

Pandemia de archivo, anemia de testigo.

Algunos síntomas de una guerra lejana

(Borrador de trabajo)

Vicente Sánchez-Biosca
Universidad de Valencia
(España)

Síntomas en la memoria

Hace unos meses, el mercado editorial español se vio sacudido por la publicación de la última obra de Javier Cercas, uno de los más influyentes novelistas del s. XXI: *El impostor*. El de Cercas no era un relato discretamente instalado en el universo de la literatura, como tampoco lo habían sido en los años precedentes *Soldados de Salamina* (2001) ni *Anatomía de un instante* (2009). Novelas *in fieri*, fuertemente influidas por las técnicas del periodismo, todas ellas casaban bien con ese ambiguo, y sin embargo feraz, término inglés de *non-fiction*. Difícil de catalogar, este subgénero, tal y como era puesto en circulación por Cercas, aunaba el aliciente del *presentismo* (al seguir los avatares del protagonista-periodista investigador-novelistista en su descubrimiento) con una poderosa zambullida histórica, de cuño revisionista, que repasaba los puntos calientes (lo no-dicho, los traumas, las heridas no cicatrizadas) del pasado español desde la guerra civil hasta el presente.¹ Era una versión actualizada muy poderosa de la novela histórica: por una parte, adoptaba la perspectiva de la memoria (y no de la historia) contemporánea; por otra, la condición liminar de su ficción legitimaba al autor a ‘inventar’ personajes y situaciones cuyo escenario era la gran Historia. En el fondo, Cercas se arrogaba un derecho (aunque no fue el único en hacerlo, tal vez sí se haya convertido en su más astuto cultivador): el de reescribir la historia para amplísimos sectores de la población, quienes la recibían (la cifra, el código secreto, estaba en el ambiente) como cuestión de memoria. Un público acaso culto, pero escasamente capacitado o interesado en

¹ El término ‘revisionista’ se usa aquí sin ningún sentido peyorativo y alude al replanteamiento de las cuestiones históricas referidas a la guerra civil sin atenerse a los cánones o lugares comunes heredados de la Transición.

deglutir sesudos y académicos libros de historia recorría, en compañía de Cercas- autor-periodista, las modernísimas calles de Madrid, Barcelona, Girona o París, al tiempo que se imaginaban próximos a la frontera francesa tal y como ésta bullía en febrero de 1939, se deslizaban entre los corredores del Congreso de los Diputados en febrero de 1981 o escarbaban en el campo de Flossenbürg a principios de los cuarenta del siglo pasado.

Lo más llamativo de esta operación sobre varios frentes es que el autor se pronunciaba sobre las grandes cuestiones en sus *novelas* con un mínimo de riesgo: su condición de novelista lo liberaba de imperativos de documentación. O, por decirlo de modo más preciso, aunque las novelas en cuestión se amparaban tras abundantes documentos, las licencias poéticas sobre sus lagunas eran, más que admitidas, bienvenidas. Así es la *inventio*. Cercas penetraba por las grietas de la memoria y, entre falsos héroes, modestos farsantes y anónimos protagonistas, acababa por sentar sus verdades como puños: cuanto más contradictorios eran sus personajes, más tajantes habían de ser las conclusiones que el autor extraía de sus tramas. Aplicar el foco de Dostoievski o Camus, por ejemplo, sobre el perfil de Adolfo Suárez o un héroe anónimo de la resistencia francesa no carecía de interés, pues desplegaba los poderes de la literatura sobre la escena histórica. El problema radicaba en que la artimaña del autor-periodista sancionaba sin ambigüedad los valores eternos e, inflamado por su éxito, daba lecciones de historia inapelables que cada vez han sido más lapidarias y universales.

El impostor ha constituido un punto culminante en ese proceso, que jamás se vio tan prístinamente expresado en las novelas precedentes. Enric Marco, el hombre que había dedicado su vida entera a forjarse relatos ficticios en torno a su protagonismo y, lo que es más relevante, a convencer a los demás (incluidos los que habían vivido las experiencias sobre las que discurría), de que él era su portavoz ideal (el de todos ellos), encarnaba –a decir de Cercas– al español de a pie, *man of the crowd* de la transición, a saber, el que no había hecho nada sino esconderse o aprovecharse sin dar la cara. No es la tesis lo que más turba en este recurso a la brocha gorda, sino la atalaya blindada desde la que Cercas enuncia su visión-sanción-diagnóstico sobre uno de los puntos más delicados de nuestra historia reciente. Y el

