



La presencia del presente en los documentales históricos españoles sobre la Guerra Civil realizados en el siglo XXI¹

Manuel Gómez Segarra²; Fátima Gil Gascón³

Recibido: 2 de marzo de 2018 / Aceptado: 30 de julio de 2018

Resumen. Esta investigación analiza las producciones documentales españolas de carácter histórico sobre la Guerra Civil. Muestra en qué medida la historia en un formato audiovisual reconocido como realista y objetivo está sujeta a las inquietudes de la sociedad que lo crea y lo consume. La presencia del presente se acentúa en el caso del documental histórico por las exigencias propias de la producción (concreción de imágenes, necesidad de ser comprendido fácilmente y conectar con las inquietudes del momento, etc.) y más aún en un tema como la Guerra Civil Española que aún centra muchas controversias en España.

Palabras clave: Documental histórico; Guerra Civil Española; presente; estrategia narrativa.

[en] Present time in historical documentaries about Spanish Civil War produced during XXI century

Abstract. This investigation aims to analyze historical documentaries about Spanish Civil War. The research shows how History, in an audiovisual format that appears more realistic and objective, is subject to concerns social issues about the society that produces, receives and assimilates the films. The importance of the present moment in Historical Documentary films becomes accentuated by the specifications and production requirements (specific images, easy-to-understand stories, to show current concerns...) This matter is particularly important in such a controversial subject like Spanish Civil War.

Keywords: Historical documentary; Spanish Civil War; present; narrative strategy.

Sumario. 1. Introducción. 2. Metodología. 3. La estrategia narrativa. 4. Estrategias narrativas en los documentales actuales sobre la Guerra Civil; 4.1. Presencia del director; 4.2. Investigación; 4.3. Discurso oral; 4.4. Estrategias de predominio del personaje y predominio de la trama o dramatización; 4.5. Estrategias narrativas de desarrollo temático y narración en paralelo; 4.6. Narración expositivo-cronológica; 4.7. Reconstrucción; 4.8. Discurso visual 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas. 7. Filmografía.

¹ Este artículo es parte de la investigación iniciada por los autores en el marco del proyecto “E-Story Project – Media and History – From cinema to the web. Studying, representing and teaching European History in the digital era” proyecto financiado por el Programa ERASMUS+ de la Unión Europea. (Erasmus+ Programme, Grant Agreement: 2015-1-IT02-KA201-014777318496)

² Universidad Internacional de La Rioja (UNIR) (España)

E-mail: manolo.gomez@unir.net

³ Universidad de Burgos (España)

E-mail: fatimagg@ubu.es

Cómo citar: Gómez Segarra, Manuel y Gil Gascón, Fátima (2019): "La presencia del presente en los documentales históricos españoles sobre la Guerra Civil realizados en el siglo XXI". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 25 (1), 235-250.

1. Introducción

En 1920, la academia holandesa de Historia solicitó la ayuda de Johan Huizinga para crear un archivo de documentales. El historiador rechazó la propuesta. Adujo que el cine no aportaba nada a la disciplina, salvo detalles de poco interés (Burke, 2005: 196). Hasta los años centrales del siglo XX no se reivindicó el cine como fuente de la historia dentro de *Annales*: se vio entonces como un medio para desvelar la mentalidad de la sociedad que lo creaba y consumía y, por tanto, una eficaz herramienta para conocer lo pretérito.

Pese a que fue esta corriente la que visibilizó la importancia del cine como fuente para el conocimiento de una sociedad, existieron algunos trabajos anteriores que ya desarrollaban dicha idea. Entre ellos, destaca el libro de Kracauer, *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán* publicado en Norteamérica en los años 40. El autor abordaba el estudio del Expresionismo alemán a través de la ideología imperante durante la república de Weimar. "Mi tesis consiste en que pueden revelarse por medio de un análisis del cine germano las profundas tendencias psicológicas dominantes en Alemania de 1918 a 1933" (Kracauer, 1985: 9).

En los años setenta Marc Ferro publicó *Historia y cine*, una de las primeras obras que analizan las relaciones entre el pasado y su representación visual. El autor señaló que las películas son, en realidad, discursos historiográficos, contraversiones de la historia oficial. Un elemento agente de los acontecimientos, pero, también, un documento de los mismos. El historiador, por tanto, no debe acercarse a los filmes desde su concepción como arte, sino desde la idea de que constituyen una fuente más para el conocimiento (Ferro, 2008: 7).

Christian Metz distinguió dos planteamientos a la hora de acometer el estudio de esta materia. Por un lado, el hecho filmico, que remite a un discurso significativo localizable y, por otro, el cinematográfico que es observado como un acontecimiento social (Metz, 1993). El primero se centra en el metraje mientras que el segundo ahonda en el contexto en el que se realiza y en la estrecha relación entre el filme y los espectadores que acuden a las salas. Relación que permite al cine trascender del entretenimiento a la ideología –incluso al adoctrinamiento (Comolli y Narboni, 1971: 27-36)- siendo un reflejo de los esquemas mentales, sociales o culturales de una determinada población.

El cine que es una fuente histórica (cultural y social, al menos), también es una industria cuya principal finalidad es entretener. Para que una película sea legible, descifrable debe resultar verosímil para los espectadores. Éstos deben poder empatizar con los personajes del relato e identificarse con sus planteamientos y sus esquemas mentales. Por ello las películas, incluso las históricas, dan cuantiosa información sobre el período en el que se realizan (Rosenstone, 1995: 17). El cineasta reconstruye filmicamente el relato a posteriori por lo que cualquier texto visual que narre el pasado constituye una relectura del mismo desde la perspectiva vigente en el momento de la producción del formato (Sorlin, 1992: 13).

Las obras históricas escritas difieren de las audiovisuales en el tratamiento que cada una da al tema que aborda. De igual manera que algunos historiadores han señalado la importancia de la narrativa o la retórica en la escritura sobre el pasado (Ricouer, 2005: 179), el cine, según señala Robert Rosenstone se aproxima al pasado simulándolo, es decir, componiendo una realidad no literal sino interpretativa, metafórica. El autor señala que la historia, aún la más academicista, no recrea literalmente el pasado, sino que estructura los vestigios de éste a través de una construcción verbal que pretenden explicar desde el presente lo sucedido en el pasado. “Y así llego a una conclusión sencilla (tras diez años de pensar): los cineastas pueden ser historiadores y algunos de ellos ya lo son. Pero las reglas que siguen para abordar el pasado en sus obras son, y deben ser, diferentes de las que rigen la historia escrita”. (Rosenstone, 2014: 15).

