

Un viaje al corazón del infierno: *El fotógrafo de Mauthausen*

Mónica Gruber ⁽¹⁾

Resumen: En 2018 la directora Mar Targarona llevó a la pantalla la historia de Boix en *El fotógrafo de Mauthausen*, protagonizada por Mario Casas. El film nos propone un descenso al corazón del infierno para vislumbrar la ignominia, la crueldad del ser humano, pero también, su valentía.

Varias preguntas guiarán nuestro trabajo: ¿cómo denunciar los horrores vividos? ¿Qué esperamos como espectadores de un film de ficción? ¿Qué rol cumplen las imágenes fotográficas como documentos del pasado? Simón Wiesenthal, quien fuese prisionero de Mauthausen-Gusen, recordaba el testimonio de un soldado nazi: “De cualquier manera que termine esta guerra, la guerra contra vosotros la hemos ganado; ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero aun si alguno lograra escapar el mundo no lo creería. (...) Aunque alguna prueba llegase a subsistir y aunque alguno de vosotros llegara a sobrevivir, la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos. (...)” (Primo Levi, 475). Finalizada la Guerra, Boix se convertiría en testigo de los Juicios de Nuremberg, aportando pruebas fehacientes de lo acaecido. Afortunadamente, los hombres creyeron en esas imágenes y testimonios, una vez más, los nazis se equivocaron...

Palabras clave: Fotografía - Realidad - Representación - Cine - Testimonio - Memoria - Nazismo - Campos de concentración - Documento - Francesc Boix

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 44-45]

⁽¹⁾ **Mónica Gruber.** Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Profesora de la UP en el Área Audiovisual de la Facultad de Diseño y Comunicación. Profesora Adjunta, a cargo de Literatura en las Artes Audiovisuales en Diseño de Imagen y Sonido (UBA) y Jefa de Trabajos Prácticos de La Literatura en las Artes Combinadas I / Literatura en las Artes Audiovisuales y Performáticas en la FFyL (UBA). Profesora del Museo Social Argentino, de la Universidad Tecnológica Nacional y de los Profesorados Artísticos del Gobierno de la Ciudad. Directora del Proyecto PIA de Investigación *Pervivencia y resemantización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global -Parte II* (FADU-UBA). Ha participado como ponente en Congresos Internacionales y Nacionales. Tiene publicados capítulos en volúmenes de la UP, de la Facultad de Filosofía y Letras, de FADU, ambas de la UBA y de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.

Mira, dicen las fotografías, *así* es. Esto es lo que *hace* la guerra. Y *aquello* es lo que hace, también. La guerra rasga, desgarras. La guerra rompe, destripa. La guerra abrasa. La guerra desmembra. La guerra *arruina*.

Susan Sontag,
Ante el dolor de los demás

Introducción

La fotografía reproduce la realidad, la (re)presenta ante nuestros ojos. Se trata de un fragmento, un instante capturado, en el que el hombre juega a ser dios y es capaz de congelar un gesto, un recuerdo, una prueba, un instante *de nada* o, en el caso del fotógrafo que capta una imagen del horror de la guerra: un instante *del todo*... Francisco Boix nació en Barcelona en 1920. Descubrió su pasión por la fotografía de la mano de su padre; militó en las filas de las Juventudes Socialistas Unificadas de Cataluña cayendo prisionero de los nazis cuando Alemania invadió Francia. Deportado al campo de concentración de Mauthausen, la fotografía salvaría su vida ya que fue destinado al laboratorio fotográfico que se encargaba del registro policial de los prisioneros. Pronto advertiría la necesidad de esconder imágenes que testimoniasen el horror padecido pese al peligro que esto implicaba. Recordar se convertiría en una necesidad, de la mano de poder mostrar.

En 2018 la directora Mar Targarona llevó a la pantalla la historia de Boix en *El fotógrafo de Mauthausen*, protagonizada por Mario Casas. El film nos propone un descenso al corazón del infierno para vislumbrar la ignominia, la crueldad del ser humano, pero también, su valentía.

Varias preguntas guiarán nuestro trabajo: ¿cómo denunciar los horrores vividos? ¿Qué esperamos como espectadores de un film de ficción? ¿Qué rol cumplen las imágenes fotográficas como documentos del pasado?

Simón Wiesenthal, quien fuese prisionero de Mauthausen-Gusen, recordaba el testimonio de un soldado nazi: “De cualquier manera que termine esta guerra, la guerra contra vosotros la hemos ganado; ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero aun si alguno lograra escapar el mundo no lo creería. (...) Aunque alguna prueba llegase a subsistir y aunque alguno de vosotros llegara a sobrevivir, la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos. (...)” (Primo Levi, 475). Finalizada la Guerra, Boix se convertiría en testigo de los Juicios de Nuremberg, aportando pruebas fehacientes de lo acaecido. Afortunadamente, los hombres creyeron en esas imágenes y testimonios, una vez más, los nazis se equivocaron...

Francesc Boix en la vida real

La historia de Francisco Boix era para muchos desconocida hasta hace poco tiempo. Nació en Barcelona el 31 de agosto de 1920 y murió en París el 7 de julio de 1951. Era hijo de un sastre. Su inicio en el mundo de la imagen y el revelado datan de su niñez, ya que el *hobby* de su padre era la fotografía y Francisco hizo de ella, su gran amor y su forma de vida. En su juventud militó en las filas de las Juventudes Socialistas Unificadas de Cataluña. A los diecisiete años se alistó en el ejército español, de este modo, con su cámara Leica dejaría registros del Segre y de Aragón, destinos a los que fue enviado.

Junto a cientos de republicanos se refugia en el sur de Francia. Ante el avance de las tropas nazis es hecho prisionero y enviado a un campo de trabajo. Pese a los esfuerzos desplegados, sus familiares no consiguen ponerlo en libertad.

En septiembre 1940 Ramón Serrano Suñer¹, en representación de Francisco Franco, visita Berlín donde toma contacto con Heinrich Himmler. El destino de 8000 españoles quedaría sellado al negociar su exterminio ya que, si eran republicanos, el régimen no los consideraba españoles.

