



La documentación audiovisual de la Historia: la imagen en los documentales sobre la Guerra Civil en el siglo XXI entre los años 2000 a 2014

Manuel Gómez SegarraFacultad de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Internacional de La Rioja (España) **José Cabezas San Deogracias**Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universidad Rey Juan Carlos (España) <https://dx.doi.org/10.5209/rgid.94526>

Recibido: 8/2/2024 • Revisado: 5/5/2024 • Aceptado: 17/6/2024

ES Resumen. Esta investigación tiene como objetivo profundizar en cómo se construye una narración audiovisual histórica documental. Se parte de la premisa de que las imágenes, frente a la predominancia de lo textual, son el elemento fundamental y definitorio del lenguaje documental. Con el fin de corroborar esta idea, se ha realizado un desglose pormenorizado de las imágenes usadas en el metraje de los documentales sobre Guerra Civil realizados en España entre 2000 y 2014. Se ha realizado una clasificación de los diferentes tipos que existen y se ha analizado los usos que se les da tanto desde el punto de vista narrativo como desde el punto de vista de su contribución a la fundamentación del tema tratado. Finalmente se ha ahondado en el uso de material proveniente de películas de ficción, y en la elaboración de reconstrucciones, por ser imágenes que cuestionan la verosimilitud del formato. El artículo concluye que los documentales cuentan la historia mediante la generación de una narración que se apoya en las imágenes gracias a su doble y simultánea función documental y narrativa.

Palabras clave. Documentales, historia, Guerra Civil, imagen, relato.

ENG The audiovisual documentation of History: the image in documentaries on the Civil War in the 21st century between 2000 to 2014

ENG Abstract. The purpose of this research is to delve into how historical documentary audiovisual narration is constructed. It is based on the premise that images, as opposed to the predominance of text, are the fundamental and defining element of documentary language. In order to corroborate this idea, a detailed breakdown of the images used in the footage of documentaries on the Civil War made in Spain between 2000 and 2014 has been carried out. A classification has been made of the different types that exist and an analysis has been made of the uses given to them both, from a narrative perspective, as well as from the perspective of their contribution to supporting the topic in question. Finally, the use of material from fictional films and the elaboration of reconstructions have been examined in depth, as images that question the verisimilitude of the format. The article concludes that 'documentaries tell the story by creating a narration supported by images, thanks to their double and simultaneous documentary and narrative role.

Keywords. Documentaries, history, Civil War, imagen, story.

Sumario. 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Clasificación de las imágenes en los documentales históricos. 4. Un caso especial: las reconstrucciones y el material de ficción. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas. 7. Filmografía.

Cómo citar: Gómez Segarra, M.; Cabeza San Deogracias, J. (2024) La documentación audiovisual de la Historia: la imagen en los documentales sobre la Guerra Civil en el siglo XXI entre los años 2000 a 2014, en *Revista General de Información y Documentación* 34 (1), 25-34, e(ID doi). <https://dx.doi.org/10.5209/rgid.94526>

1. Introducción

En los documentales, como en cualquier producto audiovisual, las imágenes constituyen el elemento básico a partir del cual se construye toda la narración. No en vano, el cine empezó solo como imagen (Mitry, 1990: 8). Aunque el advenimiento del sonoro incrementó las posibilidades de información y la capacidad para contar historias con mayor profundidad -de tal manera que, hasta el propio silencio, cuando aparece, adquiere un significado narrativo (Adorno y Eisler, 1976: 26)- la imagen ha seguido siendo la base de la que se parte y en la que se apoya toda comunicación audiovisual (Gómez Segarra, 2022: 40).

En el cine de ficción se suele considerar que lo visual es el elemento que organiza el relato. Esto no sucede, sin embargo, al estudiar películas documentales donde es frecuente encontrar una sobrevaloración del sonido, de la palabra. Así, escribe Nichols,

En el mejor de los casos las imágenes pueden ilustrar una cuestión que a la larga tendrá que recurrir a las palabras para exponer su significado o implicaciones... las imágenes pueden fascinar, pero también distraen. La fuerza productiva e interpretativa reside en las palabras (Nichols, 1991: 32).

No obstante, un producto audiovisual está compuesto de elementos visuales y sonoros concebidos y combinados para estar al servicio de un relato. Estas estrategias formales, junto a las técnicas significantes constituyen el discurso narrativo (Stam, Burgoyne, y Flitterman-Lewis, 1999: 107). Cada parte ha de contribuir y encontrar su sentido en la narración global que ayuda a crear.

Como cualquier película, el relato documental es también superior a la propia suma de medios empleados (Metz, 1973: 90). Sin embargo, tal y cómo señala Renov, la motivación del género ha sido, principalmente, explotar el poder revelatorio de la cámara ignorando, en la mayor parte de los casos, el proceso a través del cual lo real es transfigurado (Renov, 1993: 25).

La narración audiovisual al ser secuencial implica que todas las imágenes que se usan tengan movimiento. Incluso las fijas, las fotografías, al estar afectadas por el sonido y el tiempo, se convierten en dinámicas. Un mismo fotograma puede adquirir distintos significados según se grabe, edite, posproduzca o se mantenga en pantalla. Tal y como experimentó ya Kuleshov, el montaje es capaz de organizar fragmentos inconexos en una secuencia rítmica con significado (Stam, 2001: 56). No es lo mismo la fotografía de la cara de un condenado a muerte vista durante un instante, que sostenida diez segundos y con una lenta aproximación. El significado narrativo varía radicalmente.

La imagen posee un poder singular. Algunos lo llaman efecto realidad (Barthes, 2009) y otros, cualidad indicial o indicativa (Nichols, 1997). Es decir, se asemeja a la realidad y mantiene una estricta correspondencia con aquello a lo que hace referencia, "su apariencia está moldeada o determinada por lo que registra... como una fotocopia replica de manera precisa un original; o las marcas de una bala se relacionan con el cañón a través de la cual salió la bala" (Nichols, 2013: 55). La toma cinematográfica captura no solo un instante sino un tiempo real del pasado.

