

[encuadre]
shangrila

FACTICIDAD Y FICCIÓN

ENSAYO SOBRE CINCO
SECUENCIAS FOTOGRÁFICAS DE
PERPETRACIÓN DE LA SHOAH



ANACLETO FERRER

Anacleto Ferrer, *Facticidad y ficción. Ensayo sobre cinco secuencias fotográficas de perpetración de la Shoah*. Valencia: Shangrila, 2020, 226 págs.

Anacleto Ferrer nos ofrece en este nuevo ensayo un discurso que sigue los pormenores de un código ilustrado muy especial, al que se da lectura: un registro fotográfico de la Shoah. En contextos bien diferentes, tal era el proceder del viejo contador de historias en nuestra tradición cultural y en otras muchas. Esa es la práctica de maese Pedro contando la historia de don Gaíferos y Melisendra, con títeres que solo un loco, Don Quijote, podía confundir con la realidad de las cosas. Esa es la lectura propia de los jeroglíficos y los pictogramas

que requerían del discurso del narrador para que, a los oídos de quienes solo veían fragmentos estilizados de experiencias o realidades vividas, fuera posible seguir el hilo conductor que los hacía comprensibles. En feliz expresión de León Portilla (407) leer, para los antiguos aztecas, era «seguir el camino del código», que tenía en lo esencial un valor mnemotécnico. Con el código se daba vida al uso de la palabra. Leer aquí es avivar el rescoldo de antiguas imágenes. Y entre estas imágenes está la sangre vertida para alimentar a los dioses en un mundo cuyo colapso trata de evitarse, locura con la que se justifica una exclusión aniquiladora de todo lo que no soy yo, o escapa a mis afanes de control.

Aunque estas puedan ser también las razones profundas de la cuestión judía (*Judenfrage*) y la Solución Final, los teóricos del tema, a los que se suma el autor de este libro, no dejan de destacar la naturaleza incomparable, irreductible a parámetros históricos, de lo acontecido en la Alemania nazi. Ello explica, entre otras cosas, las vacilaciones, ambigüedades y hasta malentendidos asociados a la búsqueda de un nombre para designar hechos tan singulares. «Holocausto» implica ofrecimiento ritual a Dios, para darle el alimento que necesita y buscar su protección, pero estamos ciertamente muy lejos de que en la mente de los perpetradores nazis algo así estuviera presente. ¿La solución final era entonces simplemente la «Solución Final»? Sería éticamente inasumible, sin embargo, dejar en la boca de los victimarios la propiedad sobre la denominación del caso. Esta designación tiene, con todo, el papel de evidenciar el ocultamiento programático del referente, esto es, el exterminio en las cámaras de gas. Desde luego, no se muestra aquí el cuchillo de obsidiana y el corazón sanguinolento, todavía palpitante, extraído del pecho de quien sirve al sacrificio. En la Solución Final sería inconcebible mancharse con la sangre de la víctima. Todo, según se nos muestra en el libro que comentamos, obedece a una operación de limpieza que debe seguir unos patrones burocráticamente establecidos. Se describe una sociedad victimaria presa de una especie de trastorno obsesivo compulsivo en el que se requiere, a un tiempo, limpiar y permanecer limpio. O, en otros términos, obedece el asunto a una

mayúscula operación mental de desplazamiento inconsciente que requiere del chivo expiatorio para sanar. Pero no vayamos a justificar todas las aberraciones humanas en términos de patologías psiquiátricas.

¿Nos quedamos, así pues, con la Shoah? El término hebreo reasigna la propiedad de la denominación de los hechos a las víctimas, pero no podemos ignorar —como los datos nos confirman y también parte del registro fotográfico que se comenta en este libro— que otras etnias y otro tipo de población no judía fueron objetivos de la operación de «limpieza». Y, como la cuestión central era étnica, entre los judíos contaban, por supuesto, tanto los creyentes como los no creyentes. Por otra parte, el referente del término Shoah no deja de ser ambiguo por sus diferentes usos en el relato bíblico. Desolación, desastre, aniquilamiento. ¿Cuál es la causa eficiente? ¿Cuál es la causa final? ¿Acaso podemos confundir esto con un desastre natural? ¿Hay alguna motivación que pueda explicarlo? Si Dios, instrumentalizando al Diablo, es la causa eficiente, como sucede en el relato de Job, ¿no merecerá Dios ser juzgado por los hombres? (Wiesel, 1995)

