



II CONGRESO  
INTERNACIONAL  
DE TEORÍA Y  
TÉCNICA DE  
LOS MEDIOS  
AUDIOVISUALES

TENDENCIAS DEL  
**periodismo**  
AUDIO  
VISUAL EN LA **era** DEL  
**espectáculo**

**actas**

Javier Marzal Felici, Andreu Casero Ripollés y Fco. Javier Gómez Tarín (editores)

## ***Noticias de una guerra* (Eterio Ortega, 2006): La desaparición de los referentes en el documental histórico reciente producido en España**

Inmaculada Sánchez Alarcón  
Universidad de Málaga

La Guerra Civil que transcurrió en España entre 1936 y 1939 todavía perdura, con singular fuerza, entre los hitos históricos recreados por cine y televisión en España aunque poco a poco va siendo desplazado por el recuerdo de los años posteriores y la época de la transición política. Por eso mismo, la definición que aquí va a elaborarse de los rasgos propios del documental histórico producido en España entre 2000 y 2008 se centrará en las producciones referidas a esta cuestión con referencias más detalladas a *Noticias de una guerra* (Eterio Ortega, 2006) y a los elementos de origen ficcional que lo definen.

No es, ni mucho menos, producción de Elías Querejeta el único de los documentales históricos más recientes relativos a la guerra civil en el que se utilizan referentes narrativos y estéticos que tienen mucho que ver con la ficción. Aunque tradicionalmente se han asociado con los discursos de sobriedad por “su relación con lo real directa, inmediata, transparente” (Nichols, 1997: 32), en un claro paralelismo con otras formas de información y marketing actuales<sup>1</sup>, tanto los documentales como las noticias o los reportajes de televisión están determinados actualmente por un claro proceso de fusión con las fórmulas audiovisuales que siempre se han identificado con el entretenimiento. Y, por eso mismo, incluso el discurso informativo referido a temas históricos suele definirse por una tensión dramática y emotiva que propicia, por ejemplo, la importancia de los testimonios individuales en detrimento de otros mecanismos como la argumentación descriptiva y, aparentemente, aséptica que transmitía el anterior predominio de la voz en off omnisciente.

---

<sup>1</sup>Desarrollado como técnica de marketing sobre todo a partir de los años noventa y con cultivadores tan conspicuos en el ámbito político como Ronald Regan o Bill Clinton, el uso de lo narrativo denominado como *storytelling* no es sólo una nueva forma de propaganda, sino sobre todo una maquinaria para “formatear las mentes” de los receptores (Salmon, 2008).

Pero hay otras derivaciones de esta tendencia que incluso pueden ser consideradas muy graves en contenidos que tanta importancia tienen para el conocimiento de la Historia como los que tienen una difusión mayoritaria por televisión: si los testimonios de protagonistas o historiadores incluidos resultan más banales o sensacionalistas que demostrativos, y a eso se suma un uso impropio y poco cuidado de los recursos del lenguaje audiovisual, la tendencia a la dramatización de los acontecimientos deriva en melodrama y la reconstrucción de época en anacronismo<sup>2</sup>.

Antes de desarrollar un análisis acerca de los documentales españoles más recientes centrados en la Guerra Civil, es preciso aclarar algunos factores importantes que permiten entender la orientación que los define.

### **1.1 Condicionantes de la memoria histórica en el documental español más reciente sobre la Guerra Civil**

En un contexto como el nuestro en el que la construcción y narración de historias se utilizan como “armas de distracción masiva” (Salmon, 2008), dirigir la mirada al pasado se convierte en un recurso casi obvio. Imposible llegar a una conclusión clara sobre si todo este fenómeno tiene que ver con el uso de la memoria como objeto por parte de la sociedad de consumo (Le Goff, 1991: 178). O, si, como afirma Jonathan Friedman, la construcción del pasado se concibe para dar continuidad al sujeto contemporáneo y proporcionarle, así, “una representación apropiada de una vida que conduce hasta el presente, esto es, una historia de vida modelada en el acto de la autodefinición.” (Friedman, 2001: 184)

Pero, sea cuál sea la razón, el caso es que la facilidad de las imágenes para condensar relatos, transmitir emociones y convertirse, así, en símbolos colectivos no es ajena a que sean los medios audiovisuales los que estén contribuyendo de manera decisiva a la importancia que está alcanzando el pasado.