Esto genera, tal y como defiende Peter Burke, un tipo de información muy diferente a la de otras fuentes. La fuerza de la imagen, que convierte el pasado en presente, genera una evocación de éste valiosa pero distinta de la que ofrecen los estudios de Historia: “Dada la importancia que tienen la mano sujeta a la cámara, y el ojo y el cerebro que la dirigen, convendría hablar del realizador cinematográfico como historiador” (Burke, 2005: 201). No sólo eso, la necesidad de conectar con las audiencias lleva al director del film a intentar relacionar el pasado que se ofrece con el presente en que vive el espectador (Montero, 2009: 387-396). Y en lo más interno de la narración audiovisual que es un documental histórico late otra necesidad vital: hay que hablar el mismo lenguaje del espectador. No las mismas palabras, pero sí una traducción de contextos que haga asequible la narración sin necesidad de explicaciones continuas que alejen del argumento de la historia (Montero, 2009: 387-396).

El cine documental suele aceptarse como la forma más rigurosa de representar visualmente el pasado. Este hecho es especialmente significativo, porque establece una relación con el espectador que implica un compromiso de honestidad y veracidad entre el realizador y el público, para que este confíe en que aquello que va a ver es —o ha sido— real (Plantinga, 2014: 53-67).

En este entramado, los documentales históricos, por su naturaleza cinematográfica y su intencionada veracidad, se conforman como una fuente relevante para conocer dos períodos diferentes. Esta duplicidad temporal puede ser evidenciada o simulada en función de las herramientas narrativas y visuales empleadas por el realizador (Del Rincón, Torregrosa, Cuevas, 2017: 175-188). Por tanto, el estudio de estos instrumentos es un elemento indispensable tanto para la comprensión del momento que pretende plasmar como de la mentalidad del instante en el que son realizados.

2. Metodología

El presente artículo tiene como finalidad analizar cómo influye el presente en los relatos históricos del cine de no ficción a partir del caso de la Guerra Civil Española. Se parte de la premisa de que el lenguaje audiovisual puede, con las herramientas que le son propias, abordar la narración de un hecho histórico. Para conseguirlo, es necesario pasar del documento al documental. Es decir, pasar de la

mera muestra y recopilación de las fuentes a la elaboración de un discurso utilizando los instrumentos propios de lo visual que difieren sustancialmente de las herramientas del lenguaje escrito.

Se asume la hipótesis de que un documental histórico no solo muestra el momento que pretende plasmar, también es un buen reflejo de la sociedad que lo crea y lo consume. La presente investigación analizará las soluciones narrativas y visuales –la estrategia narrativa- utilizadas por los diferentes realizadores. La caracterización de las fórmulas utilizadas para abordar la representación de la historia desvela el modo en que la actualidad se hace presente en el relato audiovisual sobre el pasado.

Se han estudiado los largometrajes documentales sobre la Guerra Civil realizados en España entre el 2000 y el 2014 inscritos en el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) excluyéndose expresamente los producidos para televisión u otro tipo de pantallas. La localización ha exigido la consulta de las bases de datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte⁴ y de Filmoteca española⁵. El criterio temático de elección ha sido largometrajes de no ficción cuyo relato se desarrollase o tuviese una relación directa con la Guerra Civil. Así pues, no solo se han tenido en cuenta las historias acontecidas durante el conflicto, también las que narran las consecuencias del mismo (presos, exilio...).

El resultado ha sido una relación de treinta y seis largometrajes. Inicialmente se encontraron treinta y ocho documentales. Sin embargo, dos de ellos - *Memorias de una guerrillera. La historia de Remedios Montero* (Pau Vergara, 2007) y *El viatge de la Llum 4º viatge* (Salomón Shang 2007) no pudieron ser visionados ni en Filmoteca ni a través del contacto con sus realizadores.

El análisis se ha centrado en dos aspectos. Por un lado, en el estudio de las estrategias narrativas para establecer una clasificación y descubrir sus características más relevantes. Por otro, en observar qué herramientas del código cinematográfico particular de esta tipología (Christian Metz, 1973: 89) remiten al tiempo en el que se narra la historia.

Se trata de documentales producidos al calor de determinados debates contemporáneos y en los que la carga emocional está más patente (Ludvigsson, 2003). De acuerdo con Ludvigsson el documental hace referencia a un mundo real del pasado, pero también adopta una posición, una ideología y un sesgo concretos desde el presente. Nunca es una lección de historia neutral. De partida, la propia formación del autor y su entorno político, social y cultural condicionan el enfoque (*frame*) que se presenta del pasado. En el lenguaje audiovisual la elección del tema, la estrategia narrativa escogida y los tipos de comienzo y final permiten detectar esas trazas del presente en la exposición del pasado.

⁴ Catálogo de cine, Ministerio de Educación, cultura y deporte de España, (12 noviembre 2017), <http://www.mecd.gob.es/catalogodecine/2015/presentacion.html>

⁵ Base de datos de la Filmoteca española, Ministerio de Educación, cultura y deporte de España, (12 noviembre 2017), <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es>

3. La estrategia narrativa

Un documental no es la unión de varios documentos sino una narración con un significado. Una narración decidida por un autor. Mientras en las películas de ficción se inventa todo, tanto la historia – incluso si está basada en hecho reales– cómo la manera de contarla, en el género documental, por el contrario, la historia viene dada por la realidad y, por tanto, debe constreñirse a ella. Lo que sí puede idearse es la forma en la que se aborda.

Aunque haya varios momentos y “lugares” en los que las decisiones sobre qué y cómo va a ser un documental sean claves, por ejemplo: edición, grabación, sonido, imagen –cómo usar el material de archivo, qué grabar...-, guion o estructura del guion, y modo de representación documental (Nichols, 2013: 94); los dos últimos – el guion y la construcción visual de la historia- son los que marcan el tono general y la estructura del relato.

