

La fuerza del testimonio o el testimonio forzado. Construcción de la memoria de la Guerra Civil española en *Muerte en El Valle*, de Christina Hardt

Mariela Sánchez

Universidad Nacional de La Plata – Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales/ CONICET

Resumen

Christina Hardt lleva adelante un proyecto fílmico sobre la base de una búsqueda personal y familiar que permite abordar desde un ángulo diferente la problemática del tratamiento del testimonio oral. *Muerte en El Valle*, el documental de Hardt que analizaré aquí a partir de diversas teorizaciones acerca del testimonio, especialmente puestas en discusión en las dos últimas décadas, reúne una serie de procedimientos que dan cuenta de la apropiación de la palabra ajena y muestra algunos extremos amparados en la urgencia que genera la avanzada edad de los informantes, aspecto que resulta significativo en torno a la memoria de la Guerra Civil española en las producciones del último entresiglos.

Palabras-clave: *documental – franquismo – generación – informantes – pasado traumático*

Abstract:

Christina Hardt undertakes a film project based on a personal and family search that allows her to view from a different angle the problem of treatment of oral testimony. *Muerte en El Valle*, Hardt's documentary discussed here from the perspectives of various theories on testimony,

Olivar N° 15 (2011), 109-129.



su abuelo, Francisco Redondo, quien fuera asesinado durante la posguerra habiéndose justificado sus asesinos por la llamada Ley de Fugas.² En la cadena de mediaciones a través de las que llegó una versión de esa historia a las generaciones siguientes, existe el agravante de que la verdad oficial, el certificado de defunción, nada decía sobre un asesinato por la espalda sino que argumentaba la genérica justificación de la “hemorragia pulmonar”. Algunos documentos, esencialmente en soporte prensa, guiarán a la investigadora/directora/editora/protagonista en la constatación de sus sospechas; sin embargo su objetivo último es lograr el testimonio directo de los familiares que han sido testigos de la historia. El relato que aspira a armar Hardt presupone una cadena generacional interrumpida, al menos en lo que atañe a versiones sobre el pasado traumático signado por la Guerra Civil española. La directora, pese al bache generacional y al distanciamiento geográfico³, que sin duda juegan en contra de una identificación genuina en torno al problema que se investiga, ha asumido, en una especie de misión, suplir el presunto vacío de algunos silencios con los testimonios de quienes vivieron el período.⁴

En el proyecto de Hardt emerge el accionar del “recordador” –término que es en realidad un eufemismo para denominar a un antiguo funcionario que se encargaba de cobrar las deudas–. El concepto es utilizado por Peter

²Arbitraria legislación que consistía en hacer valer el derecho a dispararle a alguien por la espalda cuando desatendía la voz de alto. Ocurría con frecuencia que los guardias civiles decían al prisionero que podía marcharse y luego argumentaban que se había fugado, y que por eso le habían disparado.

³Hardt vive en Estados Unidos y se dirige al pueblo mencionado para realizar el documental.

⁴Así se llega a la revelación de que Francisco Redondo, el abuelo, colaboró en el amparo de dos guerrilleros que procuraban escapar a Francia. La resistencia oculta en las montañas del norte de España, que una década después de la Guerra Civil aún enfrentaba al bando sublevado contra la II República, dependía muchas veces de la colaboración de las personas del pueblo, que procuraban alimentos y, ocasionalmente, asilo al maquis. Redondo brindó asilo, pero hubo una delación, por lo cual el 21 de febrero de 1948 la Guardia Civil rodeó su casa y ordenó que se rindieran quienes estaban allí. Ante la falta de respuesta, la Guardia Civil prendió fuego la casa; quienes permanecían ocultos al amparo de Francisco lograron escapar, pero él y su mujer, los abuelos de C.M. Hardt, fueron detenidos. Días más tarde, se aplicaba contra él la mencionada Ley de Fugas. Luego los guardias civiles arrojaron el cuerpo de Francisco Redondo cerca de una iglesia. Más de cincuenta años después, Hardt vuelve con su abuela al lugar en el que estaba la fosa donde fue enterrado su abuelo. Allí no quedaba ningún rastro; en el sitio se había levantado una residencia de ancianos.

Burke para referirse a la tarea de saldar una deuda con el pasado (2000:85). Burke teoriza sobre el término en relación con el historiador; pero en este punto es también aplicable a la directora del documental *Muerte en El Valle* quien, como un funcionario de la memoria, elige qué es lo que utiliza y señala los silencios que desde su punto de vista están funcionando como deliberadas políticas de olvido. La idea de ‘misión’ es, asimismo, considerada por Miguel Barnet cuando desarrolla el concepto de ‘novela-testimonio’:

El gestor de la novela-testimonio tiene una sagrada misión y es la de revelar la otra cara de la medalla. Para eso lo primero que tiene que hacer es una labor previa de investigación y sondeo. Descubrir lo intrínseco del fenómeno, sus verdaderas causales y sus verdaderos efectos. (Barnet, 1991:514)

Si bien *Muerte en El Valle* no es una novela, no lo es principalmente porque no la contiene el soporte libro; pero dado el manejo del lenguaje y la primacía de operaciones de selección y combinación, es decir, operaciones que responden a la función poética del lenguaje (siguiendo el esquema de la comunicación de Jakobson), algunas de las consideraciones de Barnet sobre la novela-testimonio son pertinentes a la luz de la literaturidad de esta realización y la condición de relato de todo documental. La cuestión en *Muerte en El Valle* es hasta qué punto aceptamos el binarismo que implica la imagen de una y otra cara de la moneda –polaridad que plantea la cita que aquí se reproduce– y qué tan verosímil puede ser la certeza de lo cognoscible, asumiendo que se puede llegar a una respuesta concluyente en relación con “verdaderas causales” y “verdaderos efectos”.

