

**Publié dans *Memoria y testimonio, representaciones memorísticas en la España contemporánea* Georges Tyras et Juan Vila (editores), Editorial Verbum, Madrid, 2012, pp.132-147.**

## **El testigo en la pantalla**

### ***A propósito de “La Isla de Chelo”***

¿Cómo transmitir el testimonio de actores de la historia cuyo papel se mantuvo al margen de las representaciones oficiales del pasado? ¿Cómo convertir hoy en audible y visible para los demás una experiencia de lucha que había quedado como inaudible e invisible? A este dilema nos lleva la realización, todavía inacabada, de un documental sobre una combatiente de la guerrilla antifranquista de los años 1940-1950, en Galicia, Consuelo Rodríguez López (*Chelo* su nombre de maquis): « La isla de Chelo». ¿Cómo inscribir, en el relato cinematográfico, la palabra encarnada que nos dirige esta maquis? ¿Y qué puesta en escena de este testimonio en la pantalla puede reforzar la transmisión de su memoria en palabras y acciones? ¿Qué dispositivo puede contextualizar, pero también dejar que se trasluzca lo que está en juego a nivel ético y político para ésta última? ¿Con qué tipo de archivos grabados, sonoros o iconográficos de ese pasado enterrado hay que vincularla? Son muchas las cuestiones que me gustaría abordar aquí, insistiendo por una parte en la inscripción del testimonio grabado y en la puesta en escena del testigo, en el espacio documental, y por otra parte en cómo éstas se articulan con otros materiales que son susceptibles de transmitir la historia.

## **Del archivo oral al proyecto documental**

El proyecto de realizar este documental nace del deseo de hacer público un relato vital que recogimos y conservamos en el servicio audiovisual de la BDIC. Por lo tanto, el origen de la película es un archivo oral . Describirlo, aunque solo sea de manera somera, permite dejar patente las decisiones que puede imponer el paso del archivo al proyecto documental.

### **¿Qué archivo?**

Este archivo trata sobre un momento de la historia del cual da testimonio sin restituirlo plenamente, como ocurre en todo relato personal. Se refiere a una de las guerrillas antifranquistas que mantuvieron en toda España, desde 1939 hasta finales de los años 50 e incluso más tarde, en algunas regiones, focos de resistencia armada a la dictadura. Reprimidas y criminalizadas durante el franquismo, estas guerrillas fueron borradas del discurso político sobre el pasado, incluido del discurso de las fuerzas que las impulsaron antes de 1948 y

que luego desarrollaron una estrategia de reconciliación nacional que culminó en el momento de la transición a la democracia. Los hombres y las mujeres comprometidos en estas redes de lucha armada tuvieron que esperar hasta mayo de 2001 para que una votación en el congreso de los diputados rehabilitara parcialmente su acción reconociéndoles oficialmente como «combatientes por la libertad».

El testimonio grabado de Chelo está sostenido, por lo tanto, por una voluntad de dejar una prueba que es aún más ardiente porque en el momento en el Chelo habla, la cuestión sobre los crímenes vinculados al terrorismo de Estado y sobre la anulación de las sentencias pronunciadas por los tribunales de la dictadura sigue en el aire. Este testimonio nos brinda un documento importante para enfocar, desde el punto de vista social, la guerrilla del Noroeste de España. Revela cómo una campesina de Galicia atravesó la guerra civil española, los primeros años de la dictadura y la lucha armada en el seno de la «Federación de guerrillas de León - Galicia» desde su creación en 1942 hasta su desmembramiento en 1946. Arroja luz, desde el interior, sobre la especificidad de un movimiento que reunió a combatientes: socialistas, comunistas, anarquistas y republicanos sin partido, en una única organización. Cuenta cómo las poblaciones civiles fueron tomadas como rehenes por una política de represión de los focos de resistencia. Habla, por lo tanto, sobre las modalidades de participación de campesinos republicanos que, a menudo, obedecían más a lógicas de supervivencia o de venganza que a razones claramente vinculadas a la pertenencia a una ideología o un partido. Deja entender cómo se produjo el paso entre «resistencia humanitaria», «resistencia política» y «resistencia armada». El relato de Chelo, a la vez histórico y singular, presenta según estos dos aspectos, una dimensión femenina. Sugiere cómo el cuerpo de las republicanas fue tomado como campo de batalla en este enfrentamiento violento y confirma que estas mujeres, a las que se les rapó la cabeza o violó, fueron utilizadas como herramientas de chantaje para atacar a los opositores a la dictadura, y como tales fueron consideradas uno de los objetivos favoritos de la política de terror franquista. Subraya cómo había formas sexuadas y sexuales de represión específicamente reservadas para ellas. Habla también de lo que implicaba concretamente para estas mujeres, la persecución de sus maridos, de sus hermanos, de sus padres: una contra-epopeya doméstica, cotidiana y soterrada, que no se deja «plasmarse» fácilmente en el «gran relato resistente» militar y militante. Chelo inscribe precisamente dentro de este contexto el relato personal de la violencia fascista que ella y su familia sufrieron y que culminó en el asesinato de sus padres, en octubre de 1939, a manos de la Legión de Franco : *El Tercio*.