Inicialmente, todo documental, y en concreto todo documental histórico, se enfrenta a dos problemas básicos: el tema sobre el que trata y la manera en que será contado ese tema. Dos aspectos distintos: la historia-tema (lo que se dice) y el discurso (la forma de decirlo en su manifestación audiovisual (Chatman, 1990)). Se estudia la forma en lugar del contenido, o el contenido en cuanto se manifiesta como forma. Es decir, que interesan los sucesos, los acontecimientos, los personajes, los lugares y las situaciones, en cuanto a cómo han sido estructurados en una narración construida. Llamaremos aquí estrategia narrativa a la respuesta que el lenguaje audiovisual ofrece en cada caso a este problema. Al idear esta estrategia es donde el realizador toma las decisiones en las que, lo advierta o no, aparece un punto de vista y un planteamiento en los que pueden hacerse presentes las inquietudes de la sociedad del momento en el que se produce el documental.

La estrategia narrativa no solo establece la estructura argumental del relato, también atiende a las herramientas visuales y sonoras que deben utilizarse. En resumen, la estrategia narrativa se compone de tres factores: la manera de encarar el proyecto, la solución visual y la solución narrativa. Aporta la idea para organizar la manera de contar y, además, así, facilita un esquema de trabajo y de grabación.

No hay un número cerrado de estrategias pues el mundo de los documentales es también un mundo creativo y está por lo tanto abierto a distintas maneras de contar. De igual manera, las estrategias existentes pueden combinarse entre sí dando lugar a otras muchas propuestas narrativas, que siempre han de verse como un conjunto (Aumont y Michel, 1990: 80).

4. Estrategias narrativas en los documentales actuales sobre la Guerra Civil

El análisis de los treinta y seis documentales sobre la Guerra Civil española pone de manifiesto que se han empleado diez maneras diferentes de estructurar el filme. Aunque lo más común es que en cada documental predomine una estrategia narrativa, algunos, sin embargo, presentan varias estrategias. Esto pasa, por

ejemplo, en *Los que mataron a Franco* (Oriol Porta, 2008): trama+personaje, o en *El honor de las injurias* (Carlos García Alix, 2007): director+discurso visual.

4.1. Presencia del director

El director del documental se convierte en protagonista-personaje y guía de toda la narración. A través de él se cuenta el relato. Se invita al espectador a que lo acompañe y descubra junto a él la historia. La presencia de un narrador-autor implica una focalización interna, generalmente fija (Genette, 1989: 241 y ss.). Por su implicación, refiere lo acontecido desde un nivel intradiegetico. Hay dos documentales de este tipo: *Mujeres en pie de guerra* (Susana Koska y Susana Sáez, 2004) y *El honor de las injurias* (Carlos García Alix, 2007).

En el primero, la presencia de la realizadora es constante y conduce todo el relato. Está presente en el plano inicial y en el final, en las entrevistas y en buena parte de las imágenes. Cuenta al espectador sus reflexiones y propósitos. Por ejemplo, dice en el texto introductorio: “El documental nace en el momento justo para hacer oír una voz sincera y firme... Hoy en enero del 2003 viajo en un tren buscando las huellas de pasado... me sigue los pasos una guerra que está a punto de estallar”. El filme lo conforman siete entrevistas a republicanas que lucharon contra el fascismo desde el inicio de la Guerra hasta la muerte de Franco. La directora es el hilo conductor y la intérprete de lo que se ve y escucha.

En el mismo instante del inicio de *El honor de las injurias* (Carlos García Alix, 2007) se oye la voz del director: “Lo primero que supe de él fue su muerte. Era la sombra más profunda de una derrota, el triste honor de una venganza. Decidí seguir su rastro. La curiosidad se convirtió en obsesión. Quedé atrapado”. Y el documental se convierte en una reflexión personal mientras sigue los pasos del anarquista Felipe Sandoval. Lo interesante no son tanto los hechos y los documentos, que los hay y en abundancia, como el intento de comprender a una persona y una época. Por eso, aunque el desarrollo es cronológico, la implicación y presencia del director remiten continuamente al presente de la producción.

Que el autor aparezca como parte activa de la obra no solo dirige de forma absoluta la opinión sobre los acontecimientos tratados, también permite incluir elementos visuales del presente desde el que se narra la acción. Así mismo las inquietudes del presente aparecen con naturalidad a través de los directores.

4.2. Investigación

Esta estructura narrativa no hace referencia a la labor investigadora llevada a cabo para conformar la historia sino a que la narración se hace como si se tratase de una investigación. Todo se presenta y se relata como el progresivo avance, mientras se suceden las escenas y los minutos, del descubrimiento de un tema. El interés del documental se alimenta de la intriga, los interrogantes, las preguntas y las expectativas que se generan según se simula que se suceden los hallazgos alrededor del tema que se trata.

La estrategia implica que alguien investiga. Es a través de ese alguien como se hace presente el tiempo actual de la misma manera que antes lo era a través del director. De hecho, en *La sombra del iceberg* (Hugo Domenech y Raúl

Montesinos, 2008) los realizadores del documental se presentan como los investigadores. En *O segredo da Frouxeira* (Xoxe Abad, 2010) será un pariente del protagonista quien indague. Otra fórmula es la de *Tras un largo silencio* (Sabín Egilior, 2006) en el que se asiste a la sucesión de pesquisas llevadas a cabo por un grupo de arqueólogos.

Esta estrategia es la que menos imágenes de archivo necesita ya que el recurso visual más común es grabar “el viaje”. *Tras un largo silencio* maneja los desplazamientos en coche “buscando” los sitios, los restos, las antiguas casas. De esta manera no solo se hace hincapié en el proceso, también se juega con los estragos del tiempo en los lugares y personas que se buscan. El resto de los documentales tienen también este tipo de imágenes que hacen ver, de forma muy efectiva, estos esfuerzos. Aeropuertos, estaciones, carreteras, caminos, pasillos, etc. son imágenes no solo de transición o de recurso sino imágenes cargadas de contenido “investigador”.

Intentar desentrañar desde el tiempo actual un tema del pasado hace que el punto de vista contemporáneo empape toda la exposición histórica. Los investigadores hacen partícipes a los espectadores de sus preguntas, perplejidades y hallazgos.