No discutiré en este trabajo el gesto de preocupación de la directora, a contracorriente de gran parte de la sociedad española actual –y a contracorriente, en forma aún más marcada, de la actitud de muchos jóvenes durante la década del 90– de tratar de desdecir las verdades oficiales –herencia de treinta y seis años de dictadura– que aún son empleadas para alimentar temores y adormecer cualquier posible disenso. Esa decisión de interpelar la memoria del pasado traumático de España llevó a escritores como Manuel Rivas a valorar muy positivamente *Muerte en El Valle*. También críticos de innegable lucidez y trayectoria como Francisco Caudet han considerado su funcionalidad a los fines del análisis de la Guerra Civil, del franquismo y de sus consecuencias, algunas de ellas demasiado perdurables. Sí en cambio me detendré en

las técnicas mediante las cuales se direccionan y por momentos hasta se fuerzan los testimonios. Luego de dos décadas de teorización sobre el testimonio y tras haber considerado las asimetrías que esa suerte de careo en busca de una verdad conlleva, viene a cuento revisitar este documental, este texto fílmico en el que la directora pone en juego un arsenal de recursos susceptibles de problematización.

2. La mirada extrañada

*“Quiero que todo el mundo se entere de lo que pasó,
de lo que sucedió de verdad. Quería restituir la historia”.*
(Muerte en El Valle)

El epígrafe seleccionado para iniciar este apartado se encuentra subyacente en todo el recorrido de la documentalista Christina Hardt en la medida en que es el postulado que se propone como norte de su búsqueda. Además de manifestarlo literalmente, la directora refuerza a cada paso su creencia en una verdad última a la que es posible acceder y trabaja en pos de esa decodificación. Tras esa declaración que es en parte una declaración de principios, un posicionamiento de carácter ético, hay también una concepción de la memoria que parece responder a los parámetros aristotélicos retomados por Ricoeur (2004). Me refiero a la idea de la memoria como una huella (la metáfora utilizada era más específicamente la de la tablilla de cera) que se imprime en algún lugar y a cuya forma se puede volver, aunque sea de manera dificultosa, porque permanece. En ese punto de vista clásico, lo que se dejaba de lado era la idea de construcción. Pese a toda relativización posible, se desprende de la finalidad que guía *Muerte en El Valle* una creencia todavía algo apegada a la figura de la huella y así se solapa la mediación constitutiva de toda representación del testimonio oral en el documental; no debemos soslayar que el mismo consiste en una serie de operaciones. “Lo que sucedió de verdad”, en su condición de unicidad, es la huella en la tablilla de cera, esa marca a la que habría que arribar con la mayor certeza posible y, si los documentos considerados canónicamente más fiables no lo permiten, el testimonio parece ser la herramienta más adecuada, aunque se tenga que pagar un precio demasiado alto, como la duda, la resistencia o la más abierta negativa por parte de los informantes, para convertirse en condición

de posibilidad de esa herramienta. A este respecto, cabe recordar que el “Manifiesto inaugural” del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos establece un llamado de atención sobre los límites de la idea de ‘estudiar’ al subalterno: “No se trata de desarrollar nuevos métodos para estudiar al subalterno, nuevas y más eficaces formas de obtener información, sino de construir nuevas relaciones entre nosotros y aquellos seres humanos que tomamos como objeto de estudio”. Barnet, por su parte, afirma que “[e]l informante, el protagonista, el personaje, el sujeto, como quiera nombrársele al objeto de trabajo, debe ser realmente lo primero a tomar en cuenta” (Barnet, 1991:519). No queda claro en *Muerte en El Valle* que se haya establecido con convicción esa primacía. A lo largo del presente trabajo, analizaré secciones que apuntalan esta hipótesis.

Si, tal como sostiene Elizabeth Burgos, el empleo del material oral significa disponer de una fuente de información inaccesible mediante los documentos de archivo y si, pese a reticencias iniciales, las fuentes orales han adquirido reconocimiento en tanto rango de objeto de conocimiento intelectual, resulta fundamental que cuando esta misma autora habla de ‘método oral’ reconozca que no se persigue, en primer término, inducir la palabra sino “ir a la escucha de ella, dando libre curso a la asociación libre, permitiendo la expresión de un prisma individual que actúa como revelador del dinamismo de la historia” (Burgos, 2002). Es cuestionable la frase que Burgos deja caer, casi al pasar, cuando aclara que es “en primer término” que no se persigue la inducción de la palabra del Otro. Esto, por omisión, podría sugerir que sí es válido que tras un pasaje de asociación libre, la inducción pase a ser parte del método. De todas maneras, en *Muerte en El Valle* ni siquiera está presente esa salvaguarda de un primer momento menos direccionado. Aun alguien que colabora con Hardt, como su abuela materna, Josefa Martínez Pardo, la viuda de Francisco, sostiene⁵:

Lo estoy recordando ahora porque tú lo estás haciendo revivir pero, pero yo no... si no es ahora por la situación de lo que tú estás haciendo yo ya no... Aunque se me pase por la cabeza alguna vez pero... es así como, como un viento que, que viene y se va, rápido otra vez (48:50/49:16)⁶

⁵ En cada referencia detallaré los minutos y segundos correspondientes al momento citado.