Por una parte, es evidente la necesidad de dotarse de contenidos que tiene el sector audiovisual, estratégico en nuestra sociedad del conocimiento. También resulta innegable la rentabilidad de los productos en los que se apela a los espectadores de mayor edad que suponen, por ejemplo, una importante cuota del mercado televisivo en España (Gutiérrez, 2005: 421-454).

Centrada en imperativos comerciales, pues, esta recuperación de la memoria se vehicula preferentemente a través de formatos de entretenimiento. Pero, en el caso español, el tratamiento mediático de la historia carece de moderación incluso en los espacios informativos. Por una parte, la inclusión de cualquier contenido histórico en las agendas tiene siempre mucho que ver con el interés coyuntural del tema. Las más de las veces, incluso, suele ser la conveniencia política el factor determinante para que estas cuestiones sean tratadas en los informativos de televisión. En el caso de los documentales, aquellos que se centran en cuestiones de carácter histórico buscan, como todos los demás, la identificación y el reconocimiento por parte del espectador y, por

---

<sup>2</sup> Fueron precisamente estas críticas las que se atribuyeron, por ejemplo, a *La guerra civil en Andalucía*, una serie documental de siete capítulos que se incluyó en la programación de Canal 2 Andalucía a partir del 26 de octubre de 2006. MARESCA, M., “Pío Moa en Canal Sur”, en *El País*, 4 de noviembre de 2006, p. 40.

esta causa, las fuentes utilizadas se orientarán siempre a suscitar esta reacción. Es poco verosímil, pues, que los artífices de un documental o una ficción sobre la Guerra Civil o cualquier otro acontecimiento histórico opten por un uso diversificado de los documentos audiovisuales, si eso les puede enajenar la atención de su público potencial. Además, tampoco conviene olvidar que el uso de imágenes conservadas en los archivos resulta caro. Y, por eso mismo, la inclusión de documentos fílmicos variados resulta inaccesible para la mayoría de las producciones.

Por supuesto, además de los imperativos económicos que determinan la producción audiovisual, el motivo más claro de esta insuficiencia es que fue mucho el metraje rodado sobre la Guerra Civil que se perdió. Su recuperación exhaustiva sólo se inició mucho después y no siempre con éxito<sup>3</sup>. Además, las circunstancias de la Dictadura franquista supusieron un estricto control de las imágenes difundidas acerca del conflicto. Después, ya en la transición, se realizaron algunas producciones documentales que “reactivaron, desde muy distintas perspectivas y posiciones ideológicas, el interés por el análisis de la contienda y sus consecuencias” (Sánchez-Biosca, 2006: 246).

Sin embargo, aunque es innegable que su discurso cuestiona radicalmente las pautas establecidas durante el franquismo, películas como *Canciones para después de una guerra* o *Caudillo*, ambas dirigidas por Basilio Martín Patino y estrenadas en 1977, sólo alcanzan a un público con una formación intelectual y una ideología muy determinadas. Y una muestra de ello es que, tanto estos títulos como los documentales sobre el conflicto que habían estado prohibidos durante el franquismo, o bien no llegan a estrenarse en las salas de proyección comerciales, o, si así ocurre, sólo permanecen durante un tiempo muy corto en la cartelera<sup>4</sup>. Otra circunstancia más que sirve para reiterar las limitaciones que han condicionado el uso de las imágenes documentales en la construcción de la memoria colectiva sobre la Guerra Civil en España.