El 27 de enero de 1941, Boix llega a Mauthausen. Informa que es fotógrafo y, su conocimiento del idioma alemán le permite declarar que, además, es traductor. A partir de ese momento cumple ambas funciones. Fue destinado al Departamento de Identificación del campo, sección encargada de documentar todo lo que sucedía allí.

Los prisioneros se organizan políticamente imponiéndose como único objetivo: sobrevivir. Solo lo lograrían 1500 de ellos. Boix comprendió pronto que tenía acceso a información sensible: las fotografías les permitirían probar el horror al cual habían sido sometidos. Por tal motivo, era vital guardar estos documentos como la vida misma. Él y un compañero del partido comunista organizaron todo. Inicialmente los negativos que robaban eran escondidos por los carpinteros en las estructuras que realizaban. Esto era muy riesgoso y pronto se hizo necesario buscar otra alternativa. Los adolescentes que integraban el campo constituían el denominado Kommando Poschacher que salía a trabajar en la cantera homónima fuera del predio. Esto les otorgaba una mayor libertad, por este motivo, uno de los miembros del grupo confió a la señora Pointner, una lugareña opositora a los nazis, los negativos que conseguían sustraer del campo. Ella los escondió en la muralla que rodeaba su casa hasta la liberación, momento en el que Boix y el grupo fueron a buscar los negativos. Francisco revela en la casa de su protectora las primeras fotografías y escribe al dorso datos que permiten identificar lo captado en las imágenes.

Con la liberación del Campo por parte de los aliados su tarea fue crucial como intérprete y fotógrafo en el interrogatorio al Coronel Ziereis, director del campo de Mauthausen. Entre mayo y junio de 1945 los sobrevivientes son repatriados. Boix se dirige a Francia donde se encuentra con otros sobrevivientes del campo y refugiados españoles. Unidos nuevamente al partido comunista son condenados a muerte por sospecha de haber sido traidores ya que habían salido vivos del campo de concentración. Esto hace que las pruebas que con tanto celo habían guardado no fueran de interés. El fotógrafo decide entonces publicar un reportaje junto con las fotos en la revista *Regards*, hecho que conmociona a la opinión mundial.

Octubre de 1945 marcaría a fuego la historia de occidente: en Nuremberg, Alemania, se creaba un Tribunal Militar Internacional para juzgar los crímenes de guerra. Francesc Boix fue llamado a declarar como testigo de cargo por la fiscalía francesa, siendo el único español que intervendría a tal efecto. Si bien fue acusado de manipular las imágenes, la contundencia del valor documental de las mismas y el testimonio del fotógrafo permitieron demostrar la culpabilidad de algunos jerarcas nazis –tales los casos de Speer y Kaltenbrunner, entre otros– que intentaron excusarse tras el argumento de la obediencia debida. De regreso a París, la popularidad de Francesc había crecido. Se integra como fotógrafo en el periódico comunista *L'Humanité*. Sin embargo, una dolencia que había pasado desapercibida hasta entonces mina su salud, sus riñones estaban gravemente comprometidos. Es operado y dado de alta, pero debe internarse nuevamente y lo hace en el hospital Rothschild de París donde fallece a los pocos días. Tenía 30 años.

Mauthausen-Gusen

Al reflexionar acerca de la diferencia entre la prisión y el campo, Byung-Chul Han nos recuerda que: “La prisión es un elemento constitutivo, un *lugar* de la sociedad disciplinaria. El campo, en cambio, es un *no-lugar*” (2016: 134).

De todas las ignominias que nos ha tocado presenciar el campo de concentración es quizás una de las más aberrantes. No todos los *lagers*² albergaron el mismo tipo de población, sino que, por el contrario, pueden clasificarse de acuerdo a la función que se les encomendaba, tal como explica Nikolaus Wachsmann en su estudio:

Los hombres clasificados como «claramente reformables» serían llevados a campos del nivel 1 como Dachau y Sachsenhausen (que no tenían cantera). Los campos del nivel 2, como Buchenwald, Flossenbürg y Neuengamme, estaban reservados a los hombres «más perjudicados pero todavía reformables». El escalafón más bajo, el nivel 3, serviría para acomodar a los hombres «fuertemente perturbados», en especial aquellos que eran «reincidentes antisociales y criminales» y, por lo tanto, «escasamente reformables». Inicialmente solo había uno de estos campos: Mauthausen, que contaba la cantera más amplia y letal. Un antiguo guardia de Mauthausen admitió más tarde que, de hecho, el nivel 3 significaba que no había previsión de que los reclusos «salieran vivos del campo». (2016: 245)

El KL ó *Konzentrationslager* representó la quintaesencia de la dominación nazi y su clasificación era secreta. “La SS instauró veintisiete campos principales y otros cien mil que funcionaban como recintos secundarios mientras duró el Tercer Reich” (Wachsmann, 2016:13).

Mauthausen comenzó a funcionar en 1938, cinco meses después de la anexión de Austria, recibiendo prisioneros provenientes de Dachau. Se trata del único campo de nivel III. Tenía un objetivo claramente político ya que suponía la detención de prisioneros

ideológicamente contrarios al régimen, motivo por el cual se aplicaban normas de severidad ejemplares.

Mauthausen y Gusen fueron construidos debido a su cercanía a la cantera de granito, en la que se hallaba emplazada la escalera de la muerte, una empinada y resbalosa escalera por la que los prisioneros debían acarrear bloques de más de 40 kg. Cualquier vacilación o caída al realizar esta tarea se pagaba con la vida.

Prisioneros de todas nacionalidades pasaron por este *lager*, si bien las cifras varían, el memorial del campo señala que desfilaron por él unas 190.000 personas y que habrían perecido allí unas 90.000 almas, la mitad de las cuales lo habrían hecho durante los cuatro meses siguientes a la liberación del campo, sus cuerpos pagaron el más alto precio como consecuencia del cautiverio.

