

Portada

Evgen Bavcar *

Bazar de asombros

Struthof, entre la memoria y el olvido

La memoria del horror

SIMONE DE BEAUVOIR

La representación prohibida

JEAN-LUC NANCY

Alemania: antes y

después de Shoah

STEFAN GANDLER

Sobre Shoah

Struthof, entre la memoria y el olvido

EVGEN BAVCAR

El presente y lo inmemorial

CLAUDE LANZMANN

Buenos Aires: recuperar la tertulia

ALEJANDRO MICHELENA

Lo que el viento a Juárez

Mentiras transparentes

FELIPE GARRIDO

Columnas:

A Lápiz

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR

Las Rayas de la Cebra

VERÓNICA MURGUIA

Mujeres Insumisas

ANGÉLICA ABALLEYRA

Cinexcusas

LUIS TOVAR

Teatro

NOÉ MORALES MUÑOZ

El viaje Real

LUIS TOVAR

(h)ojeadas:

Reseña de Mayra Inzunza sobre La posibilidad de una isla

Todo comenzó por una de esas casualidades que a veces nos reserva la vida, cuando las circunstancias nos conducen a una ciudad lejana.

Una exposición personal me había llevado a Estrasburgo, y allí se me ocurrió la idea de visitar el campo de Struthof en compañía de Boris Pahor, que había estado detenido en él y cuyo libro *Peregrino entre las sombras* había yo leído.

La visita tuvo lugar un domingo radiante de sol que disipaba la sospecha de las tinieblas que podían reinar en aquellas alturas de los Vosgos. Al recorrer el campo sentí bajo mis pies la realidad de Struthof, que conocía por mis lecturas, y escuchaba atentamente la voz del escritor que me indicaba la topología del lugar, invisible en lo sucesivo.

"Aquí estaba nuestro barracón —me decía mientras descendíamos los escalones—, allá abajo está el gran teatro donde representé la muerte en tiempo real."

El patio de butacas estaba vacío y yo sentía sólo la arena y el basamento de hormigón que en otro tiempo sirvió de cimiento a las construcciones del horror.

Me puse a seguir a Boris Pahor, quien con la naturalidad del anfitrión que hace una visita a sus dominios, alzaba las cuerdas que prohibían el acceso a la escalera de piedra que llevaba a los barracones, al último horno crematorio, a los baños y a los "laboratorios" médicos.

Miré de cerca el "caballo del apaleamiento", la mesa sobre la que se azotaba a los deportados, y después nos acercamos a las escaleras que conducían al horno crematorio al que da la ventana de las duchas.

Dudé antes de poner las manos sobre "la ballena de acero" que se había tragado los cuerpos carbonizados de aquellos que podían por fin abandonar para siempre este campo.

Estaba atrapado entre dos deseos contradictorios: el instinto que empuja a ver y el rechazo de los objetos que me recordaban las llamas malélicas de la segunda guerra mundial, y habría experimentado la vergüenza del *voyeur* si mis ojos no hubieran sido, también, irremediabilmente destruidos por la locura guerrera de los hombres.



Es cierto que para los niños las guerras no se acaban nunca: en el momento de mi visita a Struthof no podía imaginarme que un nuevo conflicto iba a estallar poco después en mi país.



¿Podían bastar las heridas compartidas para darme el derecho de acercarme a "la bestia" y de quitarme la culpabilidad del sobreviviente que es sólo herido civil de guerra? ¿Era esto lo que, ya desde mucho antes, había creado una complicidad entre Pahor y yo y nos había empujado a esta visita juntos?

Creo que, de hecho, había tomado la decisión de buscar la luz en los lugares más oscuros de Europa, allí donde las miradas de las víctimas se han extinguido para siempre, con los últimos resplandores portadores de esperanza.

Estuve tentado de alejarme, de huir de la proximidad del horno, cuando un gesto de Pahor me detuvo: me tomó la mano y la puso sobre la plancha para que sintiera la presencia del metal. Me libré de mi culpabilidad porque era un prisionero de aquellos lugares quien me autorizaba el acceso y me acompañaba en este descenso a los Infiernos.

Cuando me mostró los zuecos colocados al lado del horno, creo que vi que su silueta descendía los escalones para llevar al depósito de cadáveres, en el sótano, el cuerpo de un compañero de detención, abandonándolo en el montacargas que lo iba a subir al primer piso, hasta el horno. Porque los detenidos encargados de esta tarea no tenían derecho a acompañar más allá a los que transportaban: el acceso al primer piso era "privilegio" de los muertos.

Después me mostró, en las cercanías del horno, los ganchos de los que colgaban los cadáveres. Señalando la ventana abierta que daba a las duchas, me explicó que el agua la calentaban con combustible humano; más allá, en el pasillo, me hizo ver las salas de disección con la mesa de piedra sobre la que oficiaban célebres profesores de Estrasburgo.

Al salir de la sala, pedí a la mujer que me acompañaba que me mostrara una vez más el horno y que se colocara en el otro extremo, en el lugar donde sacaban los cadáveres. Quería captar mejor este pasaje del túnel entre las llamas y las tinieblas. Después invertimos los papeles; cuando ella me habló del lado de las llamas, pude medir la distancia entre los dos extremos del túnel por la lejanía del sonido de su voz. En aquel momento, sentí de otro modo el funcionamiento del túnel: como el pasaje entre la existencia y la nada. También en aquel momento, sentí con alivio que mi propio túnel entre la luz y las tinieblas finalmente no era tan trágico.

Después nos volvimos a encontrar en el exterior, donde mi acompañante se agarró a los cables que afianzan la gran chimenea para reproducir la imagen que se describe en la novela de Pahor.