No en vano, lo representado se mantiene vivo en un tiempo y una dimensión que transcurre paralela al mundo ordinario en tanto encapsula un momento con independencia de la existencia de sus protagonistas (Kossoy, 2017). Por ello, las imágenes han sido utilizadas como representación de lo acontecido. No obstante, como medio de registro, la imagen tiene el poder de preservar, pero, también, de transformar y vigilar aquello que plasma (Tagg, 2005: 85). Y, por supuesto, ayudan a fijar un hecho en el imaginario colectivo futuro (Chevier, 2007). Un retazo visual del pasado permite al historiador profundizar en diversos niveles de la memoria: desde el propio suceso, al momento y las circunstancias del registro y al uso hecho con posterioridad del mismo (De las Heras 2024). Dado que las imágenes son un testimonio de la manera en la que se ve y se imagina el mundo, tanto a nivel individual como social (Bruke, 2005), el análisis que deber hacerse de estos materiales no ha de limitarse a lo expositivo o ilustrativo, sino que debe entenderse como una representación del momento en el que se crea y se consume el formato (Sorlin, 1985)

Lo visual y especialmente lo secuencial, presenta otras dos características vinculadas al aspecto narrativo: un componente emocional y un componente asertivo (Plantinga, 2014: 44). Las imágenes son las que posibilitan al autor del filme certificar lo que se dice y que el espectador compruebe y asuma como veraz el relato. Tienen, por tanto, un valor probatorio, llevan el peso principal del mensaje y singularizan la manera de contar. Esto es especialmente importante en un formato audiovisual de carácter histórico. No en vano es el documento, lo que puede ser visto e incluso tocado, lo que permite hacer la historia (VV.AA., 2012). A pesar de ello, cuando un realizador se enfrenta a un artefacto del pasado debe describirlo y entenderlo adquiriendo un carácter de evidencia histórica por medio de la traducción que de ellos hace el historiador, especialmente si estos son visuales (Jordanova, 2012).

En este sentido se entiende que todas las imágenes en un documental funcionarían como huella y no solo aquellas que tienen un claro vínculo con lo que representan (Currie, 1999: 285-297). A esto hay que añadir que la imagen, especialmente la de archivo, tiene la virtud de hacer presente el pasado, "a la certeza de haber capturado un fragmento de tiempo pasado se une la pre-sentación en el presente de esas imágenes. Esta capacidad del cine produce en el espectador cierta fascinación al poder aprehender en el presente algo que está ya ausente" (Rincón, 2017: 179).

Por encima de lo que se oye, la narración y la fuerza del documental recae, la mayoría del tiempo, sobre lo visual. Esto sucede incluso en las entrevistas donde podría parecer que lo dicho es lo que justifica su aparición. Sin embargo, la propia presencia del entrevistado se convierte en el documento que contribuye a acreditar la credibilidad del relato global. A esto se añade que la forma en la que se graba, los tamaños de planos, la iluminación, dónde se sitúa al personaje, el aspecto que tenga o cómo gesticule, también forman parte del contenido y pueden ser tan determinantes como las palabras y hasta predominar sobre las mismas. No en vano, el contexto y el fondo son fundamentales a la hora de conferir un significado a la entrevista (Braudry, 1999: 67-74)

Lo que se dice, y oye el espectador, puede facilitar la construcción del orden del discurso. Pero la palabra no aparece aislada, la palabra llega como una parte más del lenguaje audiovisual y en continua interrelación con la base visual. Un documental no es solo una información, una noticia. Un documental constituye un relato (Plantinga, 2005: 105-117). El tipo de imagen empleada, su contenido, su dinamismo interno o su tratamiento en la edición, es la base de los documentales históricos. Es lo que permite documentar y construir el pasado.

2. Metodología

El objetivo de esta investigación es profundizar en los usos y significados de la imagen para la construcción de una narración histórica documental. En la mayoría de las ocasiones, al analizar los documentales, han prevalecido las consideraciones y los análisis sobre la información verbal que se proporciona en los mismos sobre la imagen. Sin embargo, aquí se parte de la premisa de considerar a la imagen como el elemento fundamental y definitorio de cualquier formato audiovisual. Por ello, este artículo tiene como finalidad analizar la manera en la que se usan las distintas herramientas del lenguaje cinematográfico, pero especialmente la función que adopta lo visual en la elaboración del relato histórico.

Con este fin se ha procedido al estudio de los largometrajes documentales sobre la Guerra Civil realizados en España e inscritos en el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) entre 2000, momento en el que se consolidó el género en las pantallas españolas (Mayo, 2016: 129) y 2014 último año antes de la llegada de las nuevas plataformas. Aunque la muestra inicial era de treinta y ocho filmes, dos de ellos -*Memorias de una guerrillera. La historia de Remedios Montero* (Vergara, 2007) y *El viatge de la Llum 4º viatge* (Shang 2007)- no han podido ser encontrados por lo que la investigación se ha llevado a cabo con los treinta y seis largometrajes restantes.

Este corpus se ha seleccionado atendiendo a dos cuestiones. Por un lado, al tratar todos un mismo asunto, la guerra civil española, se ha podido confrontar y comparar la diversidad de criterios a la hora de idear los planteamientos visuales del relato. Por otro lado, la duración. Al ser todos largometrajes documentales, les resulta ineludible generar un planteamiento narrativo.

Partiendo de la secuencia, concebida como una unidad narrativa homogénea y superior a la escena, se ha realizado un desglose pormenorizado de todas las imágenes usadas en el metraje de cada documental. Esto ha permitido estudiar y entender el mecanismo interno de la película en su devenir temporal (Gaudreault y Jost, 1995: 109-134). Una vez clasificadas las imágenes se ha procedido a estudiar cuál es su función – documental y narrativa- en la estructura del relato documental histórico.

De igual manera y con el fin entender cómo se toman las decisiones visuales en un formato histórico, se elaboró un cuestionario dirigido a los directores de los documentales. Las respuestas de diez realizadores¹, a los que se localizó y que contestaron a las preguntas planteadas, han proporcionado valiosas claves interpretativas. Las preguntas se organizaron alrededor de tres apartados: la elaboración del guion, la planificación de la grabación y el trabajo de montaje final. Todos argumentaron que durante la grabación se buscaron soluciones visuales para contar la historia, pero que, sobre todo, fue la edición el verdadero momento de creación del documental, en el que se ensayaron maneras de contar, combinar las imágenes, y se encontraron las estructuras que soportaban el relato.

3. Clasificación de las imágenes en los documentales históricos

El estudio de los largometrajes documentales ha permitido distinguir nueve tipos de imágenes que se pueden agrupar en tres grupos según su uso narrativo y/o documental.