4.3. Discurso oral

La estrategia narrativa de discurso oral opta por la realización de multitud de entrevistas para llevar a cabo la narración del tema que se trata. La película se basa en la unión de las entrevistas: la voz del locutor desaparece. Lo esencial es que el documental se plantea y resuelve como la suma de testimonios orales, en los que, en algunos casos, se prescinde hasta de recursos visuales de localizaciones, fotografías, imágenes de archivo, etc.

Las entrevistas a testigos de acontecimientos históricos son uno de los principales recursos de los documentales históricos y consiguen transmitir, gracias a la fuerza y credibilidad del testimonio personal, la realidad y la vida de una época pasada. El discurso oral no es una suma de testimonios sino la elaboración de un relato unitario y nuevo a partir de los testimonios recogidos. Responden a esta tendencia los siguientes documentales: *Ezkaba* (Iñaki Alforja, 2006), *La guerra cotidiana* (Daniel Serra y Jaime Serra, 2002), *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002), *L'escaezu* (Juan Luis Ruiz, 2009), *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001), *Los perdedores* (Driss Deiback, 2007) y *Memorias rotas* (Manane Rodríguez, 2010).

La recopilación de testimonios permite establecer un vínculo entre los sucesos pasados y las identidades sociales del presente. La historia se compone solo con los recuerdos de los entrevistados. Las conversaciones con testigos y familiares son una fuente documental distintiva del lenguaje audiovisual; proporcionan información, en no pocos casos emoción y también dejan ver la huella del paso del tiempo en los propios recuerdos. Dicho de otra manera “es posible encontrar hombres equivocados acerca de lo que creían ser, pero no acerca de lo que creían pensar... si bien no fue éste su verdadero pasado, sí se trata de sus verdaderos recuerdos.” (Chesterton, 2005: 36).

El presente no solo se evidencia visual y narrativamente, sino que, en buena medida, constituye un elemento que revaloriza los testimonios personales. Un acontecimiento nimio puede no tener importancia en el momento en que sucede, pero adquirir cierta relevancia gracias al devenir histórico. El recuerdo de las personas construye la historia y la propia narración del documental, haciendo invisible cualquier otra consideración o tema. Un giro interesante en estos documentales es que la cuestión del mismo deja de ser el tema que se recuerda y empieza a ser los que lo recuerdan, convirtiéndose el ensalzamiento de las personas entrevistadas en la “finalidad final” del propio documental⁶.

4.4. Estrategias de predominio del personaje y predominio de la trama o dramatización

Los documentales no disponen de historias dramáticas como las de ficción, pero sí usan algunos de sus elementos. Así se distinguen los documentales donde se incorporan elementos de construcción de personajes y otros donde lo que ayuda a hilvanar el relato son elementos tomados de la arquitectura de una trama.

La estrategia narrativa de predominio del personaje no se refiere a que el documental sea una biografía, sino que consiste en tratar al protagonista o sujeto del documental como un personaje (Vallejo, 2008: 72-89). Es decir, se convierte a la persona de la que trata el documental en una figura dramática, lo que Nichols denominada “actores sociales” (Nichols, 2013: 66). Se hace una auténtica presentación del personaje, se expone su conflicto, sus deseos, la lucha por conseguirlos, etc., hasta terminar con la resolución de lo planteado. Así, por ejemplo, *Amaren ideia* (Maidier Oleaga, 2010) versa sobre tres ancianos que fueron niños de la guerra y que ahora vuelven a España por primera vez. *Camaradas* (Sabín Egilior, 2013) trata de la guerra y el exilio y convierte a uno de los entrevistados en el hilo conductor de todas las peripecias⁷.

“El uso de la dramatización y la disposición de una escena tiene una larga e ilustre historia en el cine de no ficción” (Plantinga, 2014: 65). La estrategia narrativa de predominio de la trama crea los documentales más parecidos a las películas de ficción. Se usan los mismos recursos que se utilizan en los guiones dramáticos: planteamiento, actos y puntos de giro, clímax, resolución y, evidentemente, la aparición de personajes y sus conflictos. Unos documentales usan más unas cosas que otras o unas con más claridad que otras, pero todos tratan de generar el interés a partir de la creación de una historia dramática⁸. Dependiendo

⁶ En la Transición política se dio el mismo giro, con el objetivo, en ese caso, de recuperar la imagen y la voz acallada por la versión oficial de la Guerra civil. Catalá, Cerdán y Torreir

⁷ Aun así, lo más común son las biografías, muy desarrolladas en el género documental histórico debido a la tendencia del relato visual a basarse en las acciones humanas. Castela *e os irmans da liberdade* (Xan Leira, 2004), *Ciudadano Negrín* (Carlos Álvarez, 2010), *Los otros guerrilleros* (Iñaki Pinedo, 2011), *Vivir de pie. las memorias de Cipriano Mera* (Valentí Figueres, 2009) y *Exilios. (Historia de Lorenzo Varela)* (Xan Leira, 2006) son documentales biográficos que abordan las vidas de Castela, Negrín, el pintor Luis Quintanilla, Cipriano Mera y el escritor y artista Lorenzo Varela respectivamente.

⁸ Pertenecen a esta estrategia *Azaña* (Santiago San Miguel, 2008), *Castillo de Oite* (Primitivo Pérez, 2013), *Mirando al cielo* (Jesús Garay, 2008), *Noticias de una guerra* (Eterio Ortega y Elías Querejeta, 2006) y *Los que quisieron mataron a Franco* (Pedro Costa y José Ramón Da Cruz, 2006)

de la aparición de algún personaje protagonista la historia se puede mezclar más o menos con la estrategia anterior.

Donde más destaca el peso del presente en estos dos tipos de documentales es en los finales. Estas estrategias se enfrentan de manera más directa que las demás a un problema común a muchos de los documentales analizados. Se trata de un problema estrictamente narrativo: al tratarse de historias vinculadas al bando republicano todas acaban mal. Son historias trágicas que acaban en derrota.

