

Narración documental de la Guerra Civil Española: estrategias narrativas de los documentales históricos en el inicio del siglo XXI *

Manuel Gómez Segarra¹
Fátima Gil Gascón²

Recibido: 26/06/2023
Aceptado por pares: 12/04/2024

Enviado a pares: 25/08/2023
Aprobado: 19/04/2024

DOI: 10.5294/pacla.2024.27.4.4

Para citar este artículo / to reference this article / para citar este artigo

Gómez, M. y Gil, F. (2024). Narración documental de la Guerra Civil Española: estrategias narrativas de los documentales históricos en el inicio del siglo XXI. *Palabra Clave*, 27(4), e2744. <https://doi.org/10.5294/pacla.2024.27.4.4>

Resumen

Este artículo tiene como objetivo estudiar la manera en la que los documentales históricos se enfrentan a la elaboración de un relato. Se parte de la premisa de que los documentales no son una mera recopilación y enunciación de datos, sino una narración elaborada conforme a los planteamientos del lenguaje audiovisual. Con el fin de comprender de qué modo los realizadores afrontan la confección del relato se ha procedido al estudio de los largometrajes documentales sobre la Guerra Civil Española realizados entre el 2000 y el 2014. Tomando como unidad de análisis la secuencia, se ha realizado un desglose de los tipos de imágenes y sonidos empleados atendiendo a su duración, orden y predominio de trama o personajes. La investigación plantea el concepto de estrategia narrativa, un término que permite

* El artículo está realizado en el marco del grupo de investigación CAYPAT de la universidad de Burgos.

1 [✉https://orcid.org/0000-0003-4992-0177](https://orcid.org/0000-0003-4992-0177). Universidad Internacional de La Rioja, España. manolo.gomez@unir.net

2 <https://orcid.org/0000-0002-7920-2144>. Universidad de Burgos, España. fatimagg@ubu.es

entender el mecanismo interno del formato atendiendo a tres cuestiones: el planteamiento de la producción, la solución visual y la decisión narrativa. El estudio del corpus elegido ha permitido detectar once estrategias narrativas u once maneras de plasmar un mismo hecho del pasado, con finalidades e intencionalidades distintas.

Palabras clave

Decisión narrativa; documental; documentales históricos; estrategias narrativas; Guerra Civil Española; historia; imágenes; lenguaje audiovisual; producción; realizadores; relato; secuencia; solución visual; sonidos.

Documentary Narration of Spanish Civil War: Narrative Strategies in Historical Documentaries in the Early 21st Century*

Abstract

This article aims to study how historical documentaries handle the development of a tale. The initial premise is that documentaries are not a mere compilation and recounting of data but rather a narration constructed based on the perspective of the audiovisual language. To understand how filmmakers create the story, we studied documentary feature-length films on the Spanish Civil War between 2000 and 2014. The sequence has been taken as the unit of analysis, and a breakdown has been made of the types of images and sounds used according to duration, order, and predominance of plot or characters. The research bears on the concept of narrative strategy, which helps to understand the format's internal mechanism, considering three issues: the production approach, the visual solution, and the narrative decision. The study of the selected corpus detected eleven narrative strategies—eleven ways to portray the same event from the past, with different purposes and intentions.

Keywords

Narrative decision; documentary; historical documentaries; narrative strategies; Spanish Civil War; history; images; audiovisual language; production; filmmakers; story; sequence; visual solution; sounds.

* The article was written within the framework of the CAYPAT research group of Universidad de Burgos.

Narração documental da Guerra Civil espanhola: estratégias narrativas de documentários históricos no início do século 21 *

Resumo

O objetivo deste artigo é estudar a maneira pela qual os documentários históricos lidam com a elaboração de um relato. Parte-se da premissa de que os documentários não são mera compilação e enunciação de dados, mas sim narrativa elaborada de acordo com as abordagens da linguagem audiovisual. Para entender a maneira como os cineastas abordam a criação do relato, realizou-se o estudo de documentários de longa-metragem sobre a Guerra Civil espanhola produzidos entre 2000 e 2014. Tomando a sequência como unidade de análise, foi feito detalhamento dos tipos de imagens e sons usados segundo sua duração, ordem e predominância de enredo ou personagens. A pesquisa propõe o conceito de estratégia narrativa, expressão que permite entender o mecanismo interno do formato, observando três questões: a abordagem de produção, a solução visual e a decisão narrativa. O estudo do corpus escolhido permitiu detectar 11 estratégias narrativas ou 11 maneiras de capturar o mesmo evento passado, com diferentes propósitos e intenções.

Palavras-chave

Decisão narrativa; documentários históricos; estratégias narrativas; Guerra Civil Espanhola; imagens; linguagem audiovisual; produção; realizadores; sequência; solução visual; sons.

* Decisão narrativa; documentários históricos; estratégias narrativas; Guerra Civil Espanhola; imagens; linguagem audiovisual; produção; realizadores; sequência; solução visual; sons.

Introducción: del documento al documental

En 1936 parte del ejército se levantó contra el gobierno de la Segunda República española. El golpe de estado fracasó, pero sumió al país en una guerra que duró casi tres años. La victoria del llamado bando nacional derivó en la dictadura del general Francisco Franco. Los militantes de la facción perdedora que permanecieron en el país fueron depurados y encarcelados o fusilados. Muchos de los que se exiliaron no pudieron volver al país hasta la muerte del dictador en 1975 (Vega, 2023). A pesar de los casi noventa años transcurridos desde su inicio, la Guerra Civil está muy presente en la sociedad española. Es uno de los acontecimientos históricos contemporáneos más abordados por la literatura (Cifre-Wibrow, 2022), un tema tratado con profusión en redes sociales e internet (Eiroa, 2020) o un escenario utilizado en diversas manifestaciones artísticas, como, por ejemplo, los videojuegos (Kurschel, 2023).