La Shoah muestra en dimensiones desconocidas hasta el momento en la historia de Occidente la naturaleza absurda de lo trágico. Un *fatum* cuya motivación ignoramos, porque tal vez carece de ella, impregna el devenir de los hechos. Este *fatum* es el que asigna a los registros fotográficos una dimensión que trasciende lo plasmado en la imagen. Conocemos el destino inmediato de esos dos niños, judíos húngaros, que figuran en la portada del libro, Sril y Zelig. Se trata de los hermanos menores de Lili Jakob a cuyas manos, azarosamente, llegó el álbum en el que se da cuenta de escenas sobre la llegada al Lager (Auschwitz, en este caso) y el inmediato proceso de selección entre los destinados a la cámara de gas (la mayoría) y los destinados a los trabajos forzados (solo los eficientes, tras rápida inspección médica). De Sril y Zelig ahora sabemos, al ver el retrato que de ellos se hizo, lo que ellos no saben y les importa, que serán inmediatamente gaseados. Esto lleva el sentido del registro fotográfico fuera de lo que vemos, pero tampoco sabemos exactamente dónde. La mujer que al fondo

parece contemplar a los niños (o que, tal vez, mira al mismo objetivo) con un bebé en sus manos, nos sitúa ya en perspectiva sobre los hechos desde los márgenes de la foto. Su rostro y su mirada incierta anticipan el destino de los personajes que figuran en primer plano, tanto como el suyo propio.

El relato que nos ofrece Anacleto Ferrer complementa con oportuna tensión narrativa este tipo de lectura. Me bastará con citar un ejemplo. Por alguna razón de fondo se hace más de una vez en el libro alusión a los ignorantes, pero aun así presentes abedules de Auschwitz. Tras referir al gaseado con Zyklon B, ácido cianhídrico, que produce muerte inmediata al liberar cianuro de hidrógeno en su contacto con el agua, y tras referir también a la ubicación de las cámaras de gas, próximas a la torre principal de vigilancia, se nos dice que el momento de estos hechos (entre mayo y agosto de 1944) coincide con «las fechas en que florecen y maduran sus semillas los abedules (...), los árboles de los que toma el nombre el paraje que embosca el Lager» (pág. 100). Uno podría preguntarse por cuál es la relevancia de esta constatación relativa a los abedules en flor, emboscando a las cámaras de la muerte, pero las cosas hablan por sí mismas. Relevancia en sí ninguna: lo absurdo simplemente se nos muestra. Esta tónica narrativa acompaña al conjunto de la muestra fotográfica que se comenta.

Pese a la realidad fragmentaria del material fotográfico disponible sobre los hechos de la Shoah, pese a la naturaleza azarosa de su pervivencia (hallazgos fortuitos, o no tanto), y pese al deterioro puramente físico de ese material, Anacleto Ferrer lo presenta de manera discursivamente ligada. Hay aquí una pretensión de relato dramatizado a la que el propio autor se refiere: «hemos organizado las secuencias fotográficas como si fueran los actos de una tragedia anunciada en cinco actos. Un *factum* con *factum*, en el que la acción dramática va en aumento durante los dos primeros actos, llega al clímax en el tercero, y después desciende hasta congelarse en una quietud inquietante, en una calma chicha» (201). Esta es la manera de leer proponiendo en este caso el camino del código, porque este camino no existía antes.

Brevemente presentados, esos cinco actos del drama a los que se hace referencia son los siguientes. Hay una primera secuencia que se denomina «concentración y tránsito» en la que se contienen imágenes de la construcción de los campos y las líneas ferroviarias que preparan el tránsito, a cargo de los propios prisioneros. Con ellas tal vez se pretende exhibir la eficiencia en la realización de un proyecto macabro. Poco más que una eficiencia tayloriana cabe exhibir como supuesto «valor». Junto a ello puntos de concentración y redistribución organizados con coherencia y pulcritud dignas de mejor causa. Y hasta con deferencia hacia las víctimas. El objetivo de la cámara es aquí el de Rudolf Werner Breslauer, deportado en Westerbork (Holanda), que fotografía y filma, pero no con su mirada, sino con la mirada de los perpetradores (78), quienes le asignan el trabajo fotográfico o filmico.