¿Qué dispositivo cinematográfico podría revelar el potencial de esta palabra de resistente en todas sus dimensiones de información, testimonio, evocación impregnada de imaginario y trasgresión? El archivo oral que teníamos nos podía orientar en nuestras elecciones, pero no podía dispensarnos de hacerlas.

## ¿Qué documental?

¿Qué documental debíamos realizar? ¿Un documental sobre la historia? Es decir, ¿una película que tomaría el testimonio de Chelo como hilo conductor de un relato sobre la historia de la guerrilla de León – Galicia entre 1939 y 1948 o bien un documental sobre el lugar que este recuerdo de combatiente ocupa en la historia? En otras palabras, ¿tratar el testimonio grabado prioritariamente como un vestigio, entre otros, inscrito en un relato histórico, o bien como la expresión de un recuerdo singular? Estas dos posibilidades no son excluyentes y pueden igualmente ser legítimas, pero la escritura debe dar necesariamente preferencia a una de ellas.

La mayoría de los documentales realizados sobre estas guerrillas, estos últimos años, se presentan como investigaciones que muestran testigos en calidad de informadores (forzosamente parciales). Eso ocurre en las películas de Xavier Corcuera y de Jean Ortiz y Dominique Gauthier o incluso en la de Victoria Martínez. El primero presenta, él mismo, su documental «*La guerrilla de la memoria*» como un trabajo pedagógico que expone, gracias a un dispositivo polifónico formado por varios testigos, los principales aspectos de esta resistencia armada declinándolos según las regiones: razones para estar comprometidos, el tipo de redes de agentes de enlace, formas de la acción, vida en la clandestinidad, relaciones afectivas, lugares de la acción (campamentos o escondites en las casas de los agentes de enlace). Un dispositivo análogo se utiliza en las películas de los segundos directores «*Los Maquis de la esperanza imposible*» y de la tercera «*La Partida de Girón*» que toman como hilo conductor de la investigación sobre el pasado la entrevista a antiguos agentes de enlace realizada por protagonistas de estas guerrillas. Este enfoque pone voz e imágenes a una historia desconocida: de ahí su interés.

Pero se puede considerar otra manera de pasar del archivo oral al documental: realizar una película no sobre momentos de la historia, sino sobre fragmentos de la memoria o, más exactamente, sobre la difícil inscripción de una memoria singular en la historia. Esta es la opción que nosotros elegimos. Como el recuerdo de esta resistencia se hizo desaparecer de manera violenta, nosotros queríamos intentar captar y arrojar luz sobre fragmentos de palabras mantenidos como secretos y sobre minúsculos actos de homenaje hasta entonces prohibidos, signos de memoria viva de las que podría dar testimonio la imagen documental y que gozaría, gracias a ella, de un espacio simbólico a falta de reconocimiento oficial. Los testimonios se pueden poner en escena como indicaciones de un pasado acaecido o bien como pruebas de un pasado borrado. Estas dos dimensiones tampoco aquí son obligatoriamente excluyentes. Pero como hasta los años 80 los únicos rastros de esta lucha armada eran, aparte de los archivos de la dictadura, los rastros transmitidos de contrabando en los círculos familiares, hemos querido poner en escena el testimonio de Chelo como si

estuviera haciendo una declaración – un acta oral – que revela indicios de un pasado amenazado de desaparición. Triplemente amenazado aquí, ya que su evocación remite a una historia de vencidos, a una memoria prohibida y a las vivencias de una mujer combatiente.