Esto evidencia su importante papel en la memoria colectiva del país (Ortiz, 2006, p. 188). Una memoria cambiante y selectiva, ya que no todo tiempo pasado es relevante en el tiempo presente (Aguilar, 1996, pp. 35-36). No en vano las representaciones sociales del pasado implican su reconstrucción desde el presente dentro de un marco de referencia colectivo que se constituye como configurador de las mentalidades individuales y de las percepciones de lo que nos rodea (Rodrigo, 2006, p. 6). En el caso de la Guerra Civil, uno de los elementos que en mayor medida han conformado las creencias actuales sobre el conflicto son los productos culturales. Buen ejemplo de ello es el cine, que ha contribuido a crear una visión “antifascista” del pasado otorgando en sus largometrajes, tanto de ficción como documental, la victoria moral a los vencidos (Aguilar, 2006, p. 261). El cine se convierte así en una herramienta importante para comprender y construir la mentalidad de una época. Especialmente el documental, al que se le presupone autenticidad y rigurosidad y, por tanto, objetividad y verosimilitud a la hora de plantear un acontecimiento.

No obstante, para que el lenguaje audiovisual aborde con solvencia la narración de la realidad debe pasar del documento al documental. Es decir, debe pasar de la mera recopilación y muestra de datos a la elaboración

de un relato peculiar. Esto hace que el realizador de un documental histórico se enfrente a dos retos importantes. En primer lugar, el conocimiento del contenido, que debe ser profundo y que, muchas veces, exige una rigurosa investigación histórica (Sánchez, 2006, p. 331). Los espectadores de un documental consideran o esperan de forma natural que los objetos, periodos, asuntos o hechos que se muestran hayan ocurrido en los “términos en que están retratados” (Ludvigson, 2003, p. 65). Esto establece un convenio implícito entre el documentalista y el público (Plantinga, 2014, p. 16) que permite distinguir entre lo que se representa: mundo proyectado, y el discurso: la forma en que se organizan las imágenes fílmicas (Rincón, 2015, p. 34).

El segundo reto es de carácter formal. Se centra en la ideación, como manera de hacer, de estructurar el relato visual y de narrar el tema (Chatman, 1990). Tal y como señaló Grierson (1952, p. 44), el género documental hace un tratamiento creativo de la realidad. Esto implica una forma propia de expresión que conlleva el uso de imágenes y sonidos y la creación de estructuras narrativas peculiares y propias del lenguaje audiovisual (Marrone, 2003, p. 21). Las imágenes, por muy valiosas que sean, son solo documentos y no configuran por sí solas un documental. Se necesita una estructura retórica que las integre conformando un todo coherente y estructurado (Carrera y Talens, 2018, p. 37).

No son muchos los estudios que contemplan los documentales desde el punto de vista formal de la construcción de un relato, como sí sucede en la ficción. La forma en que se construyen narrativamente los productos audiovisuales ha sido estudiada por diversos autores, atendiendo al propio relato (Bordwell, 1996), a los motivos visuales (Balló y Berlaga, 2016; Salvadó *et al.*, 2020), a la relación entre las diferentes estrategias discursivas (Canet y Prósper, 2009), a la serialidad (Hudelet y Crémieux, 2021) o al uso de las nuevas tecnologías (William *et al.*, 2021)

La narrativa audiovisual de ficción ha obviado el mundo de no ficción al considerarlo, en no pocas ocasiones, como una fórmula informativa, “no narrativa” (Gaudreault y Jost, 1995, pp. 47-70). A su vez, el interés

por el documental se ha ocupado más de cuestiones relacionadas con la realidad o la verdad que con su construcción formal (Vallejo, 2018, p. 142). Por último, los estudios sobre los documentales han tratado de crear diversas clasificaciones atendiendo a distintos criterios (Barnouw, 1996; Renov, 1993; Plantinga, 2014). Entre estos trabajos ha tenido especial repercusión la clasificación establecida por Nichols (2013), cuyos modos de documental hacen referencia al tipo de enunciación, a las formas de persuasión y a las instancias sobre las que recae la narración, pero no contemplan la propia forma del relato.

En una película histórica de no ficción los acontecimientos son narrados a través de un medio distinto del escrito, en el cual caben la creatividad expositiva y el entretenimiento. Los realizadores gozan de libertad compositiva para establecer el orden del relato e idear la mejor manera de contarlo. Esta, por lo general, responde a una intención concreta, a un punto de vista determinado que define todo el proyecto, desde la manera de plantear la producción a la grabación o el montaje. Esta investigación desentraña cómo y por qué se construyen estas formas expositivas documentales.

Metodología

El artículo tiene como objetivo analizar la forma en la que los realizadores de documentales históricos construyen la narración del pasado. Para ello se ha procedido al estudio de los largometrajes documentales sobre la Guerra Civil Española 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, p. 129), y 2014, último año antes de la llegada de las nuevas plataformas. Aunque la muestra inicial era de 38 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 36 largometrajes restantes.

El corpus ha sido seleccionado atendiendo a la temática común –al tratarse un mismo asunto: la Guerra Civil Española, comparando las diferentes maneras visuales y compositivas de afrontar un relato– y a la duración,

al ser todos largometrajes y resultar ineludible idear un planteamiento narrativo. La unidad de análisis utilizada ha sido la secuencia, entendida como unidad de contenido, ya sea temático o dramático. Se ha realizado un desglose de los tipos de imágenes y sonidos empleados en cada pieza (entrevistas, imágenes actuales, imágenes de archivo, texto con datos estadísticos, fotografías, etc.) para la conformación de un significado. La observación y relación de estos elementos ha permitido considerar cuestiones como la duración, el orden de un planteamiento (Gaudreault y Jost, 1995, p. 109) o la aparición de un personaje como factores relevantes a la hora de comprender el mecanismo interno de una película.

Por último, se elaboró un cuestionario dirigido a los directores de los documentales con el que se encauzaron las entrevistas en profundidad. Estas se realizaron por escrito o en conversaciones telefónicas. Partiendo de que la premisa de que lo que se muestra forma parte del relato de la misma manera que el discurso (Canet y Prósper, 2009), siete de ellos,³ autores de diez de los documentales, fueron preguntados por tres cuestiones fundamentales: el guion, la grabación y la edición.

