

EL HIJO DE SAÚL

Guy de Villers

Noviembre 2015

— Primer largometraje de ficción del joven director de cine húngaro László Nemes —
Gran premio del jurado del festival de Cannes 2015

El personaje principal del film, Saúl, es un judío húngaro, miembro de un *Sonderkommando* de Auschwitz en octubre 1944, un grupo de prisioneros, la mayor parte judíos obligados por los nazis a participar a la exterminación (desvestir cadáveres, seleccionar efectos personales, transportar cadáveres de las cámaras de gases a la cremación, dispersión de cenizas) de sus correligionarios y periódicamente ser matados ellos mismos. Un *Sonderkommando*— comando especial —está situado bajo las ordenes de un *Kapó*, que a su vez está bajo las ordenes de responsables *SS*. La sigla *SS* es abreviación de la *Schutz staffel*(en alemán“escuadrón de protección”) creado en 1925 para la protección de Hitler. La *Waffen SS*era el brazo armado de esta organización. La *SS* estaba bajo la responsabilidad de Heinrich Himmler (1900-1945), el gran responsable de la destrucción de los judíos de Europa.

Saúl es un miembro de un *Kommando* especial del campo de Auschwitz-Birkenau. Mientras que, junto a otros miembros del *Kommando*, sacaba los cuerpos de las cámaras de gas para llevarlos a los lugares de cremación (hornos o fosas exteriores), descubre el cuerpo de un adolescente que acaba de salir de la cámara de gas y que por milagro respira aun. Se ve de espaldas un médico nazi que termina de matar al joven asfixiándolo.

Es en ese momento en el que Saúl toma una decisión: preservar el cadáver del adolescente del destino común y de darle una sepultura y un entierro conformes al rito judío. Como observa muy justamente Jean-François Reix¹, este hilo de vida,este aliento que reanima a sobrevivido al Zyglon B ha reanimado el deseo de una vida digna, de *hacer bien lo que debe ser hecho*. El film es la historia de la búsqueda obstinada de Saúl por ocultar el cadáver y buscar en el campo un rabino que aceptará de celebrar el *Kaddish* , es decir la “plegaria del duelo”, una plegaria salmodiada en la comunidad cuando se ejecuta un rito funerario judío. Para justificar frente a sus co-detenido del *Kommando* su decisión y la loca empresa en la que se embarcaba, inventó que se trataba del cadáver de su hijo.

La puesta en escena es en este punto muy fina, porque deja planear la duda sobre la paternidad de Saúl cuyo compromiso es tan intenso por salvar al muerto y al mismo tiempo salvarse a si mismo de la abyección en la cual está sumergido.

¹Cfr Jean-François Reix, « Du désir de Saül », *Lacan Quotidien*, n° 545. <http://www.lacanquotidien.fr/blog/wp-content/uploads/2015/11/LQ-545.pdf>

La cámara al hombro, el director no pierde de vista ni un solo segundo al héroe silencioso de esta loca aventura. El reglaje óptico está centrado siempre en el rostro de Saúl, lo cual deja fuera del foco al entorno, es decir que, este *Umwelt* infernal queda en una nebulosa imprecisa permanente. Esta técnica de filmación tiene dos efectos mayores.

El primero es el de preservar el film de una puesta en espectáculo de la "barbarie infame" que fue la *Shoah*. Conocemos el debate contradictorio que opone en Francia los partidarios y adversarios de la puesta en espectáculo de la *Shoah*. Los primeros sostienen la virtud demostrativa de la imagen para contraponer al negacionismo. Es la posición de Georges Didi-Huberman, por ejemplo. La posición de Claude Lanzmann es diametralmente opuesta. El autor del gran film *Shoah*, constituido únicamente de testimonios en ausencia de toda imagen del genocidio, sostiene que el crimen genocida es esencialmente infigurable. Es así que se entiende el combate permanente de Lanzmann en contra de todas las tentativas de utilización de la figuración con imágenes, ya sea por medio de fotos ya sea por medio de films, de lo real de la abyección absoluta. Es así que las dos tendencias antagonistas encuentran un acuerdo, reconociendo que el film de de László Nemes evita la trampa del espectáculo puesto que "no muestra la muerte, sino la vida de aquellos que fueron obligados a conducir los suyos a la muerte"² De esta manera, el imaginario no recubre lo real del goce.

El segundo efecto técnico de filmación es el de llegar a mostrar lo invisible, es decir, que esta versión de Saúl totalmente habitado por su deseo decidido de dar a ese cuerpo maltrecho de un adolescente la dignidad de un hijo, de su hijo, un miembro de la comunidad judía tan maltratada por el proyecto nazi y la empresa de exterminio que caracteriza el campo de Auschwitz-Birkenau. En este universo de muerte, la mirada de Saúl es totalmente interior. Haber conseguido hacer presente este fuego interior que anima todos los movimientos del cuerpo de Saúl, haber conseguido dar una presencia a este "*interior intimo meo*", este " más interior que mi más íntimo ", como dice Santo Augustin en sus *Confesiones* (Livre III, chap. 6, § 11)³, no es la menor proeza de esta película. En esto, esta película pone en escena el actuar ético del sujeto Saúl, en tanto que la ética, como lo dice Lacan, es " la relación entre la acción y el deseo que lo habita " ⁴ Por cierto, esta abertura de lo íntimo, en donde se aloja el deseo del sujeto, no deja de encontrar refugio "envoltorio"⁵, como dice Jacques-Alain Miller, uno de estos envoltorios es lo de la religión. A este respecto, el objeto de la búsqueda de Saúl parece

² Cfr « Le Fils de Saul » et la représentation de la Shoah, par Jacques Mandelbaum, *Le Monde* | 03.11.2015 à 09h23 • Mis à jour le 03.11.2015 à 09h28 | (Service Culture).

