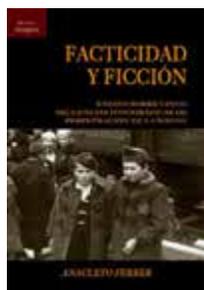


Factum con fictum

Hasan G. López Sanz
Hasang.Lopez@uv.es



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

En un conocido libro de Peter Burke publicado en el año 2000 con el título *Eyewitnessing*,¹ el historiador británico se pregunta cómo puede utilizarse una imagen como documento histórico. La respuesta, afirma, comprende dos buenas noticias y una mala. La primera buena noticia es que la imagen puede «ofrecer testimonio de algunos aspectos de la realidad social que los textos pasan por alto». La segunda noticia es la mala, pues la imagen «a menudo es menos realista de lo que parece», ya que «más que reflejar la realidad social, la distorsiona». Sin embargo, la tercera noticia vuelve a ser buena, pues, dice Burke, «el mismo proceso de distorsión constituye un testimonio que muchos historiadores están deseosos de estudiar: de ciertas mentalidades, de ciertas ideologías e identidades».² Lo que está diciendo Burke no es que debamos abandonar las investigaciones sobre imagen y representación por su carácter intrínsecamente mendaz, sino que, en la medida en que estamos ante producciones humanas, su análisis debe completarse con el de las condiciones y prácticas que subyacen a su producción y, podríamos añadir, usos posteriores.

Este ejercicio de historia de la mirada es esencial en la investigación que hace Anacleto Ferrer sobre las fotografías de perpetración de la Shoah en su libro *Facticidad y ficción. Ensayo sobre cinco secuencias fotográficas de perpetración de la Shoah*. El filósofo hace efectivo el deseo expresado por Roland Barthes

en *La cámara lúcida* cuando afirma: «Yo quisiera una Historia de las Miradas». ³ Una historia que se justifica por lo que Pierre Bourdieu llamó el «excedente de significación» ⁴ de las fotografías; aquello que pasa desapercibido o queda fuera de campo pero que, sin embargo, está regulado por reglas más o menos explícitas que organizan la captación fotográfica según la oposición entre lo fotografiable y lo no fotografiable, unas reglas que son indisociables del sistema de valores de una clase social o grupo profesional y que funcionan incluso en la representación de la producción industrial de la muerte.

Este ejercicio de historiador benjaminiano requiere, tal y como expone Ferrer apoyando sus argumentos en las ideas de autores como Michel Foucault y Siegfried Kracauer, llevar a cabo un trabajo de arqueología del saber que haga emerger a la superficie la historia que en la fotografía «se encuentra como enterrada debajo de un manto de nieve». ⁵ En este proceso, el filósofo valenciano no pierde de vista la importancia de la fotografía como objeto material, en la medida en que su trabajo se centra principalmente –aunque no exclusivamente– en el análisis de álbumes fotográficos que oscilan entre lo personal y lo propagandístico, pero que en todo caso son objetos concebidos para integrarse en el legado familiar. Esto último nos permite afirmar la originalidad del trabajo de Ferrer. No estamos ante un estudio de las imágenes de montones de cadáveres tomadas por los aliados en el momento de la liberación de los campos, sino de fotografías producidas para ser consumidas por los perpetradores en el ámbito doméstico. Un corpus escaso y que hasta fechas recientes había pasado desapercibido a los investigadores.

Con un prólogo redactado por el catedrático de Comunicación Audiovisual Vicente Sánchez Biosca, el libro está organizado por capítulos concebidos como secuencias de una película o «actos de una tragedia anunciada en cinco actos». ⁶ En el primero se analizan las fotografías de Westerbork tomadas por Rudolf Werner Breslauer, un prisionero destinado al Servicio de Identificación de reclusos al que la comandancia encargó fotografiar algunas de las actividades cotidianas en el campo. Fundado en 1939, Westerbork se convirtió a partir de 1942 en un campo de tránsito para judíos, gitanos y opositores que fueron deportados a Auschwitz, Sobibor, Theresienstadt y Bergen Belsen. El álbum, que perteneció al comandante del campo Albert Konrad Gemmeker, está compuesto por 221 fotografías que narran «el mundo ordenado por él». ⁷ Documentos fotográficos del perpetrador y para el perpetrador. El segundo acto está dedicado al conocido

3. Roland BARTHES: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1989 [1980], pp. 43-44.

4. Pierre BOURDIEU: *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003 [1965], p. 44.

5. Siegfried KRACAUER cit. en Anacleto FERRER: *Ensayo sobre cinco secuencias fotográficas de perpetración de la Shoah*, Valencia, Shangrila, 2020.

