

Caracremada (2010) de Lluís Galter : memoria de una guerra fantasma

PASCALE THIBAudeau

Université Paris 8, Laboratoire d'Études Romanes (EA 4385)

ABSTRACT

The film *Caracremada* (2010) directed by Lluís Galter is a specific case of the present fiction films' overall picture about the anti-Francoist guerilla. It is not only dedicated to a particular guerillero named Ramón Vila Capdevila but is also a challenge, with an uncommon and rigorous film-writing. This article focuses in the procedure of this film-writing correlating it to the memory issue : how can a formal and structured method report all memory mechanisms ? Beyond the re-emergence of this silenced memory hidden during decades, to what extent and perspectives can this movie contribute to a reflection on memory ?

Keywords: Anti-Francoist guerilla, memory, *maquis*, *Caracremada*, subtractive cinema

RÉSUMÉ

Le film *Caracremada* (2010) de Lluís Galter constitue un cas singulier dans le panorama actuel des films de fiction sur la guérilla anti-franquiste. Non seulement il est consacré à un guérillero particulier, Ramón Vila Capdevila, mais il fait le pari d'une écriture filmique exigeante et inhabituelle dans ce genre de films. Cet article s'intéresse aux modalités de cette écriture en les mettant en corrélation avec la problématique de la mémoire : de quelle façon les procédés formels peuvent-ils rendre compte des mécanismes de la mémoire? Au-delà de la réémergence d'une mémoire réduite au silence pendant des décennies, dans quelle mesure, et depuis quelle perspective, ce film contribue-t-il à la réflexion sur la mémoire?

Mots-clés : Guérilla anti-franquiste, mémoire, *maquis*, *Caracremada*, cinéma soustractif

RESUMEN

La película *Caracremada* (2010) de Lluís Galter es un caso particular en el panorama actual de las películas de ficción sobre la guerrilla antifranquista. No sólo se centra en un guerrillero concreto, Ramón Vila Capdevila, sino que apuesta por una escritura fílmica exigente e insólita en esta categoría de películas. Este artículo se interesa por las modalidades de dicha escritura articulándolas con la problemática de la memoria: ¿cómo los procedimientos formales pueden dar cuenta

de los mecanismos de la memoria? Más allá de la reactivación de una memoria silenciada durante decenios ¿en qué medida, y desde qué perspectiva, este film contribuye a la reflexión sobre la memoria?

Palabras clave: Guerrilla antifranquista, memoria, maquis, *Caracremada*, cine sustractivo

No es ninguna casualidad si el tema de la guerrilla antifranquista, casi ausente en las pantallas desde finales de la Transición, vuelve con fuerza en las ficciones literarias y cinematográficas a partir del 2000, en un contexto de activismo de las asociaciones para la « recuperación de la memoria histórica »¹, que trabajan por el reconocimiento de la represión franquista y por la apertura de las fosas comunes donde yacen muchos de aquellos resistentes, guerrilleros, enlaces y familiares², que siguieron combatiendo en una « guerra interminable »³ y que, en muchos casos, fueron asesinados por las fuerzas del orden franquista amparadas por la « ley de fugas ».

DE LA GUERRA SEPULTADA A LOS PRIMEROS INTENTOS DE RECONOCIMIENTO INSTITUCIONAL

Algunas fechas claves, que conviene recordar, marcan unas pautas decisivas en la evolución de la visibilidad social de unos acontecimientos hasta entonces desconocidos por la mayoría de los españoles y aparentemente olvidados. El 16 de mayo de 2001, una moción presentada por Izquierda Unida obtiene el reconocimiento público de los maquis como « combatientes de la libertad » (y la eliminación de las palabras « bandoleros » y « malhechores » en los archivos) por casi unanimidad del Pleno del Congreso de diputados⁴, aunque no se anulan las sentencias franquistas pronunciadas contra ellos, ni se reconocen sus rangos militares ni sus derechos como combatientes y defensores de la República. Con clara intención simbólica, el 20 de noviembre de 2002, el Congreso de diputados condena por unanimidad, en una sesión con lleno absoluto, el golpe militar del 18 de julio que desencadenó la guerra civil, y aprueba un « reconocimiento moral » a los que « padecieron la represión de la dictadura franquista ». Desde la victoria del PP en las elecciones de 1996, varias propuestas de la izquierda en esta dirección habían sido rechazadas hasta que el partido gubernamental cedió ante las repetidas presiones, pero desde entonces no se ha vuelto a conseguir el apoyo del PP

¹ Ver al respecto M. Yusta Rodrigo: « a quien agradezco su relectura y sus comentarios » « ¿« Memoria versus justicia »? La « recuperación de la memoria histórica » en la España actual », *Amnis* [En ligne], 2 | 2011, mis en ligne le 24 octobre 2011, consulté le 13 février 2013. URL : <http://amnis.revues.org/1482>

² Se evalúa alrededor de 20 000 las personas que fueron represaliadas por colaborar con los resistentes.

³ Como la califica Almudena Grandes en una referencia reivindicada a Benito Pérez Galdós en su obra titulada *Episodios de una guerra interminable* (de los seis previstos, tres tomos han sido publicados al día de hoy en Tusquets : *¡Más y la alegría!*, 2010, *El lector de Julio Verne*, 2012, *Las tres bodas de Manolita*, 2014).

⁴ 296 votos a favor, uno en contra, una abstención.

para pronunciar la condena del franquismo⁵. El 26 de diciembre de 2007 (bajo la legislatura del PSOE) se promulga la « Ley por la que se reconocen y se amplían los derechos de todas las víctimas de persecución y violencia durante la guerra civil y la dictadura », más conocida como « Ley de Memoria Histórica », que sin embargo deja fuera de su ámbito las víctimas de torturas, ejecuciones extrajudiciales y desapariciones forzadas que tuvieron lugar durante aquellos años, y tampoco aborda la cuestión de la responsabilidad de los crímenes, tanto individual como estatal. Ante las insuficiencias de la ley, denunciadas por varias asociaciones, y las trabas puestas a su aplicación⁶, las iniciativas privadas o autonómicas intentan contrarrestar las sucesivas renuncias del Estado. Entre ellas, cabe mencionar el reciente anteproyecto de « Ley de Memoria Democrática de Andalucía » aprobado el 11 de marzo de 2014 por el Consejo de Gobierno (PSOE) de la Junta de Andalucía para su tramitación y remisión ante el Parlamento con el objetivo de « recordar y honrar a quienes se esforzaron por conseguir un régimen democrático en Andalucía, a quienes sufrieron las consecuencias del conflicto civil, a *los que lucharon contra la dictadura en defensa de las libertades y derechos fundamentales de los que hoy disfrutamos* »⁷. Estructurado en siete títulos, los dos primeros están dedicados a las víctimas de la represión y a su reparación. Entre estas víctimas viene explícitamente mencionada « la guerrilla antifranquista en defensa del Gobierno legítimo de la Segunda República Española y por la recuperación de la Democracia »⁸.