Se trata, por lo tanto, de hacer una película sobre la memoria y sobre la memoria como acta de lo ocurrido. Pero la memoria en acción se encarna ella misma en una pluralidad de formas que los documentales pueden explorar como tal.

Nosotros podíamos intentar, a partir del testimonio de esta “maquis”, realizar una película sobre *los* recuerdos de esta guerrilla del Noroeste de España, y tratar este relato como un desencadenante de otros relatos conmemorativos actuales: como lo hacen Ismael Cobo y Pierre Linhart en su documental *Siempre será la Pastora*, siguiendo el rastro de una guerrilla aragonesa. En esta película el director investiga sobre la figura de un guerrillero legendario, testigo ausente y personaje principal de la narración presente en su ausencia; la palabra del cineasta sirve de hilo conductor y reaviva, mediante las preguntas que se hacen a los testigos de esta lucha armada, las huellas del mito.

Pero se puede inscribir un testimonio grabado en un formato documental a través de otra vía: la construcción de un dispositivo que coloca a la figura del testigo como eje central. El espectador entra a través de ella en el pasado, y así accede no a *la* verdad histórica, sino a *una* experiencia particular de la historia. En este dispositivo, no se trata al testigo solamente como una fuente de información, usada como otras fuentes para conocer la realidad pasada. Tomar partido de esta manera incita a no relativizar el relato singular recortándolo, en la pantalla, con otros testimonios de protagonistas o enmarcándolo con una voz sabia y neutra (en *in* o en *off*) que comentaría, desde lo alto, los vestigios de la historia que salen, por ejemplo, de fondos públicos (archivos sonoros o grabados, archivos en papel, recortes de prensa o fotografías).

Optar por una voz singular que da testimonio de un pasado amenazado de desaparición y desafía esta amenaza, en el caso concreto de la película en la que trabajamos, consiste en tener en cuenta que el archivo oral del que partimos puede ser irremplazable, ya que se trata, de manera excepcional, del testimonio de una mujer. La negación de la memoria que sufre esta resistencia es en sí una negación sexuada: las mujeres de estas redes de guerrilla son doblemente invisibles por motivos culturales, vinculadas a la realidad de lo que eran estos resistentes rebosantes de cultura patriarcal, pero también a cómo son, en la actualidad, las relaciones de género. Además, hemos decidido hacer no solamente una película sobre *una* memoria de la guerrilla, sino sobre *la* memoria de una protagonista de la guerrilla y sobre su frágil transmisión: no solamente sobre una memoria *singular*, sino también sobre una memoria *sexuada*.

De ahí nuestra elección: volver a conceder un lugar central de sujeto a este testigo de una memoria prohibida, abordarlo en su interioridad en la encrucijada entre lo íntimo y la historia, como un personaje de pleno derecho, en el que reside una experiencia única y autor de un relato personal. Como Chelo adopta,

de manera radical, una palabra subjetiva, sensible y parcial, en el eco de su voz puede dejar resonar las voces de las guerrilleras que compartieron su lucha: las que fueron masacradas, las que se vieron obligadas a enterrar su historia de resistencia en el silencio, hasta 1975 e incluso más allá, por motivos relacionados, a menudo, a su condición de mujeres. De esta manera cabe esperar que nuestro proyecto de quedarnos en el interior de una única memoria dé acceso a una dimensión colectiva.

Allí donde una síntesis con ambiciones totalizadoras correría el riesgo de congelar el movimiento de la transmisión, el relato personal de su vida minúscula a través del testimonio hace existir todo aquello que no recoge la pantalla de las otras vidas y permite que se puedan escuchar otras voces: convidadas no como testigos a cargo de simples declaraciones, sino como ese mismo número de sujetos ausentes de un relato en barbecho.