Respecto al guion, interesaba conocer la práctica real de cada realizador y cómo influye en el desarrollo del trabajo, así como la participación de historiadores. Las preguntas sobre la grabación se centraron en las soluciones visuales utilizadas para contar la historia. La edición apareció como el verdadero momento de creación de un documental, en el que se ensayan maneras de decir y se encuentran las estructuras que soportan todo el relato.

En definitiva, el diseño metodológico pretende entender la manera en la que se construye una narración audiovisual histórica documental. Entender, por un lado, la estructura del relato y, por otro, la forma en la que se usan las distintas herramientas del lenguaje audiovisual para contar la historia.

Esta investigación propone el uso del concepto 'estrategia narrativa documental', que actúa en este género como lo hace el paradigma narrativo en

3 Los directores entrevistados fueron: Xan Leira: *Exilios, Castelao y Crónicas da Galiza mártir*; Sabin Egilior: *Camara-das, Tras un largo silencio*; Raúl M. Riebenbauer: *La sombra del iceberg*; Jesús 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*.

la ficción. El análisis de los documentales estudiados ha llevado a entender que la construcción del relato documental empieza en el mismo momento en el que se piensa y decide cómo se afrontará el estudio, producción y grabación del tema. Además, el lenguaje audiovisual necesita idear soluciones visuales para muchos momentos que no están determinados por una situación dramática, como sucede en el mundo de la ficción. Finalmente, existen las últimas y definitivas decisiones de la manera y el orden del relato.

La estrategia narrativa integra tres elementos que permiten desglosar el mecanismo interno del formato. En primer lugar, el planteamiento de la producción, que alude a la forma en la que se acomete el proyecto; en segundo lugar, la solución visual, que hace referencia a las imágenes que se utilizan para conformar el producto, y, por último, la opción narrativa, que plantea la organización del relato. El término planteado alude, pues, al conjunto de actos y decisiones tomadas por el realizador para conformar el largometraje.

La estrategia narrativa fija su atención en la construcción del discurso audiovisual y en la estructura que da unidad al conjunto y sistematiza la narración. Cada documental construye una historia que ha sido ideada por un autor que tiene su propio talento, visión y honestidad y en el que, incluso inadvertidamente, manifiesta el presente en la representación del pasado. Los documentales no son entes autónomos, sino productos firmados por un realizador que ha tenido que tomar decisiones para idear la manera de contar (Correyero-Ruiz y Sánchez, 2022, p. 256).

Resultados: tipos de estrategias narrativas

El documental no es solo una reproducción de lo que acontece, sino que forma parte del mundo narrativo secuencial audiovisual. Tal y como señala Plantinga, los formatos de no ficción no son espejos de la realidad, sino “constructos retóricos, representaciones elaboradas, manipuladas y estructuradas” (2014, p. 61). El estudio interno de las secuencias y de su disposición en el conjunto del formato de los 36 documentales analizados ha permitido establecer 11 tipos de estrategias narrativas. Este número, sin embargo, no cierra una taxonomía. En primer lugar, porque la realización de

un documental está dentro del mundo creativo y abierta, por tanto, a nuevas propuestas. En segundo lugar, porque si bien la mayoría de documentales responden casi en exclusiva a una sola estrategia, en algunos de ellos se combinan varias estrategias narrativas en diversas secuencias.

Tabla 1. Estrategias narrativas

Estrategia	Documentales
Presencia del director	<i>Mujeres en pie de guerra</i> (Koska y Sáenz, 2004), <i>El honor de las injurias</i> (García-Alix, 2007).
Predominio de la trama	<i>Castillo de Olite</i> (Pérez, 2013), <i>Noticias de una guerra</i> (Ortega y Querejeta, 2006), <i>Mirando al cielo</i> (Garay, 2008), <i>Los que quisieron matar a Franco</i> (Costa y Da cruz, 2006), <i>Azaña</i> (San Miguel, 2008).
Reconstrucción	<i>El campo de Argelers</i> (Solé, 2009), <i>Las cajas españolas</i> (Porlán, 2004).
Discurso visual	<i>Hollywood contra Franco</i> (Porta, 2008), <i>Celuloide colectivo</i> (Martín, 2009).
Discurso oral	<i>Ezkaba</i> (Alforja, 2006), <i>La guerra cotidiana</i> (Serra, 2002), <i>La guerrilla de la memoria</i> (Corcuera, 2002), <i>L'escaezu</i> (Ruiz, 2009), <i>Los niños de Rusia</i> (Camino, 2001), <i>Los perdedores</i> (Deiback, 2007), <i>Memorias rotas</i> (Rodríguez, 2010), <i>Palabras de piel</i> (Martín, 2006).
Investigación	<i>La sombra del iceberg</i> (Domenech y Montesinos, 2008), <i>O segredo da Frouxeira</i> (Abad, 2010), <i>Lorca, el mar deja de moverse</i> (Ruiz, 2006).
Observación en directo	<i>Tras un largo silencio</i> (Egillior, 2006).
Predominio del personaje	<i>Castelao e os irmans da liberdade</i> (Leira, 2004), <i>Ciudadano Negrín</i> (Álvarez, 2010), <i>Los otros guernicas</i> (Pinedo, 2011), <i>Vivir de pie. Las guerras de Cipriano Mera</i> (Figueres, 2009), <i>Exilios</i> (Leira, 2006), <i>Amaren ideia</i> (Oleaga, 2010), <i>Comaradas</i> (Egillior, 2013).
Narración cronológica	<i>40 años y un día</i> (Dolz, 2007), <i>Crónicas da Galiza mártir</i> (Leira, 2013).
Desarrollo temático	<i>Las maestras de la República</i> (Pérez, 2013), <i>Rejas en la memoria</i> (Palacios, 2004), <i>Los héroes nunca mueren</i> (Arnold, 2004).
Narración en paralelo	<i>La maleta mexicana</i> (Ziff, 2011).

Fuente: elaboración propia.