3.1. Imágenes fijas. Predominio de la función documental sobre la narrativa

3.1.1. Textos presentes en pantalla

En primer lugar, los textos no diegéticos (citas, explicaciones y estadísticas) que se escriben con la voluntad de que el espectador los lea y que por tanto se editan con una duración determinada. De igual manera se han considerado en esta categoría todo texto que se espera sea leído. (los rótulos de unas oficinas o una señal de tráfico...) Los títulos, subtítulos y los textos didascálicos tienen escaso interés (nombres de entrevistados, textos de situación de tipo cronológico, etc.) pues no son protagonistas sino más bien complementarios de lo que se ve u oye.

3.1.2. Imágenes de documentos

Se trata de planos de documentos (periódicos, carnets, informes, documentos oficiales, cartas manuscritas, etc.) y objetos (medallas, armas, platos antiguos, vestidos, etc.). Son imágenes que proporcionan evidencias de estar ante algo cierto y comprobado. Las imágenes de documentos son garantía del propio tema al que aportan una gran veracidad. Funcionan a modo de citas: esta es la declaración de...; este es el pasaporte de...

3.1.3. Fotografías y pintura

Esta categoría aúna pinturas, dibujos y, especialmente, fotografías. En los documentales las fotografías de épocas pasadas adquieren un gran valor documental y facilitan la narración. El valor de las fotografías como icono, índice o símbolo las convierte en una herramienta visual de primer orden en los documentales: "Los teóricos de las imágenes fotográficas han tendido a plantear una falsa dicotomía, como si la imagen fotográfica fuera o bien una representación "convencional" o bien una representación natural de la escena profílmica pero

¹ Los directores entrevistados fueron: Xan Leira: *Exilios, Castelao y Crónicas da Galiza mártir*, Sabin Egillor: *Camaradas, Tras un largo silencio*, Raul M Riebenbauer: *La sombra del iceberg*, Jesus A Calvo: *Los otros guernicas*, Pilar Pérez: *Maestras de la República*, Jesús Garay: *Mirando al cielo*, Valentí Figueres: *Vivir de pie. Las guerras de Cipriano Mera*

no ambas” (Plantinga, 2014: 76). Estas imágenes mantienen una relación meramente convencional y simbólica con la escena profilmica. Pero también transmiten realismo lo que las convierte en un elemento tan versátil como las palabras en un texto. Dentro de una narración de no ficción dejan de ser una imagen fija y aislada ya que, al verse afectada por el sonido y el factor tiempo, adquieren diversos significados narrativos (Tranche, 2006).

3.2. Imágenes en movimiento. Predominio de la función narrativa sobre la documental

3.2.1. Grabaciones actuales

Son las imágenes documentales por antonomasia ya que aportan la impresión del directo: localizaciones, grabación de protagonistas, testigos o del propio equipo que hace el documental, acontecimientos de hoy en día, etc. Las localizaciones en las que sucedieron los acontecimientos de los que se habla funcionan como una prueba de autenticidad a la altura de la aparición de un testigo. Las grabaciones actuales, con su sello de recoger en directo la realidad, constituyen una prueba documental imprescindible también en los documentales históricos. Los planos de documentos, fotografías o pinturas, aunque se realizan mientras se graba el documental, nunca aportan el carácter de directo que sí se da en las grabaciones actuales.

3.2.2. Material de archivo de cine o televisión

A su estricto y gran valor documental se añade un importante valor narrativo al ser imagen en movimiento. Esta doble característica hace que suelen ocupar muchos minutos de metraje. Las grabaciones de origen familiar, películas de súper 8 o de vídeo, se consideran también material de archivo. Aunque estas grabaciones caseras pocas veces superan el mero valor de documento personal, sin embargo, añaden un fuerte componente emocional y de ilustración del contexto de una época (Cuevas, 2007: 7-24).

3.2.3. Films de ficción

Cinco de los documentales analizados utilizan escenas extraídas de películas de ficción ambientadas en la Guerra Civil. En estos fragmentos de películas se da un máximo de valor narrativo y un mínimo, pero existente e inevitable, valor documental.

3.2.4. Reconstrucciones

Imágenes que pretenden simular o reconstruir acontecimientos ya ocurridos, producidas y grabadas ex profeso para la realización del documental. Se han encontrado cuatro tipos de reconstrucciones: las que reconstruyen hechos con imagen real, las que lo hacen con animaciones, las que relatan una historia inventada en paralelo al tema estrictamente documental y que se usa como hilo argumental y, por último, aquellas en las que la reconstrucción se lleva a cabo mediante la forma de grabar o editar las imágenes. A este último tipo de reconstrucción se le puede denominar dramatización de cámara y edición. En este apartado pueden incluirse también, las imágenes simbólicas que indican en lo emocional del momento.

3.2.5. Infografías

En los documentales objeto de estudio tienen poca presencia. Abunda más la manipulación realizada en postproducción para hacer juegos narrativos o potenciar un contenido emocional.

3.3. Entrevistas. Equilibrio entre las funciones narrativas y documental

Las entrevistas tienen la virtud de unir imagen y sonido, contribuir a la narración y tener gran fuerza documental ya sea por lo que se dice o por la mera presencia del entrevistado. La entrevista filmada ofrece la evidencia de que la persona ante la cámara dijo lo que dijo (Plantinga, 2014: 106) Cubren gran cantidad de minutos de los documentales y llegan a organizar completamente siete de ellos *Ezkaba* (Alforja, 2006), *La guerra cotidiana* (Serra y Serra, 2002), *La guerrilla de la memoria* (Corcuera, 2002), *L'escaezu* (Ruiz, 2009), *Los niños de Rusia* (Camino, 2001), *Los perdedores* (Deiback, 2007) y *Memorias rotas* (Rodríguez, 2010). Los comentarios de protagonistas y testigos son documentos históricos de primer nivel. Otros entrevistados, como pueden ser familiares y expertos tienen menor valor documental, pero narrativamente funcionan al mismo nivel. De los treinta y seis documentales solo 4 no tienen entrevistas: *Azaña* (San Miguel, 2008), *El honor de las injurias* (García Alix, 2007), *Las cajas españolas* (Porlán, 2004) y *Noticias de una guerra* (Ortega y Querejeta, 2006).

Tal y cómo puede verse en la Tabla 1 las imágenes que destacan y predominan en los relatos analizados son cinco: grabación actual, material de archivo, documentos, imagen fija y entrevistas. Como era de esperar las imágenes del pasado -documentos, fotografías de época y material de archivo- tienen una masiva presencia en los documentales históricos. Pero también se constata que estas imágenes, pese a su inestimable uso como documento histórico (Huzinga, 2006), no son las que ocupan más tiempo en los metrajes e incluso pueden ser insuficientes para configurar un documental. Esto se debe a que un documental no es una mera colección de documentos, sino que implica también la ideación de la manera en que los hechos serán contados mediante el lenguaje cinematográfico.