### **Del proyecto a la realización**

Independientemente de las opciones elegidas, todo proyecto de documental se pone a prueba del trabajo de realización que lo transforma o lo precisa. Sean cuales sean el testimonio, o los testimonios, tanto si se han recabado pensando en un documental como si no es así, su rastro debe ser completado por otros archivos y por nuevos rodajes. ¿Cuáles? Evidentemente, varían, de una película a otra, sobre todo según se trate de dar preferencia a restituir un momento de la historia pasada, o a inscribir un recuerdo en la historia presente.

En este último caso, afloran otras cuestiones: ¿cómo poner en escena el recuerdo de un testigo sin borrar la historia? ¿Cómo hacer que se escuchen las actas de la memoria como otros tantos momentos de la historia? ¿Cómo inscribir la memoria individual en la historia evitando transformar esta última en un mero decorado de un drama privado? Es decir, ¿cómo articular la palabra presente del testigo a materiales visuales capaces de restituir, en la medida que sea necesaria, la historia colectiva? Esta cuestión no se plantea de la misma manera si la historia evocada da lugar a representaciones, sobre todo cinematográficas, que si no ha dejado rastro alguno. ¿Con qué archivos surgidos del pasado podríamos vincular la palabra grabada de nuestro testigo?

### **¿Qué otros archivos?**

Cualquiera que decida hacer un documental sobre acciones clandestinas se enfrenta, a mi parecer, al mismo tipo de problema: la naturaleza de las fuentes. Cuando existen archivos grabados, éstos son asimétricos e incompletos. Existen rastros audiovisuales de la guerra de España (1936-1939), grabados desde ambos bandos, pero ni rastro de las guerrillas de la posguerra civil: estas redes clandestinas rurales no eran en absoluto comparables a un aparato militar capaz de producir sus propios archivos cinematográficos. Por lo tanto, no eran visibles

esos guerrilleros y aún menos los agentes de enlace, cuyo ámbito de resistencia con frecuencia se confundía con su ámbito íntimo, replegado en la esfera privada y por consiguiente, más oculto a las miradas que cualquier otro. No existe, por lo tanto, una memoria cinematográfica que el trabajo de realización pueda utilizar. Y por añadidura, apenas quedan unos escasos rastros fotográficos o los rastros fabricados por la violencia policial: archivos de la Guardia Civil que muestran guerrilleros muertos en combate (la fotografía sirve aquí de prueba de la represión) o bien archivos militares o judiciales (cuando un tribunal militar juzgaba a estos combatientes antes de reducirlos al silencio) que nos dejan retratos de frente y de perfil vinculados al universo de la cárcel. Escasos rastros visuales por lo tanto. Quedan rastros escritos. De ahí la tentación, evidentemente muy discutible y luego retomaremos este tema, de volver a representar las escenas que evocan recreándolas. Sobre estas guerrillas existen los archivos públicos de la dictadura, a los que es muy difícil acceder, y por otra parte están los rastros periodísticos vinculados a la prensa clandestina de las organizaciones antifranquistas y a la derecha franquista. En el primer caso, las guerrillas aparecen magnificadas (concretamente por el discurso propagandístico del partido comunista) y en el segundo, criminalizadas y puestas en escena como focos de agitación terrorista que atentan contra «la paz franquista». Estos rastros son la prueba de una «guerra dialéctica» a pesar de que los propios protagonistas de estas guerrillas, enclavados en sus territorios de resistencia, con la muerte en los talones, nunca tuvieron acceso a estas representaciones simétricamente hiperbólicas. Sea como fuere, estos archivos no hablan de ellos mismos, y el efecto real que producen puede ser engañoso. Los archivos, como ya sabemos, nunca brindan un rastro puro, incluso si la fascinación que provocan genera claramente la ilusión de tocar, gracias a ellos, algo real en estado bruto. No son marcas objetivas del tiempo o de la experiencia vivida, al contrario, llevan la huella de la instancia que las produce, de las pasiones que les dan forma; ellas mismas están inscritas en una historia, en este caso, de represión sangrante. No solamente las toneladas de archivos montados no bastan para lastrar la palabra del testigo o testigos en la pantalla con el peso de la verdad histórica, sino que amenazan siempre con borrar la experiencia vivida por los protagonistas: este componente de la realidad histórica que una historia fríamente positivista amenaza siempre con ignorar.