Se puede afirmar que, en general, los relatos audiovisuales, incluso los de carácter histórico, se apoyan en el drama y avanzan con la lógica de los sentimientos. Por ello su desarrollo se ajusta al esquema de planteamiento, nudo y desenlace (Montero y Paz, 2013, p. 166). Sin embargo, en el caso de los documentales históricos no es posible solo esta estructura dramática de inicio, conflicto y resolución, ni están sujetos o limitados por una dicotomía entre enunciación y mostración. Así pues, lo primero es encontrar un hilo conductor, algo que permita transitar al relato por un orden expo-

sitivo. Según Pilar Pérez, la directora de *Maestras de la república*, muchas veces es necesario una planificación en bloques de los contenidos a la par que se concibe la representación e incluso la puesta en escena (P. Pérez, comunicación personal, 5 de mayo de 2017). Un paso más allá, que se da en algunos casos, es el de concebir un tono, una atmósfera, para el relato documental y grabar ya de acuerdo con esta pretensión.

Las soluciones internas del relato sí cuentan con numerosos elementos de la narrativa. En palabras de Nichols, “el espectador espera tener entrada al texto a través de estos recursos teleológicos y sustituye la dinámica de la resolución de problemas por la dinámica de anticipación, postergación, estratagemas y enigmas que constituyen la base del suspense” (1991, p. 72). La dosificación de la información, la alternancia de anticipaciones y cumplimientos, el uso de elipsis y metáforas, el montaje de secuencias emocionales, la sabiduría para presentar problemas y después resolverlos, el objeto o acontecimiento que –sabiamente dosificado– aporta unidad al conjunto, cortar una secuencia sin resolverla para recuperarla minutos después, son algunos de los recursos de la narrativa que están a disposición del realizador, indistintamente de la estrategia predominante. Su uso no depende del tema del documental, de la voz predominante o del tipo de enunciación, sino de las decisiones de los realizadores.

Presencia del director

Este tipo de documentales se organizan a través la figura del realizador. Narrativa y visualmente la presencia del director es quien estructura y organiza el relato transformándose en protagonista del documental. El espectador conoce el tema por medio del autor que recibe tratamiento de personaje, al tener que vivir sus descubrimientos, sorpresas, reflexiones y hasta conclusiones. En *Mujeres en pie de guerra* (Koska y Sáenz, 2004) la directora entra dentro del plano y se convierte en el hilo conductor. Sus reacciones ante lo que le cuentan las mujeres entrevistadas son importantes para la narración del documental, puesto que ella misma pasa a ser el personaje con el que el espectador empatiza y conoce la historia que se cuenta. Una mujer contemporánea que descubre y aprende de las mujeres del pasado. Por el contrario, en el documental *El honor de las injurias* (García-Alix, 2007), el director solo está presente con su voz, sin aparecer nunca en la imagen. En este caso, el

documental aparece como una reflexión personal y el espectador acompaña al director en su camino.

Predominio de la trama

Esta estrategia usa algunos elementos y recursos de la narración de ficción, como son la generación de un planteamiento inicial, la división en actos, el manejo de escenas como puntos de giro, clímax, resolución. La trama no se construye sobre la historia de una persona, sino a partir de acontecimientos sucesos y no tanto de acontecimientos acciones (Casetti y Chio, 2010, p. 168). Es el caso de *Castillo de Olite* (Pérez, 2013) o *Noticias de una guerra* (Ortega y Querejeta, 2006), centrados en el desarrollo de unos hechos concretos. Y si en el documental hay algún personaje principal, la profundidad y uso de sus conflictos externos e internos se hace muy presente, como es en el caso de *Azaña* (San Miguel, 2008), y la estrategia se mezcla con la de predominio del personaje.

La trama no tiene por qué ser siempre parte del contenido histórico. *Mirando al cielo* (Garay, 2008) y *Los que quisieron matar a Franco* (Costa y Da cruz, 2006) inventan una historia dramática, que se mezcla con el contenido documental y real, al que sirve de sostén del relato. La utilización de elementos de ficción permite ahondar y explicitar las sensaciones y emociones de los personajes (J. Garay, comunicación personal, 18 de mayo de 2017). Es una licencia del realizador para potenciar la emotividad de la historia. Algunos de estos documentales, al construir una trama y tratar de la Guerra Civil desde un explícito punto de vista republicano, se enfrentan al problema de verse abocados a un final negativo. La forma de revertir este final es traer la historia hasta la actualidad y convertir el presente en una victoria sobre ese pasado. No hubo victoria en su momento, pero el paso del tiempo, la situación actual, se la otorga.

Casi todos los documentales encuadrados en esta clasificación están conformados por un conjunto de imágenes de naturaleza diversa, mediante recreaciones y/o reconstrucciones con dibujos animados, actores y hasta historias inventadas de ficción que sostienen los aportes documentales o metáforas visuales más o menos poéticas. A esto se añade la grabación del propio equipo de realización y no pocas grabaciones del estilo de pla-

nos subjetivos (una carrera, un temblor, un desenfoco, etc.) para simular un suceso o un estado anímico.

Reconstrucción

Este tipo de formatos se planifican y estructuran a partir de la realización de reconstrucciones. En este caso la finalidad de la reconstrucción es demostrativa y no trata de contribuir a elaborar un relato dramático o de ficción. Muestran los acontecimientos, son el soporte sobre el que se hace avanzar la narración de la historia y constituyen el grueso del desarrollo visual. Lo original, que sostiene la propuesta documental, es la propia visión de la reconstrucción de los acontecimientos. Estas se realizan no solo para contar lo que fue, sino también para intentar hacer vivir al espectador los acontecimientos que se cuentan. Algunos de los ejemplos encontrados son *El campo de Argelers* (Solé, 2009) o *Las cajas españolas* (Porlán, 2004). Las reconstrucciones son una útil herramienta al servicio del documentalista. Como ya se ha dicho, también aparecen en algunos documentales con predominio de la trama o del personaje y en otros, como *El honor de las injurias* (García-Alix, 2007), *Castelao e os irmans da liberdade* (Leira, 2004) y *Exilios* (Leira, 2006), sin llegar a ser la base de la estructura del relato.