Pero, para evaluar los rasgos adquiridos por el discurso referido a este acontecimiento histórico a través de los documentales producidos en nuestro país durante los últimos años, hay que tener muy en cuenta también que muchos títulos de este género consiguen financiarse sobre todo gracias al compromiso de las cadenas de televisión públicas y son difundidos tanto en las salas de cine como en las parrillas de programación. Cada vez resulta más difícil, pues, establecer distinciones entre los planteamientos de los documentales difundidos en salas y el material específicamente concebido para su emisión televisiva.

Una vez tenidos en cuenta todos estos factores condicionantes que en la elaboración de este tipo de películas, vamos a ver que el reflejo de la Guerra Civil Española a través de los documentales más recientes producidos en este país se relaciona con el auge de la

---

<sup>3</sup> La iniciativa llevada a cabo por Alfonso del Amo desde la Filmoteca Española, ya en los últimos años, es la que más y mejor ha contribuido a la recuperación y el conocimiento sistematizado del material audiovisual sobre la guerra de España (Amo García, 1996)

<sup>4</sup> Fundamental en la propaganda de la causa republicana durante el conflicto, *The Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937), por ejemplo, logra una importante acogida cuando se presenta en octubre de 1977 en el ámbito de la IX edición de la Semana Internacional de Cine de Autor Benalmádena, un festival cinematográfico de planteamientos definitivamente alternativos. Aún así, según consta en la ficha de la película que aparece en la base de datos del Ministerio de Cultura, ni siquiera llegó a ser estrenada en salas comerciales. (Base de datos de películas calificadas. Ministerio de Cultura. Disponible en: <http://www.mcu.es>. Fecha de consulta: 10-9-2008).

subjetividad y de la invención que, como nos hemos limitado a esbozar, determina también otros discursos sociales de manera muy significativa.

## 1.2 ¿Ejercicios de memoria cinematográfica?

*Noticias de una guerra*, el título del documental dirigido por Eterio Ortega sobre el conflicto transcurrido en España entre 1936 y 1939, parece ya reafirmar su voluntad referencial en relación con el acontecimiento que refleja. Sin embargo, por mucho que su base principal sean las imágenes de archivo, sobre todo las dramatizaciones sonoras añadidas en postproducción van a dar al montaje final una dimensión subjetiva innegable. Se trata del doblaje por parte de actores y actrices de los discursos pronunciados por diferentes personajes históricos en las imágenes de archivo y que se introduce, por tanto, de manera sincrónica. Además, los sonidos y voces de actores incluidos de manera asincrónica con las imágenes también sirven para añadir fuerza dramática, por ejemplo, en las diferentes secuencias relativas a los bombardeos.

Según el propio director, se decidió introducir estas dramatizaciones sonoras cuando las imágenes carecían de sonido directo o cuando la banda sonora original no se conservaba en condiciones adecuadas para su inclusión en la película. De cualquier forma, también hay secuencias en las que se conserva el sonido original. El cuidado que se puso en la elección de actores, con voces parecidas a las de los personajes a los que doblaban, y la manipulación digital del sonido contribuyen para que sea difícil distinguir unos usos del sonido de los otros<sup>5</sup>.

Aunque se trata del mecanismo narrativo próximo con la ficción más destacable en *Noticias de una guerra*, no es el único. Por una parte, el director y responsable opta por utilizar imágenes procedentes de una película de ficción prohibida por el régimen de Franco por sus planteamientos falangistas, *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), para reproducir un conflicto en las Cortes constituidas tras la victoria del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936 en la que se menciona a Calvo Sotelo. Además, también es destacable la inclusión de cuatro reconstrucciones dramatizadas de los asesinatos del político de la ultraderecha antes mencionado y del republicano teniente Castillo, de la escritura de una carta por parte del general Mola, el principal responsable de la sublevación militar, al resto de los participantes, y del viaje de Franco en el *Dragon Rapide* desde Canarias para unirse al levantamiento contra el gobierno republicano. El tratamiento digital de las imágenes en blanco y negro casi hace indiscernibles las secuencias reconstruidas del material procedente de archivo. El parecido del actor que personifica al general Mola, que utiliza una máquina de escribir idéntica a la que pudo usar el militar en aquel momento, y la inclusión de planos de aviones de la época en vuelo, que se alternan con los que fueron rodados específicamente para reconstruir el vuelo del *Dragon rapide*, son dos claras muestras del cuidado con el que se plantean estas reconstrucciones. La alternancia de planos pertenecientes a todas estas cuidadas reconstrucciones con imágenes de la época sirve para generar un clima de emoción y expectativa en el espectador ante el inminente inicio del levantamiento.