³ Cfr J.-A. Miller, « Extimité », cours 1985-1986, leçon du 20 nov. 1985. Inédit. Cette extimité est une place vide, une béance au cœur de l'identité à soi, place vide que Lacan identifiera au Sujet, à distinguer du Moi (identique à soi), c'est-à-dire le Sujet de l'inconscient. Cette place du plus intime au cœur de l'intimité, Augustin l'appelle Dieu.

⁴ J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, *Op. cit.*, p. 361.

⁵ J.-A. Miller, *Cours cité*, *Id.*

indicar que es el rito funerario de la religión judía que polariza el actuar de este hombre. Quiere encontrar a un rabino que diga la oración del *Kaddish*, la oración de los huérfanos: *Kaddish yatom*, o la oración de los enlutados: *Kaddisch avelim*. Esta oración no es una oración para el muerto; es una celebración del Altísimo, el que mantiene la armonía universal.

Hay que atreverse a pronunciar esta oración en lo más hondo del infierno de una humanidad que los nazis se empeñan a destruir. En la tradición hebraica, el cantico no pertenece a los muertos sino a la gloria de Dios, a la comunidad de los vivos. (« *Non mortui laudabunt te Domine [...] sed nos qui vivimus...* », Salmo 113 (la Biblia latina) o 115 (la Biblia hebraica). Es el hombre hundido en el desamparo que tiene el papel de afirmar la grandeza del proyecto divino: una tarea casi imposible, un desafío religioso.

Lo esencial en la película, me parece, no está en el "envoltorio" sino en este movimiento del cuerpo animado de ese deseo de cumplir un gesto de humanidad allí donde todo está organizado para destruirla.

Con la puesta en evidencia del sujeto deseante tiene como única "arma" para oponerse a la voluntad de goce absoluto que se impone en el campo de exterminio, y que tiene fuerza de ley, si este término tendría aquí un sentido, no podemos no convocar la figura trágica de *Antígona* de Sófocles. Saúl no es Antígona pero, como ella, él "eligió la ley del deseo frente a la ley de una voluntad que legisla."⁶ No es Antígona, porque puede oponerle a Créon el valor absoluto que encarna su hermano: "mi hermano [...] es lo que es, y se trata de devolverle los honores funerarios."⁷ Lacan lo subraya: "lo que es " depende sólo del nombramiento que reconoce el lazo fraterno: *adelphos*. Esto sólo justifica para que él mismo sea tratado en cuanto él mismo y no según los reglamentos — " *kèrugma* " —, los mandatos de Créon. Es pues el ser significantizado por el nombre (*adelphos*) que autoriza la transgresión de la cadena significante del edicto real. En esto, Antígona opera un paso que hace de su deseo un acto que transgrede los límites impuestos por el mando de Créon de sustraer a Polynice de la sepultura dada en el rito de los funerales.

El cadáver del hijo de Saúl, es el del hijo de Saúl. Y no hay otra razón para invocar que esta nominación es para descalificar todo el mando SS. "Mi hijo es mi hijo", parece decir Saúl. Y esto basta para situarlo como extranjero⁸ frente a los mandos feroces encargados de someter a los presos a la voluntad absoluta del amo. Asentando este acto, Saúl, como Antígona, sabe que atraviesa el umbral del mundo de los muertos. Penetra en este espacio "entre la vida y la muerte. Sin haber muerto todavía, él está ya excluido del mundo de los vivos."⁹

⁶ J.-Fr. Reix, « Du désir de Saül », *Art. Cit., Ibid.*

⁷ J. Lacan, *L'éthique...*, p. 324.

⁸ « *Ausländer* » es el apellido de Saül.

⁹ J. Lacan, *Op. cit.*, p. 326.

Pero Saúl no es Antígona porque ha sido sumergido en este intervalo sin haberlo escogido, solo por la política de la solución final.

No es él tampoco Antígona porque el acto que lo lleva en su movimiento hacia la sepultura de su hijo ilumina su mirada hasta alucinar al adolescente que se escapa de las manos de los SS. No hay ninguna queja en la boca de Saúl, a diferencia de Antígona que deja oír un lamento ("*kommos*"). Ella denuncia todo aquello de lo que será privada muriendo enterrada viva.¹⁰

Las últimas secuencias de la película muestran la cara de Saúl alumbrarse frente a la visión del niño que se recorta sobre fondo de luz. Los soldados de la SS intentan retenerlo cautivo, pero se escapa y desaparece en el bosque. El relato puesto en escena no permite decidir si esta figura del niño es realmente percibida por Saúl o si es alucinada. Este equívoco podría significar que allí no está lo importante, porque lo que es indestructible, es la determinación íntima y activa de Saúl no ceder; sostenido por esta exigencia que vive en él de "hacer las cosas bien", como dice. Es en este sentido que la evasión del niño simboliza lo que se escapará de la Voluntad absoluta del Goce mortal.

Traducción del francés : Rolando Ewel.



Guy de Villers

¹⁰J. Lacan, *Op. cit.*, p. 326