

**LITERATURA Y NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA  
SOBRE EL HORROR CONCENTRACIONARIO:  
SIN DESTINO, DE IMRE KERTÉSZ A LAJOS KOLTAI**

**Paula Simón**  
**CONICET / Universidad Nacional de Cuyo**  
paulacsimon@gmail.com

**Resumen**

*El artículo considera la novela Sin destino (1975), del escritor húngaro Imre Kertész, y su realización cinematográfica homónima, llevada a cabo por el húngaro Lajos Koltai en 2005. Ambas obras se insertan en el marco de la producción cultural sobre la Shoah y sus supervivientes, constituyendo dos de sus principales representantes. El trabajo se propone analizar las semejanzas y las diferencias entre la obra literaria y la película en lo que respecta a la representación del campo de concentración, a la descripción del proceso de deshumanización al que se ve sometido el sujeto en ese espacio y a la posición del testigo en la tarea social de la rememoración, con el objetivo de identificar los sentidos que persigue cada una de las realizaciones en su contexto de producción y recepción. Se alude además a la participación del autor Imre Kertész como guionista de la película, lo cual permite establecer interesantes observaciones.*

**Palabras clave:** literatura; cine; campo de concentración; representación

**Abstract**

**Literature and Film about Concentrationary Horror: Fateless, from Imre Kertész to Lajos Koltai**

*The article considers Fateless (1975), a novel by Imre Kertész, and the homonymous film, directed by Hungarian filmmaker Lajos Koltai in 2005. Both works are inserted into the framework of cultural productions about the Holocaust and its survivors, and they are both main representatives. The paper analyzes the similarities and differences between the novel and the film with respect to the representation of the concentration camp, the description of the dehumanization process, and the position of the witness in the social*

*task of remembrance, with the aim of identifying the meanings pursued by each of these works in its context of production and reception. It points out the author Imre Kertész's participation as a writer for the film, which allows for interesting observations.*

**Key Words:** literature; filmmaking; concentration camp; representation

Junto a otros escritores y escritoras —tales como Charlotte Delbo, Violeta Friedman, Primo Levi, Jorge Semprún, Elie Wiesel y demás—, Imre Kertész se ha convertido en los últimos decenios en un legítimo representante de aquella comunidad que vivió y escribió sobre la deportación a los campos de exterminio nazis, un quiebre profundo e irreversible tanto en sus propias vidas como en toda la humanidad.<sup>1</sup> El valor histórico de estos nombres y sus obras radica precisamente en que pusieron en marcha un ejercicio de memoria para luchar contra la repetición de esos hechos ignominiosos. En ese acto asumieron un férreo compromiso con la sociedad, conscientes de su condición única de testigos supervivientes. Para un sujeto, el paso por un campo de concentración y/o exterminio significa un trauma de difícil superación, por lo que el principal valor de esos textos radica en el esfuerzo emocional que les supuso a los testigos recordar esas vivencias de la muerte y actualizarlas sobre un papel.

La obra de Imre Kertész se inauguró con *Sin destino* (1975), su primera novela, que narra las vicisitudes vividas por un joven de catorce años deportado a los campos de exterminio alemanes. La historia recupera algunas de las vivencias atravesadas por el autor, quien también fue prisionero de los nazis en su adolescencia. Otras obras ensayísticas y de ficción posteriores, tales como *Kaddish por el hijo no nacido* (1990), *Diario de la galera* (1992), *Liquidación* (2003) y *Dossier K* (2006), retomaron el tema de la Shoah, convertido así en uno de los ejes centrales de la escritura de Kertész. Si bien en los años setenta *Sin destino* no contó con una acogida favorable en el contexto del comunismo húngaro, a comienzos del siglo XXI fue recuperada y ampliamente leída en Alemania, lo que le otorgó a su autor el honor del premio Nobel en 2002, la traducción a otras lenguas y la puesta en pantalla del libro, a cargo de Lajos Koltai, en 2005.<sup>2</sup> El film obtuvo un premio en la Sección Oficial del Festival de

Berlín y dos nominaciones: a la Mejor Banda Sonora Original y a la Mejor Dirección de Fotografía.

El presente artículo hace un aporte al estudio de las relaciones entre la obra literaria y la fílmica, para lo cual focaliza en el proceso de transposición cinematográfica. En particular, se propone comentar algunos aspectos relevantes de la película en lo que respecta a la representación del campo de concentración, a la descripción del proceso de deshumanización al que se ve sometido el sujeto y a la construcción de la memoria del pueblo judío, que involucra la posición del testigo en esa tarea social de la rememoración. Se hace necesario, para ello, prestar especial atención a los contextos de producción y recepción de ambas obras, a fin de reflexionar acerca de las estrategias elegidas en cada caso para representar la experiencia. La película, estrenada treinta años después de la primera edición de la novela, se inscribe en un contexto muy diferente al de los años del comunismo en Hungría, cuando *Sin destino* apareció publicada por primera vez. Esta variación de los espacios y tiempos en que surgieron ambas obras permite identificar, además de diferentes impactos en la recepción, sensibles modificaciones y matices de contenidos que hacen a su significatividad en el panorama de la literatura y la filmografía de la Shoah.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, este estudio entiende que, si bien el film de Lajos Koltai producido en 2005 se constituye como una obra independiente y autónoma, también propone una nueva lectura de la novela de Imre Kertész en tanto revisita, resignifica y actualiza sus sentidos. A nivel argumental, se destaca la participación del escritor en el rol de guionista, ya que efectúa inclusiones y recortes de secuencias que no estaban presentes en la novela pero que aportan a la película una significación especial puesto que lo enfrentan a su propio relato treinta años más tarde, a conciencia de que tiene todavía mucho más para decir. En el nivel de la puesta en escena, se observa que el director de la película, además de colaborar con la re-significación y actualización de la obra, decide poner en marcha elementos de la narración cinematográfica que apelan a la conmoción y a la compasión del espectador, algo que la novela había omitido y que constituye una nota particular de la obra fílmica.