Discurso visual

En este caso el documental se plantea usando la propia potencia de las imágenes. Ya sea porque ellas constituyen el tema del documental –recuperación o hallazgo de material visual perdido– o porque se han creado para contribuir a dar solidez al proyecto y crear poderosos momentos visuales, la manera de usar y disponer las imágenes es la clave de estos trabajos. Tanto la grabación como la edición y posproducción consiguen que el documental adquiera una energía visual que traduce no solo por dónde va la historia, sino, sobre todo, el estado anímico por el que pasa en cada momento. Este discurso, a través de símbolos y/o metáforas que aluden a la vida interior de los personajes, genera muchos momentos poéticos y/o metafóricos.

Estas herramientas pretenden construir un relato eminentemente emocional (V. Figueres, comunicación personal, 12 de mayo de 2017). Se engloban dentro de esta categoría *Hollywood contra Franco* (Porta, 2008) y *Celuloide colectivo* (Martín, 2009), dos documentales sobre temas cinema-

tográficos en los que su valía es la muestra de los materiales que presentan. El ya citado *El honor de las injurias* (García-Alix, 2007) y *Vivir de pie. Las memorias de Cipriano Mera* (Figueres, 2009) basan gran parte de su singularidad en su poderoso tratamiento visual.

Discurso oral

El discurso oral no es tanto una suma de testimonios como la elaboración de un discurso unitario y nuevo a partir de la mezcla de los testimonios recogidos. En estos documentales la sucesión de entrevistas se puede organizar cronológica o temáticamente, incluso puede haber alguna de las personas entrevistadas que reciba un tratamiento de personaje. Pero lo esencial es que el documental se plantea y resuelve como una organización de testimonios, en los que, en algunos casos, hasta se prescinde de otros recursos visuales y, en ocasiones, incluso de la voz del locutor. Y si no se concibe una estructura narrativa unitaria, la mera unión de entrevistas da como resultado una batería de documentos y no tanto un documental. Visualmente, el principal reto es idear la manera de grabar las entrevistas para proporcionar unidad estética al conjunto.

Investigación

El proyecto se narra como si se tratase de una investigación detectivesca. El interés del documental se alimenta de la intriga, las preguntas y las expectativas que se generan según se simulan los hallazgos alrededor del tema que se trata. El planteamiento de búsqueda y resolución de un asunto complejo o dudoso reivindica la necesidad de no aceptar sin cuestionarse todas las versiones oficiales de la historia (R. M. Riebenbauer, comunicación personal, 23 de mayo de 2017). Las imágenes que facilitan plasmar esta estrategia son las del propio equipo del documental mientras trabaja: observación de documentos, entrada a un archivo, conversaciones con diversas personas y, sobre todo, los viajes. Las imágenes de los desplazamientos en busca de respuestas, datos o localizaciones ilustran muy bien el relato investigador. Aeropuertos, carreteras, caminos, pasillos, etc. no solo son recursos para transiciones, sino imágenes cargadas de contenido investigador.

Esta estrategia no hace referencia a la necesaria labor de estudio e investigación para llevar a cabo un documental histórico, sino a la forma de

su presentación. Los cuatro documentales que se engloban en ella adoptan un esquema similar: se presenta un asunto como intrigante, secreto o desconocido, que necesita ser descubierto. Se buscan respuestas, se formulan preguntas, surgen datos inesperados que plantean nuevas preguntas, se viaja, se interroga a gente, se visitan archivos, etc., y así hasta llegar a un final que termina respondiendo a lo planteado al inicio. Esta estrategia permite incorporar algunos recursos dramáticos, giros y hasta la creación de enemigos de la investigación. Estos formatos necesitan de un sujeto investigador y eso hace que el director o el equipo del documental se hagan presentes, pero sin adquirir la importancia y el sello personal que predomina en la estrategia de presencia del director.

Observación en directo

El documental *Tras un largo silencio* (Egílior, 2006) es el único caso de este tipo de estrategia. La película graba la excavación de una fosa y organiza su posterior hilo conductor a medida que esta avanza para contar también la guerra y la represión. El proyecto se basa en el seguimiento de un acontecimiento: una excavación, que no se controla mientras esta transcurre en el tiempo. Visualmente predomina la grabación extensa y detallada del desarrollo de lo que pasa ante la cámara, que se convierte en una especie de testigo de las vivencias de los personajes, con la clara misión de recoger sus testimonios (S. Egílior, comunicación personal, 11 de mayo de 2017). Al tratarse de un documental histórico, el hecho presente se utiliza para ahondar en los datos del pasado y resemantizarlo. Otros documentales en los que tienen gran relevancia las grabaciones de sucesos contemporáneos son *La maleta mexicana* (Ziff, 2011), *Amaren ideia* (Oleaga, 2010) y *Ezcaba, la gran fuga de las cárceles franquistas* (Alforja, 2006). En estas películas la observación en directo permite organizar grandes secuencias, pero no el relato entero. Pequeñas escenas diversas de grabaciones de acontecimientos actuales existen en otros muchos documentales y se puede decir que constituyen un recurso habitual de los documentales históricos.

Predominio del personaje

Esta categoría está formada, en primer lugar, por documentales biográficos: *Castelao e os irmans da liberdade* (Leira, 2004), *Ciudadano Negrín* (Álvarez,

2010), *Los otros guernicas* (Pinedo, 2011), *Vivir de pie. Las guerras de Cipriano Mera* (Figueres, 2009) y *Exilios* (Leira, 2006). En segundo lugar, por los documentales *Amaren ideia* (Oleaga, 2010) y *Camaradas* (Egillior, 2013), en los que su narración se basa en la creación de personajes sin ser documentales biográficos. En estos formatos, las personas reales reciben el tratamiento de los personajes de un relato. Para ello se utilizan los recursos de la ficción (presentación y definición del personaje, deseo, obstáculos, conflictos externo e interno, rasgos simples y definitorios, resolución de lo planteado, etc.). Esta estrategia tiene una doble función: permite reivindicar la figura de personas relevantes, pero poco conocidas, mientras que la focalización de la narración en un individuo/a permite establecer una vinculación más profunda y empática con la historia. Tal y como señala la directora del documental *Amaren ideia* (Oleaga, 2010), a través de la verdad individual de cada protagonista se puede contar una realidad general (Flaño, 2010).