Por último, vimos las cámaras de gas donde se efectuaban las experiencias del gaseo, en particular con los romanís.

Afuera había un restaurante y alguien del grupo propuso ir a desayunar en él. A Pahor y a mí nos repugnaba la idea y decidimos bajar al valle para no comer en esos lugares cargados de lo trágico, y nos precipitamos, literalmente, en dirección a Estrasburgo. Tal vez fue esta salida acelerada la que me dio la idea de realizar una película sobre Struthof, para tratar de mostrar lo invisible y penetrar de nuevo esta profunda noche de la humanidad.

Mi segunda visita tuvo lugar más tarde, en otoño, cuando los ex combatientes de Estrasburgo me autorizaron a tomar algunas fotos de noche en el lugar. El campo estaba desierto y las únicas voces que nos acogieron, a mis guías y a mí, fueron el saludo del guardián y los ladridos de los perros en las colinas de enfrente.

A la luz de las linternas de bolsillo que horadaban la noche que había caído sobre los barracones, tomé las fotos. Todo iba bien hasta las cárceles, pero en el momento en que realizaba las últimas tomas, cerca del crematorio, nos sorprendió la lluvia y no pude fotografiar la chimenea como hubiera querido para ilustrar la mirada nocturna de Pahor.

La tercera vez fue la de la filmación.

Cuando el equipo de la televisión de Liubliana llegó para hacer las tomas, muy pronto tuve la sensación de que algunos del equipo me querían sacar del proyecto.

Nuestra percepción de las cosas era divergente, pero persistí en creer en la realización de esa película que tanto me interesaba. Al principio todo fue muy bien: la cámara filmó los largos diálogos entre Pahor y yo, las ofrendas florales y los gestos de Pahor indicando la ubicación de los barracones que habían desaparecido. Después había secuencias con el escritor en un coche subiendo por la carretera a Struthof, que se suspendieron a causa de un primer malentendido que presagiaba la catástrofe: para satisfacer las exigencias de los dos realizadores, Pahor habría tenido que repetir varias veces la escena en la que conducía el coche por la subida a Struthof, a lo cual el escritor se negó. Y se sentía que la catástrofe se iba a desencadenar.

Ahora me digo que en ese momento hubiera tenido que reaccionar, interrumpir, renunciar al proyecto. Sentía profundamente el desfase entre nuestros puntos de vista, la distancia que separaba a los cineastas de lo vivido por Boris Pahor y también por mí. No obstante, me mantuve cortés, esforzándome por evitar un franco conflicto, con la esperanza de que las cosas se iban a arreglar. La

presencia de Pahor en Struthof era una imagen tan fuerte en mí que no quería renunciar a ella. En múltiples ocasiones retomé perspectivas del campo, con las múltiples iluminaciones que veía en mi cabeza en la oscuridad siempre amenazante. Para preparar las fotos, hablé una vez más con Pahor y me acordé de las múltiples conversaciones que había tenido con Zoran Music, quien había vivido una suerte parecida a la de Pahor. También él había pasado por Dachau y hubiera podido encontrar allí a su compatriota triestino camino a Struthof.

Los rostros de los ancianos de mi pueblo que, cuando yo era niño, me hablaban del *lager*, me vinieron a la memoria y, poco a poco, por los relatos de otros tiempos y por mis diferentes visitas al lugar, mis imágenes interiores adquirían consistencia.



Me preguntaba si Adorno tenía razón cuando dijo que después de Auschwitz no era posible escribir

poesía. Boris Pahor no compartía esta opinión y describía esos estados límite entre la vida y la muerte, al borde de lo soportable. Lo mismo pasaba con Music, que no esquivaba las imágenes de los cadáveres que, años más tarde, afloraron del suelo. Comprendí entonces la lucha obligada entre la memoria y el olvido, que es el deseo de revivir y de reprimir para siempre la barbarie del siglo xx.

Los cineastas se apartaban cada vez más del proyecto inicial. Querían hacer una película-espectáculo, llena de imágenes convenidas (el ex deportado que vuelve a los lugares donde estuvo detenido), en las que yo hubiera sido filmador-filmado (un ciego que filma, ¡éxito seguro!), en suma, una especie de payaso.

Esta experiencia me hizo comprender de otro modo la actitud de los deportados eslovenos de vuelta de los campos alemanes, a quienes se acusó de colaboración y fueron juzgados por esta causa. Lo que se llamó "los procesos de Dachau". Entendí también que la historia europea no es un simple ensamble de hechos, sino una serie de interpretaciones ideológicas que a veces intentan incluso quitar su memoria a las víctimas.

Cuando disparaba mi cámara en el silencio de Struthof, pensaba en el lugar del campo llamado *ossa humiliata*, que según lo percibe Pahor, se volvía "miradas humilladas". Es verdad: Struthof es el lugar de las miradas imposibles.

¿Podríamos hacer de esto el pasaje a una memoria nueva que diga aún más firmemente que todo lo que pasó allí no fue en vano?

*** Evgen Bavcar nació en Eslovenia, en 1946. Quedó ciego a los once años y tomó su primera fotografía a los dieciséis. Se doctoró en filosofía en la Sorbona. Reside en la Ciudad Luz y en su pueblo natal. En 1988 fue nombrado fotógrafo oficial del mes de la fotografía en París. Desde entonces ha montado más de ochenta exposiciones en diversos países. Su primer viaje fuera de Europa fue a nuestro país, en 2000. Los acontecimientos de los que nos habla aquí terminaron por arrastrarlo a un vergonzante litigio.**

[Ir al inicio](#)