### ***Sin destino* (1975) de Imre Kertész: la novela de Auschwitz**

El pueblo judío radicado en Hungría sufrió los embates del nacionalsocialismo alemán y las consecuencias destructoras de la "Solución Final". Millares de húngaros encontraron en los campos de exterminio el final de sus días. Acabó la guerra y, mientras en algunos países de la Europa Occidental sobrevivieron intentos de reconstrucción social y democrática, en otros de la Europa del Este se establecieron gobiernos comunistas que continuaron ejerciendo la censura, persecuciones, reclusiones y muertes. Los años setenta en Hungría no fueron la excepción, pues se caracterizaron por la instauración de un sistema político que generó un ambiente social de opresión, de falta de libertad y de control total del Estado.

Por esos años, Imre Kertész, sobreviviente de los campos nazis, terminaba de escribir una novela, *Sin destino*, que, además de recuperar la experiencia concentracionaria, hacía alusión al oficialmente negado antisemitismo en Hungría. La primera edición no tuvo mayor divulgación sino hasta después de la caída del muro, cuando el escritor fue descubierto por los lectores alemanes. La fortaleza de su prosa y su capacidad de crítica aguda lo condujeron a la obtención del Premio Nobel en 2002, así como también a la traducción de su novela a numerosos idiomas. La versión en español fue editada por El Acantilado en 2001 y estuvo a cargo de Judith Xantus, divulgadora de la literatura húngara en el mundo hispánico, quien también tradujo obras de otros escritores húngaros, como Sándor Márai y Péter Esterházy.

*Sin destino* cuenta la historia de György, un niño de catorce años, integrante de una familia judía de Budapest durante la Segunda Guerra Mundial. Un día, su padre es llevado a los campos de trabajo para realizar trabajos forzados y la intranquilidad se cierne sobre la familia. Dos meses después, György comienza a trabajar para una refinería, gracias a lo cual consigue un salvoconducto para poder asistir sin problemas a la fábrica. Una mañana, mientras viaja en el autobús rumbo al trabajo, es capturado por la policía local junto al resto de los compañeros judíos. De nada le sirve entonces el salvoconducto, puesto que es deportado a Auschwitz. A los pocos días, es trasladado a Buchenwald y más tarde a Zeitz. Después de alrededor de dos años y un sinfín de experiencias horrosas, sobreviene la liberación de los campos y se concreta su posibilidad de regresar a Budapest. Una vez allí, conoce que su padre nunca

volvió de Mauthausen y que su madre lo espera. Éste es a grandes rasgos el argumento de la novela, que conserva fuertes trazos autobiográficos, a pesar de estar narrada en tercera persona y focalizada en el personaje del joven György.

El cariz autobiográfico de la obra de Kertész es un tema que suele suscitar discusiones, precisamente por el posicionamiento que el autor mantiene acerca de la representación literaria de la deportación. Aunque su obra aluda a su experiencia personal, Kertész apuesta a la necesidad del artificio literario y desconfía del registro testimonial o autobiográfico encuadrado en el objetivismo y la pretendida “veracidad” del relato. En una entrevista de 2007, el autor expresa: “mis novelas son las formas que encontré para tratar con esta experiencia. Este hecho, el de haber encontrado una manera de enfrentarme a ello, es decisivo en mi vida [...] Una novela es arte y el arte siempre necesita de la distorsión, de la exageración” (Cruz, 2007). A su juicio, es imposible describir el horror y la experiencia de muerte a través del código referencial y del relato aséptico, por lo que sólo la ficción y la elaboración literaria pueden ofrecer herramientas para representar lo ocurrido en los campos de exterminio.

Esta postura de Kertész se corresponde con la de otros supervivientes de experiencias concentracionarias en el siglo XX. Uno de ellos, Jorge Semprún, quien también pasó por el campo de Buchenwald en calidad de preso político, opina que la verdad esencial de lo vivido no podrá nunca constar en los documentos históricos ni en los testimonios, sino en la literatura, es decir, en el mundo del arte: “¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo inimaginable si no es elaborando, trabajando un poco la realidad, poniéndola en perspectiva? ¡Pues con un poco de artificio!” (Semprún, 2002: 140).<sup>3</sup> Otro testigo que se refirió a las posibilidades de la representación de la experiencia traumática fue Max Aub, superviviente de los campos de concentración franceses y del norte de África abiertos por el gobierno francés para los republicanos españoles que huían del franquismo. Su opinión se vierte en uno de sus personajes de “El cementerio de Djelfa”:

Si digo las cosas como son, parece poco: hay que buscar mojoneros de referencia e irlos apretando con una

cuerda. Las palabras son tan pobres frente a los sentimientos que hay que recurrir a mil trucos para dar con el reflejo de la realidad [...]. El buen paño en el arca se pudre. Hay que arreglar los escaparates.