REEMERGENCIA DE LA GUERRILLA EN EL CINE

Esta lenta y laboriosa labor de una parte de la sociedad española por obtener un reconocimiento institucional de la legitimidad de la lucha antifranquista está íntimamente vinculada al resurgimiento de la memoria de unos hechos censurados durante los largos años de la dictadura y acallados en los años de normalización democrática que siguieron la Transición⁹. El pacto de silencio (más que de olvido) concluido entonces entre las fuerzas políticas heredadas del franquismo y las de la oposición al franquismo, dejó apartado el tema de la resistencia armada cuyo recuerdo insistente sólo emergía de vez en cuando en el espacio público mediante algunas obras literarias o cinematográficas¹⁰, como lejano

⁵ Condena [« de las violaciones de los derechos humanos cometidas por el régimen de Franco »] pronunciada en cambio el 17 de marzo de 2006 por la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa.

⁶ Entre otras, la supresión por el gobierno Rajoy de la dotación para su aplicación en los Presupuestos Generales del Estado en 2013 y 2014, quedando derogada de facto dicha Ley.

⁷ <http://www.juntadeandalucia.es/anteproyectoleymemoriademocratica> (exposición de motivos). El subrayado es mío.

⁸ *Idem*.

⁹ Durante la Transición y el debate entre reforma y ruptura, estas cuestiones se abordan para volver a enterrarse a principios de los 80. En el cine, obras como *Los días del pasado* (1978) de Mario Camus y *El corazón del bosque* (1979) de Manuel Gutiérrez Aragón, sacan provisionalmente a la guerrilla de la sombra.

¹⁰ Aunque el cine de la Transición había iniciado este reconocimiento con películas como *Pim, pam, pum, ¡fuego!* (anterior a la muerte de Franco), *Los días del pasado*, *El corazón del bosque*, el tema de la resistencia desapareció después de las pantallas durante casi diez años.

objeto de ficción. Entre 1979 y 2000, pocas películas¹¹ vuelven sobre la resistencia armada antifranquista pese a su fuerte potencial cinematográfico. No desaparece del todo del paisaje filmico sino que permanece discreta hasta principios del siglo XXI, cuando se observa un aumento considerable de los filmes que abordan frontal o indirectamente los movimientos de resistencia y de guerrilla durante la guerra civil y la dictadura.

En el contexto mencionado anteriormente, el cine español, impulsado por « la generación de los nietos »¹² y a veces de los bisnietos, participa de manera activa en la revisión del pasado, en su exhumación y en su digestión. Así, en estos últimos 10 años, se han rodado unos cuarenta documentales, de producción y distribución muy dispares, en los que se da la palabra a los últimos supervivientes y testigos directos¹³. Este incremento se debe a la necesidad de recoger, antes de que desaparezca, la memoria de unos acontecimientos remotos, a la vez que manifiesta la toma de conciencia de una carencia, de un vacío que hay que colmar en vistas a una transmisión a las generaciones futuras. Por eso muchos de estos documentales son claramente militantes y reivindican la rehabilitación política de los combatientes. Algunos son intimistas, realizados por familiares implicados afectivamente en lo narrado, otros tienen objetivos didácticos e históricos, participan en la reconstrucción de un discurso sobre esta guerra silenciada al mismo tiempo que le devuelven una visibilidad pública, sobre todo cuando se emiten en televisión, medio « donde los miembros del grupo social encuentran elementos de refuerzo, de ejercicio común compartido para trasladar y activar la memoria colectiva »¹⁴, como bien señalan Juan Francisco Gutiérrez Lozano e Inmaculada Sánchez Alarcón.

A esta visibilidad contribuyen de otra forma, y con un impacto seguramente mayor por el amplio público al que alcanzan, las películas de ficción. Mediante los medios de la reconstitución, cumplen la función de colmar el vacío de la representación puesto que no han quedado casi huellas visuales de la resistencia, como mucho algunas fotos personales, órdenes de búsqueda y captura donde aparecen caras de « bandoleros », fotos de cadáveres de guerrilleros matados por la guardia civil, y muy pocas de agrupaciones guerrilleras posando para la posteridad. Escasos rastros, casi borrados por el tiempo, guardados en cajas de recuerdos o carpetas de archivos. Nada comparado con la abundancia de imágenes, fijas y en movimiento, conservadas de la guerra civil. La que siguió

¹¹ *Luna de lobos*, en 1987, adaptación de la novela de Julio Llamazares a cargo de Julio Sánchez Valdés, *La guerra de los locos*, el mismo año, de Manolo Matjí, y *Huidos* de Sancho Gracia, en 1993.

¹² Como se ha designado a la generación que, desde finales de los 90 y principios de los 2000, ha entendido la necesidad de romper con el « pacto de silencio ». Cf Julio Aróstegui, « La ley de memoria histórica : reparación e insatisfacción », disponible en la página web del Ministerio de Educación Cultura y Deporte: <http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/PatrimonioCulturalE/web/MCU>

¹³ Ver al respecto el artículo de O. Martínez-Maler en este mismo número.

¹⁴ Juan Francisco Gutiérrez Lozano e Inmaculada Sánchez Alarcón, « La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la guerra civil », *Revista HmiC*, UAB, Barcelona, 2005, <http://ddd.uab.cat/pub/hmic/16964403n2005p151.pdf>

librándose fue privada de representación puesto que el régimen hizo todo lo posible por negar su existencia : oficialmente la guerra había terminado en el 39. Sólo las películas de ficción remitieron, a partir de los 50, el eco deformado de esos combates¹⁵, cuando ya no representaban la menor amenaza para el régimen y sólo quedaban unos irreductibles que alimentaron después los mitos y las leyendas que crecieron alrededor de estos personajes¹⁶.