revuelo que ha alzado la ha hecho más influyente y atractiva que cualquier investigación histórica, pues venía a incrustarse en una atmósfera colectiva de relectura de la transición.² En suma, Javier Cercas se ha venido convirtiendo en un síntoma de la invasión de la España contemporánea por todas las ramas de un pretencioso y colonizador periodismo que no está dispuesto a quedarse en su tradicional ámbito de influencia y, en ese sentido, resulta legítimo interrogarlo desde la perspectiva cultural (declaraciones, presentaciones, polémicas, respuestas de intelectuales previas incluso a la lectura del libro...) quizá tanto como desde la novelística. En los enunciados que impregnan el imaginario colectivo sobre la historia nada hay más seguro que protegerse en la memoria. En este sentido, el estudio del estado de cosas que crea esta intervención novelística tan vinculada al llamado periodismo de investigación no puede ser exclusivo de las gentes de literatura: debe de ocupar a los investigadores de la cultura y a los historiadores. Además, la consideración no puede contentarse con el estudio de sus novelas; por el contrario, y en particular en el último caso, ha de extenderse al aparato cultural y mediático en el que el autor Cercas se expresa (declaraciones, presentaciones, actos en las embajadas extranjeras con motivo de las traducciones a otras lenguas, etc.). En suma, un análisis cultural y un recorrido sintomático.

A decir verdad, pocos como este antiguo profesor detectaron los sedimentos de la catástrofe colectiva, las fuentes del trauma, las áreas polémicas de la política memorística oficial, los reservorios de nostalgia también. Fueron la guerra civil en relación con la Segunda Guerra mundial, la transición española a la democracia, la España de la llamada memoria histórica. En realidad, en los últimos tiempos, un hilo rojo conecta esos tres momentos que se retroalimentan de modo que, apenas uno de ellos ha sido prendido por la mecha, los otros, hacia delante o hacia atrás, poco importa, se inflaman. Un hilo que va y retorna, pues la vívida presencia de la guerra civil y sus consecuencias (la represión, pero también a su modo la transición) no

² Socialmente, a través de los movimientos ciudadanos derivados del 15-M; políticamente, a través de la organización de lo anterior en el marco del grupo Podemos; culturalmente, en una corriente de opinión que ha ido progresivamente asociando la herencia de la transición a los defectos de la democracia. Los debates intelectuales y académicos sobre el particular ya habían abierto, como en tantas otras ocasiones, esa brecha hacía casi un par de décadas, pero su influencia fue muy discreta en los espacios públicos que ahora, en cambio, abrían sus flancos.

irrumpe en el presente novelesco ya como imagen apagada o trémula del pasado, sino como vibrante desgarró de un cuerpo que no ha sido todavía restañado. Hablar de la guerra civil y de sus protagonistas (históricos o míticos, es decir, intemporales y anónimos), de la transición y de los suyos, de la industria de la memoria de hoy en el idiolecto de Cercas (lo utilizo como síntoma, claro está), significa agitar la llama de algo inconcluso: un escenario en el que los españoles celebrarían su nostalgia de la última barbarie, aquella que nos une precisamente por separarnos, nos hace distintos del resto de los ciudadanos del mundo occidental (es decir, funda nuestra identidad), fascinantes –acaso heroicos– para los demás (así sabemos que nos vieron al filo de 1936 y confiamos en que nos sigan viendo) al tiempo que trágicos para nosotros mismos. ¿No será esta evocación vívida (consustancial) de la catástrofe y del trauma una manera de compensar, en el ámbito imaginario, la anodina y deslucida incorporación de España a la modernidad sin paliativos (que por cierto inició, y no sin éxito, el propio Franco)? Tal vez puedan juzgar la mía una forma brusca y esquemática de plantear la cuestión, pero hacerlo así tiene la virtud de llevar el debate a una tesitura más exigente, donde los cortes temporales, por ejemplo, entre tardofranquismo y transición son menos diáfanos de lo que cabría esperar... y no precisamente por los argumentos políticos hoy en boga sobre las culpa originaria de la transición.

Huellas y archivos visuales

Y es que el arte, la literatura y el cine español estén marcados a fuego por el retorno a los temas de la guerra civil (tragedia, épica, trauma...). ¿Nostalgia de la barbarie?, ¿búsqueda de un autorreconocimiento trágico?, ¿imperiosa necesidad de darse una historia catastrófica que, si bien lo miramos, no es tan diferente de la francesa, la alemana, por no citar la japonesa, la polaca o la rusa? Creo que en ese retorno hay algo de búsqueda de identidad: conflictos de memoria y trauma, sí, pero también del heroísmo y del patetismo que habían sido celebrados a lo largo de los tiempos como un rasgo nacional. Si esto fuera así, cabría leer los rasgos formales, las apoyaturas y las herramientas con las que se apresa ese pasado como síntomas, susceptibles de ser analizados como fragmentos reveladores no sometidos necesariamente a su integridad textual. No digo, es necesario precisarlo, que sea impertinente un análisis *estructural*. Tan solo propongo que una lectura sintomática,

al aislar detalles y conectarlos con libertad con otros síntomas ubicados en ámbitos discursivos, sociales y culturales distintos, puede arrojar claves muy significativas. Es, pues, un síntoma el que intentaré recoger en mi intervención de hoy: las imágenes atribuidas a ese pasado y su circulación, reciclaje, conciencia de insuficiencia, refilmación, sustitución o denegación.