También contribuye a intensificar este efecto el montaje dialéctico que predomina en esta parte de la película: mientras el supuesto locutor de radio cuya narración de los acontecimientos imprime unidad a *Noticias de una guerra* describe los encierros de San

---

<sup>5</sup> Entrevista con Eterio Ortega, 10-IX-2008.

Fermín celebrados en los días previos a la rebelión del 17 de julio, se inserta un primerísimo primer plano de los ojos de Mola que ya había aparecido escribiendo a máquina una carta en la que, por la voz en off del personaje, sabemos que se planifica el levantamiento militar. Luego, sobre planos de generales de los encierros, se escucha en over la voz que identificamos como la del militar especificando que deberán declararse “en rebeldía las divisiones 5, 6 y 7”. Se establece así una contraposición entre imagen y sonido de claras resonancias ficcionales.

No es, ni mucho menos, *Noticias de una guerra* el único de los documentales históricos relativos a la guerra civil en el que se incluyen reconstrucciones dramatizadas. En el caso de *Las cajas españolas* (Alberto Porlán, 2004), que se centra en los esfuerzos de los republicanos por conservar el patrimonio artístico español durante la contienda, las reconstrucciones aparecen para ilustrar episodios descritos por la locución como el depósito de varios cuadros del Greco por un alcalde castellano en las cámaras acorazadas del Banco de España, por poner sólo un ejemplo. El objetivo de este recurso es imprimir un mayor dinamismo formal a una narración que, de no ser por estas secuencias dramatizadas, se podría considerar un típico documental expositivo con la voz de un narrador como elemento dominante<sup>6</sup>.

Otros documentales históricos recientes centrados en la guerra en los que el elemento ficcional alcanza incluso mayor trascendencia que en el ejemplo anterior son *La doble vida del faquir* (Elisabet Cabeza / Esteve Riambau, 2005) y *Mirando al cielo* (Jesús Garay, 2008). En ambos casos, la estructura narrativa tiene muy poco que ver con la del documental histórico más convencional.

*La doble vida del faquir* se centra en la realización de una película de aventuras con el protagonismo de un grupo de niños refugiados durante la Guerra Civil en el colegio de Sant Julià de de Villatorra. Entre aquellos niños se encontraba el padre de Elisabet Cabeza. En varios momentos de la película, se inserta la voz en over de la realizadora que dirige una especie de carta a su padre muerto cuando ella era muy pequeña y al que, gracias al descubrimiento de la película y al contacto con sus antiguos compañeros en la escuela, ha podido conocer como nunca lo había imaginado, tal y como ella misma dice en el tramo final de la película.

Este matiz profundamente emocional ya diferencia este documental de otros títulos de este género centrados en temas históricos. Pero es que, además, la narración adquiere resonancias ficcionales por la forma en la que aparece construida: la historia de la película rodada en 1937 y los testimonios de quienes participaron en ella, ahora ancianos, se integran en una estructura circular construida en torno a unos niños que acuden a ver *La doble vida del faquir* de la mano de un hombre mayor, el cineasta Joaquim Jordà, que en la última secuencia aparece disfrazado lo mismo que los pequeños. Con este recurso, parece quererse trasladar a la actualidad el clima de fantasía que, a pesar de las penurias de la guerra, supuso aquel rodaje para los ya niños que participaron en él.

