



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)

El documental: entre la memoria simple y compleja. El caso de *Estudiantes por la libertad*

Elena Yeste y Francesc Canosa
Facultat de Comunicació Blanquerna-Universitat Ramon Llull (URL)
Elenayp@blanquerna.url.edu
Francesccf@blanquerna.url.edu

1. Una Historia *mediada*. El documental de divulgación histórica.

La memoria histórica se ha convertido en un fenómeno mediático. Los medios de comunicación han asumido el reto de representar y revisar nuestro pasado colectivo, hasta el punto de que han terminado por competir con la propia escritura de la Historia (Dayan y Katz, 1995: 169). Esta representación mediática puede realizarse a través del cine y la televisión, o de la tradicional novela basada en hechos reales o de ficción si bien con una base histórica. Para el historiador francés Marc Ferro (1995: 39), es relevante explorar las “interrelaciones Historia-cine”, en las que el cine contribuye “como agente de la Historia”, en la medida que el film se observa no únicamente “como obra de arte”, por su valor estético, sino “como un producto” y “una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico”, de tal forma que “no cuenta sólo por aquello que atestigua”, por la realidad que dice representar, sino por “el acercamiento sociohistórico que permite”.

Según Ferro (1995: 38), “el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es historia”, ya que “aquello que no ha sucedido”, “las creencias, las intenciones, la imaginación del hombre, son tan Historia como la Historia”. Para Robert A. Rosenstone (1997: 63), con todo, el cine “ni reemplaza la Historia como disciplina ni la complementa”, sino que es “colindante” con la Historia, y por ello, “no debe ser reconstruida únicamente en papel”, pues, efectivamente, existen muchas maneras de concebir el pasado y de representarlo, con elementos que van más allá de la palabra escrita, como lo son el sonido, la imagen, la emoción y la propia consecución del montaje (Rosenstone, 1997: 20).

De esta manera, el film histórico se ha erigido en una extraordinaria ventana desde la que poder afrontar y comprender el pasado: “Los films históricos son algo más que vehículos de información y útiles para elaborar razonamientos. Son nuevas vías para “ver” el pasado. Nuevos caminos para enfrentarnos a los materiales del pasado, para interrogar al pasado desde y para el presente. Sus implicaciones son difíciles de establecer” (Rosenstone, 1997: 175). Asimismo, Martin A. Jackson (1983: 21), presidente del Historian’s Film Committee y codirector de la revista del mismo, la prestigiosa *Film and History*, insistía en que negar al cine “su lugar y su sentido en la vida de la humanidad, privará a la Historia de una de sus dimensiones”.

Dentro del film histórico, se puede apreciar, al menos en grandes rasgos, una triple categorización que contempla la concepción de la Historia como drama, como experimentación o como documento (Rosenstone, 1997: 47-48). Esta última categoría tiene como herramienta principal el documental, que ha sido definido como “aquel enunciado audiovisual, de naturaleza artística y vocación de pervivencia, que interpreta la realidad, a través del registro de hechos reales o de su reconstrucción fidedigna, con el propósito de facilitar al público la comprensión del mundo” (según León, 2009: 26). El documental puede ser de tipo científico, cultural, social, o político e ideológico. En el marco del documental de divulgación científico, sin embargo, destaca el documental histórico, además de aquellos documentales que abordan aspectos relacionados con la ciencia, la tecnología, la medicina y la salud, la naturaleza y el medio ambiente, o la antropología (León, 2009: 27-28).

De hecho, como apuntaba Jackson (1983: 25), el documental se trata de un género que suele ir de la mano de la “investigación histórica”, dado que la memoria ha encontrado en él un perfecto aliado: en palabras de Guy Gauthier (1995: 215), “*l’Histoire est connaissance, le documentaire est mémoire*”. Incluso podríamos hablar ya de la existencia de una nueva especialización genérica en el campo del documental, que a la vez se ha concretado en una nueva expresión del periodismo especializado (como se ha desarrollado en Yeste, 2008).

Según Sira Hernández Corchete (2008: 49), el documental de divulgación histórica es “aquella especialidad documental en la que un autor se dirige a las grandes audiencias con el propósito de darles a conocer, de forma veraz y fidedigna, un conjunto de acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados”, que en el relato del documental “adoptan preferentemente una estructura narrativa y dramática, en la que una voz en *off* va contando los hechos a medida que se suceden las imágenes”, y se intercalan las voces de testimonios y protagonistas, así como las explicaciones y matices que puedan aportar los expertos en el asunto o período histórico abordado.

