Omnisciente	No marcada: transparencia	Naturalizado	Naturalizado	Cerrado
Manifiesto									
Procesos significantes				Combinable	Combinable	Marcada: extrañamiento	Marcado gradual	Abierto gradual	Según nivel
Instancia narradora									
Rótulos				Combinable	Combinable	Marcada: informaciones / índices	Marcado limitado	Abierto limitado	
Materialización									
Voz over				Omnisciente	Omnisciente	Marcada: delegada heterodiegética	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas
Voz off				Interna Gradual	Omnisciente	Marcada: delegada hasta autodiegética	Marcado ilimitado	Abierto gradual	Según marcas
Personalización									
Primer nivel									
Homodiegético				Interna	Interna	Marcada: subjetiva	Marcado limitado	Abierto limitado	Según marcas
					Omnisciente	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas
Heterodiegético				Interna	Omnisciente	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas
Segundo a n nivel									
Homodiegético				Interna	Interna	Marcada: subjetiva	Marcado limitado	Abierto limitado	Según marcas
					Omnisciente	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas
Heterodiegético				Interna	Omnisciente	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas

2. Análisis textual del film *El hijo de Saúl* (*Saul fia*, 2015)

2.1. Una atmósfera en el descenso a los infiernos

La película presenta una trama argumental sencilla: Saúl Ausländer (interpretado por el poeta húngaro Géza Röhrig) encuentra a un niño superviviente en las cámaras de gas de Auschwitz-Birkenau. Poco después un médico de las SS lo ahoga impunemente con sus manos. Saúl asiste al crimen y se empeña en encontrar a un rabino, entre los presos, para dar sepultura al pequeño según la tradición judía. Inicia a partir de ese momento un itinerario infernal que le lleva a los abismos más inescrutables. Solo al final, a través de la azarosa presencia de otro niño y poco antes del encuentro con la muerte, Saúl experimenta un instante de emoción humana: esboza su única sonrisa.

Si hay un rasgo esencial que define y convierte la película en una experiencia memorable es la reducción visual en contraste con el abundante flujo de sonidos. Esta gran diferencia de elementos estimula una intensa proyección sensorial que permite elaborar una narración fílmica harto singular mediante el desarrollo aparente de un exclusivo (en apariencia) punto de vista narrativo: el del protagonista, Saúl.

Por otro lado creemos que, en los tiempos que corren, plantearse la naturaleza de las imágenes desde una perspectiva ontológica y ética resulta cuanto menos necesaria pues la abrumadora avalancha de imágenes que puebla nuestro entorno cotidiano a través de las diferentes plataformas (léase internet, móviles, televisores, publicidad, empresas, videojuegos, periódicos, etc.) intoxica nuestra mirada crítica y nos obliga a establecer cuáles son los límites de lo decible, de lo imaginable y de lo representable. De esta manera se puede canalizar adecuadamente la verdadera dimensión moral en los discursos audiovisuales que abordan el Holocausto. Y en este sentido compartimos la opinión de quienes consideran que las películas de la *shoah* han de tomar una “justa distancia” según la cual se acomode “un mundo donde lo importante son las perspectivas y las ópticas y en el que aún es posible adoptar un punto de vista” (Benjamin, 1978, p. 205) para confrontarlo directamente “con ese ‘agujero negro’ de la Historia.” (Herdero, 2016, p. 11) Dicho posicionamiento es lo que

ha desarrollado la película y que, a la postre, gracias a una serie de elecciones técnicas y estéticas del sujeto de la enunciación, modela la forma fílmica para destilar el fondo. Así pues, ya podemos anticipar que en este film encontramos a un *meganarrador* que se manifiesta de forma explícita a través de toda una serie de procesos significantes. Estas determinaciones constituyen delicados, por arriesgados, mecanismos narrativos y fílmicos con objeto de postularse en “una férrea resistencia a toda obscenidad representacional.” (Herederó, 2016, p. 11)

Un claro ejemplo de cuanto acabamos de señalar lo tenemos en la decisión de filmar con el formato de 35 mm en lugar del digital. Dicha opción supone un gesto destacado a la hora de impregnar al film de cierta atmósfera física-real. Es una elección formal y técnica, específica del cine y, a la vez, orgánica, que le ha servido al narrador para un calado mucho más profundo: el grano fotográfico.

Los haluros de plata confieren una naturaleza imperfecta, viva, “frente a la descomposición del campo y a la muerte que todo lo invade, articulan a la vez relato y experiencia en la inmersión subjetiva a la que nos arrastran.” (Girona, 2016, p. 18) Así pues, este recurso técnico utilizado por el autor implícito y vinculado con el *megamostrador fílmico* pertenece a la puesta en cuadro (Gómez-Tarín, 2011, p. 161) El empleo del soporte fotoquímico ha influido decisivamente en el proceso de producción y postproducción (rodaje y montaje respectivamente) por las mera estrategias dramática y discursiva, pues le lleva a desarrollar ochenta y cinco planos – secuencia¹ con doble finalidad. En primer lugar, la cámara siempre acompaña al protagonista para que asistamos junto a él a todos los trágicos avatares que le van ocurriendo en medio del infierno de Auschwitz - Birkenau. El dispositivo cinematográfico se mueve cerca de la cabeza o del cuerpo de Saúl, le sigue por la espalda o se despega levemente de sus propios pasos. La limitación del encuadre reduce el campo de visión, lo cual impide la mostración directa y expeditiva del terrible genocidio que habita en su entorno más próximo. Así, compartimos todo cuanto experimenta el

¹ Lázló Nemes fue ayudante de dirección en *El hombre de Londres (A londori férfi)*, Béla Tarr, 2007) Por otro lado, ya formalizó el uso del plano – secuencia en su primer trabajo: *Türelem (With a Little patience)*, 2006). Al igual que en su corto, esta elección define un exclusivo punto de vista visual y narrativo extremo.

protagonista. Vemos, oímos y casi sentimos lo mismo que Saúl, pero, muy importante, no estamos en "su mirada".