(Aub, 1994: 335)

La búsqueda de “modos de decir” eficaces se transparenta en la obra de los supervivientes. En el caso de *Sin destino*, quizás el camino elegido sea el distanciamiento que se establece entre el autor-testigo y el narrador, logrado a partir del matiz desapasionado y hasta indolente con que el narrador relata la experiencia. La necesidad del autor de alejarse de su vivencia y de presentarla en un plano literario lo invita a diseñar una voz narradora aséptica e imperturbable, capaz de describir, por ejemplo, la actividad de los hornos crematorios sin marcas de zozobra o congoja (Kertész, 2006: 114).

El tono narrativo se combina de manera precisa con las características propias del protagonista, un joven inocente que poco a poco y con los obstáculos propios de su edad y su observación del mundo, va descubriendo las atrocidades del nazismo. La seña particular del personaje es la ingenuidad ante las situaciones de opresión vividas: la violencia de la policía húngara, los malos tratos en el campo, la falta de higiene, la insuficiencia del alimento, el trabajo forzado, etc. Desde su óptica adolescente, se esfuerza por encajar todas estas acciones en la lógica de su realidad cotidiana y de esa manera justificar las situaciones irregulares que acontecen. Aún cuando la supervivencia se va tornando más difícil, el narrador consigue un relato contenido y dominado, como cuando describe la observación de los cuerpos de tres fugitivos que yacen exhibidos en el centro de la plaza:

A la tarde siguiente, intenté no mirar hacia la derecha, donde había tres sillas, y encima de ellas, sentadas, tres personas o tres cosas parecidas a personas. Me pareció más sensato no mirar el aspecto que podían tener, ni la inscripción de las letras grandes y torpes que llevaban en unas cartulinas colgadas del cuello [...].

(Kertész, 2006: 163)

De este modo, el autor implícito acentúa la acción condenatoria de los excesos nazis, puesto que el fuerte contraste entre la percepción del protagonista y la descripción de la realidad lacerante hace aún más evidente la desmesura del nazismo. La ingenuidad del personaje indefectiblemente va cediendo ante el horror de la experiencia. Poco a poco los días se van tiñendo de excepcionalidades que lo obligan a construir nuevos parámetros de referencia y una potente necesidad de comprender los hechos extraños que se suceden a su alrededor: “aquello no gustó nada”, manifiesta cuando recibe un plato para compartir con un compañero, “pero comprendí que la necesidad producía situaciones anómalas” (Kertész, 2006: 108). El personaje desarrolla, entonces, una gran capacidad de resiliencia, actitud clave para sobrevivir, y que se trata de la habilidad del sujeto para asumir una situación traumática nueva y sobreponerse a ella.

En relación con la alimentación que recibía en el campo, el narrador confiesa: “Tengo que reconocer otra cosa: al día siguiente de nuestra llegada me comí la sopa, y al tercero ya la esperaba” (Kertész, 2006: 123). Sumado a la capacidad de resiliencia, esa nueva idea de la realidad lleva consigo la necesidad de redefinir el concepto de “horror”. La novela revisa ese lugar común que ubica a Auschwitz en el infierno, puesto que para el protagonista el campo es algo diferente, imposible de nominalizar o ilustrar, antes desconocido. De hecho, lo horrible y lo angustiante del campo radica para el protagonista en el aburrimiento y en la espera:

Así me di cuenta de que hasta en Auschwitz uno puede aburrirse, en el supuesto de ser uno de los privilegiados que se lo pueden permitir. Esperábamos, siempre esperábamos [...] que no ocurriera nada. Ese aburrimiento y esa espera son las impresiones que mejor definen, al menos para mí, la situación en Auschwitz. (Kertész, 2006: 123)

De esa manera, Kertész ingresa en la discusión sobre el lugar que tiene el campo de concentración en el imaginario social y también sobre el desfase existente entre los testigos supervivientes —los únicos capacitados para definirlo— y el resto de la sociedad que, a su juicio, jamás podrá entender en su totalidad lo ocurrido. Las últimas

secuencias narrativas, ya de regreso en Hungría, encuentran al protagonista en diálogo con otras personas: “¿Has tenido que pasar por muchos horrores?” Le contesté que dependía de lo que él entendiera por horrores [...] ‘¿No te gustaría, hijo, poder hablar de tus experiencias?’ [...] ‘¿Contar qué?’ ‘El infierno de los campos’, me respondió. Yo le indiqué que sobre eso no podría contarle nada pues no conocía el infierno ni podía imaginarlo” (Kertész, 2006: 247–248).