Al llegar, los prisioneros eran obligados a formar desnudos en el exterior. Las temperaturas a las que eran sometidos rondaban los 15 a 20 grados bajo cero, mientras que en la base de la cantera, según los testimonios de algunos sobrevivientes, se registraban en enero temperaturas de 37 grados bajo cero. Con respecto a la Escalera de la Muerte, esta se hallaba compuesta por ciento treinta y nueve escalones que un prisionero debía subir y bajar unas doce veces por cada jornada. Cada viaje demoraba unos cuarenta y cinco minutos aproximadamente. “Situada a menos de un kilómetro de la puerta principal, la Wiener Graben fue la cantera más rentable para el III Reich.” Los bloques que de ella se extraían “servirían a los sueños faraónicos del Führer. Junto a su arquitecto, Albert Speer, diseñaron un ambicioso proyecto para erigir un nuevo Berlín y engrandecer otras ciudades de su imperio. Hitler lo tenía bien planificado: Linz, situada a 100 kilómetros de su localidad natal y Viena serían embellecidas con el granito de Mauthausen” (Hernández de Miguel, 2015: 117). Tal como podemos adivinar, el sueño del Führer se transformaría, una vez más, en la pesadilla de los prisioneros del campo. La empinada escalera sería remodelada en 1943 pasando a tener 186 escalones.

El 20 de agosto de 1940, en Angoulême (Francia) 927 pasajeros españoles fueron obligados a subir a un tren. Se trataba de refugiados republicanos que habían luchado junto a los franceses. Familias completas integraban el convoy. Estaban convencidas que iban a ser conducidas a una zona franca. Contra todo pronóstico, las transportaron hacia el norte en un viaje dantesco que duró cuatro días: hacinados, hambrientos, en condiciones de higiene deplorable. El 24 de agosto, el tren se detuvo en la estación de Mauthausen, las puertas se abrieron: los hombres y los niños mayores de diez años fueron obligados a descender. No se pudieron despedir de sus seres queridos. Las puertas se cerraron y las mujeres y los niños fueron llevados de regreso a España.

Los que descendieron fueron conducidos al campo de trabajo que era, en realidad, un campo más de muerte, ya que se decía que: “A Mauthausen se ingresa por la puerta y se sale por la chimenea”.

A partir de 1942, Alemania implementaría el uso de mano de obra esclava para la industria bélica lo cual explica que en ese año se registrasen 14.000 prisioneros y en 1945 el número de deportados a Mauthausen ascendiese a 84.000, de los cuales 65.000 se hallaban alojados en los subcampos satélites. Nos referimos a Ebensee, Steyr y Melk, entre otros. Por otra parte, a partir de 1942, las firmas más importantes de las zonas aledañas usufructuaron esta mano de obra tanto para la construcción de factorías cuanto

la producción, llegándose a montar unos cuarenta subcampos destinados a la industria armamentista. Al mismo tiempo, el hacinamiento, el hambre y las enfermedades se cobraron miles de víctimas.

Francesc Boix en el cine

En 2017 la directora española Mar Targarona³ dirigió *El fotógrafo de Mauthausen*, film centrado en la figura de Francesc Boix y su vida en el campo, que se halla disponible en la plataforma Netflix. Eligió para encarnar al fotógrafo catalán a Mario Casas, quien perdió doce kilos para asumir su papel. Tras ocho semanas de rodaje repartidas entre Barcelona y Budapest, donde se aprovecharon los decorados del campo de *El niño con el pijama a rayas* (2008), de Mark Herman, el film fue estrenado en 2018. De las diez nominaciones a los Premios Gaudí, la cinta se alzó con cuatro premios que incluyeron: Mejor Dirección Artística, Mejor Director de Producción, Mejor Vestuario y Mejor Maquillaje y Peluquería. Analizaremos a continuación aquellas partes del film que contribuyan al desarrollo de nuestro trabajo.

Se escucha el sonido del avance de un tren. Una placa blanca con letras negras abre el relato: “Por los muros de Mauthausen pasaron más de 7.000 españoles. Venían de luchar contra Hitler con los soldados franceses, venían de la miseria y el hambre de los campos de refugiados, venían de perder una guerra civil...” Unas figuras fuera de foco avanzan hacia la cámara, fija y centrada frontalmente. Se suministra entonces más información: “Tras ser capturados por las tropas alemanas, Serrano Suñer, ministro franquista, les arrebató incluso su patria. Para los franquistas no eran ni españoles. Los nazis podían hacer con ellos lo que quisieran...” La placa ha desaparecido y las figuras adquieren nitidez: se trata de un grupo de prisioneros con ropas raídas, sucios, heridos que avanza en silencio con paso cansino. Del grupo destaca el avance de un niño que ayuda a su padre, que se apoya sobre sus hombros y una muleta, ya que le falta una pierna. El niño lo observa con devoción. Salen de encuadre y aparece centrado el título del film, en tipografía negra sobre fondo blanco aparece en la línea superior, con tipografía de menor dimensión: “El fotógrafo de” y debajo, en tamaño que duplica el anclaje anterior “Mauthausen”. Cabe señalar que, esta última palabra se halla atravesada por pequeñas y finas líneas equidistantes en cuya base figuran números, como si se tratase de la numeración de los negativos de la película analógica: “20, 20S, 21, 21 A”.

Por corte directo, vemos una fortaleza de piedra gris oscura en medio de la niebla. Un *zoom in* nos acerca y la imagen cobra más nitidez, sobre el portón de ingreso se halla el Águila imperial⁴. Los acordes musicales contribuyen a reforzar un clima de suspenso. Una voz masculina en *off* destaca: “*En Mauthausen todo está preparado para impresionarte.*” Un paneo ascendente se detiene haciendo un plano contrapicado de la *Reichsadler*, la voz agrega: “*Puro teatro.*” Esa voz –se trata de Mario Casas, el protagonista principal, quien encarna a Francesc Boix– nos llevará a través de una suerte de visita guiada por el campo. Indudablemente, cumple la función de fidelizar al espectador con aquello que verá, narrado en primera persona por uno de los protagonistas. Vemos a continuación el accionar de

los *Kapos*⁵, a quienes define como “actores que se creen su propio personaje” y luego agrega: “dale una porra a un preso común y se creará un carcelero”.