Las imágenes de archivo son siempre huella de un instante fugaz que las inscribió en el tiempo y las congeló extirpándolas de su *continuum*. Ese instante es a menudo sentido como primordial y esa huella como un camino, aun cuando insuficiente, pues jamás los hechos son agotados en sus imágenes. Pero (y esto es lo esencial) la imagen puede guardar la huella precisamente de esa insuficiencia y proponerse al recuerdo colectivo como un lugar de memoria. Añadiré otra consideración para centrar mi intervención: la abundancia de imágenes en torno a un acontecimiento constituye a menudo una falsa pista: sugiere una certeza en la captación que pronto se disuelve en el aire. Su escasez, en cambio, estimula la conexión entre imágenes físicas, congeladas en el tiempo, e imágenes mentales; estira guiones narrativos en donde el fuera de campo comenta, rellena, abre las posibilidades de lo perceptible. Si las imágenes de la guerra civil son considerablemente prolijas, aunque su uso ha incurrido en la iconización de un puñado de las mismas, las de la guerrilla (el maquis) son de una escasez sorprendente, pero a la par funcional, pues tal condición se debe a las necesidades de seguridad, protección y miedo con las que hubo que administrarlas. Dicho en otros términos, la escasez de estas imágenes conecta y explica la modalidad de la mirada con la que fueron concebidas y realizadas las existentes y explica la deficiencia esencial de ese archivo que debe recurrir a otras fuentes complementarias para hacerse legible. Tal doble condición convierte las existentes en misteriosas a la par que valiosísimas. De ahí que mi lectura sintomática fije su atención en este movimiento que ha dejado escasísima huella, ni siquiera un nombre estable durante su vida y represión y un olvido general apenas compensado por algunos films, alusivos la mayor parte de ellos.

Mi intención será analizar con la brevedad exigible a este texto dos casos de uso y administración de este frágil archivo tal y como asoma al s. XXI: uno de ellos data de principios de los años 2000 (*La guerrilla de la memoria*, Javier Corcuera, 2002); el otro es muy reciente, *Aquí y'n otro tiempo* (Ramón Lluís Bande, 2014). Aunque ambos son obra de autores o grupos de intelectuales que toman decisiones relevantes,

ambos transpiran también tendencias propias de su tiempo: el grado de confianza o desconfianza depositado en la imagen, su dialéctica con la otra gran fuente de reconstrucción del pasado por vía directa (el testimonio de quienes lo experimentaron), la evaluación del paso del tiempo y la decisión de inscribirlo en los productos nuevos, la valoración del acto traumático del pasado y los utensilios con los que se juzga legítimo aproximarse a él. Síntomas, pues, que no excluyen otras valoraciones ni estudios de conjunto.

La guerrilla de la memoria

El film dirigido por Javier Corcuera es, en su origen un síntoma elocuente de las tendencias que van penetrando en el cine español a comienzos del milenio, en su doble dimensión de atención a la memoria, recepción de corrientes documentales en uso de materiales del pasado y urgencia de una reivindicación inmediata que malogra en parte sus posibilidades y desaprovecha los ejemplos venidos de fuera. En particular, *La guerrilla...* es una consecuencia del proceso de rodaje y conocimiento sensorial y memorístico adquirido o intuido durante el rodaje de *Silencio roto* (Montxo Armendáriz,) con los mismos o casi los mismos agentes y Puy Oria como productora: el encuentro con los lugares del Pirineo navarro donde circuló la guerrilla, las visitas a agrupaciones de antiguos guerrilleros en Santa Cruz de Moya, la lectura de memorias y estudios, el aislamiento del equipo de rodaje durante las semanas previas al comienzo del mismo... El documental surge de la convicción por parte de quienes se empeñan en la tarea de que el modelo documental es más apropiado para dar cuenta de episodios traumáticos como el del maquis, sobre todo porque permite aproximarse al tejido humano a través de los testimonios y recurrir al material primario de archivo. Un cambio de destinatario en el mercado y una apuesta por el rigor de fuentes implica una observación diferente de los espacios, los protagonistas y da cabida a las dos grandes herramientas de la memoria: testimonios de las víctimas y material de archivo. Como nos indica Carlos Muguiro, los dos proyectos (ficción y documental) surgieron al mismo tiempo, en un mismo paquete reivindicativo e incluso hubo un guión no rodado en el que participó Fernando León de Aranoa que presentaba a los guerrilleros asistiendo al rodaje y a los actores