Las soluciones narrativas para tornar este mal término son varias, aunque predomina la de convertir el tiempo presente en el verdadero final de la historia. Situar el final en la actualidad sirve de resarcimiento a quienes fueron injustamente tratados, humillados o vencidos y el documental acaba así lo que cuenta de manera positiva. Los últimos minutos de los documentales dan un salto temporal, traen la historia hasta el presente, y algo de la actualidad es el verdadero final de la historia que convierte a los republicanos derrotados en victoriosos. El presente es una victoria sobre el pasado.

La segunda manera de revertir el final negativo es elaborar secuencias que, con justicia poética, permiten leer los acontecimientos de una nueva manera. La más común de este tipo de secuencias es el homenaje. Una forma es grabar un homenaje actual (*Tras un largo silencio* (Sabin Egilior, 2006), *Ezkaba franquistas* (Iñaki Alforja, 2006), *La maleta mexicana* (Trisha Ziff, 2011) y *Memorias rotas* (Manane Rodríguez, 2010), otra es montar una secuencia emocional que sirva de reconocimiento y admiración hacia estas personas, la más repetida es la formada por fotos de los protagonistas unidos por una música emotiva (*La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002), *Crónicas da Galiza mártir* (Xan Leira, 2013), *La guerra cotidiana* (Daniel Serra y Jaime Serra, 2002), *L'escaezu. Recuerdos del 37* (Juan Luis Ruiz, 2009), *Las cajas españolas* (Alberto Porlan, 2004), *Memorias rotas* (Manane Rodríguez, 2010) y *Las maestras de la República* (Pilar Pérez, 2013).

Estos montajes hacen triunfar los valores morales o políticos sobre los hechos. La manera más simple de convertir la derrota en victoria es que se diga, ya sea con la voz del locutor o mediante algún entrevistado. Por ejemplo, en *Exilios* (Xan Leira, 2006), un entrevistado, Alonso Montero (miembro del PCE) afirma: “Era un hombre que vivió de derrota en derrota. Pero, al mismo tiempo, nunca dejó de creer, que el capitalismo no tenía la última palabra... seguro que suscribiría las palabras de Ernesto Cardenal cuando afirmó que somos soldados derrotados de una causa invencible. Yo creo que ahí está, también, el cuerpo entero de Lorenzo Varela”. En *L'escaezu* (Juan Luis Ruiz, 2009): Habla un “niño de Rusia” a modo de conclusión: “nuestro ideal era hacer algo bueno... qué grande es tener un ideal, aunque descubras que te han engañado y sigas creyendo en el ideal, pero a tu manera, como tú crees que debe ser.” El documental *Los perdedores* (Driss Deiback, 2007) en su pretensión de revalorizar a la guardia mora de Franco hace decir a uno de ellos que “hoy no movería un dedo por Franco”.

Por el enfoque, estos tipos de finales predominan en veintidós documentales⁹, la mayoría de ellos influidos por la corriente de la memoria histórica.

⁹ *Las cajas españolas* (Alberto Porlan, 2004), *Rejas en la memoria* (Manuel Palacios, 2004), *Tras un largo silencio* (Sabin Egilior, 2006), *Mirando al cielo* (Jesús Garay, 2008), *Castelao e os irmans da liberdade* (Xan Leira, 2004), *Crónicas da Galiza mártir* (Xan Leira, 2013), *Ezkaba* (Iñaki Alforja, 2006), *La guerrilla de la*

En el caso de predominio del personaje el final de las historias siempre es doble: el significado o el peso histórico del personaje y el final estrictamente personal. Este final personal, emocional, se puede presentar de muchas maneras: un texto (*Ciudadano Negrín*), la lectura de una carta (*Exilios*), el testimonio de un familiar (*Lorca, el mar deja de moverse*), un deseo expresado por una voz en *off* o por otro entrevistado (*Azaña. Ezkaba.*), un testimonio del propio personaje (*Celuloide colectivo*), etc. Es en estos finales emocionales y personales donde se hace más palpable el tiempo presente ya que, a través de ellos, cada personaje queda salvado al cobrar su vida coherencia y sentido.

4.5. Estrategias narrativas de desarrollo temático y narración en paralelo

En el desarrollo temático el documental divide el tema en grupos de contenidos y se utilizan los recursos más usuales del cine de no ficción: entrevistas a testigos y expertos, imágenes de archivo, localizaciones actuales y voz *over*. El esquema suele ser expositivo con una intención claramente pedagógica. Por su parte, la narración en paralelo basa su interés en el desarrollo combinado de dos historias. El único ejemplo es *La maleta mexicana* (Trisha Ziff, 2011) que cuenta de forma conjunta el hallazgo de una maleta con negativos de Robert Capa y la excavación de una fosa de la Guerra Civil.

En estas dos estrategias es donde se encuentra de manera más clara que el lugar preferente en el que se insertan las inquietudes del tiempo presente es en el propio planteamiento inicial. En los primeros cinco minutos se presentan simultáneamente el tema histórico que se va a tratar, el estilo narrativo y el punto de vista adoptado. Situar al inicio del documental un claro punto de vista actual orienta el sentido de todo el relato histórico posterior. A esto se une el intento, de carácter comercial, de hacer actual el tema histórico para incrementar el interés. Lo más común es hablar de que es ahora cuando se puede conocer la verdad. Es el tiempo de romper un supuesto muro de silencio (*La maleta mexicana*, Trisha Ziff, 2011); o de conocer cómo fue en el comienzo de la lucha por los derechos de los que ahora se disfrutaban (*Las maestras de la República* (Pilar Pérez, 2013)- o de devolver la dignidad a los combatientes republicanos (*Rejas en la memoria*, Manuel Palacios, 2004).

4.6. Narración expositivo-cronológica

Se ha considerado que un documental responde a esta estrategia en el momento en que el desarrollo temporal es la decisión organizativa del relato sin que exista ningún otro apoyo. El desarrollo cronológico es algo propio de una disciplina como la Historia (Lagny, 1992: 38).

memoria (Javier Corcuera, 2002), *Exilios* (Xan Leira, 2006), *La maleta mexicana* (Trisha Ziff, 2011), *Ciudadano Negrín* (Carlos Álvarez, 2010), *Celuloide colectivo* (Óscar Martín, 2009), *Azaña* (Santiago San Miguel, 2008), *L'escaezu* (Juan Luis Ruiz, 2009), *Los héroes nunca mueren* (Jan Arnold, 2004), *Los perdedores* (Driss Deiback, 2007), *Las maestras de la República* (Pilar Pérez, 2013), *Memorias rotas* (Manane Rodríguez, 2010), *Mujeres en pie de guerra* (Susana Koska y Susana Sáez, 2004), *Los otros guernicas* (Iñaki Pinedo, 2011), *O segredo da Frouxeira* (Xoxe Abad, 2010) y *Lorca, el mar deja de moverse* (Emilio Ruiz, 2006).