Los planos detalles nos permiten ubicar los elementos personales de los cuales han sido despojados los recién llegados: ropa que es clasificada, pilas de botas y zapatos, dentaduras postizas y luego, maletas y pasaportes, anillos de casamiento y relojes. Un paneo lateral de derecha a izquierda nos permite ver al grupo, de rodillas, temblando de frío al tiempo que afeitan sus cabezas. La tarea de deshumanización se halla en marcha. Los gritos de órdenes incomprensibles en alemán, no dejan lugar a dudas de los maltratos. Nos enteramos de algunos entresijos del campo; cuáles son los colores de los triángulos que identifican a los prisioneros: “*Triángulos verdes: fueron los primeros en llegar, delincuentes, violadores, asesinos... Los niños mimados de los fritz*”⁶. En este momento, vemos cómo en plano medio, Popeye –el brutal *Kapo*– se acerca a los objetos personales, un plano detalle lo toma eligiendo un reloj pulsera, su mirada inquisitiva se dirige hacia Fonseca, el prisionero que clasifica objetos, quien agacha la cabeza. Cuando el *kapo* se retire, él también guardará algo en su bolsillo: una armónica.

Un PG muestra a los recién llegados, completamente desnudos, en el exterior, con el suelo nevado, ateridos de frío, cubriéndose pudorosamente. Los acordes de una música dramática acompañan el momento. Nos damos cuenta inmediatamente de que se trata del grupo de prisioneros de la presentación ya que entre ellos está el hombre con muleta. Por corte directo, la cámara toma en plano medio a un oficial alemán ubicado tras la cámara para fotografiar la escena, la voz agrega: “*Para el jefe del Servicio de Identificación lo más importante es la escenografía de la obra. Paul Richen, los ojos de Mauthausen. Nunca se separa de su Leica*”.

El arribo de un automóvil y la llegada del alto dignatario del campo no dejan dudas, observamos un PD de sus botas y la cámara realiza un paneo ascendente que lo capta en 1ºP contrapicado a “*Franz Ziemeis, el director de la función*.” A continuación vemos un PD de su mano calzándose los guantes de cuero y cerrando el puño, la voz agrega: “*El jefe supremo de Mauthausen*”. A su orden comienza la selección de algunos prisioneros. El padre y su hijo son separados. El hombre debe subir a un camión, antes de hacerlo, Fonseca le tiende un traje a rayas doblado, un plano detalle sirve para revelar que entre los pliegues se halla escondida su armónica, un noble gesto hacia quien tenemos la certeza que le espera un destino aciago.

Un plano detalle nos muestra un triángulo con una “S” bordada, el plano se abre para mostrar al adolescente, el narrador continua señalando: “*El Erkennungsdienst: el Servicio de identificación. Dos cámaras oscuras y 210 metros destinados a documentar y fotografiar todo lo que sucede en el campo*”. Y luego afirma: “*Lo vi claro, allí necesitaban fotógrafos y yo, casualmente, lo era*”. La cámara se detiene, avanza, muestra el departamento en cuestión, Boix agrega: “*Yo no quería dar golpes ni se golpeado*”. En plano americano vemos cómo el adolescente avanza hasta un asiento improvisado sobre fondo claro. “*Mi única opción era quedarme fuera del encuadre. Por cierto yo no soy este novato que tengo delante*”. Por corte directo nos ubicamos frente a la cámara y, saliendo de debajo de la tela que cubre su cabeza, a la manera de un antiguo fotógrafo del siglo XIX, lo vemos a Francesc en plano medio tras la cámara, al tiempo que afirma: “*Yo ya soy parte de la escenografía*”. En ese momento se descubre su rostro, captado en primer plano. El niño se halla preocupado

porque su traje tiene un agujero de bala en el pecho. Boix lo trata de consolar indicándole que eso solo sucede si intentan escapar ya que son prisioneros de guerra y no les pueden hacer nada. Francesc crea un clima de confianza con el muchacho quien le cuenta que se han llevado a su padre. El hombre le cambia el triángulo cosido al traje, por uno azul: “*Los españoles fuimos de los primeros en llegar. Sabes lo que significa, ¿no?*” Ante la negativa del joven, agrega: “*Que para los fritz no tenemos patria*”. El niño lo interroga acerca de dónde han llevado a su padre y el fotógrafo le explica que a 5 km de allí, a Gusen, que ha tenido mucha suerte ya que es una enfermería, que allí lo cuidarán las enfermeras y que todos querrían estar allí para lo cual hace un chiste acerca del cuerpo de las mujeres. Esto quiebra el hielo y arranca una sonrisa del joven. “*Me llamo Francesc Boix*”, y el otro responde: “*Anselmo. Anselmo Galván*”.

En relación al inicio de toda cinta cinematográfica, debemos recordar que:

El avance del film de ficción está modulado en conjunto por dos códigos: la *intriga de predestinación* y la *frase hermenéutica*.

La intriga de predestinación consiste en dar, en los primeros minutos del filme, lo esencial de la intriga y su resolución, o al menos la resolución esperada. (Aumont, J., Berлага, A., Marie, M., Vernet, M., 1995: 125)

Tal como podemos comprobar, no se trata aquí de una excepción, todo lo que ha aparecido da cuenta de lo que sucede en el campo: desde la vida cotidiana al mercado negro, pasando por los maltratos y la violencia desmedidos hasta el minucioso registro fotográfico. Además, desde el mismo guion se ha querido resaltar la espectacularidad y los componentes de puesta en escena que acompañaban la vida en este campo de concentración. El trabajo de Boix en el cuarto oscuro permite reconstruir a retazos parte de su vida. Richen (Richard van Weyden), asume su tutela y le enseña a perfeccionar su oficio: “*Un buen fotógrafo debe saber pintar con la luz*” y, tal como señala le gusta tomar influencias de diversos artistas plásticos. De hecho, vemos en el cuarto oscuro colgada la reproducción de *Cabeza de Medusa* (1597) de Caravaggio, que es admirada por el joven. Sin embargo Francesc afirma: “*Yo prefiero fotografiar la realidad*”, a lo que Richen opone: “*La realidad no existe, Franz. Todo depende del punto de vista. No olvides*”. En esta secuencia se establece un clima de intimidad, producto del desarrollo en el interior del cuarto oscuro, en el que predomina, al momento de revelar los negativos, el color rojo. Los planos detalles sirven entonces para mostrar los diferentes elementos: cubetas, negativos, pinzas, fotos colgadas para secar, etc. mientras que los hombres son tomados en planos medios.