asistiendo a los encuentros guerrilleros de Santa Cruz de Moya.³ Sin embargo, y si bien la relación causa-efecto no es aquí pertinente, no podemos dejar de evocar el giro que se produjo entre *La lista de Schindler* y la catarata de testimonios recopilados por iniciativa de Steven Spielberg en su proyecto titulado *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*. En efecto, fue en 1994, como consecuencia de rodar su ficción en el ghetto de Cracovia, en cuyo proceso entró en contacto con numerosos testigos, cuando Spielberg concibió el interés de *superar* la ficción y proponer un proyecto de carácter documental neutro, material bruto que serviría de base a proyectos todavía por definir. Los modelos de archivo fueron, desde luego, distintos, así como el soporte, en parte porque la comparación entre la Shoah y la guerrilla española es imposible en proporciones, volumen de estudios y dimensión internacional y diaspórica. Pero también porque el film español no surgió de un proyecto archivístico, sino reivindicativo que coincidía con el aumento del interés por sacar a la luz la represión franquista y la ya entonces mencionada memoria histórica.⁴

Lo interesante para nuestros fines actuales es que *La guerrilla de la memoria* encarna un desplazamiento político, social y mediático en consonancia con los cambios operados a principios del s. XX en aquel cine que toma a su cargo episodios traumáticos. Por una parte, el desplazamiento a un modo o soporte menor (documental y memorístico) cuyos instrumentos naturales son la búsqueda del testimonio, identificado sin fisuras con la palabra y el cuerpo de la víctima (ningún interés, por ejemplo, por interrogar al verdugo); por otra, la apelación a unas imágenes que, si bien son por inercia utilizadas como mera ilustración, comienzan a tomar cuerpo, ser interrogadas en el interior de los films, cuestionadas, intervenidas en algunas ocasiones. El hecho de que el film se organice en torno a una asociación actual que mantiene vivos los archivos y la memoria de la guerrilla y que el reportaje del presente conduzca al pasado recordará, aunque sin el desbocado narcisismo, lo que apuntan las novelas de Javier Cercas. Me centraré, para mi lectura sintomática, en el uso de tres materiales de archivo; quizá lo menos explotado por el film. Todos ellos son entronizados por lo que el film considera eje fundamental de su indagación:

³ Agradezco a Carlos Muguiro su generosidad en ofrecerme información y documentación en torno a todo este proceso.

⁴ Recuérdese, sin ir más lejos, que la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica fue fundada en octubre de 2000. Respecto a los movimientos que en el cine fueron pioneros del proceso, véase V. Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006.

los testimonios de los antiguos guerrilleros, los enlaces, etc., coordinados según el método convencional de montar a partir de transcripciones de los textos.

Se ocupa el primero de ellos de la presentación de una foto de grupo, una de las más preñadas de información, pues pertenece al acto de constitución de la primera confederación de guerrillas en 1942 (León-Galicia). Más que esta imagen en particular, el motivo por el que es introducida por un testigo es la escasez de los documentos fotográficos, y, en consecuencia, la anomalía de la que parte la existencia misma de cualquiera de ellas. Y es que lo natural, dadas las amenazas a la seguridad que pendían sobre la cabeza de los guerrilleros y el régimen de persecución despiadado que sufrían, habría sido que el documento visual no hubiese existido. Lo significativo de esta reflexión no reside en el hecho de que rebasa la función ilustrativa, transparente y neutra atribuida en el documental expositivo convencional a la imagen, sino que, quizá sin pretenderlo, abre la puerta al análisis de las condiciones pragmáticas de la toma fotográfica, a la forma en que ésta fue captada, pues tal captación constituye, siempre, pero más aún aquí, parte inseparable del documento. Dicho en palabras más claras: el proceso de realización de la foto aporta lo fundamental de su condición testimonial e informativa y los agentes que la introducen en el film no pueden evitar explicitarlo. Este brevísimo fragmento pone de relieve que el testigo sobre cuyo tapiz verbal se despliega la imagen no atraviesa la foto para acceder a un más allá representado por los hechos; por el contrario, la comenta, apela a sus condiciones de realización. Quizá por esta razón resulte tanto más decepcionante la indiferencia del film (su composición, su montaje, sus movimientos de cámara) por interrogar esa materia tan misteriosa venida del pasado.