Ciertamente, como observaba el experto en periodismo especializado Javier Chicote (2006: 49), el periodismo de investigación histórico hace referencia a “episodios ya cerrados que clasificamos dentro de la Historia y que no tienen influencia directa en el devenir de los acontecimientos, aunque sí un gran interés periodístico”; alude a “casos, sucesos o acontecimientos que no serían abordados por los medios de comunicación en la agencia de noticias diaria si no es gracias al periodista que ha hallado algo nuevo”, con la excepción de las efemérides, que dan lugar a la celebración de conmemoraciones por iniciativa de instituciones públicas o del tejido asociativo, y estimulan la producción

documental sobre un tema que vuelve al presente, justamente, por la vía de su conmemoración.

Es de vital importancia señalar, en este sentido, que los documentales, y en especial los de divulgación histórica, presentan, según advertía Bill Nichols (1997: 48), una “lógica informativa” estructural básica, que, además de brindar una determinada representación de la realidad, se propone razonar, argumentar y contraargumentar, la cuestión de fondo que plantea el documental. Como sostenía Paul Ward (2005: 63): *“The key is, for a documentary representation of historical events, not to capture the exact and detailed textures of ‘what happened’ but rather to communicate the underlying contextual forces at work, and thereby achieve some explanatory power rather than simply describing”*.

Porque si algo caracteriza al documental es que no pretende dar respuestas absolutas ni inmediatas, sino plantear al espectador una determinada realidad con sus luces y sus sombras, en la máxima complejidad posible. Y es que el documental se ha convertido en una ventana más para relatar el pasado pero también en un espacio para reflexionar sobre qué memoria vemos y queremos recordar. Si la recuperación de la memoria histórica ha dado lugar, en el seno de la sociedad, a combativos e intensos debates, el documental no se mantiene ajeno a la dualidad interpretativa que conlleva el hecho de presentar una memoria simple o una memoria compleja. Ya que abordar la producción y la realización de un documental histórico implica afrontar esta disyuntiva y, en ocasiones, luchar contra determinados estereotipos del pasado.

Stuart Hall (citado por Ward, 2005: 61) añadía a esta cuestión que nada nos puede librar de la “falsa simetría” que conllevan las nociones de imparcialidad, equilibrio y objetividad, puesto que: *“[In broadcasting] all controversial questions must have two sides, and the two sides are usually given a rough equality in weight. Responsibility is shared between the parties; each side receives a measure of praise or censure. This symmetry of oppositions is a formal balance: it has little or no relevance to the quite unequal relative weights of the case for each side in the real world. [...] This symmetrical alignment of arguments may ensure the broadcaster’s impartiality, but it hardly advances the truth”*. A ello se refería también Gauthier (1995: 215), afirmando que el interés del documental no se encuentra en la “verdad”, salvo para la investigación histórica, sino *“dans le fonctionnement même de la mémoire, considérée comme une manifestation de la vie qui fonde la personnalité et l’imaginaire des individus et des groupes”*. Y así pues, *“sa force est en même temps sa faiblesse, car elle dynamise l’action au détriment de la recherche intraitable de la vérité”*.

2. La audiovisualización del pasado, del cine a la televisión.

La auténtica precursora del documental histórico fue la ucraniana Esther Shub, que elaboró una trilogía de documentales en los que daba a conocer la realidad de la Historia de la antigua Unión Soviética (URSS). A partir de entonces, tal y como ha explicado Hernández Corchete (2008: 23), el documental histórico se consagró como una de las especialidades con “mayor continuidad y presencia”, que encontraría en la televisión una plataforma elemental para la divulgación de contenidos y su consolidación. Su desarrollo, y primer verdadero impulso que recibió el género, vino secundado por las necesidades propagandísticas de las partes enfrentadas en la Segunda Guerra Mundial.

Tanto las potencias del Eje como los aliados supieron ver en el documental un instrumento con un indiscutible potencial comunicativo para narrar el avance de la contienda militar, justificar el conflicto o pregonar a los cuatro vientos que su victoria estaba cada vez más cerca (Hernández Corchete, 2008: 56). De esta época destacan los montajes históricos del director *hollywoodiense* Frank Capra, especialmente la serie *Why We Fight?* (*¿Por qué luchamos?*), en la que contó con la colaboración de Robert J. Flaherty, autor del primer documental de la Historia del cine, *Nanook of the North* (*Nanook el esquimal*), en 1922, y Joris Ivens.