40 años y un día (Salvador Dolz, 2007) cuenta la historia de la vida en las cárceles del franquismo y la evolución del sistema penitenciario español desde el año 1936 hasta finales de los años 70. La película es narrada por un locutor y los entrevistados sirven para ilustrar o corroborar lo que dice o presenta la voz *over*. Todo se desarrolla y expone cronológicamente, marcando con rótulos el avance del tiempo. Es también una voz la que se encarga de exponer la historia de la represión franquista en el norte de España en *Crónicas da Galiza mártir* (Xan Leira, 2013). El locutor explica y las entrevistas ilustran algunos acontecimientos como documentos que corroboran lo que se afirma.

En ocasiones, este tipo de estrategias, al primar lo expositivo, encuentra dificultades para aprovechar bien los diversos recursos propiamente audiovisuales. El principal inconveniente al que deben hacer frente es que, si no están muy bien documentadas y pueden aportar en cada tramo del documental alguna información sustanciosa o inesperada, se suelen volver previsibles o incluso convertirse en un informe que derive en discurso.

En los finales de este tipo de documentales, pero no solo en ellos, se aprovecha para realizar diversos añadidos al tema histórico: un juicio, una consideración o enseñanza, que se deduce de lo que se ha expuesto. Especialmente llamativas son la aparición de moralejas, mensajes y, en algunos casos, incluso lo que en publicidad se denomina *call to action*. Casi todos los documentales hechos al calor de la corriente de la memoria histórica añaden en los minutos finales diversas enseñanzas sobre la historia y llamadas a continuar el trabajo de recuperación de la memoria¹⁰.

La manera más común de llevar a cabo una llamada a la acción es a través de algún entrevistado. Por ejemplo, Gibson pide que se busque el cadáver de Lorca. En otros casos aparecen personas pidiendo recuperar la memoria, romper el “muro de silencio”, “no me parece correcto querer hoy castigar a nadie, ni llamar la atención a nadie, pero esclarecer la cosa sí”, “no pedimos venganza sino verdad, que los cuerpos salgan a la luz”, “el Estado no ha hecho nada por recuperar la memoria”, “la recuperación de las figuras del exilio es una obligación de toda la sociedad”, “la sociedad civil no tendría por qué estar haciendo los deberes al estado”.

En *Las maestras de la República* (Pilar Pérez, 2013) las últimas personas entrevistadas afirman lo siguiente: (Hay que) “Recuperar la memoria de estas personas / Hay que luchar siempre, luchar por una educación mejor, pero aunque se consiga poco seguir manteniendo la ilusión, no hundirse nuca / luchar por una escuela solidaria es el mejor legado que nos han dado las maestras republicanas y el reto que tenemos hoy, ahora y aquí, para continuar, diríamos teniendo viva su memoria... eso nos obliga a continuar hoy en día luchando por sus ideales / Texto: “En recuerdo de las maestras republicanas que dedicaron sus vidas a la

¹⁰ Hay once documentales que contienen este tipo de mensajes finales: *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002), *Los héroes nunca mueren* (Jan Arnold, 2004), *Lorca, el mar deja de moverse* (Emilio Ruiz, 2006), *Ezkaba* (Iñaki Alforja, 2006), *Mirando al cielo* (Jesús Garay, 2008), *Azaña* (Santiago San Miguel, 2008), *Hollywood contra Franco* (Oriol Porta, 2008), *O segredo da Frouxeira* (Xoxe Abad, 2010), *La maleta mexicana* (Trisha Ziff, 2011), *Crónicas de Galiza mártir* (Xan Leira, 2013) y *Las maestras de la República* (Pilar Pérez, 2013).

construcción de una educación basada en los ideales de igualdad, justicia y solidaridad. FETE-UGT”.

En *Azaña* (Santiago San Miguel, 2008), tras recordar una frase del presidente de la República (“Hasta la tercera República”), el actor que hasta ese momento ha representado el papel del político dice: “Esperemos que la III República venga de la mano de hombres y mujeres de la talla de Manuel Azaña. Al menos así lo esperamos.”

4.7. Reconstrucción

Las reconstrucciones son utilizadas como el recurso que permite hacer-narrar el documental y su finalidad no es elaborar una película de ficción sino mostrar los acontecimientos y las personas avanzando así en el relato histórico. No en vano y, según señaló Plantinga, las imágenes de un documental pueden ser consideradas como signos que permiten una interpretación de lo acontecido. Funcionarian como iconos ya que nos dan una información similar a la que podríamos obtener si estuviéramos en la escena en el lugar de la cámara (Torregrosa, 2008: 303-315). La imagen de las reconstrucciones cumple una función demostrativa.

Los documentales que usan esta herramienta son *Las cajas españolas* (Alberto Porlan, 2004) y *El campo de Argelers* (Felip Solé, 2009)¹¹. En ambos hay reconstrucciones minuciosas y de gran calidad mezcladas con imágenes de archivo y otros recursos.

El campo de Argelers (Felip Solé, 2009) evoca la existencia del campo de concentración de Argeles sur Mer (Pirineos Orientales), desde su creación en enero de 1939 hasta su cierre en septiembre de 1941. Sus reconstrucciones son los documentos de lo que de verdad pasó. Esto se explicita en el inicio del documental donde la voz de la locutora recuerda que las imágenes “muestran el Campo de Argelers tal y como lo recuerdan los testimonios”. La simulación actual es la que permite narrar lo acontecido y se emplea y actúa como la evidencia de lo que pasó.