F 1. Primera secuencia de *El hijo de Saúl*.

En segundo lugar, el empleo del soporte fotoquímico no sólo contribuye a recrear una atmósfera más sucia y tenebrosa sino también un estado de ánimo angustioso. La textura fotográfica proporciona el detalle así como también un grado de imperfección. Asimismo, estos rasgos no ofrecen una materia orgánica viva que choca con la descomposición del campo y de la muerte que todo lo invade. De este modo:

Didi Huberman ha caracterizado esta articulación como una ‘relación de tactilidad con el espectador’ en lo que la película ‘nos toca’, aunque lo que quisiera destacar es la implicación sensorial que convoca al cuerpo de ese espectador en una historia donde precisamente los cuerpos quedan borrados o reducidos a la materialidad del cadáver. (Girona, 2017, p.18)

Los planos – secuencia no están para desarrollar una temporalidad emocional en la contemplación plástica–sonora, tal y como, por ejemplo, exhibiera el cineasta griego Theo Angelopoulos en sus películas con el fin de poner en evidencia la representación (Company, J.M., Ferrando García, 2013, pp. 116-129). Aquí nos encontramos ante un intento de aproximarnos a los abismos del horror sin llegar en ningún momento a recrearlo o mostrarlo directamente. La cámara se desplaza en medio de situaciones confusas, indefinidas o borrosas en torno a Saúl. Los gritos que escuchamos son de esos cuerpos humillados, despojados, desesperados por el terror ante la crueldad y la aniquilación incesante de la impetuosa maquinaria industrial de la muerte. Las imágenes no hacen más que envolvernos en la misma vorágine infernal. Durante toda la película la cámara se dirige de un sitio a otro con la sensación de premura permanente. Siempre hay prisa para ir hacia otra cosa. Las imágenes son inestables, borrosas, frenéticas, en continuo movimiento, no se “detienen más

que algunos segundos sobre lo que hay que ver: porque está prohibido, o porque un obstáculo se interpone, o porque se impone esquivar un nuevo peligro (...) La imagen sale de la oscuridad: y es entonces una *imagen-pánico*.” (Didi-Huberman, 2015, p. 45) Los planos – secuencia pretenden contagiar el miedo en su devenir, “excluyendo de golpe toda estética del cuadro, del plano fijo. Con esta película, pues, no dispondremos de un ‘cuadro de la situación’ en Auschwitz - Birkenau, en 1944.” (Didi-Huberman, 2015, p. 20)

Frente a este recorte visual que es restringido por el objetivo normal de 40 mm, el espectador percibe una elaborada banda sonora que “tiende a extenderse, como un gas, a todo el espacio disponible.” (Chion, 1998, p. 81) Los sonidos son, entonces, los que provocan esa introspección subjetiva con el fin de adquirir una experiencia sensorial y a la vez una vivencia como espectadores.

Así, tenemos unas imágenes cuya perspectiva visual se encuentra ostensiblemente limitada y, a su vez, un paisaje sonoro ilimitado, tan amplio e intenso como abrumador. El sonido se convierte en elemento expresivo cardinal del relato fílmico, genera una “*imantación espacial* por la imagen.” (Chion, 1998, p. 72) Se trata de hacer partícipe al espectador de manera activa y vívida de las situaciones que siente y sufre Saúl. A través del formato 1:1,37 se limita la pantalla cuadrada para el uso del *fuera de campo*, los desenfocados y el empleo de una rica y compleja banda sonora. La fuerza del film reside precisamente en el intenso sonido del *fuera de campo* que puede ser vinculado con una próxima imagen (o no).

2. 2. El sonido diegético desde una percepción subjetiva

De esta manera, gracias al estímulo sensorial de las informaciones sonoras, se nos permite reconstruir mentalmente un punto de vista topológico y espacial de todo aquello que nos es negado o es reducido por la visión (es como si oyéramos a través del personaje) Podemos encontrar una hábil combinación de sonidos de *fuera de campo activos* y *pasivos* (Chion, 1998, p. 86). Los sonidos *fuera de campo* cobran una fuerte presencia y llegan a ser tan definidos como aquellos sonidos integrados dentro del encuadre. Los primeros, los *activos*, demandan una respuesta en el campo visual y solicitan de la mirada la curiosidad y atención impulsando el relato hacia el laberíntico recorrido del Holocausto. En

cambio, los segundos, los *pasivos*, adquieren un notable relieve, envuelven a las imágenes sin llegar a causar el interés de ir a mirar a otra parte o de anticipar la visión de su fuente y de cambiar de punto de vista. De este modo prevalecen los sonidos ambiente para ampliar el universo *diegético* fuera de los bordes del encuadre.