De bandoleros a justicieros, de equivocados arrepentidos a víctimas acorraladas, de héroes sacrificados a dementes animalizados, la figura del guerrillero¹⁷ ha nutrido la imaginación de varios cineastas, más o menos basada sobre conocimientos históricos comprobados. Por sus mismas características históricas, esta guerra fantasma se prestaba especialmente a la elaboración fílmica de una mitología (término que hay que entender aquí también en su acepción de relato de los orígenes), componente fundamental en la construcción de una memoria compartida.

Varias constantes y elementos recurrentes nos han permitido afirmar en otro lugar¹⁸ que las actuales películas sobre la resistencia antifranquista crean un « efecto género », a pesar de sus diferencias notables, a causa de su concentración en el tiempo, y por las características del contexto en que se producen. Constituyen un corpus que, a pesar de su heterogeneidad, determina una serie de códigos, arquetipos y estereotipos que se van a repetir, transformar o transgredir, y que influyen de manera decisiva en la « memoria » que de estos acontecimientos transmite el cine.

En el marco de este artículo, nos centraremos en el caso particular de la película *Caracremada* de Lluís Galter (2010), película de ficción que juega con códigos del documental, y primer film del género en centrarse sobre una figura histórica : Ramón Vila Capdevila, último maquis de Cataluña, militante de la CNT, quien dedicó los últimos quince años de su vida solitaria en el monte a sabotear torres de alta tensión. La película sigue un recorrido cronológico, empezando en 1946 (momento de máxima actividad de

¹⁵ Sobre la representación de la resistencia y de los guerrilleros en el cine durante el franquismo, ver los artículos de C. Heredero, « Historias de maquis en el cine español. Entre el arrepentimiento y la reivindicación », *Cuadernos de la Academia*, n° 6, 1999, p. 215-232, J. Martínez Álvarez, « Las películas sobre el maqui español: de la historia oficial a la memoria histórica », *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 34, 2012, p. 226-237, y M. Camino, « El melodrama fascista y la memoria cinematográfica del maquis español, 1954-2006 », *Imagofagia*, n°4, 2011, URL: <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/>

¹⁶ Como bien apunta J. Marco, algunos de estos mitos y leyendas fueron creados y alimentados por los mismos guerrilleros : *Guerrilleros y vecinos en armas. Identidades y culturas de la resistencia antifranquista*, Granada, Editorial Comares, 2012, p. 175-179.

¹⁷ Las mujeres siempre aparecen en los papeles de enlace. Empiezan a cobrar más importancia en el siglo XXI, y hasta protagonismo en películas como *Silencio roto* de Montxo Armendariz (2001), *La voz dormida* de Benito Zambrano (2010) o *Miel de naranjas* de Imanol Uribe (2012), pero no se las enseña luchando con armas al lado de los hombres.

¹⁸ P. Thibaudeau, « La guérilla anti-franquiste au prisme du cinéma. De la transition démocratique à nos jours », Actes du Colloque International *L'Engagement au cinéma*, Angers, Université du Maine, 21-22 novembre 2013, textes réunis par A. Fraile, Presses Universitaires de Rennes, à paraître.

la resistencia) y terminando con la muerte del protagonista en 1963, pasando por la decisión tomada por la CNT del exilio de suspender la lucha armada en 1951. Pese a su anclaje histórico y a su focalización sobre un personaje concreto, nos encontramos ante lo que Sergi Sánchez ha calificado de antibiopie¹⁹ por tratarse de una película que rehuye las pautas habituales del género así como de las que configuran la mayoría de las películas sobre la guerrilla. En efecto, sin dejar de ser una película de ficción y de reconstitución histórica, se construye en oposición al conjunto de las demás, tanto a nivel narrativo como estético, desplazándose hacia los márgenes del cine de ficción para aproximarse a propuestas más experimentales. Por estas características híbridas que la sitúan entre polos del cine que suelen oponerse, aporta una nueva dimensión a la memoria de la guerrilla actualizada por el cine que intentaremos analizar a continuación.

UNA PELÍCULA « SUSTRACTIVA »

Por sus planteamientos formales, *Caracremada* se inscribe en una corriente del cine contemporáneo, heredada de la modernidad cinematográfica pero pasada por el filtro de la posmodernidad²⁰, que un libro reciente de Anthony Fiant ha denominado « cine sustractivo »²¹, concepto más adecuado que el de « cine low cost » que se estila actualmente²². Además de producirse en los márgenes de la industria y con presupuestos muy bajos, se trata de un cine que resta en vez de sumar, apostando por una realización con menos guión, menos sicología, menos relato, menos retórica, menos efectismos... Un cine que se define en reacción a los excesos de toda índole del cine de consumo actual y cuyos representantes son tan diversos como Wang Bing, Lisandro Alonso, Pedro Costa, Chantal Akerman, Bruno Dumont, Albert Serra o Béla Tarr. Las propuestas de Lluís Galter, formado —no es anodino— en la Facultad de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, entroncan con esta tendencia sustractiva, lo cual no deja de presentar ciertas paradojas. En efecto, el tema de la película, la guerrilla antifranquista, y el género de cine de acción al que remite, no parecen prestarse de buenas a primeras a un tratamiento que da la espalda a la transparencia narrativa, limita la visibilidad con encuadres muy cerrados y practica un relato extremadamente elíptico.

¹⁹ S. Sánchez, « Para amantes del antibiopie aventurero », <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Caracremada/Critica>

²⁰ Sea asumiéndola o rechazándola, la influencia del cine posmoderno es perceptible en muchas propuestas contemporáneas.

²¹ A. Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2014.

²² Véase la polémica desencadenada por el éxito de la película *Stockholm* de Rodrigo Sorogoyen a raíz de los premios Goya 2014. La página web dedicada al « Ciclo de Cine Low Cost » inaugurado en 2013 en Barcelona, lo presenta como « un ciclo de proyecciones y mesas redondas en las que voces interesantes reflexionarán sobre un posible cambio de paradigma (industrial y artístico) generado por el reciente auge de películas de bajo presupuesto con fuerte vocación autoral ». <http://cine-low-cost.tumblr.com/> En la medida en que el modelo económico del « low cost » pertenece de pleno a la lógica ultraliberal, me parece un contrasentido utilizar esta denominación para este cine alternativo de los márgenes.