Un segundo fragmento aporta un gesto complementario del anterior, a saber: cómo la enunciación se apodera de una foto y la transforma por un breve lapso de tiempo en escenario de una zambullida en el pasado. La cámara recorre la fotografía mediante un barrido. Su objeto es explorar su interior, superar su condición de encuadre y representación, explorar los detalles hasta el límite de la visibilidad, cuando el grano torna toda indagación impracticable: ésa es la confrontación con la materia misma de la imagen de archivo, con sus límites representativos. Pero más significativo todavía (pues veremos que el rasgo será retomado por Ramon Lluís Bande en su reciente film), la banda sonora se esfuerza por desnaturalizar el tiempo presente (el de la contemplación de la foto) para impregnar la atmósfera de aquello

que una foto es incapaz de ofrecer por su condición silente: el ruido del bosque en la banda sonora, el trino de los pajarillos que dibujan la cotidianeidad *non-événementielle* de la guerrilla. En esta ocasión, se trata apenas de un detalle fugaz, pero muy significativo: la enunciación provee a la foto de lo que esta carece, el movimiento, el tiempo y el sonido. La foto aparece, pues, como una cristalización fugaz e insuficiente de algo que la desborda por todos lados. El soporte material –una vez más– es parte del documento, aunque no todo él. La foto es un trampolín, una frontera, pero es dudoso que pueda penetrarse más allá de ella, pues al pretender trascenderla la materia desaparece y se impone el puro imaginario, una imagen sin soporte, una imagen interior, tal vez compartida. Aclaremos algo. Desde el punto de vista de la indagación sobre la materia documental, el film de Corcuera es muy plano; está lejos de explotar estos recursos con la solvencia y profundidad de los films experimentales o documentales que se interrogaron por la materia de la representación,⁵ pero el gesto que aquí reconocemos no es por eso menos elocuente del cambio profundo que estaba a la sazón produciéndose en el tratamiento del archivo. Se podría formular en los siguientes términos: se abre un espacio a la incorporación de la materia archivística como algo no transparente, problemático y ese síntoma revelador es, no obstante, conducido de un modo convencional en el montaje del film que, pese a todo, permite al estudioso reconocer la fisura.

El último de los ejemplos al que me referiré es bastante más audaz, aun cuando el film se mantiene, a pesar de apuntarlo, todavía del lado más clásico y menos arriesgado de la frontera, sin rebasarla ni indagar en los misterios que encierra la pragmática de estas fotos. Trátase de las imágenes de perpetrador. Una explicación se haría necesaria en este punto, si bien su desarrollo resulta impertinente para el ritmo y progreso expositivo exigibles a este texto. Sintetizando mucho un aspecto que constituye el eje fundamental de mi actual investigación, diré que las imágenes de perpetrador son aquellas en las que la toma de la foto o la filmación pueden considerarse parte integrante e indiscernible del acto de destrucción, de violencia o muerte; en otras palabras, que existe connivencia entre el acto de mirar y filmar (y recordemos que los dos términos no son sinónimos) y el ejercicio de la violencia. Los

⁵ Harun Farocki, Péter Forgács y tantos otros pueden traerse aquí a colación, si bien la mera referencia sorprenderá por el abismo en problematización de la imagen que los separa del caso que examinamos.

ejemplos de las fotos filtradas de la prisión iraquí de Abu Ghraib o, más recientemente, las coreografías criminales de ISIS son ejemplos señeros de este fenómeno que hunde sus raíces en las perversiones del ojo, los círculos de reconocimiento identitario y la práctica de atrocidades. Sea como fuere, una de sus numerosas variedades es reconocible en un pasaje de *La guerrilla de la memoria* bajo la forma de fotos tomadas por la guardia civil tras la muerte-ejecución-emboscada-asesinato de los guerrilleros. Son estas fotos indudables documentos de perpetrador, aun cuando el pudor forense haya escogido para ellas una opción entre las varias posibles, a saber, que los autores de los hechos o sus cómplices visuales no figuren representados explícitamente en su interior. Son presas o trofeos y llevan impresa la reciente muerte. Mas si los autores no son visibles, sí aparece inscrita en ellas, en cambio, su mirada.