Tampoco podemos dejar de lado el uso de la palabra a través de los diálogos, así como los silencios. Aquí los diálogos se mueven entre el susurro y el grito, sin embargo son escasos los momentos en los que se produce el tono medio conversacional. En muchas ocasiones son ahogados por el mismo entorno ensordecedor. El diálogo, como recurso dramático, es un elemento expresivo que contribuye a reforzar más el clima infernal (así como también el propio devenir de la acción narrativa) que a configurar la trama del relato. Y esto nos lleva a destacar el hecho de que la película se mueve más en el registro de la *mostración* que en el de la *narración*. Muy al contrario, por ejemplo, del célebre documental *Shoah* (*Shoah*, Claude Lanzman, 1985) donde, a través de una serie de entrevistas a víctimas y verdugos de los campos de exterminio el espectador iba desgranando de forma pormenorizada el Horror. Era el verbo, la palabra la que servía de elemento motriz para activar la construcción de las imágenes mentales.

Por otro lado, de forma completamente diferente a las estrategias dramáticas de *El hijo de Saúl*, encontramos *La zona gris* (*The Grey Zone*, Tim Blake Nelson, 2001), sin duda, un claro precedente de la que nos ocupa. En ella los diálogos sí están modelados para elaborar una *narración*² en lugar de ser un elemento más de la *mostración* como sucede en *El hijo de Saúl*. En *La zona gris* se convoca un vibrante epílogo donde el cuerpo exangüe de la niña asesinada por los nazis es conducido a los crematorios. Ante el contacto con el fuego es convertida en cenizas. Entonces emerge su inocente voz en *off*. Es el momento en que hablan los muertos para dar forma humana a la muerte y escapar del horror.

² Debemos precisar, además, que esta película está basada en la novela homónima de Tim Blake Nelson, la cual proviene de los hechos reales que también son presentados en la propuesta de Nemes. Tim Blake Nelson se centra más en las vicisitudes del *Sonderkommando* número 12 de Auschwitz, una de las trece Brigadas Especiales de prisioneros judíos creadas por los nazis que se enfrentaron al espeluznante dilema de ayudar a exterminar a sus compatriotas judíos a cambio de conseguir unos meses más de vida alejados del frente y de otros privilegios. En octubre de 1944 los miembros de la brigada especial 12 deciden organizar una revuelta pero no llega a fructificar.

Examinemos a continuación la apertura y el desenlace de la película, así como también la escena en la que el médico de las SS mata al niño. Todo ello nos servirá para comprobar la enorme rigurosidad de los planteamientos narrativos y discursivos del *narrador implícito*.

2.3. Avatares de un relato objetivo

El hijo de Saúl plantea una narración fenomenológica, el espectador no opera sobre unas expectativas dramáticas más o menos previsibles sino a través del saber inferido por la vivencia de las imágenes. Asistimos y sufrimos los acontecimientos al mismo tiempo que los personajes. Como espectadores, ignoramos lo que puede ocurrir sucesivamente en el relato pues la limitada información de la que disfrutamos está determinada únicamente por la perspectiva visual y narrativa de Saúl. La cámara, en ocasiones, se coloca en el lugar del protagonista o bien se convierte en compañera y partícipe de los continuos trabajos forzados que le han sido encomendados de manera urgente, o de las conspiraciones entre miembros del *sonderkommando* o “comandos especiales” para preparar el motín.

Sólo existe un momento en que se rompe el criterio adoptado por el sujeto de la enunciación y es, significativamente, la clausura del film. Es justo poco después de manifestar el único gesto humano de Saúl, tras dibujar una sonrisa leve al advertir la presencia de un niño fuera de la cabaña en la que se encuentran escondidos aquellos que han llegado a escapar de los campos de exterminio tras la revuelta. La cámara abandona el punto de vista delegado de Saúl (pues la cámara siempre le mira a él y nunca a través de sus ojos) para acompañar hasta el cierre definitivo al niño campesino que desaparece en la espesura del bosque.

El impacto emocional que experimenta el espectador responde al hecho de haber mostrado el narrador implícito “un espacio donde el horror es claustrofóbico, la única mirada posible es una mirada de corta distancia y de corta duración: una mirada forzada a cruzarse con la muerte al pasar y después bajar rápidamente los ojos al suelo.” (Didi-Huberman, 2015, p. 20) El hecho de presentar las acciones de forma ininterrumpida facilita claramente la sensación vertiginosa del infernal horror que experimentamos junto al protagonista. Todo ocurre sin detenerse para tomar aliento. Siempre se mueve “en las transiciones

de lo confuso y lo claro y al revés.” (Didi-Huberman, 2015, p. 17) Y siempre hay una urgencia que interrumpe una acción para acometer otra igual de cruel o de irracional. Los absurdos y trágicos itinerarios del protagonista evocan el universo de Kafka. Los diálogos, los gritos en los que se confunde a las víctimas con los verdugos, las agresiones físicas y verbales, los resuellos intermitentes, conforman un paisaje sonoro tan angustiante como devastador para vehicular el miedo al espectador en contraste con la permanente actitud impertérrita de Saúl en su lucha por sobrevivir a la muerte y de la muerte.