Visualmente, se centran en todas aquellas imágenes que tenga que ver con el personaje. Desde material de archivo, objetos y localizaciones que nos hablan de él hasta reconstrucciones de acontecimientos de su vida, pasando por entrevistas rescatadas o grabadas, si la persona todavía está viva. Cabe destacar el documental *Los que quisieron matar a Franco* (Costa y Da Cruz, 2006) donde se crea un personaje de ficción basado en una novela de Max Aub. El conflicto interno y las acciones que lleva a cabo este personaje, el camarero de un bar mexicano que pretende asesinar a Franco para librarse así de los exiliados españoles, sirve de soporte para ir hilvanando las historias reales de los intentos de atentados contra Franco.

Narración cronológica

En esta estrategia el orden de exposición del relato es muy claro: se empieza por el principio temporal de la historia, se acaba en el final y los hechos se desarrollan según fueron pasando. Solo falta incorporar los diversos recursos del documental, que, en este caso, suelen ser los más habituales (locutor, entrevistas, imagen de archivo y alguna localización). La exposición cronológica se utiliza también en otros tipos de estrategias. En varios documentales gran parte de los acontecimientos se presentan según fue pasando el tiempo, ya que el devenir de los sucesos es parte esencial para entender el

porqué de lo que pasó. Este es el caso de *El campo de Argelers* (Solé, 2009), *Ciudadano Negrín* (Álvarez, 2010) o *Celuloide colectivo* (Martín, 2009), pero en estos y otros documentales, aunque el progreso de la exposición del tema sea básicamente cronológico, el documental no está construido en el transcurrir de una línea temporal, sino a partir del interés que se deriva de una reconstrucción, la creación de un personaje o la potencia de la imagen, respectivamente, y sin los cuales no habría documental, por mucho que existiese un desarrollo temporal. La estrategia de narración cronológica, al primar lo expositivo, encuentra dificultades para sacar provecho de los diversos recursos audiovisuales. Estos documentales –como *40 años y un día* (Dolz, 2007) y *Crónicas da Galiza mártir* (Leira, 2013)– se acercan más a un informe ilustrado que deriva con facilidad en discurso.

Desarrollo temático

El asunto del documental se divide en varios temas que se organizan a modo de capítulos o bloques. El tipo de exposición suele tener una intención pedagógica y la dificultad reside en conseguir que existan momentos emocionales, de modo que en estos documentales casi la única manera de conseguirlos es a través de los testimonios. A las entrevistas se añade un abundante material visual para demostrar lo que se narra: periódicos, fotos, material de archivo, revistas, carnés, pasaportes, objetos, localizaciones, etc. En los dos ejemplos encontrados: *Las maestras de la República* (Pérez, 2013) y *Rejas en la memoria* (Palacios, 2004), se utiliza un mismo mecanismo retórico para dar unidad al conjunto, al que se puede denominar el objeto unificador. Un elemento que permite entender mejor la historia y dotarla de coherencia (P. Pérez, comunicación personal, 5 de mayo de 2017). En *Rejas en la memoria* (Palacios, 2004) se trata del recurrente recurso visual de una pizarra en la que van apareciendo nombres, mapas y dibujos, para separar y presentar cada nuevo asunto que se trata dentro del mismo tema. En *Las maestras de la República* (Pérez, 2013) es una reconstrucción de época, donde una maestra se mueve por las diversas estancias de un instituto, que abren y dan paso a cada nuevo apartado del que se va a hablar.

Narración en paralelo

La maleta mexicana (Ziff, 2011) es el único ejemplo encontrado para un documental de este tipo. Por un lado, cuenta el hallazgo de una maleta con

negativos de Robert Capa y por otro la excavación de una fosa de la Guerra Civil. El relato en paralelo aporta una variedad de contenidos e incluso un tratamiento visual distinto. La búsqueda de los negativos se acerca en ocasiones a la labor investigadora, mientras que la excavación de la fosa se relata según avanza la excavación en directo. Ambos temas están unidos por sus referencias a la Guerra Civil y por el concepto del ‘olvido’, aunque esto último desde una perspectiva adanista, al usar dentro del documental, como parte del relato, algo que pertenece más bien al ámbito de la publicidad de no pocos documentales, como es afirmar reiteradamente que se van a contar cosas nunca dichas antes.

Las decisiones en la construcción del relato documental

La elaboración de un discurso audiovisual documental empieza en el mismo momento en el que se piensa la manera de acometer el proyecto. En palabras de Cavalier: “¿qué hay antes de la película? No necesariamente un guion, tan solo la indicación de una dirección, un horizonte, una inclinación” (Breschand, 2004, p. 78). Una decisión que orienta la manera producir y grabar. Un mismo contenido, enfocado desde su origen de distintas maneras, da lugar a documentales completamente diferentes. La represión del bando nacional puede abordarse a través del seguimiento en directo de la excavación de una fosa de republicanos asesinados, como en *Tras un largo silencio* (Egílior, 2006), o mediante el estudio y la investigación con asesoramiento de expertos y la certificación de los testigos, como en *Rejas en la memoria* (Palacios, 2004).