Boix es sacado del campo junto con otros miembros de la sección de identificación. Son llevados junto con Richen para tomar registro de un grupo de prisioneros abatidos en un intento de fuga. Entre los muertos se halla el padre de Anselmo. Al revelar las fotos, Boix descubre dos cosas: que los prisioneros no intentaban huir, ya que los disparos que recibieron fueron hechos de frente y no por la espalda como en cualquier caso de evasión. Al plantearle esto a Valbuena, este solo se limita a suspirar y continuar su trabajo. Y, en segundo lugar, nota que los números de los prisioneros no coinciden con las fichas de identificación. Por este motivo, confronta a Fonseca (Eduard Buch), quien le explica: “*Cambiamos números. Los muertos ya no los usarán y los Noche y Niebla necesitan cambiar*”.

de nombre. Salvamos vidas.” Por corte directo vemos un plano general de la base de la escalera de la cantera de Mauthausen, por la que ascienden los prisioneros, la voz de Fonseca señala: “*Hay 35 maneras de morir en Mauthausen: cámara de gas, inyección letal, despedazado por los perros, duchas heladas en invierno...*” por corte directo la cámara se ubica en cenital sobre la cabeza de un prisionero, este primer plano nos permite ver los bloques de piedra que carga sobre su espalda: “*Pero la peor es morir por agotamiento en la Escalera de la Muerte.*” El plano conjunto sigue la dificultad del ascenso de los prisioneros, la música crea un clima dramático, la voz prosigue: “*La construimos con nuestras propias manos. Bajo cada escalón se esconde la sangre de un español.*” La cámara ubicada en un lateral de la escalera va mostrando el ascenso al tiempo que vemos un prisionero muerto. La imagen es contundente.

Por corte directo volvemos a la oficina, Fonseca le muestra una ficha a Boix (primerísimo primer plano, interesado por lo que ve): “*Cristóbal Rosales, 29 años, madrileño*” (PD foto en la ficha) “*bailarín profesional y comunista. Un Noche y Niebla. Un Nacht und Nebel*” “*Alguien que los nazis quieren ver desaparecer*”. Los planos cercanos refuerzan la importancia de esta confesión casi susurrada, acentuada por los acordes musicales que marcan una atmósfera dramática. El hombre continúa: “*Y este es Pino, 33 años, catalán*” (la cámara ilustra desde un 1ºP del prisionero muerto en la cama de la enfermería) “*electricista y tuberculoso. Los dos están destinados a morir. A uno lo podemos salvar, al otro no*”. Un plano detalle registra cómo intercambia chaqueta con el muerto: “*Me llamo José Pino Carballo. Tengo 33 años y nací en Barcelona*” y sigue: “*Soy electricista. Tenía dos hijos*”, el otro lo corrige: “*No, tienes dos hijos. Cuando salgamos de aquí, vas a visitarles y les das el pésame pero ahora hay que ser prácticos*”.

Boix le consulta si lo hace solo con los del partido, Fonseca responde que solo con los de confianza, con todos no pueden. El joven le consulta: “*¿Puedes hacer un cambio con un preso de Gusen?*”, a lo que Fonseca responde: “*¿Puedes conseguirle trabajo a un Noche y Niebla?*” En primerísimo primer plano vemos la sonrisa de Francesc. Al tiempo que escuchamos su voz diciendo: “*Una fotografía está hecha de luz*”, Boix le está enseñando a Rosales, un Noche y Niebla, cómo manejarse con las tareas del cuarto oscuro.

Con la caída de los nazis en Stalingrado, Richer le comunica a Boix y a Valbuena (Alain Hernández), otro de los prisioneros que trabaja en la sección, que han recibido orden de destruir todos los negativos y las fotografías, en especial todo aquello que probara la presencia de los altos mandos en Mauthausen y con la excepción de aquellos con valor propagandístico. Esto marca un cambio en la actitud de Francesc: comprende el valor documental de aquellas imágenes. Para ello hurta una carpeta con negativos y la esconde. Sin embargo, su ardid es descubierto por Valbuena y no duda en amenazarlo ya que no quiere ensuciarse. A la sazón, observaremos más tarde que, Valbuena al ser interrogado resiste todo tipo de torturas y no entrega los materiales robados.

Las carpetas con negativos son quemadas en el horno crematorio, Francesc y Valbuena trasladan los materiales en una carretilla. El joven ha reemplazado los negativos robados por película sin exponer, para que no se notase la falta.

En premio a su tarea, Richer lleva a Boix con una prostituta, en una sección del Campo. El fotógrafo descubre en una mesa de este cuarto, el libro *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y reconoce en ella una compatriota. La mujer le susurra que tenga cuidado ya que

los están fotografiando. Se define como “Putá, alcohólica, anarquista”, ha estado en Rabensbrück⁸ y luego fue trasladada en este momento en que el joven le propone participar en lo que ha planeado contra los alemanes.

A continuación emprende la tarea de convencer a sus compañeros para esconder los materiales fotográficos hurtados, diseminándolos en el campo, en diferentes escondites, para que no pudiesen ser destruidos en su totalidad, en caso de ser descubiertos. Pese a la reticencia inicial del grupo, el plan se pone en marcha.