Un paso más allá del documental anterior, *Mirando al cielo*, centrada en los bombardeos italianos que asolaron Barcelona en 1938, hace de la ficción su eje. De

---

<sup>6</sup> Bill Nichols define como de “expositivos” este tipo de documentales, cuyo primer referente importante son los títulos realizados por los directores de la Escuela Documental Británica durante los años treinta del siglo pasado (Nichols, 1997: 68-72).

hecho, la narración se vehicula a través del punto de vista del personaje de una realizadora de documentales, María, interpretada por la actriz Gabriela Flores, cuyo abuelo defendió la ciudad con una batería antiaérea situada en El Carmel y que pretende obtener el testimonio de uno de los aviadores italianos que intervinieron en los ataques aéreos, encarnado por Paolo Ferrari. Además, la recreación digital de los efectos de las bombas con el fin de aumentar la carga dramática también contribuye a acentuar el componente de ficción en este ejemplo.

Aunque no tengan rasgos estructurales tan claramente asimilables a la ficción como en los casos anteriores, también se puede reseñar la falta de vocación referencial de otras películas documentales históricas sobre la Guerra Civil realizadas en estos últimos ocho años. Por una parte, es interesante el ejemplo de *La sombra del iceberg* (Hugo Doménech / Raúl Montesinos Riebenbauer, 2008): tomando como eje la investigación llevada a cabo por los directores, la película cuestiona la versión de que la famosa foto tomada por Robert Capa en Cerro Muriano (Córdoba) recogiera en realidad el momento de la muerte del soldado republicano que aparece en ella.

Con unos planteamientos muy cercanos a los del periodismo de investigación televisivo<sup>7</sup>, heredero de las convenciones propias de la novela y del cine de espionaje, y que exige, por tanto, el uso de valores narrativos impactantes (Sánchez-Biosca, 2005: 45), este documental histórico se centra en el proceso de indagación llevado a cabo por sus autores acerca del tema<sup>8</sup> y reflexiona sobre como esa foto, muy posiblemente resultado de una puesta en escena, se constituyó y aún sigue siendo un símbolo del conflicto español. El resultado es que esta producción audiovisual resultante de la tesis doctoral de Hugo Doménech no documenta el acontecimiento histórico de la guerra en sí, sino que va más allá y contribuye al análisis de su imaginario.

Un mecanismo narrativo similar al de *La sombra del iceberg* se repite, por ejemplo, en *Lorca, el mar deja de moverse* (Emilio Ruiz Barrachina, 2006), que, centrado en trama que motivó el asesinato del poeta García Lorca y en las horas previas a su muerte, destaca el proceso de las investigaciones realizadas tanto por el director como por los historiadores Ian Gibson, Miguel Caballero y Pilar Góngora como elemento esencial.

Pero esa especie de “viaje del héroe” (Vogler, 2002) no sólo articula las dos producciones audiovisuales mencionadas más arriba, los documentales que se centran en personajes históricos con una trayectoria vital relacionada con la guerra civil también se ajustan al principio seguido por los guionistas de la ficción cinematográfica y televisiva por el que, para conseguir un buen producto, el recurso más propicio es fijar la atención en el camino de conocimiento que lleva a un personaje bien definido a la superación de sus conflictos.

Este esquema es el que motiva, por ejemplo, *El honor de las injurias* (Carlos García-

---

<sup>7</sup>Muchos documentales consiguen financiarse sobre todo gracias al compromiso de las cadenas de televisión públicas y son difundidos tanto en las salas de cine como en las parrillas de programación. Cada vez resulta más difícil, pues, establecer distinciones entre los planteamientos de los documentales difundidos en salas y el material específicamente concebido para su emisión televisiva.

<sup>8</sup> A lo largo de los 73 minutos de su duración, los realizadores de este documental plasman todas sus iniciativas fallidas para intentar conseguir que el biógrafo oficial de Robert Capa, Richard Whelan, accediera a participar en *La sombra del iceberg* y como sus presiones, destinadas a salvaguardar la imagen del fotógrafo, contribuyeron para que otros especialistas con los que se había contactado para preguntarles sobre la famosa foto de la guerra civil excusaran su participación en el documental.