2.4. Imágenes difusas y ritmo impetuoso

Hasta aquí hemos tratado de acotar las premisas iniciales a través de algunos de sus rasgos estilísticos y técnicos más notables. Pero vayamos a concretar de qué manera desde los límites de lo audible y lo visible se ponen en juego en algunas secuencias los recursos simbólicos para mostrar una pérdida al tiempo que se nos permite confrontarlo con lo real del campo de exterminio, lo real de la muerte.

Tras los rótulos de crédito iniciales sobre un fondo negro la pantalla se mantiene en silencio y poco después emerge una sencilla nota aclaratoria escrita en húngaro que el subtítulo traduce *Sonderkommando* como “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.”

Desaparece el rótulo informativo para dejarnos apenas un par de segundos más sin sonido alguno. De pronto emerge de forma suave y delicada, durante ocho segundos, el sonido de un pájaro piando en medio de un ambiente natural mientras seguimos viendo la pantalla en negro. Este sonido del pájaro evoca una imagen plácida y bucólica, pero dicha sensación se ve truncada de inmediato. Por corte directo pasamos de la oscuridad a un paisaje borroso con dominantes de color verde que es recogido en una imagen oscilante (plano captado sin uso de trípode). A medida que van pasando los segundos reconocemos dos troncos de árbol a la izquierda del encuadre, un par de matorrales en el centro y tras estos, de forma difusa, una serie de árboles y matorrales. En la parte inferior del

encuadre, justo a los pies de los dos troncos, adivinamos en la tierra una mancha oscura que se mueve de forma vaga.



F2. Imagen inaugural de *El hijo de Saúl*.

Esta imagen inaugural desenfocada podría sugerir una prolongación *diegética* de aquella otra imagen que cerrara el cortometraje de László Nemes, *Türelem* (*With a Little Patience*, 2006): el plano final de una gran ventana visto desde un interior. En este último marco presenta la vista de un apacible y verde bosque, donde momentos antes los *Sonderkommandos* o “comandos especiales” agrupaban y desnudaban a los prisioneros para conducirlos a las cámaras de gas –el espectador lo puede imaginar aunque no llega a verlo–. En *El hijo de Saúl* se presenta el posible bosque desde el exterior de esa vista. Como si ahora se nos quisiera mostrar lo que en el plano de clausura del cortometraje se nos había negado.

Poco a poco irrumpen en el centro de la imagen borrosa dos manchas grises que se acercan al primer término. La combinación de sonidos de un repique metálico, un silbato, unos pasos más y el ambiente del bosque comienzan a generar tensión y extrañamiento en el espectador al impedir una imagen enfocada y clara de lo que sucede. Ha pasado ya un minuto y seguimos sin saber ni ver nada. La primera de las manchas grises del centro alcanza la zona de tierra, junto a los troncos de los dos árboles situados a la derecha del plano. Aquí ya empezamos a advertir una silueta humana caminando hacia delante. El sonido de unos pasos cada vez más firmes nos avisa de su proximidad. En el instante en que la figura humana se acerca a la zona de tierra advertimos dos detalles importantes más: primero, las manchas oscuras que estaban junto a los árboles desaparecen con rapidez por el borde inferior izquierdo del encuadre en el mismo instante que unos perros comienzan a ladrar. Cada vez se ven más figuras borrosas moviéndose deprisa por el fondo de dicho paisaje. El canino –

que nunca vemos— vuelve a ladrar y ya no deja de hacerlo hasta que la silueta humana del centro se hace clara: es el rostro de Saúl ocupando toda la pantalla.



F3. Primer Plano de Saúl.

En este punto ya podríamos indicar que el autor implícito apuesta por reducir el campo de visión al espectador con el desenfoco de un plano general. A través de un primer plano del rostro del protagonista nos permite mirar con nitidez un rostro estropeado, sucio, fatigado e inexpresivo. De tal modo que este enfoque claro ayudará a comprender, por un lado, la presentación del protagonista de la película en medio de un entorno nebuloso y falto de visión. Por otro lado, esta exposición tan cercana y física del rostro va a darnos la pista de las verdaderas intenciones que tiene el *sujeto de la enunciación* con la película: interesa, sobre todo, cuanto sienta y vea Saúl, desde su propia mirada interior más que la de sus ojos. Este aviso es confirmado de inmediato. Hasta el momento, según lo descrito, podemos afirmar que:

1. Hay un *meganarrador* que coincide con el *autor implícito*, de naturaleza extradiegética. László Nemes ha logrado reconciliar las dos posiciones enfrentadas en torno a la representación del Horror: *mostración* del horror de forma documentada pero sólo se atisba mediante el desenfoco visual y el permanente desplazamiento de la cámara con el fin de acompañar al protagonista.
2. No hay narradores delegados de *primer nivel*, ni tampoco de *segundo nivel*. El *narrador implícito* es manifiesto, se ha interesado por emplear un rótulo informativo y también ha desarrollado la *mostración*. Las imágenes son presentadas de forma ininterrumpida, sin corte de plano, lo cual provoca un *montaje sintético* y una cierta búsqueda de apariencia de espontaneidad en el registro de los hechos narrativos. El *narrador implícito* rompe la transparencia narrativa al emplear el plano – secuencia y también al renunciar a la dinámica de la lógica causal.