En este caso particular, estas fotografías de perpetradores son, en principio, parte de un archivo que documenta y clasifica en su calidad de vencidos las operaciones policiales, dejando huellas de la manera brutal (sin embargo, difícil de desentrañar enteramente) con que fueron ejecutadas sus víctimas. El hecho de ser tomadas en el breve lapso de tiempo que media entre la muerte violenta y el entierro las hace tan perentorias y urgentes como fugaces y difíciles de manipular. Por otra parte, su pragmática (la mirada que las engendró y no la que ahora las expone) denota el orgullo con el que fueron tomadas, el triunfo de la muerte que condensan a ojos de sus autores. Javier Corcuera realiza una operación interesante sobre dichas imágenes: las escruta más allá de su marco y encuadre, penetrando en su interior y tratando de recoger los signos de la muerte violenta, del gesto de la víctima, que rompe la estructura fría y homogénea que, a buen seguro, dieron los fotógrafos de la policía a su archivo documental. Ciertamente, respecto a usos más recientes, la voz del testigo, en *off*, actúa como conductor y, por decirlo en términos deliberadamente anacrónicos, oscurece en parte la violencia de esta mirada bruta, con lupa, desbordante de grano, de los que acababan de ser asesinados. Sea como fuere, el documento interpela, escruta desde su interior; en suma, ha dejado de ser parásito.

En resumen, el material de archivo desplegado por *La guerrilla de la memoria* no sólo ilustra un esfuerzo documental para abordar la representación de un tema aquejado de lagunas; la propia modalidad de su producción como documento, la mirada que lo anima y le da sentido, la morbidez y crueldad de su fabricación

apuntan como coordenadas del documento visual, aun cuando su soporte visible las encubra o disimule. En esta dirección estaba cambiando la arena internacional en lo que se refiere a conflictos traumáticos españoles, y la visión ‘en modo menor’, como señalan Cerdán y Fernández Labayen en su texto introductorio a esta sesión de debate, así lo confirma. Las deficiencias en su enfoque y el retroceso convencional cada vez que se avanza a una indagación sobre el material no deberían, sin embargo, ser tomadas por una incapacidad. Revelan otro síntoma: la urgencia con la que la reivindicación de la memoria irrumpió en España al filo del milenio en detrimento de cualquier otra aspiración reflexiva sobre las imágenes. Sentir ambas cuestiones como contradictorias demostraría, en primer lugar, que el documental de intervención no estaba en manos ni en mentes especialmente preocupadas por la forma y la enunciación (a diferencia de lo que sucedía en otros países de mayor tradición documental); en segundo, que la politización del documental estaba más unida que en otros lugares a la producción de ficción.

Veamos a continuación uno de los últimos síntomas, tras el cual es fácil reconocer un nuevo cambio de perspectiva o de paradigma en el asidero de los directores hacia fuentes de archivo y testimoniales.

Equí y n’otru tempu: enunciaciones

En 2014, vio la luz un film austero en su forma y radical por su metraje y opciones formales, hasta el punto de que resultaba casi impracticable para las salas de cine habituales. Su título era *Aquí y n’otru tempu* y su director Ramón Lluís Bande. Su tema era, como en el caso anterior, la guerrilla, pero sus elecciones distaban mucho del film realizado por Javier Corcuera. En primer lugar, Bande seguía un criterio de microhistoria mucho más preciso, circunscribiéndose a la zona asturiana donde, efectivamente, la guerrilla había estado activa entre (la segunda precisión) 1937 (mientras la guerra se libraba en buena parte del territorio nacional) y 1952. Pero tal aproximación de lupa va pareja a una política distinta hacia las imágenes de archivo y hacia el resto de fuentes incorporadas a la reflexión. A esto dedicaremos las reflexiones que siguen, si bien una breve introducción parece necesaria.

El film parte de una estructura tripartita irregular: el pórtico está compuesto por la presentación de los documentos de base (una serie de fotografías realizadas en 1942

por el fotógrafo Constantino Suárez, que visitó a un grupo de guerrilleros, los Caigaxales, en el bosque y el relato oral de uno de ellos que recoge el momento de su captura por la policía y la muerte de sus compañeros); a continuación, el cuerpo central del film compuesto por la visita a los lugares en los que tuvo lugar la muerte por emboscada de los guerrilleros a manos de la guardia civil o de la policía; por último, una canción entonada por una mujer que constituye un homenaje a la guerrilla. En lo que a nosotros se refiere, nos limitaremos en esta ocasión al estudio sintomático de las imágenes y las fuentes.