⁶ No me detendré aquí en cuestiones que excedan la textualidad fílmica, pero es menester mencionar que algunos de los familiares han tenido cambios de actitud;

La búsqueda no puede definirse como un gesto de ir a la escucha de la palabra. En todo caso, el procedimiento seguido pasa por ir a la escucha de respuestas, varias de las cuales ya se presuponen. Además, tampoco se sostiene aquí la afirmación de Burgos con respecto a que la oralidad está puesta al servicio del transmisor. Ni a Rigoberta Menchú⁷ parece haberle resultado del todo a su servicio el hecho de disponer de un medio de transmisión oral, ni los familiares y vecinos de Hardt se valen demasiado de esa puesta a su servicio. Además, hay en ese razonamiento una simplificación de base que radica en que no puede tomarse la oralidad como un universal que recoge todo aquello que quiera ser expresado. Los medios que registran esa oralidad ya la convierten en otra cosa, en un material propicio para la manipulación e incluso para la falsación.

El recorte en torno a los destinatarios de la información que surja de los testimonios que logre recoger Hardt es tan ambicioso como la creencia en la condición de unicidad de 'la' verdad y en la viabilidad de acceso a ella, pues la instancia de recepción se focaliza nada menos que en 'todo el mundo'. Acaso el único matiz en esos seis segundos que he seleccionado como epígrafe, fragmento por el que en el tercer minuto del documental se declara semejante intención en cuanto a objetivo y alcance, pasa por la oscilación en el empleo de los tiempos verbales. El 'quiero' inicial deviene pretérito imperfecto, lo cual puede dar la impresión de que algo ha quedado por el camino, que aquello a lo que se aspiraba no ha sido obtenido en su totalidad... o que las cosas no salieron tal como estaban planeadas, como en la formulación de una excusa del tipo 'yo quería ayudar', empleada cuando alguien ha cometido un despropósito. El objetivo de la búsqueda parece ser el de comunicar, el de dar a conocer puntos de vista y revelaciones que no han tenido sitio en la historia oficial; sin embargo viene a cuento la diferencia, que sitúa Burgos en la mediología, entre *comunicar* y *transmitir*.

por ejemplo la viuda de Francisco Redondo, la abuela de Hardt, la ha acompañado en presentaciones de *Muerte en El Valle* en España.

⁷ El testimonio de la guatemalteca Rigoberta Menchú obtenido por Elizabeth Burgos (1983) constituye un ejemplo paradigmático sobre la relación asimétrica existente en los textos surgidos muchas veces de entrevistas orales que tienden a dar cuenta de determinadas vivencias. El hecho de que uno de los intervinientes pueda apropiarse de la información de otro y manipularla se cristaliza en una situación que deja de ser auténticamente dialógica. Para ampliar v. Dröscher (2001) y Stoll (1999).

La mediología establece una diferencia entre transmitir y comunicar. La acción de transmitir la define como todo aquello que atañe a la dinámica de la memoria colectiva. Al contrario de comunicar, que atañe a la circulación de mensajes dentro de una temporalidad restringida. Transmitir, en términos de mediología, consiste en transportar una información en el tiempo, entre esferas espacio-temporales diferentes. Mientras que comunicar consiste en transportar una información en el espacio, al interior de una misma esfera espacio-temporal. (Burgos, 2002:4)

En *Muerte en El Valle* queda claro que la comunicación es casi inviable, la información se transporta, sí, pero hay un agenciamiento en cuanto a la esfera espacio-temporal que, pese a los esfuerzos de inclusión de Hardt, no es compartida. La condición de no pertenencia a un mismo espacio y el funcionamiento bajo el dictamen de una vivencia distinta respecto del tiempo, con otras urgencias, con otra velocidad, hacen que los alcances de ese transporte de la información resulten algo perimidos. Se elige una estrategia de transmisión fundada en un deseo de trascendencia que excede el ámbito familiar y que sale de los límites de narrar para valorar positiva o, la mayoría de las veces, negativamente, la forma en que los otros se hacen cargo de su pasado.

La distancia y los diversos filtros que suponen la mirada extrañada de la directora no se materializan únicamente en su manifiesta sorpresa ante la falta de interés de otros miembros de la familia por la causa de la muerte del abuelo, sino que tienen un revés a nivel de recursos estéticos determinante. En primer término, la estética de *road movie* para ciertos momentos conlleva una innegable impronta estadounidense. La música, que no guarda estricta cohesión con la zona a la que pertenece el pueblo español de El Valle⁸, potencia el ambiente pintoresquista que sirve de marco a los pasajes de balance y reflexión habilitados por los desplazamientos por la carretera. Hay varios ejemplos de la marcación de ese pintoresquismo, pero es en la llegada desde Estados Unidos donde el distanciamiento que supone la mirada extrañada de la hija de emigrantes se hace más manifiesto. Los planos de la cámara destinados a la exhibición de la comida (particularmente del botillo), de los animales y de las tareas rurales constituyen otros aspectos pertinentes. En cierta medida –no al punto de llegar a constituirse en un ejercicio de

⁸ Por ejemplo en el caso de la canción que dice “Santa Marta, Santa Marta tiene tren / Santa Marta tiene tren / pero no tiene tranvía [...]”, popularizada en Colombia.