Los prisioneros del campo realizan además otro tipo de tareas. Boix a raíz de su habilidad como fotógrafo es llevado, recomendado por Richen, para tomar fotografías en el cumpleaños del hijo de Ziereis. Allí podemos observar que son prisioneros del campo quienes se desempeñan como mozos del evento. Asisten altos dignatarios militares y la élite civil, que es la que se beneficia del trabajo esclavo de los prisioneros. La fiesta pone en evidencia varios aspectos. En primer lugar la perversidad de Ziereis, quien le regala un revólver a su hijo de 10 años y le coloca balas para que dispare sobre los prisioneros presentes. En segundo lugar, el destino de parte de los negativos robados fuera del campo, ya que Francesc encuentra a Anselmo trabajando en la fiesta y se los da para que los oculte. En tercera instancia, Boix manipula hábilmente a Poschacher para que éste interceda ante el director del campo solicitando que Anselmo integre su grupo de trabajo. La vida de Anselmo cambiará radicalmente a partir de ese momento: podrá dormir en el sitio de trabajo fuera de Mauthausen, compartirá sus días con otros muchachos españoles prisioneros gozando de una mayor libertad, comerá a diario y no pasará necesidades: pertenecer al grupo Poschacher resultaba una verdadera bendición. Allí, conoce a la Señora Pointner, la encargada del pabellón de los muchachos, quien esconde los negativos hasta el momento de liberación del campo.

Tal como señalamos con anterioridad, los prisioneros se propusieron sobrevivir contra todo pronóstico. Se organizaron en el interior del campo, quizás quienes militaron en el partido comunista se viesen inicialmente beneficiados por la organización partidaria –sabemos que esto no fue así al liberarse el campo, ya que fueron acusados de traidores–. Los integrantes del partido comunista forman una suerte de cofradía, son gregarios, se hallan organizados en función de intereses concretos: comida, zapatos y todo lo que pueda circular por el mercado negro. A su vez, son los que tienen acceso a la radio que han podido armar de forma clandestina, modo en el que se van enterando de los reveses que sufre el ejército nazi. La responsabilidad de esconder este objeto prohibido recae sobre un miembro distinto cada vez que la activan.

Hemos podido observar además un arco de crecimiento en el personaje de Francesc, quien se convierte en héroe. Sin embargo, Mar Targarona deja en claro que hubo otros héroes que contribuyeron con su accionar.

La directora utiliza un lenguaje clásico para desarrollar la historia. Imágenes cuidadas y bien encuadradas convierten, en muchos casos, la cámara en una suerte de testigo de lo que está sucediendo. Los planos cortos crean climas de intimidad entre los personajes, pero sirven también para poner en evidencia sus reacciones: tal el caso de Francesc ante la afirmación de Richen al analizar las fotografías de los prisioneros asesinados: “*Me gusta mucho, tiene un aire a Pieter Brueghel*”. Esto desata la ira del joven que rompe los objetos del laboratorio y agrede de palabra y físicamente al militar, lo que terminará en su detención y tortura.

Consideramos que, al mostrar la violencia la línea entre la denuncia y lo morboso son cercanas ya que, tal como lo señala Román Gubern:

La muerte o el daño espectacularizados ante un observador constituyen la muerte o el daño del Otro, que pueden suscitar su curiosidad morbosa, su compasión, su repulsión, su excitación placentera, o una mezcla de estos u otros sentimientos. (1989, p. 113)

Si bien el film narra la historia del fotógrafo, los datos que refleja de los horrores de Mauthausen han sido seleccionados, y solo se cuentan algunos de ellos, para hacerlos tolerables.

La fotografía como documento

"No hay memoria sin imágenes,
no hay conocimiento sin la posibilidad de ver."
Andreas Huyssen, *Medios y memoria*

En la Exposición Universal de París, en 1851, se expusieron ante un público ávido de novedades y prodigios los últimos avances en el campo científico, artístico y tecnológico. Es así como, junto con la primera fotografía exhibida ante el ojo común se hallaba expuesto también el primer retoque fotográfico. No se trataba, es cierto, de tecnología digital sino analógica.

Con la Revolución Industrial en marcha, la máquina a vapor fue incorporándose rápidamente a la industria para facilitar grandes producciones. El periódico, entre otros, se vio favorecido por este toque de Midas. Las tiradas se ampliaron y con ellas fue necesario expandir la demanda para poder llegar a más cantidad de lectores. Los suplementos de humor parecían traer una respuesta intentando captar a las diferentes franjas etarias. Además, en un país como EEUU, compuesto por grandes masas de inmigrantes de diferentes procedencias y con idiomas plurales, lo icónico captaba indudablemente la atención. La utilización del color en estos suplementos haría las delicias de grandes y chicos, a imitación de las revistas que llegaban del viejo mundo. Sin embargo, la incorporación de la fotografía a este medio no era rentable aun.

Los periódicos contrataban a grandes dibujantes, tal el caso de Winsor McCay, que con un estilo muy realista cubrían la parte gráfica de las noticias. Entrado el siglo XX, hacia el tercer decenio aproximadamente, los avances tecnológicos hicieron posible la incorporación de la fotografía. De allí en más dichas imágenes acompañan, complementan y documentan todo aquello que se informa. Pareciera que existiese una creencia generalizada de que si la imagen no existe, el hecho tampoco. Tal como nos recuerda Susan Sontag: "Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen

quizás distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a los que está en la imagen.” (Sontag, 2006: 19)

Después de la Segunda Guerra Mundial una discusión ocupó los ámbitos intelectuales: la necesidad de mostrar el horror para que funcionase de manera admonitoria, como contrapartida, otros sostenían que esto solo serviría para anestesiar los sentidos ya que la constante exposición a este tipo de imágenes, solo provocaría un efecto inverso.

Al respecto, Sontag señala: “Las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas. Un llamado a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia repostada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles” (2004:21).

Fotografías, documentales, películas de ficción dieron cuenta de lo que había sucedido. Tampoco esto era una novedad, ya que como nos recuerda Sánchez-Biosca, desde la liberación de los campos: “La cámara, que sólo ha captado los resultados de la masacre y no la masacre misma, no faltó a la cita. Había nacido la pedagogía del horror” (2009:103).