Puesto que es un producto diferente, conformado con un lenguaje en el que lo narrativo tiene el mismo peso que lo que se podría considerar estrictamente documental, toda idea y/o concepto necesita de una solución visual. Tal y cómo señalan Zumalde y Zunzunegui, una de las características del régimen referencial no es tanto el empeño por convencer de que lo que se dice es verdad como en hacer parecer verdad lo que se dice por medio de la forma en la que se dice (Zumalde y Zunzunegui, 2014: 87-94).

Aunque es evidente que la calidad y el número de los documentos aumenta la credibilidad, para que toda la información cobre significado y se transmita tiene que insertarse dentro un sólido relato. Las imágenes son las que solucionan y ponen en relación esta doble necesidad documental y narrativa. Lo solo dicho por la voz de un locutor ayuda a la narración, pero no documenta nada y puede aparecer como mero discurso o propaganda.

Tabla 1 Tipos de imágenes incluidas en los documentales analizados sobre la Guerra Civil

1	TITULO DEL DOCUMENTAL	Grabación actual	Archivo cine/tv	Documentos	Imagen fija	Films ficción	Reconstrucción	Textos	Infografía	Entrevistas	
2	40 años y un día.	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO	SI	
3	Amaren	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO	SI	
4	Azaña	SI	SI	SI	SI	NO	SI	NO	SI	NO	
5	Camaradas	SI	SI	SI	SI	NO	SI	NO	NO	SI	
6	Castelao	SI	SI	SI	SI	NO	SI	NO	NO	SI	
7	Castillo de Olite	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	SI	SI	
8	Celuloide colectivo.	SI	SI	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	
9	Ciudadano Negrín	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	NO	SI	
10	Crónicas da Galiza martir.	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO	SI	
11	El campo de Argelers	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	NO	SI	
12	El honor de las Injurias	NO	SI	SI	SI	SI	SI	SI	NO	NO	
13	Exilios	SI	SI	SI	SI	NO	SI	NO	NO	SI	
14	Ezkaba	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO	SI	
15	Hollywood contra Franco	SI	SI	SI	SI	SI	NO	NO	NO	SI	
16	La guerra cotidiana	SI	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO	SI	
17	La guerrilla de la memoria.	SI	SI	NO	SI	NO	NO	SI	NO	SI	
18	La maleta mexicana	SI	NO	SI	SI	NO	NO	SI	NO	SI	
19	La sombra del iceberg.	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO	SI	
20	Las cajas españolas	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	SI	NO	
21	L'escaezu	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO	SI	
22	Lorca, el mar deja de moverse.	SI	SI	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	
23	Los héroes nunca mueren	SI	NO	SI	SI	NO	NO	SI	NO	SI	
24	Los niños de Rusia	SI	SI	NO	SI	NO	NO	SI	NO	SI	
25	Los otros guernicas	SI	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO	SI	
26	Los perdedores.	SI	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO	SI	
27	Maestras de la República	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	NO	SI	
28	Los que quisieron matar a Franco	SI	SI	SI	SI	NO	SI	NO	NO	SI	
29	Memorias rotas	SI	NO	SI	SI	NO	SI	SI	SI	SI	
30	Mirando al cielo	NO	SI	SI	SI	NO	SI	SI	SI	SI	
31	Mujeres en pie de guerra	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO	SI	
32	Noticias de una guerra	NO	SI	NO	NO	NO	SI	NO	NO	NO	
33	O segredo da Frouxeira.	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	NO	SI	
34	Palabras de piel	SI	NO	NO	NO	NO	NO	SI	NO	SI	
35	Rejas en la memoria	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO	SI	
36	Tras un largo silencio	SI	NO	NO	NO	NO	NO	SI	NO	SI	
37	Vivir de pie	SI	SI	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	
38		SI	33	31	31	33	5	18	23	7	32
39		NO	3	5	5	3	31	18	13	29	4
40		TOTAL	36	36	36	36	36	36	36	36	36
41		% SI	91,67	86,11	86,11	91,67	13,89	50,00	63,89	19,44	88,89
42		% NO	8,33	13,89	13,89	8,33	86,11	50,00	36,11	80,56	11,11

Tabla de elaboración propia.

En el análisis de los documentales se verifica, de igual manera, la presencia, y la necesidad, de incluir imágenes actuales para contar el pasado. Esta posible paradoja demuestra que el relato secuencial histórico no es, ni tiene porqué ser, un reflejo en imágenes del pasado o un relato de hechos plasmados visualmente con supuestas imágenes “objetivas”.

Lo visual aporta evidencias y permite corroborar lo que se afirma: “este es Negrín”, “estos son los soldados italianos”. Son la prueba que contribuye a respaldar una argumentación. Sin embargo, es necesario señalar que no solo documentan las imágenes más evidentes, aquellas que muestran un vestigio del pasado ya sea documentos, material de archivo, en movimiento o fijo o incluso restos que todavía se conservan, por ejemplo, una trinchera. También, documenta la grabación actual de un equipo de rodaje mientras busca un testigo para entrevistar, la reconstrucción de un suceso con actores o con animaciones y el uso de una escena extraída de una película de ficción.

Unas imágenes pueden servir para autenticar un dato, un acontecimiento o un tiempo y otras certifican la realización de un trabajo -si se fue a tal archivo o si se buscó a tal persona- y contribuyen a dar la necesaria verosimilitud y solidez al conjunto del relato. Curiosamente, este último tipo deben ser completamente reales y ciertas. Lo que se graba al hacer el documental, por ejemplo, una localización, debe corresponderse con la verdad, mientras que una imagen de archivo puede no tener una correspondencia exacta.

Las imágenes de archivo en movimiento cumplen en gran manera las funciones narrativa y documental. Tan es así que su alto valor narrativo se impone sobre su valor documental cuando simplemente sirven de contexto de la historia. Es el caso, por ejemplo, de las tomas de unos policías a caballo durante una manifestación de los años treinta, que se usan para contar los problemas de los anarquistas durante la dictadura de Primo de Rivera (*Vivir de pie, las guerras* de Cipriano Mera. Figueres, 2009), la llegada de la Segunda República (*Castelao e os irmans da liberdade*. Leira, 2004), la confrontación entre la Segunda República y la CNT en 1932 (*El honor de las Injurias*. García Alix, 2007), la victoria de la CEDA en las elecciones de 1933 (*Ciudadano Negrín*. Álvarez, 2010), la represión tras la Revolución de octubre de 1934 (*Exilios*. Leira, 2006), las tensiones previas al comienzo de la guerra (*Lorca, el mar deja de moverse*. Ruiz, 2006; y *Noticias de una guerra*. Ortega y Querejeta, 2006) y golpe de estado de julio de 1936 (*O segredo da Frouxeira*. Abad, 2010).