autocrítica pero sí al menos como una preparación del terreno hostil, casi a modo de prólogo— Hardt advierte (y parece advertirse a sí misma): “Seguramente pensarán que soy una extranjera, una americana. Alguien que en el fondo no es del pueblo... y que anda metiendo la nariz en asuntos que no le incumben” (03:45/03:58). Como contrapartida, Hardt esgrime el argumento de que ha crecido escuchando las historias de la Guerra Civil y observando imágenes documentales sobre los bombardeos, lo cual hace que haya un capital simbólico común, más allá de la incompatibilidad entre la vida cotidiana de Nueva York y la de El Valle. Al decir ‘yo’ y al asumir el rol de aquel encargado de ‘restituir la historia’ se produce un aparente borramiento de la distancia. Es funcional aquí la lectura de Álvaro Kaempfer, quien en su trabajo sobre los prólogos testimoniales nos advierte que el impulsor del proyecto (en este caso Hardt) da cuenta de su legitimidad como subjetividad que va guiando la historia, que la va poniendo en palabras, autorizando y confiriendo valor al testimonio dentro de una relación entre el poder y el saber (Kaempfer, 2000). El acopio de saber sobre el Otro se diluye en una conjunción discursiva. El discurso del Otro, en este caso de todos aquellos que no comparten la urgencia y los fines de Hardt, se materializa desde un texto fílmico. Desde las pautas formales y estéticas de ese soporte audiovisual se han enmarcado sus declaraciones. El discurso del Otro está puesto en crisis desde el inicio porque sólo se hace viable en el interior de un discurso que ante el hecho de nombrarlo ya lo silencia cuando lo hace visible, cuando lo convierte en objeto de conocimiento. No es casual que esa objetivación del Otro se realice a través de medios sensoriales. Ese golpe de efecto en *Muerte en El Valle* se vale de las imágenes visuales de la comida, algo que, salvando las distancias, funciona también en la recogida del testimonio de Rigoberta Menchú por Elizabeth Burgos. Desde el relato que surge de esa conjunción se configura y se valora al Otro, a quien —también aquí sigo a Kaempfer acerca de cómo delimita esta configuración— le otorga una importancia actancial e histórica y lo sitúa territorialmente.

En cierta medida, en la presentación de *Muerte en El Valle* se dan los tres momentos que reconoce Kaempfer en relación con los prólogos testimoniales ya que tras una primera instancia de legitimación personal, vital y profesional del proyecto testimonial (que Hardt ampara en los pilares fundamentales de su historia familiar sin que deje de tener peso su profesión), se produce un segundo momento que consiste en la “colonización interna del Otro” (allí se objetiva a los familiares,

se los construye como objeto de estudio). El tercer momento, aquél que responde a la ubicación del testimonio en un proyecto mayor, no se da quizás en este documental necesariamente en una progresión cronológica. Está planteado desde la frase que aquí he seleccionado como epígrafe el proyecto mayor de 'restitución de la historia'. Ese objetivo de mayor alcance se encontrará sembrado como justificación más de una vez, cuando se haga necesario reforzar las razones esgrimidas para el hostigamiento verbal.

Las instancias preparatorias del acceso al testimonio en sí tienen límites bastante difusos. A veces muy violentamente (como cuando se persigue a alguien con la cámara o cuando se lo caricaturiza, como en el caso de la risa desorbitada de la hermana de Donato) lo que era preparatorio se fusiona con el testimonio propiamente dicho. Pero sí es factible reconocer en el documental de Hardt –y de todos quienes aun a regañadientes se convirtieron en parte de su realización– áreas más eminentemente testimoniales y otras que van creando el clima para que un asomo de diálogo se lleve a cabo. En las instancias prologales se juegan posicionamientos decisivos que oscilan entre el recorte del objeto, el borramiento de su condición *otra* –la resistencia primigenia de muchas de las fuentes de Hardt al texto fílmico no es siquiera problematizada– y la justificación. En lo referente a estos aspectos de recorte y edición, Kaempfer concluye:

Los prólogos testimoniales (...) determinan la legitimación del testificante mediante la anulación de su condición Otra y la inserción de su relato dentro de una narrativa disciplinaria que lo explica y a la cual refuerza. Lo que está en juego en estos prólogos es una variante de la pregunta que, en otro contexto, formulara Gayatri Spivak acerca de si lo subordinado puede hablar. Aquí se trata de un interrogante acerca de si lo que habla es lo que podría, eventualmente, hacerlo. (Kaempfer, 2000:13)

En todo caso, "lo que habla" está tan condicionado que responde, más que a una iniciativa propia, a la idea de aquello a lo que se le permite hablar y que habla sobre lo que se pretende que verse su testimonio.

Entre otras cuestiones, lo que está pasando por alto la directora es que la condición ignota de un habitante de Nueva York en relación con casi todos los demás –salvo en el ámbito del entorno más cercano– da un margen de acción que no era posible, aún a fines del siglo XX, en un

pequeño pueblo de España. El agravante de que un antiguo enemigo –y asesino de un familiar; eso no está puesto en duda– se encuentra viviendo a escasos kilómetros de distancia y la pervivencia de enfrentamientos familiares que en una gran ciudad decantarían de otra manera, con menos riesgo de poner en jaque el devenir cotidiano, tampoco constituyen detalles menores. Sin embargo, en esa suerte de enjuiciamiento moral que emprende Hardt, especialmente contra su tío Pablo y contra su bisabuela, de 97 años, parece pasar demasiado rápido por estas cuestiones, ocupando el rol de quien aliviará a los informantes de la pesada carga de la verdad.

La falta de interés del tío Pablo está lejos de una actitud acomodaticia; más bien da cuenta de que el tema se halla siempre subyacente y de que lo vive aún con más intensidad que la interesada en los testimonios: “Pero a nosotros no nos interesa saberlo porque es que si sabemos dónde vive. Y sabemos dónde está y lo conocemos, igual⁹ un día lo matamos” (39:54/40:02).