Tal como nos recuerda la socióloga Elizabeth Jelin, la memoria total es imposible. Hay una selección acerca de qué se rememora y qué se olvida. Olvido y silencio marchan muchas veces de la mano y pueden responder a avatares políticos, a traumas individuales o simplemente a querer proteger al otro de la exposición a los horrores padecidos. Por ello:

El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha «contra el olvido»: recordar para no repetir. Las consignas pueden en este punto ser algo tramposas. La «memoria contra el olvido» o «contra el silencio», esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con propios olvidos). Es en verdad «memoria contra memoria». (Jelin, 2002: 6)

Sin embargo, es la decisión de Francesc Boix de arriesgar su propia vida la que se alza para testimoniar los horrores vividos por los españoles en Mauthausen. Boix era consciente de que las imágenes contribuirían a la credibilidad de los testimonios. Algo similar menciona Georges Didi-Huberman al referirse al campo de Auschwitz:

La astucia de la imagen contra la razón en la historia: por todas partes han circulado fotografías –esas *imágenes pese a todo*– por las mejores y peores razones. Empezando por las terribles *Eisantzgruppen*, unas imágenes tomadas en general por los asesinos. [...] Por un lado, este uso de la fotografía hace un rodeo hasta los confines (privados) de la matanza. Por otro, la administración nazi tenía fijadas sus rutinas de registro –su soberbia, su particular narcisismo burocrático– que tendía a consignar y fotografiar todo lo que se hacía en el campo [...]. (2004: 45)

Y agrega que, tal como sucedía en Mauthausen, también en ese campo funcionaban dos laboratorios de fotografía, el primero:

Dependía del ‘Servicio de reconocimiento’ (*Erkennungsdienst*), trabajaban permanentemente [...] entre diez y doce prisioneros, lo que indica una intensa producción de imágenes –antes que nada, los registros de identificación de los detenidos políticos– en este lugar. Los propios SS hacían y revelaban las fotos de ejecuciones, torturas o cuerpos calcinados. (2004: 45-46)

El segundo de ellos, abierto a fines de 1941 o principios de 1942 tuvo como finalidad registrar todas las instalaciones del campo. Del mismo modo, en Auschwitz al recibir la orden de destruir todo el archivo fotográfico: “los prisioneros que les servían de esclavos para realizar esta tarea aprovecharon la confusión general para salvar –apartar, esconder, dispensar– el mayor número posible de imágenes” (2004: 46).

En un trabajo acerca de la memoria y el olvido Hugo Bauzá señala:

[...] En las últimas décadas viene operando un revisionismo histórico que saca a la luz hechos aberrantes perpetrados por el nazismo y otros regímenes totalitarios junto al grado de participación y/o complicidad de cierta población civil. Ese revisionismo pretende reconstruir –no con sentido de venganza sino de justicia– un pasado traumático cuyas heridas sangrantes aún no han sido restañadas; para que esto suceda, es preciso saber la verdad, que se juzgue a los culpables y, respecto a los difuntos, permitir que se cumpla con las debidas honras fúnebres. Sólo así se verá colmado un duelo que no termina de cerrarse. (2015: 121)

Para seguir pensando

La fotografía instala un interesante diálogo entre realidad y representación, entre lo que está allí y lo que estuvo ante el obturador de la cámara. Se convierte en testimonio de una ausencia.

Consideramos que la secuencia de los *credits*, al final del film, restituye al espectador a la realidad al poder confrontar la sucesión de imágenes de Boix con lo que ha visto en el film. De este modo, todo lo que hemos visto adquiere un plus de verosimilitud, ya que parecen retazos de fotogramas tomados del film audiovisionado.

Nos preguntábamos al inicio de este trabajo ¿cómo denunciar los horrores vividos? ¿Qué esperamos como espectadores de un film de ficción? ¿Qué rol cumplen las imágenes fotográficas como documentos del pasado? Consideramos que un film de ficción funciona como fuente y agente de la historia.

Al interrogarse acerca de la cuestión del realismo, Shoat y Stam señalan que: “Los espectadores (y los críticos) están inmersos en el realismo porque tienen interés en la idea de *verdad* y se reservan el derecho de enfrentarse a una película con su conocimiento personal y su cultura (2002: 186). Y luego agregan:

La cuestión, pues, no es tanto la de ser fiel a una verdad o realidad preexistente sino la orquestación concreta de discursos ideológicos y perspectivas colectivas. Mientras a un nivel el cine es mimesis, representación, también es «expresión», un acto de interlocución contextualizada entre emisores y receptores situados socialmente. No es suficiente decir que el arte está construido. ¿Construido para quién? ¿Y en conjunción con qué ideologías y discursos? En este sentido, el arte es una representación no tanto en un sentido mimético como en un sentido político, como una voz delegada. (2002: 188)

¿No es esto lo que nos sucede al considerar qué hechos sucedieron y cuáles pergeñó la directora? ¿Importa acaso? Creemos que, es harto suficiente el haber dado a conocer esta historia ignota, después de todo, también el documental es ficción (Nichols, 1997).

En 2013, la Comisión de la Dignidad adquirió en una subasta un lote de 1368 fotografías de la Guerra Civil Española. Una colecta colectiva permitiría reunir el dinero necesario. La Comisión junto con la asociación cultural Fotoconnexió, identificaron, digitalizaron y catalogaron las fotografías. Más de la mitad de los negativos, eran de 1938 y las imágenes eran de autoría de Boix. Sus fotografías de ese período de la Guerra Civil española, que se suponían perdidas, habían podido al fin ver la luz. Francisco había dejado también notas y comentarios que acompañaban cada negativo y cada foto recuperados. El valor documental de este patrimonio visual ha permitido reconstruir algunos fragmentos faltantes de este período histórico que, junto con los negativos recuperados del campo de Mauthausen constituyen el legado indiscutible de este valiente fotógrafo.