Ya en la posguerra, prosiguió el interés por el documental histórico, más allá de su función meramente propagandística. Fue entonces, durante los años cincuenta y sesenta, cuando propiamente tuvo lugar el nacimiento del documental de divulgación histórica, que se nutrió del material de los archivos de guerra y de las imágenes bélicas de los noticiarios¹ “como materia prima de la Historia” (Hernández Corchete, 2008: 58). Destaca aquí la producción documental de John Ford con *The Battle of Mindway* (1942), William Wyler en *Memphis Belle* (1944) y John Huston en *Report from the Aleutians* (1942) y en dos documentales más que fueron censurados por el ejército norteamericano por pacifistas: *The Battle of San Pietro* (1945) y *Let There Be Light* (1946) (Sellés, 2007: 46).

De esta época, y de los archivos de guerra, surgieron importantes filmes que permitieron documentar el horror del nazismo y sus campos de la muerte, y que llegaron a ser presentados como prueba documental en los juicios de Nüremberg. Ejemplos de ello son el documental que lleva por título el nombre del mayor campo de concentración nazi en Croacia, *Jasenovac* (1945), de Gustav Gavrin y Costa Hlavaty; el documental del campo de exterminio nazi *Majdanek, cementerio de Europa* (1944); *El Juicio de las Naciones* (1946); *Nüremberg* (1948), empezada por el norteamericano Pare Lorentz y finalizada en Alemania por Stuart Schulberg; *La vida cotidiana del oficial de la Gestapo Smitch* (1963), del cineasta polaco Jerzy Ziarnik; en Alemania oriental Andrew Thorndike, que junto a su esposa denunciaron a los nazis vivos que estaban todavía en el poder en la Alemania occidental en los documentales *Tú y muchos camaradas* (1955), *Vacaciones en Sylt* (1957) y *Operación espada teutónica* (1958); el filme del director de Alemania oriental Joachim Hellwig *Un diario para Ana Frank* (1958); *Nuit et brouillard* (1955), de Alain Resnais; *Mourir à Madrid* (1962), de Frédéric Rossif, y *El fascismo desnudo* (1965), del director ruso Mijaíl Romm (Sellés, 2008: 47-50).

Además de los documentales cinematográficos señalados, a partir de los años cincuenta y en los inicios de los sesenta, aparecen los primeros documentales históricos en el medio televisivo, que, en opinión de Margarita Ledo (2004: 107), se convertirá en el inductor “de la simplificación y de la eliminación de la cultura cinematográfica en el documental”. Entre los primeros documentales televisivos célebres de esta época

¹ Martin A. Jackson (1983: 23-24) destacaba que “lo que debe interesar al historiador en estos noticiarios de los años treinta no son los hechos propiamente dichos, sino los mensajes que, tomados en su conjunto, se transmitían a los espectadores”. Los noticiarios de este tipo “se presentaban generalmente bajo la forma de revistas filmadas, en las que se encontraba una mezcla de anécdotas, entrevistas, hechos diversos y reportajes deportivos, destinados en su conjunto a gustar a un público lo más mayoritario posible. A pesar de sus pretensiones periodísticas, se trataba sobre todo de cortometrajes entretenidos que tenían por objeto atraer a los espectadores a las salas de proyección”.

destacan, prácticamente con exclusividad, las producciones norteamericanas, como *Victoria en el mar* (*Victory at Sea*, emitida por la NBC), *Proyecto XX* (*Project XX*, emitida por el mismo canal) *Poder en el aire* (*Air Power*, emitida por la CBS), *Siglo XX* (*The Twentieth Century*, también de la CBS) y *Winston Churchill: los años valerosos* (*Winston Churchill: The Valiant Years*, emitida por el canal ABC).

La consolidación del género vendrá marcada por la “institucionalización” de la práctica periodística en el terreno del documental, mediante la aparición de la figura del “narrador-presentador en pantalla”, y de los testimonios de los protagonistas y el especialista en la materia. Los documentales televisivos se centrarán a partir de entonces en el tratamiento de los conflictos bélicos, los estudios de civilizaciones y la glosa de la centuria anterior (Hernández Corchete, 2008: 69).