La segunda secuencia tiene por título «selección». Las imágenes refieren aquí a la llegada en transporte gregario al campo de concentración de Auschwitz, y al inmediato proceso de selección al que se ha hecho antes referencia. La fotografía de los hermanos de Lili Jakob, Sril y Zelig, se inscribe en esta sección. Ella, Lili, fue diagnosticada por los médicos como apta para el trabajo y salvó la vida en ese momento, a sus dieciocho años. No fue este el caso de sus hermanos menores. En el bosque de abedules que rodea al campo se concentran los destinados a la cámara de gas y al horno crematorio, en imágenes nada bucólicas. Nuevamente el *telos* fotográfico no es otro que el de la eficiencia en una tarea que requiere la deshumanización previa de todo sujeto diferente, o condenado a serlo.

La tercera secuencia se denomina «exterminio». Las imágenes solo pueden ser aquí sinecdóquicas o metonímicas. El referente propiamente dicho no es, ni puede ser, objetivo de la cámara porque la ocultación de lo sucedido es parte consustancial a la empresa. El material fotográfico resulta en esta secuencia bien escaso, justamente porque nos encontramos en el momento climático del drama. Alguna imagen en este caso robada desde lugar no visible muestra cuerpos de individuos gaseados y fosas humeantes donde se realiza su incineración.

La cuarta secuencia tiene por nombre «*mezcolinto*». Se refiere el autor a la media tinta, pero con ello también a la falta de contraste que hace pasar desapercibidos los campos de concentración que se descubren más tarde en fotografías aéreas de las fuerzas aliadas, cuyo interés estaba en objetivos militares próximos a los Lager. Para las fuerzas aliadas el exterminio que se perpetraba no constituía un foco particular de atención. Ahora podemos ver en esas fotos detalles que fueron ignorados, que no se miraron porque tampoco se veían.

La quinta y última secuencia se nos muestra bajo la rúbrica de «camaradizando». Lo que subyace a este material fotográfico puede resumirse bajo el concepto de «banalidad del mal» al que se refería Hannah Arendt. Se trata aquí del álbum fotográfico del SS-Obersturmführer Karl-Friedrich Höcker. El álbum fue encontrado en 2006 por un oficial del servicio de inteligencia estadounidense. Estaba abandonado sesenta años en el sótano de un apartamento de Frankfurt. Contiene imágenes en las que se muestra con la neutralidad más asombrosa la vida de los camaradas victimarios en Auschwitz, sus pequeñas diversiones, sus momentos de descanso y disfrute, también en compañía de las mujeres a cargo del servicio telegráfico. Lo que para el destinatario del álbum podía ser el recuerdo amable de unos días, se nos muestra ahora bajo otra luz o, tal vez mejor, otra sombra. Las fotografías revelan la enorme frivolidad de quienes asumen como espacio de lo cotidiano ese proscenio tras el que se oculta una empresa de muerte de la que son ejecutores.

De esta forma cabe concluir que se ha articulado narrativamente el drama que ilustran estas fotografías. Las fotografías dan cuenta supuestamente objetiva de hechos, pero solo la narración hace que valgan también como «testimonios». Volviendo a la formulación contenida en el pasaje del libro anteriormente citado, se trata de ofrecer un *factum* con *fictum*, un hecho que alcanza valor testimonial, ya que sin ficción ningún tipo de conocimiento en profundidad de las cosas es posible, siguiendo aquí lo que mantiene Jorge Semprún sobre el tema que nos ocupa. La fotografía, eso sí, genera al menos la distancia que hace posible una aproximación

al monstruo cuya mirada directa nos dejaría paralizados. Refiriéndose al mito de Perseo, de la mano en este caso de Krakauer (1989), se nos dice: «La moraleja del mito es que los seres humanos no pueden contemplar directamente la crueldad, porque la angustia les produce estupefacción y ceguera. Solo en el escudo-espejo del film (o de la fotografía), con el que el héroe se defiende tanto del monstruo como de sí mismo (de su pulsión escópica, del deseo de mirarle directamente a los ojos), es posible la reflexión que nos distancia y nos libera de la parálisis» (214).

Referencias

- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989.
- León-Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl*. México: UNAM, 1993.
- Wiesel, Elie. *The trial of God*. London: Penguin Books, 1995.

Carlos Hernández Sacristán
Universitat de València