6. Anacleto FERRER: *ibid.*, p. 201.

7. *Ibid.*, p. 78.

como Álbum *de Auschwitz* o de Lili Jacob, en referencia a la prisionera que lo encontró en una taquilla del campo de Dora en el momento de su liberación por los aliados. Las fotografías se tomaron en Auschwitz, donde Jacob y su familia habían sido deportados a finales del mes de mayo de 1944 desde el gueto de Beregszász. El álbum contiene 193 fotografías realizadas por miembros del Servicio de Identificación de Auschwitz pertenecientes a las SS y documentan la llegada al campo de varios trenes con judíos húngaros durante la primavera y el verano de 1944, la selección de los prisioneros y la confiscación de sus bienes. Un documento que sirve de evidencia y nos habla de los deportados llegando al campo. Imágenes que no muestran «caos, pánico, brutalidad, violencia y muerte, sino división del trabajo, orden y capacidad de mando».⁸ El tercer y cuarto acto sirven de contrapunto a las fotografías de los álbumes. El primero pone el acento en las cuatro fotografías que tomaron clandestinamente desde el interior de la cámara de gas un grupo de *Sonderkommando* durante el verano de 1944. Imágenes que muestran el punto de vista de los deportados; fotografías movidas, poco exactas, fragmentarias que, a diferencia de las anteriores, «exigen de nosotros –dice Ferrer– un trabajo arqueológico, una lectura a contrapelo que rescate la intención y reivindique la empresa de quienes lo arriesgaron *todo* por mostrar apenas *algo* de la maquinaria de exterminio».⁹ El segundo está dedicado a las fotografías aéreas de Auschwitz tomadas por los aviones aliados en la primavera-verano de 1944 mientras buscaban instalaciones industriales estratégicas en el campo. Ferrer se sumerge en estas imágenes que revelan detalles que pasaron desapercibidos a quienes realizaron las tomas; pequeños detalles que permiten identificar a los recién llegados al campo de concentración y a algunos de sus victimarios. El quinto acto está dedicado al conocido como álbum de Höcker, una colección de fotografías tomadas entre los meses de mayo y diciembre de 1944, y cuyo nombre se debe a su presunta pertenencia al teniente Karl-Friedrich Höcker. La originalidad de este álbum, tal y como afirma Anacleto Ferrer, es que «en las 116 fotos que lo componen no vemos transportes, selecciones, confiscaciones de bienes, famélicos prisioneros ni cadáveres agavillados, sino al personal del campo durante su tiempo de solaz».¹⁰ Un álbum privado que muestra el tiempo en que Höcker trabajó en Auschwitz como adjunto de Richard Baer.

Anacleto Ferrer trabaja como el historiador benjaminiano, retomando «para la historia el principio del montaje», un ejercicio que le permite descubrir «en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del total acontecer».¹¹ Para ello, va siguiendo pistas, presentando a personajes y tejiendo una trama como si se tratase de una urdimbre. Como el operador en una mesa de montaje, narra y ficcionaliza. De hecho, aunque todas las fotografías objeto de análisis se

8. *Ibid.*, p. 124.

9. *Ibid.*, p. 149.

10. *Ibid.*, p. 178.

11. Walter BENJAMIN cit. en Anacleto FERRER: *ibid.*, p. 52.

tomaron entre los meses de abril y agosto de 1944 durante la denominada «Acción Húngara», en la que se deportaron a Auschwitz alrededor de 435.000 judíos magiares, de los cuales más de la mitad fueron asesinados nada más llegar, los capítulos no siguen el orden cronológico de las fotografías, sino que se organizan según su importancia en el relato. En resumen, Ferrer construye una ficción para acercarnos a la verdad. Las imágenes funcionan como apoyos de la memoria, vestigios del pasado o indicios que, cuando se ponen a dialogar con otras fuentes, permiten desentrañar lo que sucedió en Auschwitz. Siguiendo a Jorge Semprún y Harun Farocki, el catedrático de Estética defiende que la ficción es útil para representar el Holocausto y que el artificio literario es necesario para relatar la verdad de lo que aconteció. Desde este punto de vista, el análisis que hace Ferrer pone en duda la supuesta «inefabilidad» del Holocausto, pues nos muestra que mediante el estudio de objetos fotográficos podemos reconstruir la escena del crimen, aunque el cadáver no esté presente.

Este ejercicio narrativo está acompañado de un nada desdeñable aparataje crítico que va desde la estética y la filosofía, pasando por la historia del arte, la sociología, el cine o la poesía. Todo ello sin olvidar las aportaciones de los investigadores que han contribuido, como el propio Ferrer, a la difusión y análisis de los álbumes fotográficos de los perpetradores de la Shoah: Tal Bruttman, Stefan Hördler, Christoph Kreuzmüller, Ilse About, Clément Chéroux, Christophe Busch, Stefan Hördler o Robert Jan van Pelt.

Frente a las corrientes revisionistas, la hipermnesia y los abusos de la memoria en un campo disputado por comunidades de sufrimiento que reclaman reparación, Anacleto Ferrer realiza una investigación rigurosa, comprometida con la verdad, cuyo objeto de estudio principal es la fotografía vernácula y sus usos en un tiempo de excepción. El autor apela al «deber de memoria» que nos ayuda a comprender el pasado y su relación con el presente. En lo que a mí concierne, y como lector, puedo decir que lo consigue.

.....
HASAN G. LÓPEZ SANZ es profesor de Estética y Teoría de las Artes en el Departamento de Filosofía de la Universitat de València.