Acometer la narración del pasado no impone una única manera de hacer. De hecho, los 36 largometrajes analizados encuentran muy difícil acomodo en la catalogación de modos del documental. Aunque Nichols (2013, p. 192) señala que el modo expositivo es el más adecuado para los temas históricos, y solo siete de las 36 películas analizadas podrían entrar en este apartado. De igual manera, escribe que los modos poético y observacional son difícilmente aplicables a la historia (pp. 189-199). Sin embargo, cuatro documentales pueden considerarse observacionales y un buen

número de ellos tienen largos fragmentos de este estilo. Incluso obras como *El honor de las injurias* (García-Alix, 2007) y *Vivir de pie. Las guerras de Cipriano Mera* (Figueres, 2009) podrían considerarse, en muchas de sus secuencias, claramente poéticas. Sin menoscabar su verosimilitud, puesto que no hay ninguna contradicción entre lo artístico y lo documental (Carrera y Talens, 2018, p. 52).

La temática de un formato no lo define, ya que la estructura de la película depende tanto de él como de las elecciones retóricas que se toman (Plantinga, 2014, p. 165). Cada estrategia narrativa tiene un resultado diferente y responde a un propósito distinto. Un documental histórico crea una narración audiovisual plausible de la época, los sucesos y las personas de los que trata. Requiere una sólida certificación audiovisual del tema considerado y a la vez la concepción de la manera en la que los hechos y las vidas serán contados mediante las herramientas del lenguaje cinematográfico. Los documentales son relatos audiovisuales ideados por un autor en el que la forma del relato traduce el fondo del mismo. No en vano, “el régimen referencial se singulariza no tanto por su empeño en convencer a su interlocutor de que lo que dice es verdad, cuanto por *Hacer Parecer Verdadero* lo que dice por medio de la forma en la que lo dice” (Zumalde y Zunzunegui, 2014, p. 90).

La estrategia narrativa permite entender cómo funciona el lenguaje audiovisual cuando se enfrenta al relato de la realidad, en este caso, histórica. Esto implica que lo determinante en un autor no es que sea un historiador, sino un realizador, alguien que sabe *hablar* el lenguaje audiovisual; y tal vez este es el motivo por el que incluso en muy pocos de los documentales, apenas cinco, se ha contado con un asesor histórico que supervise el contenido general. *En Noticias de una guerra* participó el historiador Santos Juliá, pero, como declaró Querejeta, solo ayudó a “subsancar posibles fallos históricos, pero no influyó en el guion previo” (El País, 2007).

Por otro lado, aunque el cineasta no es un historiador, cabe señalar que el uso de una u otra herramienta visual o narrativa tiene una finalidad clara y responde a una intención específica de querer contar la Historia.

En ocasiones se trata de dar voz a los que no la han tenido hasta entonces, a través de los testimonios de diversas personas o de personajes relegados históricamente (X. Leira, comunicación personal, 2 de mayo de 2017) o de evidenciar acontecimientos apenas recordados o eclipsados por otros más mediáticos (J. A. Calvo, comunicación personal, 8 de mayo de 2017). Otras veces la función es incidir en la necesidad de cuestionarse las versiones oficiales (R. M. Riebenbauer, comunicación personal, 23 de mayo de 2017), dar cuenta con rigurosidad de un hecho pasado (El País, 2007) o mostrar la mirada y la verdad personal del autor sobre un hecho o persona (V. Figueres, comunicación personal, 12 de mayo de 2017).

La comprensión de una película documental depende de la forma de construir el relato, es decir, de los principios de articulación de sentido (Marzal, 2008, p. 4) y, a su vez, al partir de la consideración del documental como relato y no como imitación, esto “permite iniciar nuestra discusión sobre la no ficción sin descender a las confusiones surgidas de las nociones de objetividad y realismo” (Plantinga, 2014, p. 68).

Conclusiones: función de las estrategias narrativas en documentales históricos

Los largometrajes estudiados muestran una gran heterogeneidad al organizar el relato del pasado. La necesidad de los realizadores de establecer una estructura retórica audiovisual mediante la cual se hilvanen los sucesos, sin convertirla en una mera acumulación de datos, ha dado lugar a una gran diversidad de estrategias narrativas. La estrategia narrativa, con sus tres elementos, permite entender un relato documental. Desde el mismo momento en que se adoptan decisiones de producción y sobre la manera de acometer y grabar un proyecto, ya se está construyendo el relato. La propia estructura retórica y la necesidad de idear qué imágenes serán las más adecuadas terminan por configurar los diversos modelos de relato documental. A través de las estrategias narrativas, los necesarios aportes documentales se hilvanan configurando crónicas adecuadas a cada finalidad pretendida. El documental histórico precisa de fundamentación documental, pero también de la ideación

de una presentación creativa adecuada a cada historia, para mostrarla de una manera eficaz y atractiva en un plano distinto del meramente informativo.

Los directores de los documentales mostraron en sus testimonios, de forma más o menos explícita, el ánimo por entrar en la arena de un debate histórico que repercute en el presente. La estructura y la forma del relato proporciona claves interpretativas y es una manera clara en la que se manifiesta el peso del presente en la narración del pasado histórico (Gómez y Gil, 2019, p. 247). Por ejemplo, el predominio de la trama es el mejor camino para crear momentos emocionales que generen simpatía en el espectador con el tema propuesto y defendido; la estrategia de investigación es útil para desmontar estereotipos; cuando se quiere hacer un homenaje o acercarse a una apología, el predominio del personaje y el discurso oral son muy útiles; la presencia del director facilita la expresión explícita del punto de vista personal del realizador.

Los documentales que parten de postulados vinculados a la memoria histórica suelen usar elementos de construcción de la trama para convertir las últimas secuencias en el verdadero final de la historia contada; a pesar de la derrota bélica se goza de una victoria moral. Ya sea por este camino o a través del discurso oral o del predominio del personaje, en muchos de ellos subyace el deseo de visibilizar acontecimientos y/o personajes olvidados o relegados, así como de contar con aquellos ciudadanos civiles que, lejos de los focos políticos, sufrieron las terribles consecuencias de la guerra.