¿Cómo actuar entonces para restituir el contexto de un testimonio cuando lo que planteamos en primer plano es el propio testimonio? ¿Qué manera de recurrir a archivos considerar cuando se ha optado por un enfoque deliberadamente subjetivo? ¿Confrontar el testimonio actual de la antigua maquis que es Chelo a la visión franquista de los guerrilleros que encierran estos archivos? ¿Es necesaria una mirada así? ¿Puede ayudar a sentir lo que está en juego en este testimonio, su alcance subversivo en un conflicto de representaciones que no está completamente pacificado? O acaso hay que partir más bien de esta afirmación: el impacto de la estigmatización franquista está ya arraigado en la

esencia de la palabra resistente y el testigo nos remite ahí sin necesidad alguna de ilustrarlo. Más aún cuando, a diferencia de estos archivos públicos, existen archivos privados que son, estos también, indicios del pasado y que, más que otros, permiten mostrar el trabajo de la memoria.

Para tener acceso a estos archivos ha sido necesario grabarlos. Su evocación, cuando los estamos inscribiendo en el montaje, permite captar el poder que se les puede conferir. Hemos grabado a Chelo mientras nos enseñaba objetos a los que está muy apegada y nos los mostraba como si se tratara de tesoros, como ocurre con el reverso de una fotografía de Chelo, joven y guapa, la escritura pálida e inclinada de Arcadio, su amor de la guerrilla, que es el lugar vivo de su memoria, a partir del cual reaviva para nosotros todas las brasas de su historia de amor y resistencia. Igualmente, sus fotografías personales, que Chelo nos presentaba como si fueran reliquias secretas, incluso si el referente de estas imágenes se sitúa en el punto de unión entre su memoria íntima y una memoria compartida. Hemos subrayado el carácter sagrado y afectivo de estas fotografías grabándolas siempre en sus manos, como objetos frágiles salvados del naufragio de los años y del exilio y vinculando su presentación a su palabra, a un relato muy subjetivo o al diálogo afectuoso que Chelo teje conmigo a lo largo de toda la película.

En una de estas secuencias vemos a Chelo, filmada en su casita de la Isla de Ré y ella me enseña una fotografía de guerrilleros. Un cliché tomado en algún lugar de Galicia, en 1941, muestra, encuadrados muy juntos, cinco hombres armados que posan mirando al objetivo: están rodeados de malezas oscuras; tres de ellos, de pie, levantan un puño y, con este gesto, parecen afirmar, en cierto modo al timón de la historia, la esperanza todavía viva de una lucha armada, después de la gran hoguera de la guerra civil, en estas montañas de Galicia que lindan con la frontera de Portugal. Un pliegue del papel añade fuerza a la nostalgia de esta fotografía, dibuja una diagonal que atraviesa la imagen por el medio y recuerda la precariedad de esta memoria: signo material del paso del tiempo, pero también de la resistencia de este rastro a la obra del olvido. Es una de las tres únicas fotografías que quedan de esta guerrilla. Ahora bien, si hemos grabado esta fotografía es, evidentemente, porque se trata de uno de los únicos rastros, en cierto modo químico, de este pasado, pero también debido a su condición de archivo privado: porque Chelo la ha sacado, ante nuestros ojos, de su caja de amuletos, haciendo rechinar la puerta de su viejo armario y rebuscando luego, durante largo tiempo, en sus cajones; ya que Chelo nos muestra, con su dedo arrugado, sobre este cliché oscuro, en algunas zonas ilegible, la cara un poco más iluminada de Arcadio, su amor de la guerrilla, que aparece en primer plano, como surgiendo de la oscuridad. Por este mismo motivo descartamos montar estas fotografías “en banc titre” como si se tratara de archivos anónimos, de ventanas abiertas en el escenario de un pasado clandestino, que se muestra por fin a la mirada del espectador. Como estos miembros de la resistencia han estado tanto tiempo condenados a la oscuridad, nos parece que conviene evitar suavizar

la presentación de estos rastros, y justo al contrario señalar en ellos eso que les falta y que vive en ellos, la parte invisible que dibuja los contornos de lo que muestran, abordarlos en su materialidad, como vestigios improbables de una historia de un naufragio, amenazados de desaparición.