Durante este largo primer plano continuo activa el fuera de *campo*, lo cual desatiende el dirigismo de la mirada que caracteriza al *Modo de Representación Institucional*.

3. La focalización es *omnisciente limitada*. El grado de saber que tiene el *sujeto de la enunciación* respecto a los personajes sólo está reducido al entorno de Saúl y no llega a acceder a la conciencia de éste. Si bien podríamos matizar aquí que aunque el *narrador implícito* dice más de lo que sabe cualquiera de los personajes en ningún momento se nos permite tener acceso a los pensamientos o sentimientos de estos. Y en este sentido podríamos señalar que durante la primera secuencia asistimos a un relato *behaviorista* o *fenomenológico* precisamente porque ha prevalecido más la *mostración* que la *narración*.
4. La *ocularización* también es *omnisciente*. La cámara ha seguido al personaje principal de la película en *travelling* o panorámica tanto en plano general como en plano medio o primer plano. No ha habido apenas cortes de imagen al hacer gala del uso continuo del *plano – secuencia*. Tanto los encuadres abiertos como los cerrados mantienen siempre la profundidad de foco al mínimo: sólo hemos podido ver enfocado nítidamente el cuerpo o la cara Saúl. En ningún caso la cámara asume la mirada de ningún personaje o de un ojo interno a la *diégesis*. Se coloca de espaldas o junto a nuestro protagonista pero sólo con la intención de acompañarle en su mirada (en algún momento podríamos aceptar etiquetar posiciones de cámara de orden semisubjetivo). Conforme avanza la cámara va enfocando y combinando primeros planos, planos medios o planos generales de Saúl con otros prisioneros húngaros o polacos, así como también con algún oficial alemán. Siempre que se encuentren a la misma distancia que Saúl son enfocados, pero todo lo que les rodea es sistemáticamente borroso.
5. La *auricularización* es, asimismo, *omnisciente*, porque el nivel del sonido y su utilización discursiva están pasados por el tamiz del ente enunciador. Si bien debemos precisar que a efectos de localización espacial se corresponde a una *auricularización interna*. Hemos podido comprobar que “la intensidad de la banda sonora está sometida a las

variaciones de la distancia aparente de los personajes, o cuando la mezcla hace variar los niveles obedeciendo únicamente a razones de inteligibilidad.” (Gaudreault & Jost, 1990, p. 146) A lo largo de los casi primeros cinco minutos del film hemos advertido que la información sonora no ha sido facilitada por una instancia *intradiegética*. Más bien ha sido remitida por el *narrador implícito*, que es quien modela la banda sonora según los diferentes espacios que transita Saúl. Pese a que no tenemos una idea precisa del lugar concreto en cada instante, el espectador sabe que se está llevando a cabo el genocidio nazi en el interior de un campo de exterminio por el expresivo y contundente paisaje sonoro que en cada momento se nos ofrece. Aun trabajando de manera insistente con el *fuera de campo sonoro*, en ocasiones será habilitado por la imagen difusa. Tal es el caso de la siniestra e intensa presencia sonora del crematorio en el tramo final. Por otra parte, hay música *diegética* que bien la podríamos considerar *anempática* pues no está en absoluto acorde a las trágicas circunstancias (poco antes de llegar a los vagones de los trenes suena una música alegre cuyo contraste dramático es harto elocuente). A lo largo de la película se emplea música *diegética*, en ningún caso la hay *extradiegética*. El *narrador implícito* se cuida mucho de darle un empaque espectacular a la película y convertir la música en un gesto obscuro y deshonesto frente al delicado tema que aborda.

2.5. Emergencias del meganarrador: un montaje analítico

A lo largo del tercer plano – secuencia de la película vamos a advertir la primera variación formal. Esta diferencia estilística viene a ser un nuevo rasgo significativo que contribuye a delatar la presencia del *meganarrador*. Dicho gesto es relevante por cuanto supone un punto de inflexión. Se aplica el montaje analítico a través de una relativa fragmentación de planos: establece la relación de plano / contra - plano, así como también la habilitación del fuera de campo. Al ponerse en juego aquí el *fuera de campo* se torna en una excepcionalidad que confirma la regla. Este gesto no sólo subraya la apuesta formal dominante de la película sino que además se convierte en un elemento expresivo dinamizador que activa la trama argumental a través de la reacción del protagonista una vez

que el espectador ha sido integrado en el corazón de las tinieblas: Saúl emprende un viaje suicida e irracional ante el vivo y obsesivo deseo por humanizar la muerte de un niño.

En el minuto nueve se produce un hecho extraordinario: Saúl, en escorzo, se vuelve al escuchar tras de sí el jadeo que parece provenir del montículo de cadáveres situado en fuera de campo. El protagonista tiene el rostro tapado por el pañuelo gastado (es la imagen del cartel promocional de la película) cuando tiene por primera vez contacto visual con el niño superviviente de las cámaras de gas. Se detiene un instante y luego se quita el pañuelo de la boca mirando fijamente en fuera de campo al niño que está tosiendo y jadeando –esto último lo sabemos poco después, durante dicha imagen aún no sabemos lo que ocurre, hay cierta confusión con los ruidos de alrededor–.