Mientras tanto, el cine, que se sumirá en un claro retroceso a raíz de la década de los setenta, cuando la televisión se materializará como el principal soporte del documental histórico, continuará produciendo filmes donde la memoria de la II Guerra Mundial continuará muy presente, aunque primarán los documentales de contenido social y político elaborados por cineastas independientes, y también los de carácter biográfico (Hernández Corchete, 2008: 79-81).

3. La implantación del documental de divulgación histórica en España.

La Historia del documental televisivo de divulgación histórica en España tiene sus orígenes en los primeros años posteriores a la inauguración de los estudios de Televisión Española (TVE), el 28 de octubre de 1956, con la emisión de documentales cedidos por el organismo propagandístico del franquismo, el Noticiero Documental, popularmente conocido como NO-DO. No fue hasta mediados de los sesenta, sin embargo, que TVE impulsó la realización de documentales históricos de la mano del periodista Ricardo Fernández de Latorre, que después de su labor en los programas de actualidad informativa *Kilómetro cero* y *Cuarta dimensión*, pasó a ocupar la dirección del Departamento de Programas Culturales de TVE en 1964, donde impulsó el programa *Testimonios* y la producción de los primeros documentales para televisión (Hernández Corchete, 2008: 89-90).

Temáticamente, estos documentales abordaban asuntos como las fiestas de España, su Historia, su geografía, su cultura, literatura o música, entre los cuales destacan las series *Conozca Usted España*, que se emitió en 1966 en el marco de una campaña del Ministerio de Información y Turismo de Manuel Fraga, *Fiesta y Aquí España* (Hernández Corchete, 2008: 94).

Sin embargo, los documentales de producción propia encontrarían en la segunda cadena de TVE, inaugurada el 15 de noviembre de 1966, un nuevo espacio para su emisión. Ya en los años setenta, el género desempeñó una tarea continuista con respecto a la tendencia promovida en los sesenta de “ahondar en las raíces culturales de España”, aunque dichas series documentales pronto empezaron a introducir nuevos recursos narrativos y nuevos formatos como, por ejemplo, la sustitución de las convencionales imágenes de archivo por los “planos recientes”, en boga entonces en el panorama documental internacional. De aquellos años son las series *30 años de Historia* (1968),

El mundo de la posguerra (1969), *La huella del hombre* (1969), *España Siglo XX* (1970), *Los españoles* (1970), *La noche de los tiempos* (1971) y *El dominio del mar* (1971). A partir de 1973, se incorporó un nuevo recurso narrativo: la reconstrucción de hechos, que dio lugar a series como *Así fue* y *Real Academia*, ambas emitidas por TVE en 1974. En los setenta apareció, también, el formato de la revista documental, que consistía en la proyección de un documental que servía como tema para centrar el debate de un posterior programa (Hernández Corchete, 2008: 109-119).

En los ochenta, se da la consolidación del género en la cadena, que apostó por temas relacionados con la Historia contemporánea de España y, en especial, la Guerra Civil. De aquel entonces son las series documentales *La víspera de nuestro tiempo* (1981), *Memoria de España. Medio siglo de crisis* (1983), *España, historia inmediata* (1984), *España en guerra 1936-1939* (1987) y *Ayer* (1988).

Finalmente, en los años noventa nace la oferta de televisión privada en abierto, con Antena 3 y Telecinco, y de pago, con Canal+. TVE pierde la hegemonía y, aunque relegó las series documentales históricas al segundo canal para primar la producción de programas dirigidos a amplios públicos, persistió su interés en la producción documental con *Testigos del siglo XX* (1990), *Los años vividos* (1992), *El nacimiento de Europa* (1992), *Mujeres en la Historia* (que se desarrolló en cuatro partes, emitidas respectivamente en 1995, 1998, 2003 y 2004), *Memoria de la guerra*, de Manuel Leguineche (1995), *La Transición*, dirigida por Elías Andrés y escrita y narrada por Victoria Prego (también de 1995), *Felipe II* (1998), *El 98* (1998), *Biografías del 98* (1998), *Nombres del 98* (1998), *Viajeros al tren* (1999), *Lo que el siglo nos dejó* (1999), *Carlos V, un monarca, un imperio* (2000), *Memoria de España* (2004), *La memoria recobrada* (2006), *La guerra filmada* (2006) y *Los archivos secretos* (2007) (Hernández Corchete, 2008: 163).