### **Nuevos rodajes**

Como se acaba de verificar, para poner en escena la memoria del testigo, no bastan los materiales evocados hasta aquí: archivo oral del testimonio grabado y las fotografías personales. Es necesario rodar imágenes adicionales.

Algunas imágenes se imponen por sí mismas, y su realización no plantea problemas especiales. En dos ocasiones Chelo ha vuelto a su pueblo, para colocar una estela sobre la fosa de sus padres, luego otra en la de sus compañeros de guerrilla. Evidentemente, hemos grabado estos dos viajes y estos dos homenajes públicos que muestran la memoria en acción de Chelo: constituyen la trama narrativa de un relato documental.

¿Pero cómo hacer ver y escuchar en un mismo movimiento, el propio pasado y su evocación presente? Ni el archivo oral, ni los rodajes realizados en la Galicia actual bastan para mostrar la dimensión humana de las pruebas vividas. ¿Cómo hacer que se pueda sentir la experiencia física de la acción armada? ¿La parte de oscuridad trágica de la violencia de la resistencia? ¿Las emociones que atenazan a estos jóvenes combatientes: el miedo, el valor, la velocidad, la espera, y la desesperación? ¿Pueden conseguirlo los archivos clásicos, el discurso de objetivación de los historiadores, el cuerpo viejo, la palabra de los testigos ella sola?

Frente a la ausencia de imágenes directas de lo ocurrido, algunos directores optan por recurrir a la ficción como intermediario; hacer que los testigos reproduzcan los gestos del pasado, introducir, para ilustrar sus palabras, archivos falsos, recreaciones, secuencias «ficcionalizadas». Resumiendo, contar «mentiras auténticas» para encarnar la historia. Estas decisiones son evidentemente problemáticas. Si nosotros las hemos excluido es porque nuestro proyecto consiste precisamente en mostrar este testigo borrado de las crónicas públicas y, más que sustituirlo por una apariencia de historia, colocarlo en el centro de la imagen, reservarle este espacio y este poder de darnos acceso a *su* pasado vivido. Y teníamos una razón de peso para hacerlo: la mujer que da testimonio aquí, superviviente a un terror fascista que diezmó a sus padres y a cuatro de sus hermanos, impone en la pantalla, con su mera presencia física, un tal desmentido a la barbarie que, a pesar de su edad, encarna el impulso vital e irreducible de su rechazo de antaño.

Por este motivo hemos preferido evocar su pasado a partir de ella: con el aliento de la palabra que nos dirige, aquí y ahora, con su cuerpo ágil que se adivina habitado de sueños, hemos intentado hacer audible y visible la memoria de la



joven combatiente que fue, en la materialidad de su palabra presente. De esta manera cuando la señora mayor en la que se ha convertido Chelo habla de la relación que tenía con las armas en la guerrilla, sus manos imitan involuntariamente sus gestos de entonces: su manera de sujetar su revolver por ejemplo; y esta memoria del cuerpo dice mucho de la fidelidad de Chelo a su pasado. Pero ¿qué decir del poder evocador de su palabra, del tono o la música de su voz, de sus silencios, que a veces hablan más allá de las frases? ¿Qué decir de sus poemas o de sus canciones de la guerrilla, estos archivos escondidos, a los cuales Chelo devuelve vida y voz ante nuestros ojos y para nosotros? De esta forma, renunciando a representar un mundo escondido para siempre, hemos intentado mostrar cómo el pasado, que por definición queda fuera de cámara, trabajaba su presente de testigo, y hemos grabado indicios ínfimos: los silencios, en el intervalo de las palabras, para dejar resonar el rumor de las voces desaparecidas, el estremecimiento de su cara muda, como la huella viva, en ella, de los seres amados y perdidos. En una secuencia rodada en su pueblo natal donde ella vuelve para dejar una estela sobre la fosa de sus padres asesinados, Chelo grabada, delante de la casa destruida, evoca su hogar de antaño. Chelo agita los brazos señalando por el hueco de la puerta desencajada, un desprendimiento de piedras *«donde se encuentra»*, dice ella, *«el tesoro que su hermano, antes de ser asesinado por la guardia civil, escondió en 1939: un bote lleno de dinero de la República... »*. Teníamos una fotografía de esta casa, modesta pero intacta, datada en 1936, pero hemos preferido esta palabra tardía que despierta para nosotros, en la inmensidad negra de las ruinas, un posible de imágenes enterradas.