Unas mismas imágenes pueden usarse para temas y momentos históricos distintos sin que, por ello, se resienta el rigor del relato. No ocurre lo mismo con las imágenes de documentos. Estas, no solo precisan ser usadas con exactitud, sino que, dado su menor valor narrativo, suelen ocupar escasos segundos del metraje.

Los documentos del lenguaje audiovisual son de cualidad distinta de los documentos que precisa una investigación histórica escrita o a un trabajo periodístico. No solo por la variedad de recursos que puede utilizar sino, también, por su distinta manera de documentar. Un formato periodístico debe tener siempre una fiel y directa correspondencia con el tema al que se refiere. La primera norma de la CBS para los reportajes de su programa 60 minutos era contundente: “no se pueden simular acontecimientos para grabarlos como si fuesen reales” (Úbeda, 1993: 200), y si en un caso excepcional se hiciera una simulación -la reconstrucción de un secuestro, por ejemplo- habría que advertirlo en pantalla de manera clara. En el documental el documento

audiovisual funciona de otra manera, puede corroborar un dato, pero sobre todo construye la narración y la atestigua.

Cada uno de los tipos de imágenes cumple una función específica. La imagen de archivo en movimiento combina las dos funciones, máximo valor narrativo junto a un alto valor documental, aunque dependiendo del caso, y puede llegar a permitir construir un documental entero. Esto sucede también con las entrevistas donde el valor del testimonio acreditado con la imagen de las personas que lo transmiten permite construir algunos documentales (Nichols, 1997: 51-52).

Las entrevistas constituyen uno de los más sólidos aportes documentales y narrativos. Si bien, esto se refiere sobre todo a las entrevistas hechas a protagonistas y testigos directos. Tal y cómo señala el realizador Xan Leira (X. Leira, comunicación personal, 2 de mayo de 2017), el uso de este recurso privilegia la historia oral al procurar dar voz a quienes vivieron los acontecimientos. A un nivel un poco inferior funcionan las entrevistas a familiares y amigos de testigos, bastante abundantes, cuyo testimonio es vicario. Las entrevistas a expertos (Historiadores, abogados, forenses, etc.) aportan gran credibilidad, pero su excesiva acumulación puede lastrar el relato de la historia. Un caso especial, y frecuente, son las entrevistas a gente famosa (Actores, cantantes, escritores, etc.) que vuelven a incorporar gran valor narrativo junto a un cierto valor documental basado esta vez en su consideración social como voces autorizadas.

Los documentales no suelen adecuarse a los estrictos criterios del mundo histórico-académico. Por ello, la manera adecuada de interpretarlos es entendiéndolos como un relato construido desde un lenguaje distinto del escrito, en el que la presentación de la historia es necesariamente otra. El lenguaje audiovisual es secuencial y el documento debe implicarse en la función narrativa. En un documental la historia se expone a partir de una sucesión de imágenes y sonidos. No se trata tanto de una exposición lógica y ordenada, de la elaboración de una argumentación o la presentación de pruebas, que se pueden dar, sino de la coherencia interna de un relato, una cierta concatenación causal entre los acontecimientos, la vinculación directa del tema general con personas concretas e incluso el manejo preponderante de un cierto criterio emocional más que racional, que busca provocar reacciones en el ánimo del espectador.

En los documentales quien cuenta la historia es el director del documental. Tal y cómo señala Bruzzi, en este género se mezclan la realidad de la experiencia del cineasta con sus intentos por comprenderla (Bruzzi, 2006: 4). El espectador no tiene que imaginar nada, solo recibe, y cada uno queda impactado por la historia contada según sus circunstancias. Estos filmes narran mediante un montaje de las imágenes elegidas como las más representativas para transmitir un contenido concreto (R. M. Riebenbauer, comunicación personal, 23 de mayo de 2017). La narración parte de la imagen y es la unión de los planos la que configura un enunciado. Los nueve tipos de imágenes, desde el plano del titular de un periódico hasta un fragmento de película de ficción, sirven al mismo propósito: generar un relato histórico riguroso. Cada tipo de imagen contribuye a ello con sus peculiaridades y potencialidades.

La garantía de rigor histórico de un documental no se apoya en el mayor o menor uso de imágenes de archivo. El documento audiovisual es algo distinto del mero hecho de enseñar documentos. El documental *Vivir de pie, las guerras de Cipriano Mera* (Figueres, 2009) maneja con gran libertad todos los tipos de imágenes, excepto los textos, y lleva a cabo muchas “manipulaciones” en la edición, pero ningún espectador se siente engañado ya que está claro que se está asistiendo a la exposición creativa de una laboriosa investigación hecha por los realizadores del documental.

Por ello, los documentos audiovisuales utilizados pueden no ser del todo ciertos históricamente si a cambio cumplen bien su función narrativa y consiguen despertar en el espectador una cierta reacción emocional, por lo menos de empatía hacia las personas o el tema del que se habla.

Aunque predominan determinados tipos de imagen, lo más habitual es la combinación de las mismas. La suma de grabaciones actuales, fotografías de época, documentos, reconstrucciones, etc., consigue levantar documentales históricos que en algunos casos unen poderosas narraciones con sólidas acreditaciones documentales. Todas las imágenes documentan y narran y la sabia combinación permite al lenguaje audiovisual enfrentarse al relato histórico con garantías e incluso con éxito de público (Gutiérrez y Sánchez, 2005)

Esto no quiere decir que no exista un uso inadecuado documental de la imagen. El principal error sería una mala cita, es decir, que no se corresponda lo que se dice expresamente ver con lo que se muestra. Aunque no se ha localizado en ninguno de los documentales estudiados, sí se han encontrado fallos de contexto. No toda imagen resulta válida para ilustrar un momento determinado, especialmente si esta alude a un tiempo con unas características muy diferentes. Es el caso del documental *Exilios* (Leira, 2006) donde se emplea la imagen de la voladura del diario Madrid en 1973 cuando se habla de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Y en *Amaren ideia* (Oleaga, 2010) una fotografía de helicópteros de la guerra de Vietnam para hablar también de la Segunda Guerra Mundial.