Con la irrupción de las televisiones autonómicas, ya en los noventa, las series documentales pasarían a ocupar un espacio privilegiado en las parrillas televisivas de los nuevos canales –Euskal Telebista, Televisió de Catalunya (TV3) y Canal Sur Televisión–, especialmente en Catalunya, donde TV3 daría un verdadero impulso a la divulgación histórica con producciones documentales como *Operació Nikolai* (1992), *Sumaríssim 477* (1994), *Cambó* (1996), *Lluís Companys, camins retrobats* (2000), *Els nens de Rússia* (2002), *Francesc Boix: un fotògraf a l'infern* (2002), *Els nens perduts del franquisme* (2002), *Joan March, els negocis de la guerra* (2003), *Les fosses del silenci* (2003), *El comboi dels 927* (2003), *Joan Peiró i la justícia de Franco* (2003), *Roig i Negre* (2006), *Entre el jou i l'espasa* (2007), *Del pintallavis a la bala* (2007) y *Topografia de la memòria* (2008).

Por último, en las últimas décadas, la creación de canales temáticos ha alentado una mayor demanda de documentales, y ha dado lugar a la proliferación de canales especializados en la divulgación histórica (Ledón, 2009: 27), como el Discovery Channel, el National Geographic Channel, The History Channel y The Biography Channel, que forman parte de la plataforma de televisión digital por satélite Digital+, surgida de la fusión de las plataformas Canal Satélite Digital (propiedad de Sogecable) y Vía Digital (participada por Telefónica) en el año 2003.

4. Memorias complejas. El caso de *Estudiantes por la libertad*.

La versión original de *Estudiants per la llibertat* (2007-2008) es una coproducción de la productora *Createl* y *Televisió de Catalunya*.² Al finalizar el rodaje el mismo equipo hizo una versión para *Canal Sur Televisión*, *Estudiantes por la libertad* (2008). Dos versiones, dos documentales pero una idea, una misma estructura narrativa, una misma voluntad de explicar.³ De mostrar las visibilidades e invisibilidades de las luchas de los movimientos estudiantiles: desde la Guerra Civil hasta la recuperación de la democracia. En los conceptos de pluralidad, polifonía, y complejidad, que contiene la última frase, está la base de la estructura narrativa del documental.

El movimiento universitario durante el franquismo ha vivido de la imagen estereotipada de los años 60-70. Imagen fortalecida por el paraguas global del Mayo de 1968 y sucedáneos. Memoria de una épica urbana y de colores sobre la que se ha construido nuestro presente político y social. Pero, ¿Durante la dictadura, existía sólo una universidad? ¿Existía sólo un movimiento estudiantil? ¿El de los años sesenta fue el más combativo? ¿Sólo una lucha? ¿Sólo un relato? ¿Por qué sólo habita, en la retina de la memoria colectiva, la universidad de los 60-70? Precisamente porque todas estas interrogaciones, poco a poco, quedan negadas por la investigación, la documentación, la estructura del documental visibiliza diferentes líneas narrativas que son un punto de encuentro entre la realidad, la historia, y los relatos de los entrevistados.⁴

4.1. La continuidad temporal es el arma de la lucha universitaria.

La línea de tiempo parte de la Guerra Civil, cuando se viene abajo todo el sistema universitario de la República y su consiguiente destrucción física y espiritual (muertes, exilios, depuraciones, carreras truncadas), y llega hasta la recuperación de la democracia con los nuevos universitarios. Hay un ejemplo, real y simbólico: Ernesto Carratalá. En septiembre de 1936, con 18 años, tenía que entrar en la Universidad: la Guerra lo envía al frente y lo condena a muerte. No podrá estudiar hasta los años cincuenta y en los setenta será profesor de Universidad de muchos estudiantes que entonces empiezan a estudiar con aires de libertad. Estudiantes que desembarcan, masivamente, en las aulas,

² El equipo de *Createl* que produjo el documental: Producción Ejecutiva: Josep M^a Quintana. Director: Francesc Canosa. Guión: Francesc Canosa y Joaquim Roglan. Dirección de Producción: Maria Soler. Montaje: Félix Román; Adrià Cillero. Dirección de Fotografía: Marc Barceló.