Pero, ¿con qué imágenes evocar a la vez el propio pasado y su reactivación a través del trabajo de la memoria? Inscribir la memoria de la guerrilla en su historia, es también hacer sentir su anclaje geográfico y ofrecer su doble territorio para soñar: la vertiente de los clandestinos (*el monte*) y la vertiente de los agentes de enlace (*el llano*) que, en el corazón de los pueblos tomados por la policía, en las aldeas, mantienen focos de resistencia. Dejar que se huelan las montañas de Galicia: los senderos húmedos, los prados, los pequeños valles, los bosques, los puertos, los árboles, las piedras; evocar el espacio abierto vegetal y en movimiento de los fugitivos. Y por oposición a este margen de los fuera de la ley rechazados sobre las crestas, el de la sociedad «de abajo»: el espacio cotidiano de las mujeres de la resistencia, el secreto de las casas de apoyo, los escondites donde se fomentan las acciones, los de la captura: las prisiones, los claustros donde la guardia civil torturaba a los detenidos a la sombra de las cruces y los escudos de la falange.

¿Cómo evocar este país de la guerrilla, país desaparecido y convertido en imaginario? Las imágenes grabadas siguiendo la estela de Chelo, en el transcurso de sus viajes, no bastan para evocarlo. Su voz tampoco. Por lo tanto, decidimos grabar los alrededores del pueblo de Chelo, en las zonas « históricas » de esta guerrilla, lugares que hemos elegido menos por su exactitud como

referencia que por su dimensión simbólica (aguas tumultuosas de torrentes, castaños llenos de nudos, lienzos de paredes, puente, escondites, grutas). No se trata de un país « real », sino del país del recuerdo (en torno al cual gira la voz en *off* de Chelo). Por este motivo los hemos grabado en soporte argentino, en blanco y negro. Así estas imágenes en súper 8 se acercan a la ficción; su grano, su textura especial, su falta de nitidez, el partido tomado de los planos fijos encuadrados como sucesiones de cuadros: todo ello con la idea de recordar la distancia del imaginario, de señalar que se trata de un paisaje interior, de indicar, por lo tanto, que no se trata ni de la realidad presente, ni de imágenes de archivos. Es posible que no hayamos conseguido lo que queríamos, pero con estas imágenes híbridas entre el documento y la ficción queríamos evitar, sobre todo, volver a cerrar el espacio de la evocación. Porque acaso hacer soñar, como sugiere Laurent Roth, es « dejar echar en falta » más que « dejar ver ».

Ahí estamos, a medio camino en el montaje que pone a prueba nuestras intenciones. Intentamos reproducir el recorrido de Chelo construyendo una progresión narrativa que abraza su historia y su presente, pero dándoles igualmente forma como si se tratara de una fábula cuyo valor simbólico podría hacer existir otros destinos de resistentes: en suma, intentamos tratar este real vivido como si escribiéramos una ficción. Chelo aparece así, no solamente como protagonista de un encuentro y un relato sobre un pasado que se vio privado de palabras durante mucho tiempo, sino también como protagonista, en presente, de la memoria; personaje central de un drama cuyo desenlace ocurre, ya se ha dicho, al colocar dos estelas en Galicia, la primera sobre la fosa de sus padres y la segunda sobre la de su amante y sus compañeros.