Analizar las estrategias narrativas de estos formatos presupone poner el acento del género en la construcción del discurso, en la ideación de una historia, pero entendiendo que, cuando el lenguaje audiovisual tiene que contar la realidad, lo hace de acuerdo con sus propias características, distintas del lenguaje escrito. Para llevar a cabo los documentales históricos –elaborados con la honestidad de un realizador y su respeto por la realidad y sus hechos, que deben ser documentados audiovisualmente–, caben diversas maneras que configuran paradigmas narrativos peculiares de los documentales. El resultado podrá ser un relato histórico con una verdad falible, aproximada, pero también un trabajo de gran calidad y profundidad y, desde luego, también, siempre sujeto a revisión.

Referencias

- Aguilar, P. (1996). *Memoria y olvido de La Guerra Civil Española*. Alianza.
- Aguilar, P. (2006). Presencia y ausencia de la Guerra Civil y del franquismo en la democracia española: reflexiones en torno a la articulación y ruptura del “pacto de silencio”. En Godicheau, F. y Aróstegui, J. (coords.), *Guerra Civil. Mito y memoria* (pp. 245-294). Marcial Pons.
- Balló, J. y Bergala, A. (2016). *Motivos visuales del cine*. Galaxia Gutenberg.
- Barnouw, E. (1996). *El documental. Historia y estilo*. Gedisa.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Breschand, J. (2004). *El documental, la otra cara del cine*. Paidós.
- Canet, F. y Prósper, J. (2009). *Narrativa audiovisual. estrategias y recursos*. Síntesis.
- Casetti, F. y Chio, F. (2010). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Carrera, P. y Talens, J. (2018). *El relato documental*. Cátedra.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus.
- Cifre-Wibrow, P. (2022). *Giro cultural de la memoria. La Guerra Civil a través de sus patrones narrativos*. Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b18634>
- Correyero-Ruiz, B. y Sánchez, J. (2022). El acceso a la “verdad” a través de la “ficción” en Chernobyl. El delirio del relato en la hipermodernidad. *Historia y Comunicación Social*, 27(1), 253-265. <https://doi.org/10.5209/hics.72862>

- Eiroa, M. (2020). Memoria e historia en las redes sociales: nuevos aportes de resistencia al olvido de la Guerra Civil Española y el franquismo. *Historia y Memoria*, 21, 71-108. <https://doi.org/10.19053/20275137.n21.2020.9659>
- El País (2007). Elías Querejeta produce *Noticias de una guerra*, nuevo documental del director Eterio Ortega. 9 de enero. https://elpais.com/cultura/2007/01/10/actualidad/1168383604_850215.html
- Flaño, T. (2010). *Amaren ideia* acompaña a tres niños de la guerra en su regreso al País Vasco. *Diario Vasco*, Cultura, 18 de diciembre. <https://www.diariovasco.com/v/20101218/cultura/amaren-ideia-acompana-tres-20101218.html>
- Gaudreault, J. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós.
- Gómez Segarra, M. (2008). *Quiero hacer un documental*. Rialp.
- Gómez Segarra, M. (2018). Estrategias narrativas de los documentales históricos españoles sobre la Guerra Civil (2000-2014). [Tesis doctoral, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid].
- Gómez Segarra, M. y Gil Gascón, F. (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. <https://doi.org/10.5209/ESMP.63726>
- Grierson, J. (1952). *Documentario e realtà*. Bianco e Nero.
- Hudelet, A. y Crémieux, A. (2021). *Exploring seriality on Screen. Audiovisual narratives in film and television*. Routledge.
- Kurschel, D. (coord.) (2023). *La guerra civil en los juegos y entornos lúdicos*. Vervuet.

- Ludvigson, D. (2003). *The historian filmmaker's dilemma. Historical documentaries in Sweden in era of Häger and Villius*. Uppsala University. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:723291/FULLTEXT01.pdf>
- Marrone, I. (2003). *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Biblos.
- Marzal Felici, J. (2008). Avatares de la mirada: estrategias enunciativas del cine documental español contemporáneo. *Hispanic Research Journal*, 9(2), 165-180. <https://doi.org/10.1179/174582008X272851>
- Mayo, L. (2016). *Nuevo, documental y español: el estanque se agita*. En Junkerjürgen, R., Scholz, A. y Álvarez Olañeta, P. (eds.), *El cortometraje español (2000-2015): tendencias y ejemplos* (pp. 129-139). Vervuert.
- Montero, J. y Paz, M^a. A. (2013). Historia audiovisual para una sociedad audiovisual. *Historia Crítica*, 49, 159-183. <https://doi.org/10.7440/histcrit49.2013.08>
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad*. Paidós.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. UNAM.
- Ortiz Heras, M. (2006). Memoria social de la Guerra Civil: la memoria de los vencidos, la memoria de la frustración. *Historia Actual*, 10, 179-198. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/148082>
- Plantinga, C. R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. UNAM.
- Rincón Yohn, M. (2015). Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones. *Cine Documental*, 11, 29-51. <https://revista.cinedocumental.com.ar/pdf/11/11-Art2.pdf>

- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. Routledge.
- Rodrigo, J. (2006). La Guerra Civil: “Memoria”, “Olvido”, “Recuperación” e “Instrumentación”. *Hispania Nova*, 6. <http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d025.pdf>
- Salvadó, A., Oliva, M. y Pintor, I. (2020). La pantalla que todo lo ve: el motivo visual de la sala de control en la ficción contemporánea. *L'Atalante*, 30, 167-181. <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/798/614>
- Sánchez Biosca, V. (2006). *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*. Alianza.
- Vallejo, A. (2018). Narrativas documentales contemporáneas: de la mostración a la enunciación. *Estudios Cinematográficos*, 1, 140-154. <https://doi.org/10.22201/cuec.01888056p.2018.1.50>
- Vega, S. (2023). Lucha hasta el final. Las cárceles del tardofranquismo. *Huarte de San Juan, Geografía e Historia*, 30, 113-135. <https://doi.org/10.48035/rhsj-gh.30.6>
- Williams, E., Love, C. y Love, M. (2021). *Virtual reality cinema. Narrativa tips and techniques*. Roudledge.
- Zumalde, I. y Zunzunegui, S. (2014). Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental. *L'Atalante*, 17, 86-90. <https://revistaatalante.com/index.php/atalante>