³ En las dos versiones hay 17 entrevistados. En la de *Televisió de Catalunya* aparecen: Ernesto Carratalá, Hilari Ragué, Josep M^a Ainaud, Joan Colomines, Miquel Roca, José Antonio González Casanova, Ramon Tamames, Joaquín Leguina, Julián Delgado, Ramón Alquézar, Magda Oranich, Josep Maria Solé Sabaté, Quim Boix, Roser Rius, Enric Canals, Josep Miquel Martí Rom, Eva Serra. De los 17 de la versión de *Canal Sur*, 7, por su valor testimonial ya aparecían en la edición para TV3, y se le sumarían: Carlos Álvarez-Nóvoa, Alfonso Guerra, Amparo Rubiales, Carmen Romero, Mario Bilbao, Manuel Ramón Alarcón, Jorge Jiménez Barrientos, Antonio Zoido, Mercedes de Pablos, Manolo Gómez). A banda de los entrevistados también se adaptaron aspectos históricos y documentales (imágenes en movimiento, fotográficas).

⁴ En este sentido, esta comunicación se centra en la opción narrativa del documental, en las complejidades de relatar la Historia a través de los testimonios. Así, dejamos de banda las cuestiones de realización. Pero sí que cabe mencionar que siguen la misma apuesta narrativa. Por ejemplo, las fuentes visuales son plurales: imágenes en movimiento: de archivo (archivos y particulares); gravadas en la actualidad y reconstrucciones; imágenes estáticas (archivos y particulares): fotografías, prensa (universitaria y diaria), objetos diversos (pistolas, manillas, octavillas, etc.).

como Josep Maria Solé i Sabaté. Generaciones que ya están muy alejadas del drama de la Guerra Civil, que tienen otras costumbres, otras miradas y que son conscientes de la lucha universitaria como punta de lanza del combate contra la dictadura.

4.2. No hay un movimiento universitario, hay diversos.

Existen cuatro tipos de movimientos universitarios y están marcados por el tiempo y la evolución de la dictadura. El primero iría de 1939-1951: nacen los primeros grupos de resistencia universitaria, hay torturas, violencia, y las facultades están dominadas por el SEU, el sindicato único. Hay miedo y la Guerra Civil está viva. El movimiento universitario es, visiblemente, la única oposición a la dictadura. Esta primera onda de lucha termina en 1951 con la Huelga de Tranvías: la primera vez que la sociedad sale a la calle después de la Guerra.

1952-1957: Segunda generación de estudiantes que ya nacen durante la Guerra y están marcados por la consolidación del régimen. Son los primeros intentos de organizarse desde las aulas (asambleas) para visibilizar la lucha después en la calle, especialmente, con las manifestaciones.

1958-1966: Esta tercera generación de estudiantes ya no tienen vínculos con la Guerra. Son los años del inicio de la masificación en las facultades, de las revueltas más sonadas y de la organización más consciente. La Capuchinada, el encierro de estudiantes y sociedad civil, y la creación del Sindicat Democràtic d'Estudiants de la Universitat de Barcelona cierran un ciclo donde las luchas universitarias, obreras y nacionales, se dan la mano.

1967-1975: La influencia del mayo francés, la politización, con la aparición de decenas de siglas en el seno de la universidad, provocan enfrentamientos y luchas de poder. La lucha universitaria empieza a romperse en pedazos, con múltiples fragmentos, y ángulos de combate. Paradójicamente en los años (Asamblea de Catalunya, asesinato de Salvador Puig Antich...) que la democracia está a punto de llegar.

4.3. El relato del yo hegemónico.

Muchos de los estudiantes que estuvieron implicados en la lucha universitaria después pasaron a primera línea política al llegar la democracia. Su historia, su relato, se prolonga, se hegemoniza, en primera persona, partiendo de los días de aulas rebeldes. El documental también muestra esta visión.

Jóvenes como Ramón Tamames ya se convierten en líderes cuando en 1956 desafían al régimen y promulgan un Congreso Libre de Estudiantes. Hecho que causa graves altercados en Madrid y provoca que estén a punto de fusilar a Tamames y demás estudiantes. Joaquín Leguina vivió la muerte de Enrique Ruano, perseguido por la policía.