Desde las primeras secuencias, que no entregan ninguna visión de conjunto²³, se avisa al espectador de que va a tener que hacer un esfuerzo –inhabitual en el cine dominante– para comprender y seguir lo que está ocurriendo ; los personajes no hablan para aclarar lo que está pasando (el tráfico de armas y salvoconductos desde Francia hasta España), ni siquiera se les ve la cara, sólo después de unos seis minutos se empiezan a ver rostros que permanecen parcialmente en la penumbra y sólo descubriremos la cara del protagonista en el noveno minuto. No se le facilita la tarea al espectador, más bien lo contrario, se le exige una atención reforzada a los detalles si quiere reconstruir una visión y un relato coherentes puesto que los procedimientos utilizados van en contra de las normas comúnmente empleadas en el cine para captar y mantener la atención del espectador.

Aparte de los encuadres, que dificultan la visión, y la casi ausencia de palabras que limita la comprensión²⁴, podemos mencionar el contraste entre muchas secuencias potencialmente generadoras de suspense y de tensión emocional, y la inexpresividad de los actores en situaciones que exigirían, según las normas vigentes, una gesticulación marcada y la exteriorización de emociones violentas como el miedo, el espanto, el odio... El proceso de reducción al que Galter somete a la representación afecta tanto a los diálogos, la comunicación entre los personajes, como a la expresión de su interioridad, quedándose la película en una exterioridad plana y lisa sobre la que resbala la voluntad del espectador de agarrarse a unos signos que le permitirían ver más allá de la imagen. Al rehuir de cualquier forma de pathos, *Caracremada* frustra a la vez nuestros reflejos interpretativos y la identificación emocional inculcados desde hace un siglo por el modo de representación institucional²⁵.

Así ocurre, por ejemplo, en la secuencia de la detención de dos guerrilleros por la guardia civil : en planos anteriores hemos visto a un guardia pedirle a una pareja de campesinos que vacíe el contenido de un saco en el suelo donde se esparcen patatas y caen varios pares de botas (fig. 1). Después de unos planos en los que se ve a dos jóvenes descansando a orillas de un riachuelo y bañando sus pies heridos en el agua, volvemos a ver las patatas y las botas que van calzando estos mismos hombres. Mientras uno se está atando los cordones, su mirada es atraída por algo que detiene sus movimientos. En el contracampo adivinamos los cuerpos de los campesinos en la maleza, tapados a medias por la vegetación y una manta. Inmediatamente después, un plano de conjunto muestra a los dos guerrilleros caminando por un sendero, con las manos

²³ El principio clásico de reducción progresiva del encuadre partiendo de una visión general ha sido cuestionado desde la modernidad cinematográfica. Por su parte, las películas posmodernas empiezan a menudo por primeros o primerísimos planos, pero aquí el cineasta mantiene durante largos minutos la visión del espectador pegada a unos detalles que fragmentan la imagen e impiden una configuración mental de un espacio coherente.

²⁴ El único momento en el que el personaje habla de manera significativa, es un monólogo (no exento de dimensión metafórica) sobre el cultivo de las patatas, es decir un tema anodino y pragmático relacionado con las difíciles condiciones de vida en el monte.

²⁵ Cf. N.Burch, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 2008.

atadas por la espalda y seguidos a unos metros por dos guardias civiles. La cámara sigue filmando, inmóvil, durante 36 segundos mientras los cuatro se van alejando sin prisas, en silencio. Cuando los dos detenidos ya han salido del campo, los guardias se paran en el extremo izquierdo de la imagen, casi confundiendo con la vegetación, para darles el alto y dispararles (fig. 2).



Fig. 1



Fig. 2

Esta situación podría prestarse a un tratamiento que privilegiara el dramatismo, las emociones, la acción y el suspense : los enlaces son seguramente parientes de uno de los guerrilleros, comprendemos que los guardias les han tendido una trampa después de matar a los dos campesinos y se han quedado al acecho hasta sorprenderles y arrestarles. Pero ninguno de los efectos esperables en la puesta en escena de esta peripecia corresponde a los códigos habituales : todo ocurre en silencio, sólo se oyen las dos órdenes pronunciadas por uno de los guardias (« ¡ Baja el saco ! » y « ¡ Alto ! »), no hay gritos, súplicas, llantos, no se ven ademanes violentos ni hay el menor contacto entre los cuerpos. Si han ocurrido ha sido entre los planos, en las elipsis temporales que aquí no sirven para acortar el tiempo o acelerar el ritmo de la acción sino más bien lo contrario, para mantenerla fuera de campo y prolongar los momentos intermediarios. Sólo tenemos acceso a lo que ocurre antes de la acción y a su resultado, aunque de

modo parcial dado que no se ve a los jóvenes cuando los matan por la espalda, sólo un plano de detalle posterior a los disparos muestra cómo las manos de uno de los guardias cortan el cordel que ataba las muñecas de uno de los guerrilleros (para no dejar rastro del arresto y justificar los tiros por la espalda en el marco de la ley de fugas). Se privilegia esta acción, mínima aunque muy significativa, frente a la espectacularidad a la que hubieran podido dar lugar las otras acciones de este episodio. Tampoco se nos permite penetrar en los sentimientos de los personajes ya que los actores mantienen una neutralidad digna del efecto Kuleshov²⁶, que sólo cobra sentido en función de los planos colindantes.

Esta secuencia es muy representativa del conjunto de la película y del rechazo a los códigos comunes del lenguaje cinematográfico. La secuencia de la muerte del protagonista procede de manera muy parecida, limitando toda posibilidad de dramatización y expresión de pathos. Ahora bien, cabe preguntarse cómo puede tratar de la cuestión de la memoria una película volcada hacia la exterioridad, que se niega a emplear los recursos inventados por el cine para expresar la interioridad, los sentimientos, las emociones con los que el proceso mnésico está íntimamente vinculado²⁷. ¿Cómo puede convocar la memoria, manteniéndose a una distancia fría y desdramatizada? ¿De qué manera estas apuestas formales, opuestas no sólo a los procedimientos de las ficciones sino también a los de muchos documentales sobre la guerrilla, consiguen participar de este movimiento de exhumación e identificación de los fantasmas del pasado?