Estos comentarios sobre la elección del tono de la narración y el contenido de la experiencia invitan a reflexionar sobre la manera en que el autor ha conseguido elaborar literariamente el relato concentracionario, para conseguir un modo de representación mucho más fidedigno y capaz de motivar la crítica a los excesos del nacionalsocialismo. Tales impresiones son recreadas en el film homónimo de 2005, aunque con renovadas motivaciones.

#### De la literatura al cine: *Sin destino* (2005) de Lajos Koltai

En 2005, luego de la consagración del autor en el mundo literario occidental, surgió la propuesta de llevar la obra al cine de la mano de Lajos Koltai, conocido entonces por su labor en el área de fotografía. Koltai había trabajado, entre otros, con el director húngaro Istvan Szabo en *Mephisto*, ganador de un Oscar en 1981. Asimismo, fue candidato a dicho premio en el 2001 por *Malena*, de Giuseppe Tornatore, también en la categoría de dirección de fotografía. *Sin destino* llegó en un momento de madurez profesional y significó el comienzo de su carrera de dirección. El papel protagónico lo tuvo el joven actor húngaro Marcell Nagy y la música fue compuesta por Ennio Morricone, quien ya desde los años sesenta era mundialmente reconocido por la musicalización de películas de renombre, tales como *El bueno, el feo y el malo* (1966), *La misión* (1986) y *Cinema Paradiso* (1988), entre más de quinientas otras. El guión estuvo a cargo de Imre Kertész, lo que permite estrechar un diálogo interesante entre la novela y el film.<sup>4</sup>

La película sigue los lineamientos argumentales de la novela. Como ésta, presenta la historia de un adolescente judío, llamado en este caso Gyurka, ocurrida durante los años del nacionalsocialismo en Hungría, cuyo padre es enviado a los campos de trabajo. También en el film el protagonista es deportado primero a Auschwitz, junto a muchos otros húngaros, y luego a Buchenwald y Zeitz. Luego de varios meses de vejaciones, trabajos forzados y necesidades extre-

mas, ocurre la liberación de los campos y, con ella, la obtención de su libertad. La película, como el libro, relata el regreso del joven a Budapest, donde se reencuentra con algunos conocidos y con una sociedad que ha quedado diezmada y que, además, es incapaz de comprender lo ocurrido en los campos de la muerte. Asimismo, la película respeta la voz narradora en primera persona y el enfoque que plantea la novela desde el protagonista.

Si bien el argumento no varía sensiblemente, existen semejanzas y diferencias en cuanto a las ideas centrales que desarrollan ambas obras. Acerca de las similitudes, tanto la novela como la película insisten en que el destino dentro el campo de concentración es imposible de controlar. El protagonista no se detiene a explicar ni a comprender las razones de su supervivencia, especialmente hacia el final, cuando ya muy desvalido es trasladado de manera fortuita a una enfermería en lugar de ser enviado a una cámara de gas. Asimismo, la novela y la película describen la rutina en el campo de concentración, signada por el aburrimiento y la espera, y presentan a un personaje secundario, Bandi Citrom, que le ofrece al protagonista la clave para la supervivencia: no renunciar a la vida. El mencionado joven húngaro deportado, con quien el protagonista estrecha un vínculo de amistad, le enseña que la supervivencia en Auschwitz es un trabajo puesto que debe esforzarse por mantenerse limpio y alimentado para alcanzarla (Kertész, 2006: 140). Como contrapartida, ambas obras muestran el proceso de deshumanización al que son sometidos los sujetos, encarnado en la figura de los “musulmanes” que pueblan los campos, cuerpos casi fantasmagóricos, despojados de las señas de su identidad.

Otra idea central que desarrollan ambas obras es la diferenciación entre el “campo de concentración” y demás espacios asociados con el horror, como por ejemplo el “infierno”. Los campos no pueden equipararse con otros escenarios. El infierno, por ejemplo, es un lugar imaginado, no así los campos, como bien dice el protagonista de la película: “los campos existen, el infierno no”. El narrador lo explica también en la novela: “Me imagino que un infierno es un lugar en donde uno no se puede aburrir y, por el contrario, en los campos de concentración, como Auschwitz, puedes llegar a aburrirte mucho en el supuesto de que tengas la suerte de poder hacerlo” (Kertész, 2006: 248–249). Lo más espeluznante del campo,

parece decir el narrador, es su abrumadora realidad. De la mano de esta diferenciación, novela y película se detienen en reflexionar sobre el lugar del testigo en la sociedad. El superviviente se ve en la obligación de resignarse ante la imposibilidad de que el resto de la humanidad comprenda cabalmente el campo de exterminio y debe también ceder ante la presión social por ejercer su derecho a contar, a sabiendas de que es el único que puede ofrecer un testimonio fidedigno para la preservación de la memoria.

A pesar de que no existe un distanciamiento argumental significativo entre la novela y la película, pueden distinguirse algunas diferencias en cuanto a los matices de sentidos que cada una desarrolla. En especial, se percibe una variación en cuanto a cómo cada obra trata el tema de la supervivencia en el campo y la posterior vida del testigo en la sociedad. En la novela, la supervivencia es una fatalidad, puesto que después del campo el superviviente debe afrontar su destino: “ahora tendría que vivir con ese destino, tendría que relacionarlo con algo, conectarlo con algo, al fin y al cabo ya no podría bastar con decir que había sido un error, una equivocación, un caso fortuito o que simplemente no había ocurrido” (Kertész, 2006: 259). Una vez asumido el hecho de que el campo convirtió la excepción en regla, el testigo está obligado a reinsertarse en el mundo que había quedado atrás, ese con el que se reencuentra. Imre Kertész escribe la obra en un momento de desesperanza y descreimiento, en medio de la censura comunista húngara y cargando con el lastre de la poca repercusión de su trabajo. Por ello, no es casual detectar el desaliento y la desesperanza en las palabras del joven personaje.