Miquel Roca y José Antonio González Casanova (Asamblea del Paraninfo de la Universidad de Barcelona de 1957); Magda Oranich, abogada defensora del miembro de ETA, Txiki, el último fusilado por la dictadura en 1975; Alfonso Guerra y las huelgas de

tranvías de 1957; Amparo Rubiales, etc. Son nombres que han enlazado la lucha universitaria, politizada, con la política en la democracia.

4.4. El relato de los otros yos.

También existen relatos de otros yos. Otros nombres, que, en primera persona, lucharon, vivieron el movimiento universitario, pero que después su historia, la importancia histórica de sus acciones, llega diluida, oscurecida o desconocida.

Por ejemplo un caso paradigmático es el del historiador Josep Maria Ainaud de Lasarte. Militante –llegó a ser secretario general– del FUC (Front Universitari de Catalunya), prácticamente el primer movimiento universitario de resistencia a la dictadura en todo el Estado, e iniciado en 1944. Estos estudiantes colaboran con el servicio de inteligencia británico y la resistencia francesa. Se intercambiaban información y formaban a los jóvenes universitarios. Similar caso que el de Hilari Ragner. Estudiante acusado de ser el instigador de la huelga de tranvías de 1951. Ragner fue usado como cabeza de turco para tapar los fracasos del régimen ante los disturbios, huelgas y descontento de los ciudadanos de Barcelona.

4.5. El relato del *nosotros*.

También fueron muchos otros los jóvenes que su historia personal desaparece pero contribuyeron a una misma colectividad de lucha. Es decir, cualquier estudiante usaba unas herramientas de resistencia, al mismo tiempo que se veía acostumbrado a unos rituales propios del hecho de vivir en una dictadura. Así, el documental explica, en primera persona, elementos que son propios de todos los estudiantes, del *nosotros*. Por ejemplo, cómo eran las detenciones; cómo se preparaban las manifestaciones (formas de hacer frente a la policía, de huir...); cómo se confeccionaban las octavillas, las pintadas, los carteles; de qué se hablaba en las asambleas, para qué servían... Y el cine-club como espacio de libertad, cultura, pero también para huir, intercambiar información, o las fórmulas para evitar la censura cinematográfica.

4.6. Entre las invisibilidades y las visibilidades.

Detrás del movimiento universitario, y también de las diferentes épocas que abraza, hay luces y sombras. Historias que se desconocen, o que interesa que se desconozcan, para no dañar algunas épocas. Por ejemplo, Julián Delgado, teniente de la policía armada que vivió múltiples disturbios universitarios en los sesenta, también era estudiante de psicología. Delgado relata los chivatazos (asambleas, reuniones clandestinas, nombres, etc.) de los propios universitarios, entre ellos, muchas veces por asuntos de envidias y rivalidades políticas. Ramón Alquézar, dirigente de los sesenta, narra las luchas cainitas entre los diferentes grupúsculos de estudiantes, los enfrentamientos –incluso físicos– por la hegemonía del poder.

5. Bibliografía citada.

CHICOTE, Javier (2006): *El periodismo de investigación en España*. Madrid: Fragua.

DAYAN, Daniel y KATZ, Elihu (1995): *La historia en directo. La retransmisión televisiva de los acontecimientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

FERRO, Marc (1995): *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.

GAUTHIER, Guy (1995): *Le documentaire, un autre cinéma*. París: Nathan.

HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira (2008): *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*. Barcelona: Gedisa.

JACKSON, Martin A. (1983): “El historiador y el cine”, en ROMAGUERA, Joaquim y RIMBAU, Esteve (eds.): *La Historia y el cine*. Barcelona: Fontamara.

LEDO, Margarita (2004): *Del Cine-Ojo a Dogma98. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós.

LEÓN, Bienvenido (2009): *Dirección de documentales para televisión. Guión, producción y realización*. Navarra: Eunsa.

NICHOLS, Bill (1997): *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

ROSENSTONE, Robert A. (1997): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.

SELLÉS, Magdalena (2007): *El documental*. Barcelona: Editorial UOC.

WARD, Paul (2005): *Documentary. The margins of reality*. Londres: Wallflower.

YESTE, Elena (2008): “La nueva “historiografía mediática”. Una reflexión acerca del periodismo de investigación histórica”, en VV. AA. Actas del IV Congreso Internacional Prensa y Periodismo especializado. Historia y realidad actual. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid y Asociación de la Prensa de Guadalajara. [en imprenta].