VISIBILIDAD VS INVISIBILIDAD

Las películas de reconstitución histórica tratan de hacer visible el pasado actualizándolo mediante representaciones (visuales, narrativas, simbólicas...) que se convierten luego en un fondo más o menos común y compartido, que va configurando nuestra visión de las distintas épocas. Estas películas, sean fieles o no a los conocimientos históricos, nos hablan del presente, de su relación con el pasado, y son prescriptivas de una memoria llamada colectiva, no sólo para los que no han conocido los acontecimientos referidos sino también para los que los han vivido. Denis Peschanski subraya que la memoria es el producto de « une dialectique entre ce que le témoin a réellement vécu et ce qu'il emprunte au grand récit qui s'est construit suite à l'événement [...] ». La dialectique est complexe, [...] car les récits individuels ont nourri le(s) grand(s) récit(s) mais qu'également ce(s) dernier(s) peuvent mettre à jour des épisodes qui se sont effectivement déroulés »²⁸. Así la memoria individual va evolucionando en función de las aportaciones

²⁶ Según la famosa experiencia del cineasta ruso Kuleshov para demostrar el poder del montaje en la sugestión de emociones.

²⁷ Como demuestran, desde las neurociencias, K. Dauchot e Y. Burnod en « Dynamique de la mémoire. Modèle des dynamiques cérébrales responsables du besoin de cohérence de l'esprit humain », D. Peschanski (dir.), *Mémoire et mémorialisation*, vol. 1, *De l'absence à la représentation*, Paris, Hermann Editeurs, 2013, p. 177-191.

²⁸ D. Peschanski et D. Maréchal (dir.), *Les Chantiers de la mémoire*, Paris, INA Editions, 2013, p. 19.

exteriores que el sujeto va procesando y de los relatos con los que se va identificando. Lo que demuestran las investigaciones actuales²⁹ es que lo propio de la memoria es su capacidad dinámica para elaborar una coherencia en torno a elementos dispersos, para narrativizar las experiencias fragmentadas de lo real. Lo que hace precisamente la película de Galter, es mostrar los retazos y fragmentos que sirven de base a este relato memorial sobre la guerrilla, subrayando todas las ausencias y carencias a las que se enfrenta cualquier tentativa de reconstitución del pasado.

Hemos visto en la descripción de la secuencia de la muerte de los guerrilleros, cómo el cineasta nos priva del voyeurismo que nos constituye como espectadores, denegándonos el don de ubicuidad y la omnisciencia que nos confiere normalmente el cine. Al hacer que la acción ocurra fuera de campo, se produce un efecto de desplazamiento del espacio narrativo que priva al espectador del acceso a la visibilidad del crimen, plasmando en la materialidad del plano, la ocultación de esos asesinatos y el amparo legal que otorgaba la ley de fugas. El encuadre frustrante deja fuera de lo visible la escena del crimen y exacerba la pulsión escópica instaurando una prohibición reforzada por la imposibilidad de seguir a los personajes mediante un *trávelin* que no se produce. En efecto, si el cine clásico ha jugado mucho con la dramaturgia que otorga el fuera de campo³⁰, en este caso estamos frente a otro tipo de reto. No se trata ni de censurar lo que no está permitido ver, ni de activar los resortes de la imaginación espectral en una economía clásica del suspense, sino de perturbar los códigos de recepción habituales. En efecto, la inmovilidad del plano fijo reenvía al espectador a su situación real, en la butaca de una sala de cine, condenado a la inacción y proyectándose ilusoriamente en la acción consoladora que le proporciona la ficción. Aquí, al descentrar la acción y el espacio diegético hacia un fuera de campo inalcanzable, la película nos enfrenta con nuestra impotencia ontológica como receptor de cine, y nos devuelve a esa percepción parcial y limitada de la realidad que el artefacto consigue hacernos olvidar, dándonos la impresión de que lo podemos ver y saber todo de todo. Es decir que esta apuesta formal no sólo desestabiliza el lenguaje cinematográfico común sino que imprime en el plano la inaccesibilidad de los hechos ocurridos y el veto sobre el pasado.

Esta representación deficiente (en el sentido de incompleta) cuestiona la homogeneidad y la plenitud de la representación dominante heredada del clasicismo cinematográfico que postula la existencia de un mundo completo y abarcable, comprensible y coherente, organizado alrededor de una intriga central, con peripecias, clímax y desenlace. En *Caracremada*, no hay centro, el tiempo se deshilacha en una espera volcada hacia la nada, la repetición, el agotamiento, la acción se descentra hacia un fuera de campo

²⁹ Véase la introducción de este número.

³⁰ J. Moure habla de una «lógica de descentramiento narrativo desde dentro hacia afuera», que vuelca la imaginación del espectador hacia el fuera de campo. *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 52.

inaccesible, y el espacio se escinde entre los dos extremos de un encuadre o excesivamente reducido o excesivamente amplio.

En la primera parte de la película, dedicada a la acción colectiva, aparecen varios guerrilleros, enlaces, ayudas exteriores, el vaivén entre Francia y España, sin embargo el director utiliza pocos planos generales o de conjunto. La elección de privilegiar los primeros y primerísimos planos nos entrega una visión muy parcial de las cosas, del espacio, de la acción y de los personajes (fig. 3). El hecho de no enseñarnos al principio las caras de los personajes sino sus pies, sus manos y una parte de lo que hacen participa de la sensación de incomodidad que experimentamos al comprobar que se nos niega el acceso a una totalidad que normalmente nos entrega el cine. Esta fragmentación inicial se prolonga a lo largo de la película, con una proporción inusual de encuadres reducidos. Numerosos planos de detalle aíslan objetos que forman parte de un conjunto que no vemos la mayoría de las veces, recortan un fragmento de la realidad del objeto e imponen una visión extremadamente parcial de esa realidad, creando una frustración y una incomodidad perceptiva en el espectador. Estos fragmentos que el encuadre extrae del mundo para entregarlos en su presencia radical dicen la imposibilidad de aprehender el mundo (y por consecuencia el pasado) como un conjunto unificado, homogéneo y totalizable. La película escruta el espacio, el orden de lo visible, los objetos, los gestos, los cuerpos, enfrentándose a su realidad compacta, rehuendo de cualquier codificación psicológica o retórica. Si bien algunos signos diseminados remiten a un significado simbólico (veremos algunos ejemplos más adelante), la mayoría se reduce a su dimensión denotativa, a su materialidad opaca, lo cual tiende a limitar la distancia entre realidad representada y representación acercándose a veces a la abstracción (fig. 4).