La película, sin embargo, subraya con mayor insistencia el lugar de la esperanza y la recuperación de la felicidad como elementos necesarios para la supervivencia. En una entrevista de 2005, el director expresa:

Quiero hablar de belleza. La naturaleza tuvo su función en Auschwitz y ayudó a mantener la esperanza a este niño que encontraba el sentido de la vida en mitad de todo eso al contemplar una puesta de sol o una tormenta [...]. Queríamos mostrar la dignidad que les mantenía vivos y sobre todo una experiencia individual, la de ese niño.

(Ruiz Mantilla, 2005)

Lajos Koltai decide realzar esos momentos de la novela en que surgía la esperanza y la felicidad, y los elige para la transposición fílmica, lo que se refleja en dos secuencias hacia el final de la película. La primera, cuando el protagonista observa y desea un plato de sopa de zanahoria aun al borde de la muerte. El anhelo del alimento le da la energía necesaria para desafiar una vez más a la muerte. La segunda, en la última escena, cuando el joven hace alusión precisamente a esos momentos de felicidad —el atardecer, antes de recibir la comida, por ejemplo— que también fueron parte de la experiencia del horror. El personaje es capaz de recuperar la belleza que escondían esos instantes y convertirla en un motor para la subsistencia.

#### Imre Kertész, guionista

Un dato fundamental para analizar la transposición fílmica de *Sin destino* es la participación del mismo Imre Kertész como guionista. Pasados veinte años desde la primera publicación de la novela y superados los obstáculos políticos que impedían al autor una buena recepción de su obra, Kertész demuestra haber realizado una intensa tarea de relectura de su propia obra. Algunas de esas modificaciones son significativas en la película y ponen en evidencia reflexiones desarrolladas por el autor entre la publicación de la novela y su presente.

Con respecto a la novela, el guión de la película incluye nuevas secuencias narrativas. Una de esas secuencias se construye a partir de dos escenas paralelas, una al principio y otra hacia el final, las cuales señalan dos hitos importantes en el crecimiento del personaje, es decir, el antes y el después del campo de concentración. Se trata de dos escenas en la escalera del edificio, donde el protagonista se encuentra con Annamária, su vecina y amiga. En la primera, el joven se ubica en un escalón inferior y la niña, en uno superior. Él disfruta aún de la ingenuidad de su adolescencia, sin saber lo que le espera en los próximos meses. Su único deseo es provocar un encuentro con la jovencita. En la segunda, cambian las posiciones: Gyurka es ahora el que se ubica en el plano superior y ella, en el inferior. Él ha sido testigo del horror, sus facciones y su

ánimo se han endurecido, pues perdió esa inocencia que lo caracterizaba.

Quizás la inclusión de la secuencia más significativa se registra hacia el final, cuando se produce el encuentro con un soldado americano, mientras ocurre la liberación de los campos. El soldado, interpretado por el actor Daniel Craig, recomienda al protagonista que no regrese a Hungría, sino que viaje a otro país con mejores oportunidades. El personaje, como lo había hecho el autor en ese momento de su vida, opta por el regreso y por la búsqueda de su familia. La inclusión de esta secuencia se propone introducir en la película uno de los temas centrales de la narrativa y la ensayística de Kertész, consistente en la crítica punzante hacia el gobierno comunista húngaro, repetida en la mayoría de sus obras. Este posicionamiento pone en entredicho el concepto de “patria”. A propósito de esos años comunistas, expresa en un ensayo de 1998 titulado “Patria, hogar, país”:

Después de sobrevivir al campo de concentración, esta persona volvió a aquel país ya no se sabe por qué: por el instinto del perro vagabundo tal vez, pero también quizá porque en aquellas fechas —con su cabeza de dieciséis años— consideraba ese sitio su hogar; más tarde, durante la ocupación rusa titulada socialismo, pasó cuarenta años de exilio interior en ese mismo lugar para reconocer por fin, después de la primera euforia por el vuelco de 1989, su inalterable extranjería.

(Kertész, 2002: 13)

El consejo del soldado hace visible algo que el personaje no podría haber identificado desde su perspectiva adolescente y recién salido del campo: los atrasos de un país no solamente incapaz de generar oportunidades para sus ciudadanos, sino también proclive a oprimir, a censurar y a conminar al exilio interior a gran parte de ellos. La inclusión de una secuencia como esta en la novela de 1975 hubiera sido suficiente para provocar la censura de la misma en Hungría. En la película, en cambio, se reflota el interés del autor por actualizar el conflicto de la negación del Holocausto por parte del gobierno de su país de origen y la indiferencia por el esclarecimiento de las pérdidas humanas en esos años.