F 4. Descubrimiento del niño por Saúl

Alzan al niño, que sigue tosiendo y continúa sin aparecer en la imagen. Junto a Saúl aparece otro prisionero igualmente enfocado nítidamente. Este se adelanta y comprendemos que es el jefe del comando especial porque ordena llevar al niño a depositarlo sobre una caja situada en las proximidades.

El *meganarrador* desarrolla una planificación algo más fragmentada. Desde el momento en que aparece el niño agónico el *sujeto de la enunciación* presenta once planos en apenas cuatro minutos. Con ello pone en evidencia la aplicación del montaje analítico para establecer una relación directa entre la mirada de Saúl y la de los personajes que le rodean: el niño agónico, el jefe de los *sonderkommandos*, el oficial nazi y el médico. Dichas miradas son tomadas desde la perspectiva visual del protagonista, pero al adelantar y, a su vez, suspender momentáneamente el punto de vista subjetivo, el *meganarrador* nos hace creer que provienen de una mirada objetiva cuando en verdad pertenecen a Saúl. Tanto la imagen del niño superviviente en las cámaras de gas como la escena de su muerte están completamente enfocados. Incluso en el plano

general que muestra al jefe de los *sonderkommandos*, el médico y el oficial nazi ahogando al niño se ofrece mediante una composición enmarcada. En ambos planos (el plano medio del niño y el plano general de los tres personajes citados) la cámara aparece oscilante, lo cual manifiesta una marca enunciativa que refuerza, desde el interior de la *diégesis*, la óptica del protagonista, es decir, la mirada subjetiva de éste.

Ocurre lo mismo durante el encuentro en la sala de operaciones entre el médico y Saúl. Aquí vuelven aparecer sendos planos medios y generales con el espacio nítido y, al mismo tiempo, el *meganarrador* nos lo ofrece desde la perspectiva de Saúl. Si la aparición del niño superviviente se constituye en mirada reveladora de la vida –en una relación especular entre Saúl y el niño– la alternancia de los planos del médico y el protagonista es mostrada como reflejo de identificación hacia el semejante. Prueba de ello la encontramos en los dos últimos planos de esta secuencia, en los cuales asistimos al reconocimiento mutuo de la condición de víctimas. Al acercarse el médico a la cámara vacilante aparece de soslayo Saúl a modo de mirada *semi-subjetiva*. Con este emplazamiento se muestra una coincidencia del punto de vista del protagonista con el del *meganarrador*. En ese instante vemos un primer plano del médico aclarando que “Yo soy prisionero, como tú... Tendrás cinco minutos con él, esta noche.” Y concluye esta secuencia con un significativo primer plano del rostro de Saúl verbalizando su nombre.

Después de la última conversación del médico con Saúl pasamos a un nuevo plano – secuencia. Regresamos al torbellino endiabrado de los crematorios. Un *travelling* adelante muestra, en un plano general desenfocado, durante apenas un par de segundos, toda la furia del Horror: miembros del comando especial arrastran cadáveres por los suelos, mientras escuchamos el rugido de las hogueras y los gritos de los oficiales alemanes (“¡Quemen las piezas! ”). Saúl entra en campo, camina hacia delante mientras la cámara le acompaña por detrás.

A lo largo de este fragmento advertimos una coherencia estética y narrativa. La *focalización* es mantenida y limitada por la instancia del *sujeto de la enunciación*. En el primer bloque la *focalización*, *ocularización* y *auricularización omnisciente* es idéntica a la que señalamos en el plano –

secuencia inaugural. Sin embargo los planos nos llevan a una *ocularización interna* con marca implícita (de forma similar a la mirada de Saúl con el niño campesino, durante los últimos instantes de la película): la posición de la cámara se identifica con la mirada del protagonista. La cámara oscilante vincula dicha perspectiva visual con la de Saúl. Pero los primeros planos de Saúl certifican la óptica del narrador implícito como figura *omnisciente*. Y la *auricularización* mantiene esa ventajosa posición de explotar el sonido *off* al tiempo que nos ensancha el universo *diegético* para así conferirle una continuidad espacial. A su vez conserva también el sonido directo y sincrónico de los pasos y los diálogos de los personajes.

Sólo en el último bloque de esta acción narrativa podemos observar una leve diferencia con la presentación del ayudante del médico, la cámara se ubica detrás del hombro de Saúl (se atisba su silueta borrosa y oscura). De tal manera que la cámara asume una posición *semi – subjetiva*: el *meganarrador* comparte la mirada de Saúl justo en el momento en que pretenden quitarle al niño muerto. El médico interpela a Saúl preguntándole por su lugar de origen y su nombre. La identidad de Saúl es revelada justo cuando la cámara se ubica desde el mismo lugar que ocupa el protagonista. Así podemos establecer una coincidencia del punto de vista de Saúl con la del *narrador implícito*. De tal manera que podemos inferir una inmersión subjetiva/objetiva de la perspectiva visual similar a la de nuestro protagonista.