4. Un caso especial: las reconstrucciones y el material de ficción

Desde sus orígenes ha habido diversas formas de entender qué es un documental (Barnouw, 1996; Ortega, 2005; Montero y Paz, 2002; Breschand, 2004) y hasta ciertas convenciones sobre qué era lo ortodoxo si se quería hacer una película sobre la realidad y no una historia de ficción. La idea más general y comúnmente aceptada es que los documentales recogen la realidad sin alterarla. Graban lo que sucede y luego se muestra. Pero esto solo hace referencia a uno de los tipos de imagen de los documentales. Esta premisa tampoco tiene en cuenta el acto posterior e imprescindible del montaje, momento de gran libertad creadora (Baudry, 1999: 68) en el cual, si se atiende a la idea señalada, todos los documentales quedarían convertidos en falsos. La edición es el tiempo de trabajo clave, es el momento en el que se crea el relato histórico (J. A. Calvo, comunicación personal, 8 de mayo de 2017).

El visionado de los documentales que forman el corpus de esta investigación permite afirmar que no hay diferencias entre los recursos visuales utilizados en los documentales y en la ficción. Es cierto que existen herramientas más propias de un ámbito y de otro, pero, en la práctica, no hay tipos de imágenes exclusivas de cada género.

Realizar una recreación o hacer una puesta en escena, no contamina con ficción un documental y ni siquiera lo sitúa al borde de esta. No se trata solo de constatar una práctica, por otra parte, muy extendida (Goldsmith, 2003), sino de entender que esto no perturba el hecho mismo de ser un documental, ni le hace traspasar supuestos límites. Los distintos materiales del lenguaje audiovisual se adecuan al relato que se construye y cada uno cumple un tipo de función. Aunque, “no deja de ser paradójico que un recurso de ficción sirva para dar mayor verosimilitud a una película documental” (Montero, 2009: 387) y viceversa, que un recurso típico documental, como puede ser una grabación a hombro mal encuadrada e incluso desenfocada, sirva para acrecentar la autenticidad de una historia de ficción.

Las imágenes que comúnmente han presentado mayores problemas de comprensión o encaje documental son las reconstrucciones y el material extraído de películas de ficción. En primer lugar, cabe decir que la mitad de los documentales estudiados presentan alguna reconstrucción. No se trata, por tanto, de un recurso excepcional. Se producen y utilizan sin temor y cubren muchos minutos de los largometrajes e, incluso, constituyen gran parte del contenido visual principal de ocho de ellos: *Los que quisieron matar a Franco* (Costa y Da Cruz, 2006), *Azaña* (San Miguel, 2008), *Camaradas* (Egillor, 2013), *El campo de Argelers* (Solé, 2009), *El honor de las Injurias* (García Alix, 2007), *Las cajas españolas* (Porlán, 2004), *Mirando al cielo* (Garay, 2008) y *Noticias de una guerra* (Ortega y Querejeta, 2006). Ninguno de los directores consultados pensó que cuando utilizaba uno de estos recursos estuviese traspasando una supuesta ortodoxia documental. Así mismo, como afirman Sánchez y Jerez, “El uso de recursos de planificación o puesta en escena sin relación expresa con el mundo histórico (...) no eliminan el requisito de veracidad y la relación de confianza entre este y el espectador” (Sánchez y Jerez, 2013, p. 308).

De igual manera se constata que las reconstrucciones no precisan estar realizadas de una manera realista ya que no persiguen emular la realidad sino facilitar la comprensión de lo que se dice o facilitar la representación mental del espectador (Céspedes, 2015: 44-70). Puede existir cierta simplificación (por ejemplo, sencillamente una mujer con traje de época anda por una calle actual, *Maestras de la República* (Pérez, 2013), algún tipo de estilización (fotografía sobreexpuesta, *Vivir de pie*. Figueres, 2009) o puede predominar la función narrativa como sucede con los dibujos animados o con las recreaciones de cámara o edición (Una explosión se simula con el temblor de la imagen, *Los que quisieron matar a Franco*. Costa y Da Cruz, 2006). Al contrario que el film de ficción, que precisa de un absoluto realismo visual para ser creíble, el film documental no exige recreaciones exactas, sino que lo que necesita es crear un relato verosímil gracias a una sólida documentación visual.

Los directores consultados que introdujeron recreaciones en sus obras fueron muy claros al manifestar que su objetivo no era conseguir que los espectadores entrasen en un universo, en una historia. La meta del documental era acercarse a una realidad, intentar explicarla, generar un relato que la hiciese comprensible pero no “mostrar” una época al modo de las películas de ficción (S. Egillor, comunicación personal, 11 de mayo de 2017). Si bien, los mismos directores, y el propio análisis de las reconstrucciones realizadas, buscan también incrementar la potencia emocional del relato mediante estas secuencias (J. Garay, comunicación personal, 18 de mayo de 2017). El uso de símbolos para incidir en el universo vital de una época plantea una realidad que tiene más facetas de las que se ven o pueden demostrarse (V. Figueres, comunicación personal, 12 de mayo de 2017).

La puesta en escena de acontecimientos pasados puede ser simplemente un sonido como sucede en el documental *Amaren ideia* (Oleaga, 2010) donde para simular la guerra simplemente se añade el ruido de los bombardeos a las imágenes actuales de una anciana andando por Bilbao hoy en día. Los espectadores pueden así, con este elemental recurso, empatizar con los años de juventud de la protagonista de la historia.

Las reconstrucciones no solo contribuyen al relato, y hasta lo hacen más entretenido, sino que, también se convierten en documento, en demostraciones. Por ejemplo, en *Mirando al cielo* (Garay, 2008) y *El campo de Argelers* (Solé, 2009) se deposita sobre las imágenes de las puestas en escena el peso de la comprobación de las aseveraciones que se hacen. La voz de la locutora del segundo documental llega a afirmar en el minuto trece que lo que se ve es lo que de verdad pasaba y que toda la reconstrucción se ha hecho tal y como la recuerdan los que estuvieron allí. Desde ese momento cada vez que la voz explica algo, la imagen lo ilustra (enfermedades, protagonismo de las mujeres, dignidad de los prisioneros, castigos y hasta una violación) para demostrar que así era.