Alix, 2007), que se centra en la figura de un anarquista, Felipe Sandoval, alias 'Doctor Muñiz', que, con un único objetivo apasionado, llevar a cabo la revolución social, trabaja como albañil, actúa como atracador y delator y se convierte en un despiadado pistolero durante la Guerra Civil hasta que se quita la vida cuando es detenido en 1939. La estructura de la narración se construye, en este caso, sobre dos procesos vitales paralelos, el que define la evolución del personaje central y el que motiva al conductor de la historia, el propio García-Alix, a buscar todos los rastros posibles de la memoria que ha quedado acerca del anarquista.

De forma asimilable a los títulos citados arriba, en *Mujeres en pie de guerra* (Susana Koska, 2004), en el que se recogen los testimonios de siete mujeres que lucharon por la libertad desde el inicio de la guerra civil hasta el final del franquismo, se abre y se cierra de manera muy significativa con dos secuencias en las que la realizadora, muy comprometida en la interacción con quienes prestan su testimonio, aparece de viaje. Pero en *Mujeres en pie de guerra* se trata de un recurso de relevancia menor. De hecho, la película de Susana Koska es significativa de la tendencia que define la mayoría de los documentales sobre la guerra civil más recientes y de la que se excluye *Noticias de una guerra*: el uso de fuentes orales, que se demuestran más vivas en este cine de no ficción que en ningún otro medio, aumentando por ello su capacidad inductora para el recuerdo (Gutiérrez y Sánchez, 2005).

En este sentido, habría que distinguir el uso de que se hace de las fuentes orales en estos documentales históricos. Por una parte, los hay, como *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2001), que se centra en los republicanos que decidieron seguir combatiendo al régimen de Franco después de la guerra civil; *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001), en la que se expone la peripecia de los niños republicanos llegados a la URSS con motivo de la guerra civil; el título realizado por Susana Koska o *Los perdedores* (Driss Deiback, 2007), centrado en el papel desempeñado en el conflicto por los soldados musulmanes reclutados por Franco, que hacen de los testimonios su único eje estructurador.

Por otra parte, se pueden distinguir los ejemplos que utilizan los testimonios supeditados al hilo conductor de la voz en over omnisciente de un narrador. Es el caso de *Extranjeros de sí mismos* (Javier Rioyo y José Luis López-Linares, 2000), acerca de soldados que fueron a luchar fuera de sus respectivos países durante el periodo de entreguerras, como los integrantes de las Brigadas Internacionales y de la infantería italiana que se alinearon al lado de republicanos y franquistas entre 1936 y 1939 y españoles que se unieron a los ejércitos de Hitler en su campaña en el frente soviético durante la II Guerra Mundial. También se ajusta a esta misma fórmula *La guerra cotidiana* (Daniel Serra y Jaime Serra, 2001), que utiliza los testimonios de 22 mujeres de distinta condición social para mostrar distintas circunstancias que determinaban la vida cotidiana durante el conflicto.

Evidentemente, la estructura de los documentales citados arriba puede atribuirse al deseo de obtener una mejor acogida para una mayoría de los receptores acostumbrada al documental que se fundamenta en una argumentación sobre el mundo histórico ya previamente construida y absolutamente cerrada. De hecho, la identificación que hacen los espectadores entre el género documental y estas producciones que utilizan la voz en over de un narrador como eje puede dificultar su aceptación de aquellas otras en las que se utilizan los testimonios aportados como elemento central. Este puede ser el caso de



*La guerrilla de la memoria*, en la que la carencia de un orden aparente en la sucesión de los personajes a los que se coloca frente a la cámara y la falta de recursos formales que aporten continuidad entre unas secuencias y otras llegan a dispersar la atención.

Como contraste, en *Los niños de Rusia* se puede destacar el orden que imprime al montaje el uso de la cronología de los acontecimientos y de algún otro apoyo como las imágenes de archivo del informativo cinematográfico soviético sobre la declaración de guerra de Hitler a la URSS en 1941. Gracias a esta opción, el espectador es más consciente de la temporalidad histórica en la que se insertan los comentarios de las fuentes en la película de Jaime Camino.