En su único deseo por enterrar al niño, entre todos los cadáveres que ha arrastrado y amontonado, aflora una lucha obsesiva contra la cadena industrial y el anonimato de la muerte. Significativamente, el *meganarrador* pone en juego, ante el encuentro de Saúl con el niño ahogado, una rotunda variación fílmica: la mayor fragmentación de planos a partir de la *mostración* de la única víctima que tiene un rostro y un cuerpo nítido. Si observamos la descripción de la secuencia podemos apreciar que predominan los planos compuestos. La cámara ligeramente oscilante se detiene, de forma excepcional, con el niño enfocado en un plano medio. Por corte directo presenta un primer plano del rostro de Saúl mirando al *fuera de campo*. La imagen del niño, al principio, se convierte en mirada objetiva: el *narrador implícito* se encarga de enseñarnos al niño jadeando. Después nos enseña el primer plano del protagonista. Entonces

cambia la perspectiva visual y *el fuera de campo* es evidenciado por la fragmentación de las imágenes. Dicha relación visual pone de relieve la vinculación con los dos personajes. Y este detalle cobra especial relevancia conforme avanza la película porque es lo que consolida el discurso fílmico propuesto.

Asimismo nuestro protagonista ha visto con claridad al verdugo del niño ejerciendo el control de su vida y su muerte con absoluta frialdad e impunidad. Esta escena privilegiada, cuando nos muestra el campo visual del plano general, de forma amplia y nítida y con una *composición enmarcada*, subraya el dominio de la puesta en escena y evidencia la (aparente) representación ante el efecto del re-encuadre. Por otro lado, dicho plano general nítido presenta la soledad e individualidad de la muerte, así como los límites psíquicos que puede sufrir Saúl como (super)viviente, como ser humano al advertir el automatismo de sus acciones en el engranaje de la fábrica de la muerte. Los planos del jefe de *sonderkommando*, el médico y el oficial nazi son alternados con los planos del rostro de Saúl. Es entonces cuando Saúl trata de hacer todo lo posible por restaurar la integridad de la muerte del niño. Bien es cierto que no va a conseguir que vuelva a la vida pero sí que se libre de las intervenciones experimentales del médico y del crematorio. Cuando Saúl asume su paternidad no hace más que proporcionarle una filiación familiar contra el anonimato. Gracias a ello evita una pieza más en medio de la industria de la muerte. Esto le permite, a su vez, romper contra la maquinaria del exterminio:

No será ceniza extraviada ni cuerpo apilado entre otros, será el hijo de Saúl, honrado en sus exequias, llorado en el Kaddish. Saber quién es el difunto y dónde está su tumba asegura una inscripción simbólica individual y comunitaria a ese resto expulsado tanto de la muerte como del universo de los vivos. La sepultura permite, paradójicamente, recuperar la existencia de este infante como mortal y conservar lo que de incorruptible tiene como sujeto. En ese gesto se cifra el rescate de una muerte como muerte humana y de una vida vívida como tal. (Girona, 2017, p. 19)

3. A modo de conclusión

En la clausura de la película Saúl se ve obligado a desprenderse del cuerpo del niño al cruzar el río tras la huida del campo de exterminio. Es aquí cuando el espectador percibe una doble pérdida del protagonista: el niño como objeto de amor y como objeto de duelo. A los pocos minutos de esta doble pérdida Saúl es abatido junto a algunos de los amotinados que habían logrado huir. La muerte de Saúl no se produce en un campo de exterminio, pero tampoco deja un rastro. De esta manera queda frustrada la posibilidad de cualquier herencia:

Los dos muertos terminan fuera de su propia cadena familiar, interrumpen el ciclo humano de la vida y su ordenamiento simbólico (sin tumba, sin memoria, ¿sin herederos?) Una descendencia imposible en dónde nada queda, ya no por los padres, madres e hijos que murieron sino por los que nunca vendrán, dado que la probabilidad de progenie ha sido cancelada y con ella lo irreductible de su transmisión. (Girona, 2017, p.21)

El hijo de Saúl plantea la idea de que la paternidad malograda no solo elimina cualquier tentativa de un linaje biológico sino que además borra toda posibilidad de memoria del pasado (lo que fue Auschwitz) y del futuro (la ausencia del devenir). Cuando muere Saúl comprendemos que es otro cuerpo más por enterrar, igual que el niño que pierde en el río o el niño campesino que aparece en los últimos instantes, símbolo de futuro cuya promesa de vida ya no será nunca igual. Durante los seis planos finales apreciamos una nueva fragmentación visual y una presentación de planos generales enfocados. Frente a la mirada sonriente –¿y alucinada?– de Saúl el *meganarrador* nos muestra la presencia de un niño campesino –igualmente enfocado, como el niño ahogado– que surge del bosque y que se convierte en (posible) testigo privilegiado de cuanto ha visto. Encarna el futuro de una experiencia cuya huella sin duda ya es indeleble. A través de la intervención del *sujeto de la enunciación* presenta una relación de plano /contra - plano entre la sonrisa levemente ambigua de Saúl y la grave expresión del rostro del niño campesino que toma conciencia de lo que pasa. El *fuera de campo* es *habilitado* mediante la contigüidad de estos dos primeros planos. Gracias a ello permite integrar a ambos personajes en la *diégesis* y conduce las miradas para establecer una doble relación especular:

primero, entre ellos dos (Saúl y el niño campesino) y, segundo, con nosotros, los espectadores. Aquí se reúne la mirada de Auschwitz con la mirada del futuro.