Otra característica del guión es la supresión de momentos que habían aparecido en la novela, frecuentemente con intenciones de sintetizar y aligerar la acción. Un ejemplo es la salida de Gyurka con su padre y su madrastra para comprar algunos artículos que el padre debería llevarse al campo de trabajo. En la novela funciona como la presentación de la problemática del protagonista, quien repentinamente se ve inmerso en los condicionamientos de un régimen que lo aleja de su padre. El personaje manifiesta cierta confusión ante el devenir de los acontecimientos y, desde su perspectiva adolescente, parece no comprender la magnitud de lo que está sucediendo. Asimismo, en esa salida, comienza a intuir las dimensiones del rechazo social a los judíos, puesto que él y su familia son maltratados en la tienda del pan. El film prescinde de esta secuencia, aunque desarrolla esas ideas en otras escenas subsiguientes, tales como el almuerzo con el padre y la madrastra o el encuentro familiar previo a la salida del padre, donde a través del diálogo entre los comensales se manifiesta la situación actual de discriminación y rechazo social que vivían los judíos.

#### **La narración cinematográfica: algunos elementos significativos en la transposición de *Sin destino***

El paso de la obra literaria a la fílmica supone la traducción de un sistema semiótico a otro, en el cual no solamente se incluyen los componentes semánticos, sino también los pragmáticos. En palabras de Sánchez Noriega, la transposición es un

proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico.

(Sánchez Noriega, 2000: 47)

Para comentar la transposición fílmica de *Sin destino*, es preciso recordar que la película no se distancia argumentalmente de la obra literaria, sino que la recupera y la revisita a fin de iluminar algunos momentos de la experiencia que, por algún motivo, no habían sido profundizados en la novela. Al mismo tiempo, el director toma decisiones que re-direccionan algunos sentidos que no aparecían en la obra literaria y que tienen que ver principalmente con la búsqueda de un efecto emocional y conmovedor en el espectador. Según la tipología de las transposiciones propuesta por Adriana Cid, *Sin destino* podría considerarse una “transposición de proximidad relativa o transposición como reorientación”, ya que se presenta como “una relectura del texto literario que coloca ciertos acentos, modifica elementos de manera más o menos pronunciada y llega a plantearse —incluso— decididas diferencias” (Cid, 2011: 32).<sup>5</sup>

Por un lado, es interesante cómo se produce la representación fílmica del campo de concentración. El director emplea un plano abierto para la presentación de este espacio, en el que se destacan sus elementos constitutivos, que estarán vigentes a lo largo del film: el humo que emana de los hornos crematorios, el barro del suelo, la abundancia de las alambradas y la presencia fantasmagórica de sus pobladores, homogeneizados en su apariencia y sin referencias de identidad que distingan a unos de otros. Se trata de una imagen sin texturas, con ausencia de color, que connota una sensación de terror y muerte. La presentación se completa con el diálogo entre el protagonista y tres compañeros, ubicados a un costado de la pantalla. En la conversación, se muestran atemorizados y establecen una diferencia entre los campos de trabajo, algo de lo que habían oído antes, y Auschwitz, que es un campo de exterminio, totalmente desconocido para ellos hasta ese momento. En varias oportunidades la cámara se aleja, sale del campo y se ubica detrás de las alambradas, incrementando en el espectador la sensación de encarcelamiento y opresión.

Por otro lado, es importante la puesta en escena del proceso de deshumanización al que se ve condenado tanto el protagonista como el resto de los compañeros. La película muestra de manera gradual y creciente el deterioro físico y anímico de los personajes. Con la entrada al campo, los personajes pierden sus señales de identidad: su ropa personal, su cabello, sus pertenencias. Luego, el despojo paulatino de las marcas que los individualizan se va logrando

a través del maquillaje y del vestuario, el típico traje a rayas. Ambos elementos delatan los maltratos de los *kapos*, la falta de higiene y las grandes carencias de la alimentación. Las escenas de los recuentos matutinos funcionan como hitos que van poniendo en evidencia ese proceso de destrucción individual de los internados.

Para transponer al lenguaje cinematográfico la degradación de los sujetos, es muy importante la dirección de actores, especialmente en lo que concierne al *physique du rôle* de los mismos.<sup>6</sup> En cuanto al protagonista, su aspecto físico y gestual se va transformando desde el niño de clase media en el comienzo de la película, hasta el joven delgadísimo y ojeroso que resulta hacia el final. Gyurka se acerca peligrosamente a la imagen del *musulmán*, recreada en la película y descrita en la mayor parte de la literatura testimonial sobre los campos de exterminio. La definición más acabada del *musulmán* la ofrece Primo Levi, también superviviente, en *Si esto es un hombre*:

[los musulmanes son] los hundidos, los cimientos del campo, ellos, la masa anónima, continuamente renovada y siempre idéntica, de hombres que marchan y trabajan en silencio, apagada en ellos la llama divina, demasiado vacíos ya para sufrir verdaderamente. Se duda en llamarlos vivos: se duda en llamar muerte a su muerte, ante la que no temen porque están demasiado cansados para comprenderla. (Levi, 2005: 120–121)

Asimismo, el director se sirve de un elemento que no aparece en la novela, pero que en el film adquiere alta relevancia: el espejo. En las primeras escenas, cuando aún Gyurka estaba en su hogar, se refleja en el espejo del baño y sonríe, ingenuo e inocente, a pesar de la tristeza por el alejamiento de su padre. Tiempo más tarde, luego de varios meses en el campo, volverá a mirarse en un espejo y descubrirá, con amargura, los cambios experimentados en su cuerpo. Necesitará tiempo para reconocerse en la imagen que dicho elemento le devuelve.