Sin embargo, la realización de reconstrucciones y el uso de escenas de películas de ficción no se bastan por sí solas para acreditar completamente un contenido histórico. Todas las películas incorporan otros tipos de imágenes como son los documentos, objetos y fotografías especialmente; otras incorporan el acompañamiento de entrevistas. Pero en todos los documentales es muy clara la voluntad de no perder la referencia con la realidad estudiada. Por su parte Carrera lo expresa de esta manera:

Si un filme documental habla del mundo, está sometido al régimen de la verdad. Un filme ficcional (...) no tiene por qué hacerlo, de ahí que una película encuadrable dentro del mero entertainment parezca no deber dar cuanta de sus elecciones, por cuanto la referencialidad solo funciona como telón de fondo (Carrera y Talens, 2018: 45).

Si un documental entero o gran parte de su contenido solo se apoya en reconstrucciones podrá ser muy efectista, pero adolecerá gravemente en su fundamentación y verá disminuida, o incluso perderá por completo, la potencia propia de los documentales: así fueron las cosas.

Las reconstrucciones son un tipo de imagen, al igual que la utilización de películas de ficción, fotografías simuladas, infografías, o la realización de entrevistas inventadas, que tiene su manera documental de ser empleada. No se trata de cumplir un supuesto código general de buenas maneras de realización documental sino de idear la mejor forma de narrar audiovisualmente la historia contando con todos los tipos de imágenes y recursos de montaje. En sí misma la imagen de una reconstrucción no implica un falseamiento de la realidad. Las recreaciones y las escenas de películas de ficción tienen un uso narrativo y documental adecuado y siempre legítimo.

De los cinco documentales con fragmentos de películas de ficción dos las tienen pues su tema trata de ello mismo (Celuloide colectivo. Martín, 2009; Hollywood contra Franco. Porta, 2008) y por tanto las propias películas son documentos de lo que se cuenta. Más interesante es el uso que se da a las escenas de ficción en los otros tres documentales ya que su uso es principalmente narrativo (El honor de las injurias. García Alix, 2007; Lorca, el mar deja de moverse. Ruiz, 2006; Vivir de pie. Figueres, 2009). El uso de la ficción se convierte, en estos casos, en un documento más que ayuda a narrar el asunto general, entender la realidad de una época y, todo ello, sin adular el relato documental.

En Lorca, el mar deja de moverse (Ruiz, 2006) se usan fragmentos de la película Muerte de un poeta, dirigida por Juan Antonio Bardén en 1986. Las imágenes de esta película de ficción se utilizan para documentar las circunstancias de la detención de Federico García Lorca. Lo que en la película es parte de una ficción que se desarrolla en directo, en presente, ante los ojos de los espectadores, se convierte ahora en el testimonio documental de un tiempo pasado. Las escenas de la película de ficción, separadas de la misma e insertadas en el documental, pasan a ser prueba de lo que se cuenta. Son escenas con un gran valor narrativo que inevitablemente incorporan también un componente demostrativo, en el que en este caso se deposita parte de la verosimilitud del documental.

5. Conclusiones

Los documentales cuentan la historia mediante la ideación de un relato que se apoya en las imágenes gracias a su doble y simultánea función documental y narrativa. El documental histórico no consiste exclusivamente en mostrar una sucesión de documentos o en hacer una catalogación de hechos, sino en elaborar un relato, donde lo verdaderamente importante no es tanto el detalle sino el conjunto resultante como narración con tramas comprensibles. De esta manera, el formato entronca con la idea de la historia como ciencia interesada por el sentido conjunto y articulado de los hechos (Maravall, 2021: 36)

La imagen es la principal herramienta para fundamentar la historia que se narra y la que posibilita construir un discurso histórico poderoso. Las palabras de un locutor permiten transmitir una información eficiente y clara, matices y argumentaciones complejas, y facilitan la continuidad del relato, pero solo si estos enunciados se apoyan en imágenes son auténticamente creíbles. Un documental tiene sonido y se oye, pero, sobre todo, está realizado para ser visto.

Todos los tipos de imágenes son documentos a partir de los cuales se confecciona el relato histórico documental. La verdad de un documental no se reduce y deriva únicamente del tipo de imagen empleada. Incluso si se usasen exclusivamente imágenes neutras, como pueden ser las de una cámara de vigilancia, que simplemente recoge lo que sucede ante ella, estas serían solo un instrumento más a partir del cual y junto con otros se tendría que construir el documental. Lo que tiene que ser coherente, creíble, bien fundamentado y algo históricamente plausible es el conjunto del relato.

Esto implica, en el extremo contrario, que el uso de imágenes de películas de ficción no suponga un menoscabo en el rigor histórico ni alteren su consideración como documental. E incluso que, en ocasiones, la función narrativa de las imágenes predomine de tal manera que justifique plenamente su presencia. Es decir, las mejores imágenes para contar un suceso histórico pueden no ser auténticas ni tener una exacta correlación documental con un dato concreto, mientras sí contribuyan a la confección y a la credibilidad general del relato.

Un texto histórico de calidad (datos, palabras bien escogidas y argumentaciones) no es un guion ni puede servir como tal al no poner en juego los recursos propios del lenguaje cinematográfico. No en vano, incluso entre el guion y la película existe un salto cualitativo. En el camino entre uno y otro se produce una transformación radical: lo expuesto e imaginado con palabras pasa a plasmarse en una sucesión de imágenes concretas. Imágenes y sonidos unidos no componen textos sino secuencias cuya fundamentación histórica se basa en el aporte de documentos audiovisuales.

Todos los realizadores con los que se habló afirmaron que para la elaboración de la película hizo falta llevar a cabo una investigación histórica tan rigurosa como la que se requiere para un texto histórico. No obstante, la distinta naturaleza del lenguaje empleado obligó, ya durante la propia investigación y sobre todo en la grabación, a valorar de manera diferente lo que se buscaba y encontraba. No en vano, sobre las imágenes de un documental recae el peso de la credibilidad y fundamentación de un relato histórico y a la vez su potencia como relato construido.

6. Referencias bibliográficas

- Adorno, T., y Eisler, H. (1976). *El Cine y la Música*. Madrid, Fundamentos.
- Barnouw, E. (1996). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona, Gedisa.
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós ibérica.
- Baudry, A. (1999). Montaje y dramaturgia en el cine documental. *Signo y pensamiento*, 35, XVIII.
- Breschand, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona, Paidós
- Bruzzi, S. (2006). *New documentary*. Londres, Routledge.
- Burke, P. (2005) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica.
- Carrera, P., y Talens, J. (2018). *El relato documental*. Madrid, Cátedra.