Las cajas españolas (Alberto Porlán, 2004) reproduce las vicisitudes y el recorrido de las pinturas del museo del Prado durante la Guerra Civil. La imagen permite en todo momento ver, y por tanto corroborar, lo que se dice y expone. La sensación de que todo ocurrió como se explica es absoluta. El montaje es siempre demostrativo. El presente se manifiesta en el final del documental que no acaba con la vuelta de las pinturas, sino que continúa dos minutos más enseñando, ahora en color frente al blanco y negro de todo el anterior metraje, el museo del Prado y rindiendo homenaje a los republicanos que “salvaron” las pinturas.

4.8. Discurso visual

Como ya se ha señalado, la estrategia narrativa debe aportar tanto soluciones narrativas como visuales. Aunque, por lo general, suelen prevalecer las primeras, hay ocasiones en las que la imagen es capaz de organizar todo el relato, ser el

¹¹ Hay otros documentales donde también se hacen reconstrucciones pero que no son tan abundantes como para constituir la base del documental. Entre estos destaca *El honor de las injurias* (Carlos García Alix, 2007), pero también están *Castelao e os irmans da liberdade* (Xan Leira, 2004) y *Exilios, Historia de Lorenzo Varela* (Xan Leira, 2006).

motivo del documental o constituir la fuerza del mismo, como sucede en los documentales de montajes, es decir, aquellos que utilizan material ya grabado para conformar un nuevo relato.

Dentro de esta estrategia están *Hollywood contra Franco* (Oriol Porta, 2008) y *Celuloide colectivo* (Óscar Martín, 2009). Ambos se construyen a partir de las películas de las que hablan. En el primer caso el cine americano referido a la Guerra Civil y, en el segundo, el cine realizado por los anarquistas durante la propia contienda. Las imágenes que haya podido obtener el documental no solo facilitan su realización, sino que son el motivo principal de la película y marcan el contenido de la misma. La existencia de material visual de una época permite comprenderla y conocerla de una forma directa. El carácter evocador de la imagen, especialmente cuando procede de un tiempo pasado, genera una cierta fascinación y una sensación de verosimilitud en el espectador. Sin embargo, estas “huellas” (Plantinga, 2005: 106-117) visuales están siendo re-leídas desde el presente modificando su utilidad e incluso, en muchos casos, dotándolas de un significado diferente con el que fueron creadas.

5. Conclusiones

En los documentales históricos el tiempo en el que se produce una película, su presente, se percibe de diversas maneras. En primer lugar, en la elección del tema y el punto de vista con el que se contempla. De los treinta y seis largometrajes documentales analizados, veintinueve manifiestan explícitas simpatías por el bando republicano y cerca de la mitad de estos plantean, en mayor o menor medida, fundamentos de la memoria histórica. Los otros siete documentales son, sin más, relatos históricos que no requieren decantarse hacia un bando para hacer su estudio del pasado. Este posicionamiento es su manera de entrar en la *arena* de la discusión (cumplen así una finalidad de los documentales) y se decantan hacia una determinada lectura de los acontecimientos. Este tipo de formato es un vehículo adecuado para exponer temas históricos planteados desde la perspectiva de la memoria histórica ya que ésta posee dos elementos consustanciales al lenguaje audiovisual: el protagonismo de los personajes y el sentido y la repercusión emocional de los acontecimientos.

La mayor parte de los filmes estudiados reinterpretan la contienda modificando, con ello, los planteamientos existentes sobre determinados hechos y personas. Los casi cuarenta años de dictadura condenaron al silencio y al abandono muchas cuestiones que, en los últimos años, han sido recuperadas. Este nuevo discurso, que aboga por la reelaboración del modelo existente, convierte, de alguna manera a estos productos en lugares de memoria en tanto construyen un modelo de representación que permite comprender la administración general del pasado en el presente (Nora, 1998: 17-34).

Se trata de relatos que se trabajan desde el presente para reivindicar el recuerdo, el honor o la identidad de un grupo. Se puede decir que se elaboran al servicio de un fin público loable e incluso necesario. Esto, que resulta positivo en términos generales, puede resultar muy discutible comprobando el resultado concreto en algunos documentales. Sin la historia, la memoria es susceptible de un mal uso. Si

la finalidad no es el conocimiento y la comprensión de un tema del pasado sino el homenaje, a lo que se llega con facilidad es a estudios guionizados o identitarios (Judd, 2012: 156), en los que se prescinde de todo lo que no colabore al ensalzamiento.

En segundo lugar, el tiempo de la producción se hace palpable en los elementos narrativos. Las estrategias narrativas de investigación, presencia del director y discurso oral son vehículos directos por los que se aparece una perspectiva explícitamente contemporánea. En el resto de estrategias las inquietudes actuales se hacen visibles por otros medios. Los matices usados en el planteamiento son muy eficaces pues orientan el enfoque de todo el relato documental. Más importancia tienen los distintos tipos de finales que, en los documentales estudiados, principalmente, convierten el presente en el verdadero final de los acontecimientos del pasado. El tiempo presente es el que revierte el final de aquellos sucesos.

Esto hace que estas películas procuren terminar no con una fría conclusión sino con una conmovedora consideración para tratar de vincular afectivamente al espectador, lograr la cercanía completa con los personajes y, en definitiva, conseguir la simpatía del público hacia el tema considerado. La manera más elaborada es la construcción de una secuencia emocional que conforma un final con justicia poética. En los documentales de predominio del personaje esto es más notorio ya que es algo del tiempo presente el que logra dar sentido a una vida acabada hace décadas.

El pasado es una construcción de lo acontecido. Hay uno, vencedor, que sobrevive en el tiempo y construye la historia al generar la ordenación de lo que fue. Hay otro, el vencido, ausente en el discurso oficial, y que permanece en el ámbito del recuerdo. Un recuerdo que inevitablemente busca la actualidad del pasado para generar una nueva lectura del mismo (Mate, 2009: 20-21).

La presencia de finales complementarios al del propio relato histórico manifiesta la aparición de objetivos distintos al del estudio del pasado. Son objetivos que los vinculan al presente y al debate político e ideológico actual. La mirada desde el presente condiciona el estudio de la historia, pero también el eco de la historia pesa sobre el presente. El pasado se explota para justificar la conducta pública del presente.