Si el cierre también se erige en un momento privilegiado es porque el *meganarrador* vuelve a presentarnos una novedosa y manifiesta intervención. A lo largo del film hemos tenido el mismo saber que el protagonista. Nos han reducido el grado de información narrativa con el devenir de Saúl. Sin embargo, ante el alejamiento del niño campesino se produce una nueva *focalización*: la *Omnisciente plena*. Hay un conocimiento de los hechos superior al que tiene Saúl y, por instantes, al que puede tener el niño campesino que se pierde en medio del bosque (siempre enfocado nítidamente). La elipsis –activada con el sonido en *off* de los disparos, nos lleva a sugerir dos hechos narrativos simultáneos (la muerte de Saúl y la huida del niño campesino). Esta circunstancia también obliga a una nueva perspectiva visual: la cámara ya no sigue a Saúl sino al niño. Pero al llegar este a un claro del bosque deja de acompañarlo. En este punto la cámara –como al comienzo del film– puede identificarse con un ente exterior a la *diégesis* que ha pretendido ser un testimonio, relativamente neutro, de las percepciones de Saúl y del niño campesino. En los primeros planos de Saúl y del niño campesino podríamos detectar una *ocularización interna* con *marca explícita*: la cámara oscilante vincula las miradas de ambos y a su vez manifiesta una instancia ajena y superior a los personajes. Pero la continuidad espacial – sonora mantiene la *auricularización omnisciente*. Los personajes siguen oyendo lo mismo que antes y después del encuentro de miradas: el fragor del bosque, los jadeos y las conversaciones de los amotinados informando sobre la situación (la personal y la histórica).



F5. Cierre del filme El hijo de Saúl.

La clausura ofrece, por un lado, una clara simetría con las imágenes que abren la película: el marco de un bosque, en principio, completamente ajeno a los

avatares de la tragedia histórica. La armonía y placidez bucólica del paisaje es interrumpida por la presencia del ser humano. En esta ocasión un niño corre y brinca por los matorrales hasta perderse entre los árboles. En medio de este desplazamiento escuchamos el sonido lejano pero amenazante de una metralla y los disparos de fusiles y pistolas (antes ha sido retenido por un oficial nazi que lo expulsa de los alrededores de la cabaña donde se encuentran escondidos Saúl y los amotinados). Pocos segundos más tarde se restablece la calma del bosque: los pájaros vuelven a cantar y el ambiente sonoro regresa a una atmósfera plácida y natural. Pero una imagen en negro irrumpe por corte directo y en silencio nos apunta al fin del relato, “de un padre imposible durante sus últimas horas en el infierno del campo, de un ser padre para estar vivo, de una ficción de la supervivencia y de la supervivencia de la ficción en este espacio de muerte.” (Girona, 2017, p. 22)

Con todo, esta película ha logrado reunir una serie de referentes fílmicos que, en los últimos años, han sido indudables. Tanto en *La zona gris* –una ficción fílmica donde las cenizas de los muertos alzan la voz y permanecen entre los vivos–, como en *Shoah* (*Shoah*, Claude Lanzman, 1985), monumental documento que busca dar vida al pasado a través del fuego de la palabra y, a su vez, como *El hijo de Saúl*, de la ausencia de lo ocurrido, lo inconcebible no se refiere solo a lo que tuvo lugar sino, también, a lo que no pudo ser. De forma similar señala Gérard Wajcman al referirse a la prohibición de Creonte de enterrar al hermano y enemigo muerto, en la *Antígona* de Sófocles: “Su cuerpo será abandonado al sol, al viento y a los perros, dejado sin lugar, sin huellas, sin llantos, sin ruido, sin nombre” (Wajcman, 2001, p. 223) Se anticipa bajo la envoltura del mito la huella mnémica de nuestro siglo.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1978). *Sens unique*. París: Maurice Nadeu.
- Chion, M. (1998). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós. Traducción de Antonio López Ruiz.
- Company, J. M., Ferrando García, P. (2013). Theo Angelopoulos, El paso suspendido: punto de encuentro. En *El tiempo suspendido*. Santander:

Revista Shangrila, derivas y ficciones aparte, números 18-19, diciembre, 116-129.

- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós. Traducción Mariana Miracle.
- Didi-Huberman, G. (2016). El hijo de Saúl. Salir de la oscuridad. *Caimán cuadernos de cine*, 45 (96), 20. Traducción de Natalia Ruiz.
- Ferrando García, P., Moral Martín, J. (2017). *Antes y después de Auschwitz. La cinta blanca y La cuestión humana*. Santander: Shangrila Ediciones.
- Gaudreault, A., Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós. Traducción de Nuria Pujol.
- Girona, N. (2016). Si esto es un padre. El hijo de Saúl. László Nemes, 2015. *Ética y Cine Journal*, Vol. 6, N^a 3.
- Gómez-Tarín, F.J. (2010). *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*. Santander: Shangrila Ediciones.
- Gómez-Tarín, F.J. (2011). *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración*. Santander: Shangrila Ediciones.
- Herederó, C.F. (2016). El hijo de Saúl. László Nemes. La resistencia moral. *Caimán cuadernos de cine* n^o 45 (96).
- Pena, J. (2016). Entrevista László Nemes. Viaje al corazón de la muerte. *Caimán cuadernos de cine* n^o 45 (96).
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Zizek, S. (2006). *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Barcelona: Debate. Traducción de Ramón Vilà Vernis.