Fig. 3



Fig. 4

Cuando Ramón, en la segunda parte, se desolidariza de los que abandonan la lucha siguiendo las directivas de la CNT en el exilio, y prosigue la resistencia en solitario, observamos una apertura de la escala de planos. Enfrentado el personaje a la soledad, al cara a cara con la naturaleza, se abre la visión y se incluye al maquis en un entorno que lo supera y con el que tiene que fusionar. Sigue habiendo planos de escala reducida pero alternan con planos amplios que construyen un espacio identificable y reconocible. No obstante, la escala media más empleada en el cine (entre plano medio y plano de conjunto) no domina, como tampoco es respetada la alternancia entre planos reducidos y planos amplios que permite que el espectador configure mentalmente el espacio diegético³¹. En *Caracremada*, podemos pasar brutalmente de un gran plano general a un plano de detalle (fig. 5 y 6), lo cual pierde al espectador quitándole puntos de referencia espaciales a los que aferrarse. En la discontinuidad del espacio, en el paso de la visión impedida por una proximidad demasiado grande a una percepción demasiado amplia y lejana, la película manifiesta la imposibilidad (tanto para el enunciador como para el receptor) de adoptar una posición justa respecto a los acontecimientos particulares (la guerrilla, la vida llena de incógnitas de Ramón Vila...) y a la realidad en general.

Los encuadres o desencuadres participan así de una estrategia global de resistencia contra la ilusión de una percepción homogénea y totalizadora de la realidad y del mundo, cuanto más cuanto que se trata de una realidad y un mundo lejanos, de los que sólo se conservan huellas, materiales –algunas– o memoriales –sobre todo. Al mismo tiempo, el recurso a planos de detalle de objetos (o seres) fragmentados crea un doble efecto paradójico: por una parte se produce una rarefacción del espacio y por otra una saturación del plano, puesto que el fragmento invade la totalidad de la pantalla. El plano se convierte de esta manera en el soporte de unas tensiones constantes entre continuidad y discontinuidad, presencia y ausencia, entrega y privación, en el lugar donde lo visible puede convertirse en obstáculo para la visibilidad.

³¹ Ver A. Gardies, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.



Fig. 5

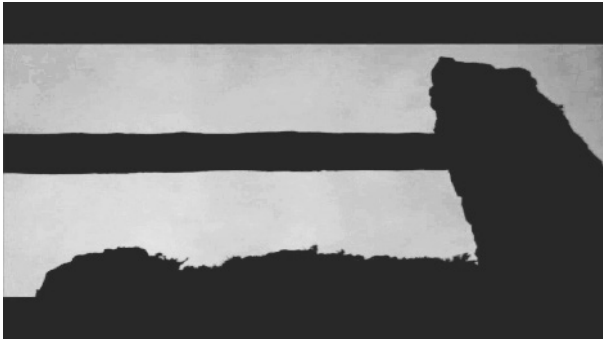


Fig. 6

EL LUGAR Y LA MEMORIA

Los planos de escala superior al plano medio nos enseñan varios espacios distintos pero desconectados; aparte de los múltiples lugares naturales del monte por los que se desplaza Caracremada, se ve una masía (por su recurrencia comprendemos que es de los enlaces), una central eléctrica, una carpintería, un caserío en ruinas, un pueblo por la noche cuyas luces se apagan por el atentado contra la central. . . Pese a que se vean muchos desplazamientos, en ningún momento se nos muestran los nexos que unen los lugares, que por el contrario aparecen como entidades autónomas y aisladas.

Asimismo, los acontecimientos no parecen articularse según principios de causalidad y consecución, sino más bien sucederse sin vínculo visible o inmediato. Es un modo de narración elíptica que evita la acción, descentrándola hacia los márgenes del relato y focalizando la atención sobre los intervalos, como ya hemos visto. Estos largos momentos en los que « no pasa nada » dan cuenta de la experiencia de suspensión temporal que vive el protagonista cuya vida puede resumirse a una larga espera durante la cual ocurren pocas cosas significativas, un largo error que constituye el único vínculo (invisible en la pantalla pero tejido en su trama) entre lugares inconexos. Esta discontinui-

dad, tanto del espacio como del relato, designa los elementos dispersos como huellas, indicios, y nos invita a organizarlos para construir un sentido.

La fragmentación interroga la posibilidad de la representación como bien subrayó Robert Bresson³² en cuya filiación de sitúa claramente Lluís Galter. Al aislar partes, trozos de la realidad (sea profílmica o afílmica), se insta al espectador a recomponer una totalidad, necesariamente incompleta, a colmar los vacíos de los intersticios dejados en blanco. El montaje elíptico, asociado con una visión parcial y un espacio fragmentado, reproduce en la factura misma del film las dificultades de acceso a lo ocurrido, a un pasado del que sólo emergen manifestaciones puntuales, a una época de incertidumbres en la que se confundían verdades y mentiras, donde cualquiera podía ser declarado culpable, donde la luz sobre los « crímenes legales » era imposible de establecer. Las elipsis aplazan la comprensión y abren el relato a la duda permanente (¿qué pasa?, ¿qué ha pasado?, ¿qué va a pasar?), como en aquel tiempo ocurría con la inestabilidad de los hechos sometidos a « versiones oficiales »³³ y rumores múltiples. De la realidad de aquella guerra silenciada sólo llegaban a los contemporáneos noticias incompletas, ecos lejanos deformados por la propaganda o la autocensura de los testigos directos. Del mismo modo, siempre falta algo en la película, que el espectador tiene que reconstruir y deducir para componer, con la heterogeneidad de lo que se le entrega, una forma de homogeneidad aceptable. En esto mismo consiste el trabajo de la memoria: en dar forma y relacionar experiencias del pasado aisladas, propias y ajenas, en tejer una coherencia que la misma realidad no da nunca. El cine, la literatura, la disciplina histórica, con medios y objetivos distintos, ordenan y tienden a borrar su caos, narrativizando, explicando, justificando... *Caracremada*, aun siendo una ficción histórica, nos niega este consuelo al insistir en la opacidad de lo real y al poner trabas a la ilusión de comprensión totalizadora que suele entregarnos el cine de ficción.