6. Referencias bibliográficas

- Aumont, Jacques y Marie, Michel (1990): *Análisis del film*. Madrid, Paidós.
- Barnouw, Erik (1996): *El documental. Historia y estilo*. Barcelona, Gedisa.
- Burke, Peter (2005): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica.
- Casetti, Francesco y Di Chio Federico (2007): *Cómo analizar un film*. Madrid, Paidós.
- Comolli Jean-Louis y Narboni, Jean (1971): "Cinema/Ideology/Criticisms". *Screen, Cinema/Ideology/Politics* 12, 27-36.
- Del Rincón, María; Torregrosa, Marta; y Cuevas, Efrén (2017): "La representación filmica de la memoria personal: las películas de memoria". *Zer*, 22, 175-188.
- Escudero, Rafael (Coord., 2011): *Diccionario de memoria histórica. Concepto contra el olvido*. Madrid, Catarata.

- Ferro, Marc (2008): *El cine, una visión de la historia*. Madrid, Akal.
- Genette, Gerard (1989): *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- Guyann, William (2006): *Writing history in film*. New York, Routledge.
- Judt, Tony y Snyder, Timothy (2012): *Pensar el siglo XX*. Madrid, Taurus.
- Kracauer, Siegfried (1985): *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós.
- Lagny, Michele (1992): *Cine e Historia*. Barcelona, Bosch.
- Mate, Reyes (2009): "Historia y memoria. Dos lecturas del pasado" en Olmos, Ignacio y Keilholz-Rühle, Nikky (eds.): *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y Alemania*. Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.
- Metz, Christian (1973): *El lenguaje y el cine*. Barcelona, Planeta.
- Montero, Julio (2009): "Travestir el pasado de presente: el cine histórico de ficción". *Image et manipulation, Les cahiers du Grimh*, Grimh-LCE, Lyon, pp. 387-396.
- Montero, Julio y Paz, María Antonia (1999): *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*. Barcelona, Ariel.
- Montero, Julio y Paz, María Antonia (2013): "Historia audiovisual para una sociedad audiovisual". *Historia Crítica* 49, 159-183, 10.7440/histcrit49.
- Nichols, Bill (2013): *Introducción al documental*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nora, Pierre (1998): "La aventura de «Les lieux de mémoire»". *Memoria e Historia, Ayer* 32, 17-34.
- Plantinga, Carl R. (2005): "What a documentaty is, after all?". *The Journal of aesthetics and art criticism* 63, 2: 106-117, 10.1111/j.0021-8529.2005.00188.
- Plantinga, Carl R. (2014): *Retórica y representación en el cine de No-ficción*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ricoeur, Paul (2004): *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Rosenstone, Robert (1995): "La Historia en la pantalla" en Montero, Julio y Paz, María Antonia (eds.): *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*. Madrid, Ediciones Complutense.
- Rosenstone, Robert (2014): *La Historia en el Cine/El Cine sobre la Historia*. Madrid, Rialp.
- Sorlin, Pierre (1992): *Sociología del cine. La apertura para la Historia de mañana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Torregrosa, Marta (2008): "La naturaleza del cine de no ficción: Carl. R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo". *ZER*, 24, 303-315.
- Vallejo Vallejo, Aida (2008): "Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental". *Secuencias. Revista de historia del cine*, 27, 72-89.

7. Filmografía

- 40 años y un día* (Salvador Dolz, 2007)
- Amaren ideia* (Maider Oleaga, 2010)
- Azaña* (Santiago San Miguel, 2008)
- Camaradas* (Sabín Egilior, 2013)
- Castelao e os irmáns de liberdade* (Xan Leira, 2004)

Castillo de Olite (Primitivo Pérez, 2013)
Celuloide colectivo (Óscar Martín, 2009)
Ciudadano Negrín (Carlos Álvarez, 2010)
Crónicas de Galiza Martir (Xan Leira, 2013)
El campo de Argelers (Felip Solé, 2009)
El honor de las injurias (Carlos García Alix, 2007)
Exilios (Historia de Lorenzo Varela) (Xan Leira, 2006)
Ezkaba, la gran fuga de las cárceles franquistas (Iñaki Alforja, 2006)
Hollywood contra Franco (Oriol Porta, 2008)
L'Escaezu. Recuerdos del 37 (Juan Luis Ruiz, 2009)
La guerra Cotidiana (Daniel Serra y Jaime Serra, 2002)
La guerrilla de la memoria (Javier Corcuera, 2002)
La maleta mexicana (Trisha Ziff, 2011)
La sombra del iceberg (Hugo Domenech y Raúl Montesinos, 2008)
Las cajas españolas (Alberto Porlan, 2004)
Las maestras de la República (Pilar Pérez, 2013)
Lorca, el mar deja de moverse (Emilio Ruiz, 2006)
Los héroes nunca mueren (Jan Arnold, 2004)
Los niños de Rusia (Jaime Camino, 2001)
Los otros Guernicas (Iñaki Pinedo, 2011)
Los perdedores (Driss Deiback, 2007)
Los que quisieron matar a Franco (Pedro Costa y José Ramón Da Cruz, 2006)
Memorias rotas. La balada de comandante Merino (Manane Rodríguez, 2010)
Mirando al cielo (Jesús Garay, 2008)
Mujeres en pie de guerra (Susana Koska y Susana Sáez, 2004)
Noticias de una guerra (Eterio Ortega y Elías Querejeta, 2006)
O segredo da Frouxeira (Xoxe Abad, 2010)
Palabras de piel (Feliciano Martín, 2006)
Rejas en la memoria (Manuel Palacios, 2004)
Tras un largo silencio (Sabin Egilior, 2006)
Vivir de pie. las memorias de Cipriano Mera (Valentí Figueres, 2009)

Manuel Gómez Segarra (Castellón, 1960) es licenciado en Historia. Actualmente se encuentra realizando su tesis doctoral sobre la representación de la Historia en el cine de no ficción. Ha realizado más de veinte documentales algunos de ellos de carácter históricos. Es profesor asociado en la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR).

Fátima Gil Gascón (Madrid, 1978) es licenciada en Historia y doctora, con mención europea, en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid. Es profesora Contratada Doctora en el Grado de Comunicación de la Universidad de Burgos. Su principal línea de investigación es el análisis de la representación femenina en los medios de comunicación, especialmente durante la Guerra Civil y el primer franquismo.