A su vez, como en un juego de alternancia de narradores entre el uso de la primera y la tercera persona, el manejo de la cámara, generalmente a cargo de alguien cuyo rostro no llegamos a conocer, pasa ocasionalmente a estar a cargo de la directora, especialmente cuando interpela en forma directa e insistente a algún posible informante y da prioridad a los primeros planos de los otros, los poseedores de una presunta versión que en el fondo ya está preconcebida, pero que ella quiere escuchar por parte de quienes estarían en condiciones de verbalizarla.

Un párrafo aparte merece, en vinculación con el tema del distanciamiento de la mirada, la elección de la lengua. La narración *en off* está en inglés; la versión que nos llega a nosotros está doblada. Esto, que puede ser atribuido tanto a una mayor soltura de expresión de la directora en esa lengua como a la búsqueda de un público más numeroso, no deja de ser una decisión que implica otro agenciamiento del sujeto respecto del colectivo que pretende construir como propio. También en las denominaciones de las personas por medio de sus iniciales (Christina es C.M.; Ignacio Gil Perdigones¹⁰, pese a que en el doblaje se mencione

⁹ Usado coloquialmente en España en el sentido de ‘tal vez’.

¹⁰ Ignacio Gil Perdigones y Servando González Molero fueron los guardias civiles que custodiaban a Francisco Redondo el día de su muerte, por tanto, quienes aplicaron la ‘Ley de Fugas’. La falta de calzado, la distancia desde la que parecen haberse efectuado los disparos y otras señales indican que es altamente probable que no haya podido producirse ninguna

su nombre completo, en el audio original figura como I.G.P.) se nota la impronta neoyorquina. El refuerzo más marcado de ese abismo entre la gran ciudad y el pueblo de El Valle puede verse condensado en el paseo en *rollers* por las calles de Nueva York, cuando Hardt intenta realizar un balance sobre lo que su investigación ha generado. La necesidad de un *happy end* hace que, contradiciendo sus dudas, producto del malestar al que han dado lugar sus preguntas, regrese para entrevistar a Rosario, la viuda de Donato, quien presuntamente denunció a Francisco¹¹, y manejando ella misma la cámara, lleve a cabo un careo entre su abuela y Rosario. El desenlace no es del todo tranquilizador, no hay una exacta restitución del orden; pero éste es buscado en la medida en que se mostraría cohesivo con el devenir del texto fílmico.

3. La asimetría del testimonio

Si hay un momento clave acerca de cómo el intento de obtención de un testimonio y el diálogo asimétrico que de esa forma se produce puede llegar a implicar una situación tensa, con matices agonísticos¹² ciertamente cuestionables, ese momento es el primer diálogo entre Cristina y “la abuelita Lucrecia” (quien en realidad es su bisabuela y quien, como ya se ha adelantado, tiene 97 años). Dada su pertinencia, transcribo literalmente a continuación la totalidad del mismo:

fuga, especialmente en el caso de Florentino Fernández, otro detenido que fue asesinado con el abuelo de Hardt, que presentaba notorias lesiones en los pies. González Molero había muerto al momento de la realización del documental, pero Gil Perdigonos estaba viviendo a veinte kilómetros de El Valle, en Ponferrada, y Hardt logró entrevistarle.

¹¹ Una vez dada la legitimación de la realizadora y el recorte del objeto, su abuela Josefa solicitará la colaboración de la ‘informante rival’, su prima Rosario, para que Christina pueda hacer su trabajo, argumentando que la chica lo necesita. A través de esta nueva informante, Rosario, se advierte que un viejo enfrentamiento –que aparentemente ha llevado a la delación– aún se encuentra subyacente en los protagonistas que sobrevivieron. Más allá de los testimonios individualizados, también algunos rumores que se extienden por el pueblo señalan a Rosario y a Donato, su marido, como los delatores, los culpables de que la Guardia Civil haya arribado a la casa de Francisco y Josefa en busca de los maquis que allí se ocultaban. Puesto que en el momento de realización del documental Donato ya ha muerto, Rosario deviene pieza clave para el documental y conforma un *agón* relevante para articular diferentes versiones.

¹² De “agón”, en términos de lucha, combate. El lazo social, en la perspectiva posmoderna, no incluye solamente la comunicación sino también la agonística como un presupuesto (Lyotard, 1994:39)

Cristina: ¿Cómo se murió él?

Lucrecia: (inaudible) para saber cómo se murió.

C: Bueno, el papel de defunción puso, ponía, pone que tuvo una hemorragia pulmonar. ¿Eso es verdad?

L: Yo qué sé. Ni yo vi papel ni nada no he visto.

C: Bueno, yo le digo lo que pone el papel. Pone que se murió de una hemorragia pulmonar. ¿Es verdad que se murió así, naturalmente, mi abuelo?

L: Ya... será... Yo no sé cómo se murió.

C: (risa) Así que se murió naturalmente...

L: ...

C: ¿Se murió naturalmente mi abuelo?

L: (inaudible) Jesús María (¿?)

(08:02/08:48)

Este diálogo se encuentra mermado no solamente por las dificultades auditivas de Lucrecia sino también por su silencio, que es, por cierto, y pese a la resistencia de la bisnieta, una opción entre otras. Hay en la reiteración de la pregunta un *crescendo* que provoca gran tensión. Incluso la risa refuerza esa intensificación de la incomodidad que producen las preguntas. Dadas las dificultades que ofrece la informante –la más valiosa, porque una factible revelación suya es la que corre mayor riesgo de perderse, por su edad avanzada– se apela a otros recursos, a otras posibles fuentes. La búsqueda de testimonios se traslada entonces a la anonimidad de cualquiera que tuviera la edad suficiente para recordar aquella noche.