El film asume lo inabarcable del pasado en su globalidad articulándolo estrechamente con el espacio natural y el paisaje, puesto que la película se ha rodado en las mismas zonas en las que vivió y se escondió Ramón Vila. El documental realizado por Serra i Fontelles, para la serie *El maquis a Catalunya*³⁴, permite identificar, entre otros lugares, la masía en ruinas a la que acude dos veces el personaje, como la casa de su infancia. Ahí murió su hermana pequeña en un incendio mientras él se salvó con graves quemaduras en la cara, acontecimiento al que debe su mote; luego murió su madre en esta misma casa, fulminada por un relámpago. El film de Lluís Galter no nos dice nada al respecto (estas informaciones nos las da el documental) sino que asocia explícita-

³² « DE LA FRAGMENTATION: / Elle est indispensable si on ne veut pas tomber dans la REPRÉSENTATION. / Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance ». R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 95-96.

³³ Como mucho la noticia lacónica de la muerte de un bandolero peligroso o de unos terroristas.

³⁴ « Ramón Vila Capdevila, 'Caracremada' », último episodio de esta serie de siete producida por TVE S. A. Barcelona en 1988-1989.

mente la casa con una tumba cuando el protagonista viene a depositar un ramillete de flores al pie de uno de sus muros. La segunda vez que acude a este lugar es acompañado por una joven que se ha juntado con él tras seguir a un joven guerrillero matado por la guardia civil. Al amanecer, recorre las ruinas mientras duerme Ramón Vila y descubre otro ramillete de flores frescas en el mismo lugar. Alza la mirada y roza con los dedos el muro manchado de hollín, huella del incendio, signo presente de la catástrofe pasada de la que no sabremos nada. Poco importa que esta mancha negra sea un rastro « auténtico » del incendio o que haya sido añadida para el rodaje, lo que expresa es la pervivencia del pasado en los lugares, la íntima fusión entre el espacio y el tiempo. Las flores y su sustitución ritual sugerida por la repetición convierten el acto individual del personaje en metonimia de un duelo colectivo, silencioso pero obstinado, y la casa-tumba en lugar de memoria, de peregrinaje, donde, más allá de la historia personal de Ramón Vila, se homenajea a los muertos cuya presencia sigue habitando el espacio. De hecho, el monte entero se convierte en tumba: en la misma secuencia, a unos metros de la casa, la chica se queda parada delante de una roca que parece emerger de la ladera en una potente reminiscencia visual del *Perro* de Goya (fig. 7 y 8). Por el contraluz, su silueta se funde en el paisaje, como absorbida por él, mientras esa cara de piedra parece echarle un grito mudo al cielo desde tiempos inmemoriales —aquellos de las guerras civiles españolas a las que puede remitir la referencia al Goya de las Pinturas Negras—, un grito petrificado, que nadie oye, que sale de la tierra en la que yacen tantos cuerpos, víctimas de una guerra fantasma que no encontraron sepultura.



Fig. 7

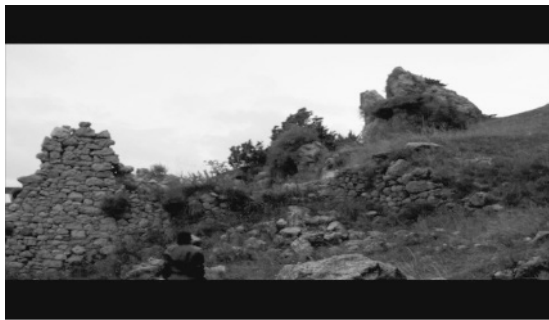


Fig. 8

F. de Goya, *Perro semibundido*, 1819-1823

Lo que el film nos entrega mediante el paisaje que, como comenta Agustín Gómez Gómez³⁵, es lo que menos ha cambiado desde los años 40, es un pasado presente, con sus capas de tiempo transcurrido, estratos de batallas y muertos caídos, cuerpos que la tierra que los ha cubierto ha transformado en el humus que la constituye. Cualquier paisaje es, desde un punto de vista estrictamente geológico, la tumba de tiempos pasados, lo es aún más cuando esos tiempos han sido bélicos y sangrientos (¿existen otros tiempos a escala geológica?). A los estratos formados por los cadáveres (humanos, animales, vegetales) descompuestos y sedimentados, se añaden los estratos de la memoria sepultada a la que la película se aproxima. La geografía está cargada de historia, impregnada por los acontecimientos que allí ocurrieron, que la tierra ha grabado y que los hombres recuerdan, porque sólo ellos, con el trabajo de su memoria, son capaces de hacer hablar el paisaje. Un paisaje como espacio en el que cristaliza la memoria.

En *El corazón del bosque* de Manuel Gutiérrez Aragón, película con la que *Caracremada* tiene varios puntos en común, la sombra de El Andarín proyectada por un faro permanece en la montaña mucho después de que él se haya marchado, como impresa en la roca. Como esta sombra, la memoria de los guerrilleros que han alimentado leyendas locales a pesar (o a causa) de la represión y la censura, sigue presente en los lugares mismos en los que vivieron y lucharon. Si el personaje fílmico de Ramón Vila vuelve sobre los lugares de su infancia, la película vuelve sobre las huellas que el Ramón Vila real dejó en el monte donde sigue planeando su sombra, recogida por la película. Una sombra en la que ya se había convertido en vida, apareciendo y desapareciendo como un fantasma, manifestando su presencia por actos de sabotaje. Este fantasma al que la muerte no pudo hacer desaparecer, es la presencia tenaz e insistente de un pasado, el de la guerra y sus prolongaciones, que sigue determinando el presente y que el director aspira a desvelar : « Historias como ésta no están tan al alcance de la mano. Tal vez a partir de sacar esto a la luz, aunque sea de forma sutil y no explicando la historia con pelos y señales, ojalá la gente pueda empezar a investigar cosas o *sacar cosas de debajo de las piedras* »³⁶.