- Céspedes, J. (2015). La dramatización como estrategia narrativa en el documental de investigación histórica. *Cine documental*, 12, 44-70
- Chevrier, J. F. (2007). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Cuevas, E. (2007). Microhistorias fílmicas: el cine doméstico en el documental contemporáneo. *Secuencias*, 25, 7-24. <http://hdl.handle.net/10486/3930>
- Currie, G. (1999). Visible trace: documentary and the contents of photography. *The Journal of Aesthetic and the Criticism*, 57(3), 285-297. Doi: 2307/432195
- De las Heras Herrero, B. (2024). De instante eterno a fuente de memoria: La fotografía como arqueología de la Historia Contemporánea. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (28), 35-63. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.28.2024.17654>
- Gaudreault, J., y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós.
- Goldsmith, D. A. (2003). *El documental: Entrevistas en exclusiva a quince maestros del documental*. (s.l.) Océano.
- Gómez Segarra, M. (2022). *Quiero hacer un documental*. Madrid, Rialp.
- Gutiérrez, J.F., y Sánchez Alarcón, I. (2005). La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil. *Història Moderna i Contemporània* 3, 151-167
- Huizinga, J. (2006). *El otoño de la Edad Media*. Torre de Goyanes.
- Jordanova, L. (2012) *The Look of the Past. Visual and Material Evidence in Historical Practice*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Kossov, B. (2017). Los tiempos de la fotografía. *Alquimia*, (13), 41-45. Recuperado a partir de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/11571>
- Maravall, J.A. (2021) *Las Comunidades de Castilla*. Madrid, Alianza Editorial.
- Mayo, Lola (2016). Nuevo, documental y español: el estanque se agita, en *El cortometraje español (2000-2015): tendencias y ejemplos* Ralf Junkerjürgen, Annette Scholz, Pedro Álvarez Olañeta (eds.), Madrid: Iberoamericana Vervuert, 129-140.
- Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Madrid, Cátedra.
- Mitry, J. (1990). *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid, Akal comunicación.
- Montero, J. (2009). Travestir el pasado de presente: el cine histórico de ficción. *Image et manipulation*, Les cahiers du Grimh, Grimh-LCE, Lyon.
- Montero, J., y Paz, M.A. (2002). *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*. Barcelona, Ariel Cine.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós Comunicación Cine.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ortega, M.L. (2005). *Nada es lo que parece*. Madrid, Ocho y medio.
- Plantinga, C. (2005). What a Documentary Is, After All. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63 (2), 105-117. doi: 10.1111/j.0021-8529.2005.00188.x
- Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Renov, M. (1993). Towards a Poetics of Documentary Film en M. Renov (Ed.), *Theorizing Documentary* (12-35). Routledge.
- Rincón Yohn, M.; Torregosa Puig, M.; Cuevas Álvarez, E. (2017). La representación fílmica de la memoria personal: las películas de memoria. *ZER* 22, 42, 175-188. doi: 10.1387/zer.17842
- Sánchez Alarcón, I.; Jerez Zambrana, A. (2013). ¿La memoria encontrada o la memoria inventada? Recursos narrativos y pautas de estilo de índole ficcional o subjetiva en los documentales históricos españoles recientes. *Historia y comunicación social*, 18, noviembre, 299-311. doi: 10.5209/rev_HICS.2013.v18.44244
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine*. México, Fondo de Cultura económica.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona, Paidós.
- Stam, R., Burgoyne, R., y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, Paidós
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación: Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Tranche, R. (2006). De la foto al fotograma: Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad. Madrid, Ocho y medio.
- VV.A.A. (2012). *Los documentos hacen la historia*. Madrid, Marcial Pons.
- Úbeda, J. (1993). *Reportaje en tv: el modelo americano*. Madrid, Secuencias.
- Zumalde Arregi, I., y Zunzunegui Díez, S. (2014). Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental. *L'atalante*, 17, enero-junio, 87-94

7. Filmografía

Listado de largometrajes documentales sobre la Guerra Civil estudiados:

- Abad, X. (2010). *O segredo da Frouxeira*.
- Alforja, I. (2006). *Ezkaba, la gran fuga de las cárceles franquistas*.
- Álvarez, C. (2010). *Ciudadano Negrín*.
- Arnold, J. (2004). *Los héroes nunca mueren*.
- Camino, J. (2001). *Los niños de Rusia*.
- Corcuera, J. (2002) *La Guerrilla de la memoria*.
- Costa, P. y Da Cruz, J.R. (2006) *Los que quisieron matar a Franco*.
- Deiback, D. (2007). *Los perdedores*.
- Dolz, S. (2007). *40 años y un día*.
- Domenech, H. y Montesinos, R. (2008) *La sombra del iceberg*.
- Egillior, S. (2006). *Tras un largo silencio*.
- Egillior, S. (2013). *Camaradas*.

- Figueres, V. (2009) *Vivir de pie. las memorias de Cipriano Mera*.
- Garay, J. (2008). *Mirando al cielo*.
- García Alix, C. (2007). *El honor de las injurias*.
- Koska, S. y Sáenz, S. (2004). *Mujeres en pie de guerra*.
- Leira, X. (2004). *Castelao e os irmáns de liberdade*.
- Leira, X. (2006). *Exilios (Historia de Lorenzo Varela)*.
- Leira, X. (2013). *Crónicas de Galiza Martir*.
- Martín, F. (2006). *Palabras de piel*.
- Martín, O. (2009). *Celuloide colectivo*.
- Oleaga, M. (2010). *Amaren ideia*.
- Ortega, E. y Querejeta, E. (2006). *Noticias de una guerra*.
- Palacios, M. (2004). *Rejas en la memoria*.
- Pérez, Primitivo. (2013). *Castillo de Olite*.
- Pérez, Pilar. (2013). *Las maestras de la República*.
- Pinedo, I. (2011). *Los otros Guernicas*.
- Porlán, A. (2004). *Las cajas españolas*.
- Porta, O. (2008). *Hollywood contra Franco*.
- Rodríguez, M. (2010) *Memorias rotas (La balada del comandante Moreno)*.
- Ruiz, E. (2006). *Lorca, el mar deja de moverse*.
- Ruiz, J.L. (2009). *L'Escaezu. Recuerdos del 37*.
- San Miguel, S. (2008) *Azaña*.
- Serra, D y Serra, J. (2002). *La Guerra Cotidiana*.
- Solé, F. (2009). *El campo de Argelers*
- Ziff, T. (2011) *La maleta mexicana*.