Ahora bien, además de la asimetría originaria que supone el hecho de que quien pregunta se posiciona en un lugar de mayor autoridad en tanto que prácticamente subyace la obligación de una respuesta, hay otro perfil de ese carácter invasivo de la pregunta y está dado por la intromisión en el momento y el lugar del trabajo ajeno. Como en una minimización de las tareas que desempeñan los otros, las personas del pueblo, Hardt en más de una ocasión formula preguntas mientras quienes deberían responderle están ocupados haciendo otra cosa. En tanto ella puede concentrar su interés en la investigación que está llevando adelante, uno de los vecinos, su tío Pablo cuando está pintando la cerca y Lucrecia, cortando un alimento (tarea en la que debe poner mucha concentración), deben bifurcar su atención entre la labor que están llevando adelante y

una respuesta que quedará registrada en imagen y sonido, además de ser una respuesta que quieren evitar. Las condiciones de producción de esas respuestas se ven por tanto limitadas pues, más allá de las reiteraciones propias de la oralidad y de la construcción de frases relativamente espontáneas ante preguntas inesperadas, tiende a haber un refuerzo para que, en medio de algo proferido a regañadientes, quede bien en claro la postura de quien ha sido interpelado. Por ejemplo, el vecino al que aludíamos construye así su negativa: “No, yo de eso no, ¿eh? Yo de eso no. No, no, yo de eso no, de eso nada. Yo de eso no sé, no sabía nada nada nada. Nada sé ni nada sabía” (11:41/11:56).

En la elección estética que realiza aquí Hardt, evidencia su desconocimiento de una cláusula que pensó Barnet para los autores de la novela-testimonio y que podría serle funcional para que quien ha sido registrado con la cámara no resulte casi caricaturizado en su insistente negación: “El que trabaja con el lenguaje hablado conténgase de antemano y láncese a otro fuego más compacto, el de los laboratorios, el del análisis” (Barnet, 1991:517).

En la respuesta del vecino, y a su pesar, el hombre queda como uno de quienes más tienen para ocultar, para callar. La sobrecarga propia de tanta exhibición del vacío de información le juega, por supuesto, en contra, y los recortes de la edición no hacen más que remarcar esa subjetividad de la narración guiada por la directora. Al conceptualizar la subalternidad cae en la posición de letrado subalterno contra la que se argumenta en el mencionado “Manifiesto inaugural”, la posición propia de transcritores, traductores, intérpretes o editores. Es cierto que, necesariamente, el registro de la lengua hablada va a estar sujeto a procedimientos de recorte; no se puede trasvasar un testimonio. Sigo en este punto una vez más a Barnet, quien sostiene, en relación con la novela-testimonio, que lo fundamental es que se apoye en la lengua hablada (sin abusar de ella, tal como veíamos más arriba)

Sólo así posee vida. Pero una lengua hablada decantada (...) Yo jamás escribiría ningún libro reproduciendo fidedignamente lo que la grabadora me dicte. De la grabadora tomaría el tono del lenguaje y la anécdota, lo demás, el estilo y los matices serían siempre mi contribución. Porque esa falsa literatura, simplista y chata, que es producto de la transcripción no va a ninguna parte. (Barnet, 1991:515)

La decantación que se produce en el documental *Muerte en El Valle* sería entonces una condición de posibilidad de la mediación técnica de la filmación y las tareas de edición inmanentes. Pero tal decantación no es sólo (o mejor, es mucho más que) una necesidad técnica. La imposibilidad de reproducción fidedigna radica en cómo la imagen y el sonido han dejado de ser aquello que se registró para pasar a ser una propuesta estética. Como en el transitado trabajo *benjaminiano* sobre el arte en la época de la reproductibilidad técnica, aquello a lo que accedemos está desprovisto de aura y su unicidad se vuelve por lo menos problemática.

Una vez superada la duda con respecto a la causa de la muerte de Francisco Redondo, el enigma pasa a ser “quién se chivó”, es decir quién delató al hombre que, en medio de una guerra clandestina que ya llevaba más de diez años de oposición a la dictadura franquista, dio asilo a un grupo de guerrilleros.¹³ Y así como más arriba se veía que no hay una instancia aurática que reflotar, tampoco se podrá llegar a una respuesta cerrada, que encaje término a término con los hechos ocurridos.

Fuera de los testimonios, el periódico *Mundo Obrero* es una de las fuentes escritas citadas, pues allí aparece la noticia con la detención y muerte del abuelo y se menciona la aludida ‘ley de fugas’. Esta instancia implica una constatación de mayor credibilidad que la que podrían ofrecer otros medios de prensa puesto que se trata de una publicación opositora al bando sublevado contra el gobierno legalmente instituido de la II República. Sin embargo, pese a que en este punto del relato (porque en el fondo se trata de un relato entre otros) se podría optar por un giro en pos de la memoria colectiva, a través de lo que supuso la aplicación de la ley (decisión que sería más coherente con el destinatario planteado inicialmente, “todo el mundo”), se opta por subrayar más los límites de la investigación mediante un enfático uso de la deixis pronominal: “Alguien había traicionado a *mi* familia y *yo* necesitaba saber quién fue” (24:21/24:26) (énfasis mío).