La metáfora utilizada por el propio cineasta expresa ese vínculo íntimo entre el lugar, su materialidad, y la memoria. De hecho, el año en que se estrenó la película, se abrió la « Ruta de Caracremada », un circuito de senderismo por el monte pre-pirenaico catalán que recorre la zona donde se escondió el maquis. No es aquí el sitio para entrar en el debate sobre el tema complejo del tanato-turismo³⁷ del que forma parte sin la menor

³⁵ A. Gómez Gómez, « El paisaje del maquis », P. Poyato Sánchez (dir.), *Bosque y monte como lugares de refugio*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014 (en prensa).

³⁶ L. Galter en *La Vanguardia*, 13/11/2013. El subrayado es mío.

³⁷ Sobre las implicaciones contradictorias de la explotación comercial y turística de los « lugares de memoria », ver B. Sion, « A quoi servent les mémoriaux ? », D. Peschanski et D. Maréchal, *op. cit.*, p. 143-169.

duda esta ruta; nos limitaremos a señalar que la web de la ruta³⁸ le dedica una página a Ramón Vila para explicar quién fue y por qué se ha utilizado su mote. Entre los motivos, podemos destacar el anclaje espacio-temporal (las raíces familiares en el Alto Berguedà y el Alto Solsonés por donde pasan los senderos), la lucha contra el nazismo y el franquismo, el conocimiento perfecto de la zona por el personaje, y esta precisión: « el hecho de utilizar su nombre para la ruta es una manera de relacionar el paisaje, las montañas y la historia reciente »³⁹, que articula explícitamente el pasado con los lugares. El espacio natural, los árboles, las rocas, los valles y las laderas que fueron los testigos mudos de la lucha antifranquista y de la presencia de los resistentes, se convierten en receptáculos de una memoria que no encontró ningún relato nacional para expresarse. La apropiación presente de estos lugares por los senderistas (de motivaciones muy diversas, por supuesto) lo transforma en suerte de peregrinaje moderno, y el mismo caminar en lugar de memoria⁴⁰. Un lugar en el que la experiencia de la memoria ya no es estrictamente cognitiva sino sensorial y corporal como apunta Brigitte Sion a propósito de los memoriales⁴¹.

CONCLUSIÓN

Cabe matizar el impacto de una película como *Caracremada*, absolutamente minoritaria en el panorama del cine sobre la guerrilla antifranquista, tanto por su apuesta formal como por el número de espectadores⁴² que la han podido ver. Se ha distribuido en pocas salas y su fama se debe esencialmente a su selección en la Mostra de Venecia. Al margen de la acción de los militantes (desde la CNT hasta las asociaciones de « recuperación de la memoria histórica ») que han participado en su difusión entre sectores limitados y por circuitos alternativos, no ha alcanzado a un amplio público. Hecho al que ha contribuido seguramente su rechazo a un modelo filmico consensual y la adop-

³⁸ <http://rutacaracremada.com/> Esta forma de turismo viene desarrollada por las mismas asociaciones que obran a la rehabilitación de la lucha guerrillera como por ejemplo La gavilla verde con la "Agrupación Senda de Lobos": <http://sendadelobos.wordpress.com/>. Señalemos por otra parte que la visita guiada del Museo de los Maquis de Castellnou de Bages acaba por una parada en la tumba de Ramón Vila Capdevila. Véase también el artículo de Virginie N'dah Sékou en este mismo número.

³⁹ <http://rutacaracremada.com/esp/quien-era-el-caracremada/>

⁴⁰ En tanto que estos lugares pueden ser materiales o inmateriales, como ya apuntó P. Nora en el artículo « Mémoire collective », J. le Goff (dir.), *La Nouvelle Histoire*, Paris, Editions Retz, 1978, que abrió el proyecto que desembocaría en los tres tomos colectivos de *Les Lieux de Mémoire (La République, 1984 ; La Nation, 1986 ; Les France, 1992)* publicados por Gallimard.

⁴¹ « [...] la pratique ou l'expérience de la mémoire [...] ne passe plus exclusivement par la cognition, mais aussi par une expérience sensorielle et corporelle », B. Sion (a propósito de los usos que la gente hace de los memoriales de la Shoah en Berlín y de las Víctimas del Terrorismo de Estado en Argentina), « A quoi servent les mémoriaux ? », *art. cit.*, p. 162.

⁴² 3186 espectadores en salas según la Base de Datos de Películas Calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas_Index.html)

ción de una forma « sustractiva » que, sin embargo, se revela especialmente pertinente para articularse con la cuestión de la memoria.

La realidad dispersa de los recuerdos, la fragmentación de los testimonios, de los conocimientos sobre la vida clandestina de Ramón Vila dificultan el proceso de reconstitución mnésico y fílmico. Por ello las apuestas formales de la película no son meras posturas estéticas sino que reflejan la propia dificultad a la que es sometida la memoria. Hemos visto que las tomas de vista, la escala de planos y los racores tienden a limitar la visibilidad y la legibilidad de la ficción. Aunque la película no sale del régimen narrativo y ficcional (cuenta una historia, incluso la cuenta de modo cronológico), cuestiona las modalidades habituales de la transparencia narrativa y de la plenitud del sentido entregada por el régimen de representación dominante. El film se resiste a las formas del discurso cinematográfico común al mismo tiempo que manifiesta la resistencia del mundo al lenguaje, dando a ver su caos, su absurdo⁴³, pero sin renunciar a la existencia de un sentido. No un sentido previo, anterior a las cosas, sino por construir e *inventar*. Al desviarse de los modelos mayoritarios, también construye otra relación con los hechos pasados, apostando por otra forma de memoria anclada en el espacio, pero abierta y en movimiento, una memoria dinámica cuyo proceder aparece reflejado en la factura de la película, una memoria en constante proceso de elaboración al que es invitado el espectador que acepte modificar sus hábitos de recepción.

⁴³ El propio Lluís Galter, en sus « Notas del director » del dossier de prensa (disponible en <http://www.pacopoch.cat/caracremada/>), se refiere al mito de Sísifo, dándole una interpretación personal. Agustín Gómez Gómez retoma la referencia en su artículo ya citado para acercarla a la visión de Albert Camus.