Notas

1. Ramón Serrano Suñer (1901-2003) político y abogado español. El “Cuñadísimo”, como lo apodaron por ser cuñado de Carmen Polo, esposa de Franco, tenía ideas filonazis y fue uno de los artífices del Régimen Franquista. Su intensa labor diplomática acercó España a Alemania. Sin embargo, con la caída del nazismo su figura se eclipsó, siendo destituido en 1942.
2. *Lager* nombre adjudicado al campo de concentración.
3. Mar Targarona (Barcelona, 1953). Cursó estudios de Arte dramático en Barcelona e inició su carrera en teatro como actriz. Desde 1995 se desempeña como directora guionista y productora de cine. El éxito llegaría de la mano de *El orfanato* (2007), que fue la película más taquillera del año y la segunda, luego de *Los otros*, ganadora de 7 premios Goya incluidos Mejor Director Novel y Mejor Guion. Dirigió además *El cuerpo*, *Los ojos de Julia* y *Dos*. Se encuentra actualmente rodando *El cuco*, protagonizada por Belén Cuesta.
4. La *Reichsadler* o Águila Imperial proviene de la heráldica. Su uso se remonta al Imperio Romano y luego a los escudos de armas. El Tercer Reich la combinó con la esvástica.
5. *Kapo* es el término utilizado para designar a ciertos presos que trabajaban dentro de los campos de concentración. Según la Jewish Virtual Library es la contracción del término eufemístico *Kameradschaftspolizei*, una suerte de “policía de camaradería”, donde

“camaradería” aludiría tanto al compañerismo con los presos cuanto a la relación de los kapos con las autoridades del campo.

6. Apodo con el que se hace referencia a los nazis.

7. El Tercer Reich aprobó en 1941 el Decreto Noche y Niebla por el cual convirtió la tortura, la desaparición forzada de personas y la violación de derechos humanos en política de estado

8. Rabensbrück fue un campo de concentración nazi construido para mujeres que funcionó entre 1939 y 1945. Estaba ubicado a 90 kilómetros de Berlín. Las cifras mencionan que unas 130.000 prisioneras pasaron por el campo. Al momento de la liberación solo 15.000 reclusas recuperaron la libertad.

Referencias bibliográficas

- Aumont, J., Berlaga, A., Marie, M., Vernet, M. (1995). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Bauzá, H. F. (2015). *Sortilegios de la memoria y el olvido*. Buenos Aires: Akal.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memorial visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Han, Byung-Chul. (2016). *Topología de la violencia*. Buenos Aires: Herder.
- Hernández de Miguel, C. (2015). *Los últimos españoles de Mauthausen. La historia de nuestros deportados, sus verdugos y sus cómplices*. Barcelona: B de Books.
- Huysen, A. (2009). Prólogo. Medios y memoria. Feld, C. y Stites Mor, J. (Comp.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Gubern, R. (1989). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid: Akal.
- Levi, P. (2005). *Trilogía de Auschwitz. Si esto es un hombre; La tregua; Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Océano.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós.
- Sánchez-Biosca, V. (2009). Iconografías del horror: en busca de una ausencia. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 103, 102-109.
- Shohat, E., Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____. (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Wachsmann, N. (2016). *KL. Una historia de los campos de concentración nazis*. Buenos Aires: Crítica.

Ficha técnica

El fotógrafo de Mauthausen (2018) - España

Dirección: Mar Targarona

Guion: Roger Danès, Alfred Pérez Fargas

Música: Diego Navarro

Intérpretes: Mario Casas, Richard van Weyden, Alain Hernández, Adriá Salazar, Stefan Weinert

Abstract: In 2018, the director Mar Targarona brought Boix's story to the screen in "*The Photographer of Mauthausen*", starring Mario Casas. The film offers us a descent into the heart of hell to perceive the ignominy, the human cruelty but also the courage of the human being.

Several questions will guide our work: how to denounce the horrors experienced? What do we expect as viewers of a fiction film? What role do photographic images play as historical documentation? Simon Wiesenthal, a prisoner of Mauthausen-Gusen, remembered the testimony of a Nazi soldier: "No matter how this war ends, we have won the war against you; none of you will be left alive to tell what happened, but even if one of you managed to escape, the world would not believe it. (...) Even if some evidence subsists and even if one of you survive, people will say that the facts you describe are too monstrous to be believed. (...)” (Primo Levi, 475). After the war, Boix would become a witness to the Nuremberg Trials, providing reliable evidence of what happened. Fortunately, the men believed in those images and testimonies, once again, the Nazis were wrong...

Keywords: Photography - Reality - Representation - Cinema - Testimony - Memory - Nazism - Concentration Camp - Document - Francesc Boix

Resumo: Em 2018, a diretora Mar Targarona trouxe a história de Boix para a tela em "*O fotógrafo de Mauthausen*", protagonizada por Mario Casas. O filme nos oferece uma descida ao coração do inferno para vislumbrar a ignomínia e não só a crueldade do ser humano, mas também a coragem dele.

Várias perguntas guiarão o nosso trabalho: como denunciar os horrores vividos? O que nós esperamos, como espectadores, de um filme de ficção? Qual é o papel que tem as imagens fotográficas como documentos do passado? Simón Wiesenthal, que foi prisioneiro de Mauthausen-Gusen, lembrava a testemunha de um soldado nazista: "De qualquer jeito que essa guerra terminar, nós já temos ganhado a guerra contra vocês; nenhum de vocês ficará vivo para falar... mas mesmo se tiver alguém que conseguisse escapar, o mundo não acreditaria em ele. (...) Mesmo que subsista alguma prova e algum de vocês fique vivo, as pessoas dirão que os fatos que vocês dizem são muito monstruosos para serem verdade." (Primo Levi, 475). Após a Guerra, Boix tornaria-se uma testemunha do Julgamento de Nuremberg, fornecendo evidências confiáveis do que aconteceu. Afortunadamente, os

homens acreditaram nas imagens e nas testemunhas e mais uma vez, os nazis estavam errados...

Palabras chave: Fotografia - Realidade - Representação - Cinema - Testemunho - Memória - Nazismo - Campo de concentração - Documento - Francesc Boix

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