La primera constatación que se impone es que los materiales de documentación están en primer plano; es decir, que, a diferencia de *La guerrilla de la memoria* en la que la filmación abrochaba presente y pasado, los testigos evocaban su experiencia, con ayuda o no de fotografías, aquí los documentos tienen la condición pura de documentos, en lugar de estar dispuestos en el interior de otros materiales narrativos y confrundidos con ellos. Algo ha cambiado: ¿desconfianza de una cierta naturalidad del archivo? Es difícil decidirlo, pero da la sensación de que un documento de época (los dos que aquí se exponen) no sólo necesitan ser utilizados, sino ser identificados, discriminados, exponiéndolos a la percepción del espectador como contramodelo del film. No se trata de que sean contradictorios con el contenido de éste, sino de que Bande no considera legítima su inscripción confundida con el film rodado hoy: las imágenes del pasado y la evocación del mismo tienen su estatuto y éste es tan diferente de lo que pueda producirse hoy que un bisturí tiene la obligación moral de exponerlos a la mirada y al oído al margen de la narración que se va a hacer de lo sucedido.

La guerrilla de la memoria arrancaba en el presente, con la lectura del parte de la victoria de 1 de abril de 1939 sobre fondo negro y con un responsable de la organización de guerrilleros sirviendo de guía en el recuerdo. Aquí no es así: el pasado y el presente están cortados por una poderosa navaja; el acceso al pasado no sólo es el objeto del film; es un problema insalvable. El documento de archivo ha adquirido un papel primordial, un peso que lo hace imposible de transferir, de moverse. Es un piezo de hierro pesado e intransferible. También infranqueable. De ahí que Bande coloque los dos documentos brutos, de archivo, separadamente y al comienzo del film expresando su consciencia de materia bruta y prima, inarticulada o casi. Respetarlo significa para su autor no embragarlo con un continuum, pero ello no

implica no trabajarlo, explorarlo. Y de hecho la cámara monta esa sesión y serie fotográfica mientras desliza en la banda sonora el ambiente cotidiano del bosque (el trino de los pájaros). Un grupo de hombres vestidos para la ocasión que requiere su exhibición, con sus trajes y corbatas... y en el curso de la misma asistimos a su metamorfosis: aparecen ya con sus cartucheras, sus atuendos de montaña. Es su transformación de hombres corrientes en guerrilleros o su compaginación de ambas condiciones. Quizá su orgullo, su condición, sus sonrisas, su expresión enigmática porque nada de la excepcionalidad de esa sesión.

Y, por último, el documento auditivo y memorístico del único superviviente, que relata cómo fue capturado por la policía en una emboscada. Es un relato con grano, duro, sobre fondo de su misma foto, de modo que la cotidianeidad *non-événementielle* y el episodio único y dramático chocan entre sí. Con esta presentación pericial de las pruebas, como si de un proceso se tratara, el presente puede acceder. Será la parte más extensa del film.

Digámoslo de nuevo: el film de Bande parte de la constatación de una distancia infranqueable respecto a los hechos traumáticos. Tal es la conciencia que expresa abiertamente que no hay manera de apresarlos. Ahora bien, si han escapado a la cámara, ello no significa que carezcan de figuración. La figuración es, por así decir, un producto de la imaginación; imaginación que debe nacer del cruce entre los espacios vistos hoy (hermosos y mudos de pasado, aunque preñados de presente, como sonido ambiental). La opción puede servir para evocar ese lugar común que fue Shoah, el film de Claude Lanzmann, por el esfuerzo por registrar los lugares que viven ajenos a la memoria de lo que allí ocurrió. Pero aquí los testigos están muertos; es más, la premisa para rodar en ellos es el cartón que introduce todos y cada uno de los espacios mediante las coordenadas en las que sus protagonistas fueron asesinados. Investir esos lugares de huellas es el esfuerzo. Pero el vacío de palabra es también su signo.

Bande coloca su cámara fija ante los lugares donde ocurrieron los hechos, mas estos son exclusivamente los del exterminio de los guerrilleros, ya fuera por emboscadas o por huidas. El único foco de atención está puesto, pues, en la muerte. No es la vida de la guerrilla la que constituye el cuerpo central del film. Es el acto criminal, pues así es repetido hasta la saciedad en los carteles que abren cada pequeña localización: una indicación de la geografía, de los protagonistas y del acto

sangriento calificado de asesinato por el texto. En un segundo cartel, las coordenadas temporales. Luego 70” de plano fijo de cámara sobre el lugar, generalmente del bello bosque asturiano, que emite los sonidos que lo caracterizan hoy. El título del film mismo es un juego de deícticos sumamente interesante: *aquí* designa el lugar, cercano, tangible, identificado sin lugar a dudas pero desdibujado respecto al momento en que ocurrió el acontecimiento criminal... porque la segunda parte del título habla de ‘otro tiempo’. Si es factible aproximarse a los lugares, aunque estos aparezcan casi irreconocibles, no lo es al tiempo, salvo por los relatos de los testigos. Bande, que utilizó relatos, ha decidido que su film no los contenga en su parte central. Sostener esa mirada de los lugares de la actualidad bajo la evocación del acto en forma de crónica escasa, casi telegráfica, permite o aspira a que el espectador proyecte su imaginación sobre ese lugar ameno. Mas ¿por qué esas perspectivas sobre esos lugares? ¿Composición hermosa? ¿Dramatismo? ¿Neutralidad? ¿Qué le llevó a escoger sus encuadres?