Para intentar transmitir la palabra de esta mujer en todas sus dimensiones (documento, declaración, reanimación del pasado en el presente, trasgresión de prohibiciones), cruzamos diversos enfoques. Porque se trata de mostrar cómo una mujer puede volver a apropiarse de su historia, nos ha parecido importante no disociar esta palabra de testimonio de los demás aspectos de su vida social, y entremezclarla con la trama dramática del documental: su retrato y la narración de los recuerdos de su memoria. De esta manera hemos grabado, en algunos momentos, el testimonio de Chelo en plano dinámico: mezclando su relato de lo ocurrido en su guerrilla con gestos ordinarios relacionados con su vida diaria en la Isla de Ré; por eso la vemos cocinando, limpiando su jardín, cortando la hierba con la guadaña o bien caminado por el sendero a mi lado. Pero cuando Chelo cuenta episodios trágicos como el asesinato de sus padres, se impone el archivo oral. Se filma entonces a Chelo en plano fijo, de cara a la cámara, con un encuadre americano, en posición de testigo ocular, al timón de la historia.

¿Qué filmamos cuando grabamos así frontalmente al testigo? Filmamos la palabra como acta de declaración y de trasgresión; grabamos cómo esta palabra aprisionada retoma el vuelo, ante nuestros ojos, superando los obstáculos históricos, es decir, lo que suele esconder el uso del testigo como mera fuente de información, efecto de real o confirmación del relato principal del historiador o

del director. ¿Hay que recordarlo? Lo que no se dice, modelado por la historia de la memoria, pesa especialmente cuando el relato alcanza las zonas más sensibles de la represión y de la lucha armada. Tanto si se trata de la violencia sufrida, como de la violencia infligida, la palabra se convierte en una travesía llena de obstáculos que imprimen al testimonio marcas de silencio: rastros de un pasado traumático o de un presente censurante, rastros de una prohibición más general que afecta específicamente a la relación de las mujeres con las armas, ya que sexo femenino y lucha armada parecen siempre inconciliables.

Y el plano fijo del archivo oral, incorporado al documental, deja ver y oír sobre el cuerpo y la palabra, de la que sin embargo afronta, ante nosotros, el silencio, el impacto de esta censura viva.

Como se trata de arrojar luz sobre la memoria presente de Chelo, la película no borrará completamente la dimensión de testimonio con dirección: en la pantalla aparecerá el destinatario que soy, coadyuvante de este trabajo de la palabra y aliada de las travesías hacia las estelas. Sin esta dirección (y el punto de vista de un destinatario efectivo), la representación de la transmisión apenas sería posible. Como en el origen de este proyecto de película está mi deseo de transmitir una experiencia femenina de esta resistencia armada al franquismo (a la cual me une mi memoria familiar) hemos elegido, para que la dirección del testimonio de Chelo permanezca encarnada, crear un espacio para el personaje en el que yo me convierto: parte activa de la transmisión. Presencia visual en el campo de la cámara o sonora fuera del mismo, suficientemente discreta como para permitir pasar a otro testigo, pero suficientemente motivada como para que se pueda entablar el diálogo con Chelo y que el eco de este diálogo pueda alcanzar a otros.

Inscribir así un testimonio en el relato plural de la película, hacer posible su transmisión y poner en escena un testigo en la pantalla, es *inventar* una relación justa, única y necesaria con todos los demás elementos del dispositivo documental. Y como la película es, primero, un encuentro con la persona viva del testigo, esto se puede convertir en un acto colectivo que se construye a través de la propia película. De esta manera, Chelo, actriz del trabajo de la memoria y consciente de que la imagen documental es su testigo ante la historia, acaso se apodera del dispositivo documental que hemos creado: interviniendo en la fabricación de los rastros audiovisuales que la conciernen, imponiéndose como sujeto y ya no como objeto; de manera que, sin duda, *La isla de Chelo* tratará menos sobre ella que sobre la relación que ella ha instaurado, con el paso de los meses, con la propia película que, finalmente, se ha convertido también en la suya.

Odette Martinez-Maler