En cuanto al retrato de la degradación humana en los campos, existe una significativa diferencia entre la novela y la película, que tiene que ver con las apelaciones directas a la emotividad del espec-

tador. Mientras que la obra literaria conserva un tono desapasionado y el relato está dominado por un narrador que no manifiesta sus emociones y que no devela exabruptos de angustia en el personaje principal, la película desarrolla algunos elementos que giran hacia la búsqueda de golpes de efecto. Esto se ve, por un lado, en la elección de la banda sonora, compuesta por Ennio Morricone, proclive a la composición musical conmovedora y emocional que se recuerda, por ejemplo, en la película *Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore. Por otro lado, se observa en el comportamiento del protagonista que en varias ocasiones se ve desbordado por la angustia y con lágrimas en su rostro, como por ejemplo, en la escena en que recibe el castigo de un oficial nazi por haber dejado caer una bolsa de cemento durante una jornada de trabajos forzados. Este no es un dato menor a la hora de analizar la transposición, puesto que la novela decididamente evita cualquier acercamiento a la angustia y es precisamente ese contraste entre la realidad tan cruda y la impasibilidad del personaje lo que estimula la reflexión del lector.

Por último, se destaca en el film el espacio otorgado al tema de la construcción de la memoria y al rol que juega el superviviente en ese proceso. El film subraya el valor del recuerdo a través de diversos elementos cinematográficos, como por ejemplo la elección cromática de la fotografía, que se inclina hacia los tonos sepia. Este es un acierto del director, en tanto dichos colores connotan la idea de la rememoración y la activación del pasado.

Como la novela, la película también presenta el dilema del superviviente acerca de qué, cómo y para qué contar los hechos vividos, especialmente una vez que el protagonista retorna a Budapest. Camino a su casa, Gyurka se encuentra con un periodista en el colectivo, quien le paga el billete ante la mirada indiferente del resto de los pasajeros. Este periodista lo interroga acerca de su experiencia en Auschwitz y Gyurka reacciona con visible malestar y enojo, puesto que nota la imposibilidad de que la sociedad entienda a ciencia cierta lo ocurrido con los parámetros de la lógica social establecida. Nadie podrá entender a ciencia cierta qué es un campo si intenta asociarlo a otros espacios del horror, como el infierno. Por eso la película decide mostrar ese lugar de incompreensión en el que se mantuvo la sociedad con respecto a los supervivientes y para ello emplea un elemento fílmico que atraviesa la pantalla y que quiebra el contrato "ficcional" entre el film y el espectador. Se trata de la mirada



del protagonista a la cámara, que ocurre al menos en dos oportunidades. La primera, cuando regresa de la primera jornada de trabajos forzados y se observa las manos en carne viva; y la segunda, cuando en la enfermería, ya casi al borde de la muerte, descubre una seria infección en su rodilla. Gonzalo Pontón ha analizado el motivo de la mirada en la literatura del Holocausto y sus conclusiones colaboran con la interpretación de este recurso en la película:

En la mirada se reconoce un dolor hermano o se evidencia la reacción de los demás ante el 'hecho insondable' que les es dado contemplar. En tal caso funciona como reflejo, puesto que el observador-narrador (por lo general, la víctima de la opresión) se capta a sí mismo en lo que el otro ve. La mirada, casi siempre especular, resulta una apertura a la alteridad y también una vía para el propio reconocimiento, que puede llegar a través de lo ajeno. (Pontón, 2009: 296)

En *Sin destino*, esas dos escenas están orientadas a la apertura a la alteridad y se producen en momentos de extrema tensión, cuando el espectador es directamente interpelado. En ese acto, el director emite un mensaje muy claro, que se vincula con la responsabilidad social de mantener la memoria colectiva del genocidio nazi. En otras palabras, ese gesto del protagonista pone en evidencia que el deber de la memoria no es privativo del superviviente, sino de la sociedad en su conjunto.

#### Algunas conclusiones

El artículo revisó, en primer lugar, los contextos de producción y recepción en que circularon la novela de Imre Kertész y la película de Lajos Koltai, al tiempo que subrayó las motivaciones que perseguía el autor-testigo en cada una de las realizaciones de su obra. Se puso en evidencia que la acogida de la novela en Alemania brindó la posibilidad de llevarla a la pantalla grande, hecho que multiplicó la llegada de la obra al público. De esa manera, el autor pudo filtrar en el guión algunos temas que no habían aparecido en el texto de 1976, pero que treinta años más tarde habían sido pensados

y reflexionados en su obra posterior, como lo es la idea de nación y de pertenencia a un país, Hungría en su caso.