¹³ Como en un armado de rompecabezas, las piezas emergen en la medida en que se registra algún hallazgo y así va desplazándose la focalización. La urgencia y la necesidad de que los testimonios se den en el tiempo y la forma dispuestos por la gestora del documental llevan a que las distintas zonas de la trama constituyan una sumatoria de piezas que van estructurando el relato. No se da aquí tampoco la máxima barnetiana que propone: “No se trata de convertir la obra en un rompecabezas. Sino de darle un movimiento estructural más competente, que tenga una relación directa con la manera de contar, con el monólogo interior, con las fluctuaciones de la memoria y con la vida de un organismo biológico”. (Barnet, 1991:522)

Vemos, entonces, otra decisión contraria a lo que cree recomendable Barnett para el investigador:

El superobjetivo (...) no es meramente el estético. El superobjetivo del gestor (...) es más funcional, más práctico. Debe servir como eslabón de una larga cadena en la tradición de su país. Debe contribuir a articular la memoria colectiva, el nosotros y no el yo. (Barnet, 1991:518, énfasis mío)

Casi inmediatamente se produce un punto muy álgido en materia de testimonios ya que, tras el primer intento fallido (transcripto más arriba) de diálogo con Lucrecia, la joven vuelve a la carga:

Cristina: Abuela, abuela, cuando pasó eso del fuego, ¿quién se chivó?

Lucrecia: ¿Eh?

C: Cuando pasó lo del fuego.

L: Yo que sé.

C: ¿Por qué vino la Guardia Civil?

L: ¿Eh?

C: ¿Que por qué vino la Guardia Civil?

L: No sé.

C. Abuela, usted sabe mucho

(PPP de Lucrecia)

L: ¿Eh?

C: Que usted sabe mucho.

L: Si yo sé nada. Yo nada sé ya, querida.

C: No se vaya a morir con el secreto.

(22:43/25:22)

La técnica del ‘primerísimo primer plano’ de la abuela y el silencio que la rodea están empleados con mucha astucia. Es éste el clímax de los diversos diálogos que se dan a lo largo del documental. Además, el remate parece estar igualmente calculado; como en una tragedia griega, aquí hay elementos para adelantar el desenlace, en este caso, de Lucrecia. La frase imperativa del final, que linda con una amenaza encubierta –“No se vaya a morir con el secreto”– no hará más que darle la razón, en forma tal vez demasiado lineal, a la protagonista, cuando esté filmando a su informante una vez fallecida, entre un murmullo de rezos.

La asimetría característica del testimonio se hace aquí visible en tanto se va construyendo una suerte de figura heroica –en principio apenas esbozada, luego prácticamente explícita– destinada a redimir a los habitantes de El Valle de sus secretos.

4. ¿Heroísmo o apropiación de la palabra ajena?

Las situaciones a través de las cuales se gesta la obtención de un testimonio entrañan, como ya se ha sugerido, una asimetría que implica a su vez un control por parte de quien pregunta. Siempre, más allá de la apariencia de diálogo, subyace el hecho de intentar hablar en nombre del otro, la pretensión de dar cuenta de su voz. Cuando esto se hace más manifiesto se alcanza un punto lindante con el autoritarismo, pese a toda declaración de buenas intenciones, como la que empleé aquí como epígrafe. Estas características adquieren notoria visualización en *Muerte en El Valle* debido a que van parejas con la construcción de una heroína que requiere ser considerada con algún detenimiento. Cuando me referí hasta ahora a Hardt empleé tanto terminología que da cuenta de la realización del documental ('directora') como aquella que la define como objeto de esa producción ('protagonista'). La ubicuidad de su accionar hace que se la pueda reconocer en esos frentes diversos; el fondo que comparten uno y otro rol es el de un marcado heroísmo, el de quien cree reunir las condiciones para dar un cierre que compense a las partes, obtener una restitución del orden. El regreso, algo propio de la imagen prototípica del héroe, resulta imposible, puesto que en este caso no es tanto un regreso, como el de Ulises a Ítaca, sino más exactamente una llegada, con vivencias, tiempos, prioridades y hasta código lingüístico diferentes.

La construcción de este lugar de heroísmo es consistente con una vuelta al tema de la Guerra Civil española que tiene que ver con un acercamiento en el que la dilación produce un cruce, y a veces un cortocircuito, en los intereses de diversos actores sociales.

José Carlos Mainer expone, a partir del análisis de la novela *Soldados de Salamina*¹⁴, esta cuestión:

¹⁴ *Soldados de Salamina* (2001), novela del autor español Javier Cercas, aborda también el acercamiento de un periodista relativamente joven al tema de la Guerra Civil. El libro se convirtió en un éxito de ventas. Se lo considera un hito en cuanto al

Otros (...) han reputado de frívola una trama que conduce a un final feliz y, al cabo, a la exaltación de una figura heroica, la del miliciano –aislada de contexto histórico: estamos, a fin de cuentas, en plena recuperación sentimental del destierro de 1939. Puede que, en efecto, haya algo de todo ello y lo cierto es que en la literatura de la guerra civil, manantial que no cesa, pueda registrarse ya el comienzo de una infección sentimental, una distancia piadosa que es consecuencia de la distancia temporal, de la edad de los escritores y, sin duda, de esa imagen fundamentalmente bibliográfica que el tema tiene para muchos de ellos (Mainer, 2004:18) (énfasis mío)

Justamente es esa imagen bibliográfica otra mediación que cabe tener siempre presente. Recordemos que los documentales sobre bombardeos fueron algunas de las fuentes de Hardt; pero ella necesita esa “exaltación de una figura heroica” a la que se refiere Mainer. En el caso de Francisco Redondo, no es funcional la imagen del miliciano¹⁵ ya que no parecía haber en su abuelo un ejercicio de militancia continuo; sí en cambio se vuelve útil al relato de Hardt el episodio de la protección de quienes luchaban desde la clandestinidad contra el régimen dictatorial.