Sin dejar de lado el valor histórico de los testimonios, en un momento en el que la mayoría de quienes participaron en el conflicto como combatientes o lo vivieron en la retaguardia ha desaparecido, hay que destacar la naturaleza ambivalente de este uso de las fuentes orales en los documentales históricos. Por una parte, cuando las voces de los testigos sirven únicamente para ilustrar y autentificar a la vez la argumentación del documental, se puede plantear hasta qué punto el documentalista muestra a sus fuentes de una manera convenientemente personalizada o, por el contrario, los testimonios se convierten para él en recursos que puede utilizar indistintamente con el único fin de atestiguar la veracidad y enriquecer el sentido de su discurso. Se puede plantear, en este sentido, la diferencia entre la presentación personalizada de las participantes en *Mujeres en pie de guerra*, a través de los rótulos que se introducen con motivo de su primera intervención y que resumen todas las actividades que realizaron en su lucha por las libertades, o el hecho de que las personas que aparecen en *Los niños de Rusia* no lleguen a ser identificadas en ningún momento.

Además, ya se centren en personas que vivieron circunstancias excepcionales, como los maquis, las mujeres que lucharon por su militancia o los soldados musulmanes reclutados por el ejército de Franco, por poner sólo tres casos, o bien opten por reflejar a personas que experimentaron el acontecimiento en toda su cotidianeidad, en casos más raros como *La guerra cotidiana*, hay que destacar el impacto emocional que consiguen los documentales españoles más recientes que utilizan las fuentes orales para tratar el tema de la Guerra Civil<sup>9</sup>. Se puede cuestionar, pues, si se está produciendo una perversión en el reflejo de la Historia en estas producciones desde el momento en el que la memoria de los testigos puede llegar a ocultar el acontecimiento histórico en lugar de ayudar a su comprensión.

En definitiva, los documentales históricos españoles más recientes ya no son las “noticias de una guerra” a las que hacía referencia el título del documental de Eterio Ortega con el que se comenzó este apartado. Su voluntad referencial parece cada vez más diluida en comparación con el peso que adquieren los elementos ficcionales en su estructura narrativa y en el punto de vista elegido para las cuestiones que reflejan. Un fenómeno que, en cierta medida, no es sorprendente si se tiene en cuenta la vocación híbrida que define a una parte del documental español contemporáneo que trata de otros temas distintos a la Historia.

---

<sup>9</sup> Uno de los recursos de montaje que más ayuda a acentuar este impacto emocional técnicamente llamado “coleo” de los testimonios seleccionados, esto es, de las declaraciones escogidas de los informantes, para expresar al final de sus alocuciones verbales gestos, suspiros, movimientos o alguna palabra suelta que acentúe el sentido y la expresividad del discurso previamente escuchado

## **Bibliografía**

AMO GARCÍA, A. del (Ed.) (con la colaboración de María Luisa Ibáñez) (1996), *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española.

FRIEDMAN, J. (2001), *Identidad cultural y proceso global*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.

GUTIÉRREZ LOZANO, J. F. (2005), *La televisión en el recuerdo. La recepción de un mundo en blanco y negro en Andalucía*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga /Radio Televisión Andaluza (RTVA).

GUTIÉRREZ LOZANO, 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 Contemporànea* (Revista en línea de la Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: <http://ddd.uab.es/pub/hmic/2005/micelania05.html>).

LE GOFF, J. (1991), *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona: Paidós.

NICHOLS, B. (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.

SALMON, CH. (2008), *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*, Barcelona: Editorial Península.

SÁNCHEZ BIOSCA, V. (2005), “Políticas de la memoria. La guerra civil española en el cine y el reportaje televisivo”, *Archivos de la Filmoteca*, 49: 33-53.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006), *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*, Madrid: Alianza Editorial.

VOGLER, CH. (2002), *El viaje del escritor: [las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas]*, Barcelona: Ma non troppo.