En segundo lugar, se seleccionaron algunos aspectos significativos en torno a la transposición, vinculados particularmente con la representación del campo, el proceso de deshumanización al que son sometidos los sujetos y la colaboración de la obra literaria y fílmica en la construcción de la memoria social de la Shoah. El director decide poner los elementos de la narración cinematográfica al servicio de la actualización de las temáticas mencionadas, pero también opta por imprimirle sus marcas particulares, que provocan el re-direccionamiento de la obra hacia otros sentidos, como lo es la explotación de los referentes emocionales de alto impacto en el espectador.

#### Notas

<sup>1</sup> Imre Kertész nació en Budapest, Hungría, en 1929, en el seno de una familia judía. A los 14 años fue deportado a Auschwitz y luego a Buchenwald. Volvió a su país en 1945 para terminar sus estudios. Trabajó en periodismo, traducción y escribió piezas teatrales y guiones cinematográficos. En 1975, ya con cierta reputación como traductor y dramaturgo, publicó *Sin destino*, que contó con una limitada difusión. Escribió, entre otras obras, *El fracaso* (1988), *Diario de la galera* (1992), *Un instante de silencio en el paredón* (1998) y *Yo, otro. Crónica del cambio* (1997). Su trabajo ha estado atravesado por interrogaciones éticas sobre el significado de los totalitarismos. Por *Sin destino* le fue concedido el Premio Nobel de Literatura en 2002.

<sup>2</sup> Lajos Koltai también nació en Budapest, Hungría. En 1946 se graduó de la Escuela de Drama y Cine de esa ciudad y se ha desempeñado principalmente como director de fotografía. Trabajó con el director húngaro István Szabó durante 25 años y también con el italiano Giuseppe Tornatore. Ha participado en películas de alto contenido político, vinculadas con los problemas de la Europa Oriental. Además de *Sin destino*, dirigió *Evening* (2007).

<sup>3</sup> Existe otro fragmento de *La escritura o la vida* frecuentemente citado en el que Semprún explica cómo la elaboración estética es el único camino para acercarse a la verdad esencial de lo vivido: "Una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido 'invivable', algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Sólo alcanzarán esa sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato

dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio (Semprún, 2002: 25).

<sup>4</sup> Cabe mencionar que la película no contó con una crítica positiva unánime entre los espectadores especializados. Algunos periódicos de relevancia, como el alemán *Der Tagesspiegel*, la tacharon de edulcorada y excesivamente emocional, lo que distorsionaba el sentido original de la obra de Kertész (Roth, 2005).

<sup>5</sup> La propuesta de Adriana Cid está estructurada en función de un criterio de gradación y distancia que sustituye el binomio fidelidad/creatividad, discutido por un sector representativo de la crítica dedicada a estos temas. Mientras que en los estudios iniciales sobre literatura y cine se valoraba la obra literaria sobre la cinematográfica, los más actuales coinciden en que “en la transformación fílmica de un texto literario precedente no cabe hablar de la superioridad de éste con relación al producto resultante sino de una igualdad entre lenguajes diversos, en tanto que el paso de una estructura significante a otra implica también que se modifique la estructura de la significación” (Pérez Bowie, 2004).

<sup>6</sup> Se le llama *physique du rôle* a la apariencia y a la predisposición física adecuada para desarrollar un papel en una película u obra de teatro.

## Bibliografía

- AUB, Max, “El cementerio de Djelfa”. En: *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico*. Barcelona: Alba, 1994.
- BERNADES, Horacio, “Cuando la noche se llama infierno”. En: *Página 12*, 23 de noviembre de 2006, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-4565-2006-11-23.html>>.
- CID, Adriana, “Pasajes de la literatura al cine. Algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica”. En: *Letras* 63–64 (enero-diciembre 2011): 19–40.
- CRUZ, Juan, “Es un deber vivir después de Auschwitz. Entrevista a Imre Kertész”. En: *El País*, 23/12/2007, <[http://elpais.com/diario/2007/12/23/ domingo/1198385554\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/12/23/ domingo/1198385554_850215.html)>.
- KERTÉSZ, Imre, *Sin destino*. Trad. de Judith Xantus. Barcelona: Acantilado, 2006.
- , *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*. Trad. de Adan Kovacsics. Barcelona: Herder, 2002.
- LEVI, Primo, *Trilogía de Auschwitz (Si esto es un hombre, La tregua, Los hundidos y los salvados)*. Barcelona: El Aleph, 2005.

PÉREZ BOWIE, José Antonio, “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes”. En: *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 13 (2004): 277–300.

PONTÓN, Gonzalo, “El motivo de la mirada en la literatura del Holocausto”. En: CRESPO MATELLÁN, Salvador (coord.), *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009. 295–302.

ROTH, Anna, “Eine Frage der Farbe”. En: *Der Tagesspiegel*, 02/06/2005, <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/eine-frage-der-farbe/613170.html>>.

RUIZ MANTILLA, J., “Imre Kertész se estrena como guionista y adapta ‘Sin destino’ al cine”. En: *El País*, 16 de febrero de 2005, <[http://elpais.com/diario/2005/02/16/espectaculos/1108508401\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/02/16/espectaculos/1108508401_850215.html)>.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.

SEMPRÚN, Jorge, *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets, 2002.