Pero a Hardt no le alcanza con un héroe del pasado, con un héroe que además cuenta con el agravante de que se encuentra puesto en duda, dado que una rama de la familia sostiene que en realidad quien había encarado la protección de los republicanos ocultos no había sido Francisco sino su mujer. Es así que el heroísmo tiene en *Muerte en El Valle* dos aristas: la del héroe del pasado y la de quien viene al rescate de la memoria de ese héroe, del único que ni siquiera puede elegir el silencio, del único que ya no puede testimoniar ni negarse a ello. La consideración de una dimensión heroica tiene en sí un binarismo: si hay un héroe, o si lo hubo, tiene que haber un villano, o tal vez dos. Tan sólo uno de los villanos vive aún, Ignacio Gil Perdigones. Tras su hallazgo se va registrando una intensificación de la tarea redentora de quien asume la voz de los otros: “Quería derrotarle. Vencerle, como es debido. *Como hacen los héroes*. Pero estaba sola” (39:54/40:02) (énfasis mío).

En el final, después de los subtítulos y como una suerte de epílogo, en una decisión estética que fuerza sobremanera la restitución del orden

abordaje del conflicto bélico peninsular del siglo XX por parte de quienes no lo han protagonizado ni habrían sufrido sus consecuencias en forma más o menos directa.

¹⁵ Imagen que sí rescatan otros acercamientos de los últimos años a este tipo de “recuperación sentimental”, como la ya aludida novela de Javier Cercas.

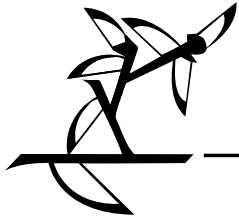
y tras haber dudado acerca de si se había conseguido el objetivo o no, la polaridad desarrollada en torno a la idea del héroe se plasma así: “Como en las películas de Rambo, donde hay un bueno, un par de malos, y el bueno siempre gana”. Más allá de la leve ironía y del tinte casi lúdico de la frase, no pasa desapercibido el hecho de que, aún después de los títulos, traspasando el límite máximo que canónicamente se le asigna a cualquier película, y más aún a un documental, quien ha conducido el hilo de los testimonios se queda con la última palabra.

Ahora bien, como nos recuerda Barbara Dröscher (2001), hay que tener en cuenta que en el testimonio hay básicamente tres posiciones asociadas a la producción de discurso: el informante (vecinos y familiares de Christina Hardt), el editor (Hardt) y el lector (en este caso yo, que he decidido tomar el documental *Muerte en El Valle* como objeto de estudio). En cualquier punto de esa triangulación habrá posicionamientos subjetivos susceptibles de una nueva relectura. La permanente posibilidad de renovación de la tercera de las posiciones que menciona Dröscher, la del lector, garantiza que el testimonio no devenga letra muerta ni imagen estática. Cada nuevo acercamiento crítico lo refuncionaliza. La lectura a contrapelo de las intenciones declaradas por la documentalista fue justamente lo que he intentado realizar aquí. Debido a las arbitrariedades formales propias de la textualización de esta relectura también aquí (como en el epílogo de la película) solamente uno de los tres roles identificables para el testimonio articula la conclusión; sin embargo quedan, por supuesto, otros aspectos que vuelvan a poner en marcha la alternancia de condensación y distanciamiento entre informantes, editores y lectores, asumiendo que el testimonio se reformula en la medida en que se lo considera críticamente, y en la medida en que se cuestiona que una persona pueda hablar en nombre de otra.

Bibliografía

- BARNET, MIGUEL, 1991 [1971]. “La novela-testimonio: socioliteratura”, en Klahn, Norma y Wilfrido Corral (comp.), *Los novelistas como críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, WALTER, 2002. “La obra de arte en la era de la reproductividad técnica” en *Discursos interrumpidos*. I. Madrid: Taurus.

- BURGOS DEBRAY, ELIZABETH, 1983. *Testimonio. Me llamo Rigoberta Menchú*. Premio Casa de las Américas. La Habana, Ediciones Casa de las Américas.
- , 2002. “Memoria, transmisión e imagen del cuerpo. Variaciones y recreaciones en el relato de un escenario de guerra insurgente”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, N° 2, disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/document537.html>.
- Burke, Peter, 2000. *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza.
- Dröscher, Barbara, 2001. “El testimonio y los intelectuales en el triángulo atlántico. Desde *El Cimarrón*, traducido por H.M. Enzensberger, hasta la polémica actual en torno a Rigoberta Menchú, de Elizabeth Burgos” en *Istmo*. <http://www.wooster.edu/istmo/articulos/intel.html>
- GRUPO LATINOAMERICANO DE ESTUDIOS SUBALTERNOS, 1998. “Manifiesto inaugural”, en Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta (eds.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Porrúa.
- KAEMPFER, ALVARO, 2000. “Los prólogos testimoniales: paratextos, otredad y colonización textual” en *Estudios Filológicos*, 35, Valdivia. Web site <http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci-S0071-171320000001000>
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, 1994. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MAINER, JOSÉ CARLOS, 2004. “El peso de la memoria: de la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo”, en D.A. Cusato et al. (ed.). *Letteratura della Memoria. Atti del XXI Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani*. Messina: Andrea Lippolis Editore. Vol. I, 2004,11-37.
- RICOEUR, PAUL, 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SPIVAK, GAYATRI, 1988. “Can the subaltern speak?” en Nelson, Cary and Lawrence Grossberg eds. *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana: University of Illinois Press, 271-313.
- STOLL, DAVID, 1999. *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans*. Colorado: Westview Press.



Notas