Esta frialdad dominante da paso, en la última y breve parte (en realidad, un epílogo) a un canto de homenaje entonado por una mujer. La voz lo llena todo, como el silencio ocupó la mayor parte de la escena.

Para concluir

En febrero de 2015, tras la lectura de *Écorces*, el diario de su visita al campo de Auschwitz-Birkenau, Georges Didi-Hubermann, fue interrogado en *Centre de Documentation Juive Contemporaine* por la ya vieja controversia que mantuvo con el realizador Claude Lanzmann en torno al uso y análisis de imágenes de la Shoah. Respondió el historiador del arte que la razón última de esa polémica sobre el derecho a mostrar imágenes de la Shoah y su consideración analítica se debía hacer extensiva, en realidad, a lo que esperamos de las imágenes. Podemos rechazar toda imagen por su inadecuación con lo ocurrido; podemos –añadiría yo- creer en ellas ciegamente, como si fueran transparentes. Pero también podemos pensar, concluía GDH, que la imagen es un resto, una huella, por pobre que pueda parecer, que nos incita a ver más y nos señala un camino para entender.

Las imágenes de la guerrilla a las que recurren los dos films considerados en esta intervención están marcadas por un dispositivo de partida que forma parte de su

enunciación: la dificultad, el peligro. De ellas depende su escasez y, lo que es más, su fracaso para representar los momentos álgidos de esa experiencia. Lo que queda es tan exiguo que requiere complementos, hipótesis, nuevas filmaciones, cotejos con testimonios, experiencias de los lugares. Pero el miedo con que se realiza una foto penetra en ella, está en algún rincón de ella. Tanto como el orgullo de fotografiar los cadáveres de aquellos que se acaban de liquidar impregna la foto-trofeo resultante. Tarea nuestra es saber leerlo en sus intersticios, pues el analista de la imagen no sólo analiza lo que se ve en ella, sino lo que desde sus proximidades funda la mirada que hizo esa imagen posible y anida en su resultado.

Como sugirió el cineasta Rithy Panh, la imagen crucial es siempre una imagen perdida (*image manquante, missing image*). Lo es en el mismo sentido en que hablamos del eslabón perdido de una cadena. Y de cadena de imágenes precisamente se trata siempre que nos enfrentamos a una de ellas. La imagen falta, tanto desde el punto de vista histórico (por haber logrado apresar el hecho, encarnarlo), como desde el psicológico (por fracasar en revivir la experiencia). Y esa imagen perdida, errante, sólo cabe bordearla, componerla, remendarla más bien con ayuda de otras imágenes: imágenes excesivas (como las obscenas de los guardias civiles-perpetradores), imágenes ambiguas (como esas sonrisas enigmáticas de quien se deja o se hace fotografiar en medio del bosque), imágenes de orgullo y narcisismo, pero también imágenes interiores o lo que los ingleses denominan *afterimages*. Todas ellas conforman un tejido de correspondencias y ausencias hasta el punto de que el análisis de una de ellas se torna imposible sin leer sus ecos, sus reminiscencias, sus anticipaciones de las demás. Las imágenes de la guerrilla están labradas por emociones: el miedo, la precariedad, lo anodino captado mientras que lo fundamental transcurrirá unas horas, unos días o unos meses más tarde, y fatalmente más allá del alcance de las cámaras. Pero esas emociones no son externas: son la modalidad de la imagen y ésta las contiene. Por eso, la cámara de hoy, en lugar de explorar la imagen, puede decidir crear otra imagen que no tenga aspiraciones de agotar nada. Es a la vez un gesto pudoroso de retirada y una acción pretenciosa de crear un archivo, de edificar un monumento. No hay verdad última; hay poéticas cambiantes, *air du temps*, estilos personales, síntomas de una época ante la distancia de los años. En el fondo, regresemos a la reflexión de Didi-Huberman, leer una imagen es una enigmática experiencia de lo fragmentario de las ausencias; es buscar lo que no reside en ella tanto como lo que desborda del encuadre. Pero no olvidemos

que una manera de leer una imagen es también suponerla, protegerla, incluso contra sí misma. Es decir, escamotearla.