

La memoria histórica y el franquismo. El documental feminista español durante el gobierno de Mariano Rajoy (2011-2018)

Historical Memory and Francoism. The Spanish Feminist Documentary during the Government of Mariano Rajoy (2011-2018)

Sofía Otero-Escudero

Universidad de Sevilla, España
sotero@us.es

Sergio Cobo-Durán

Universidad de Sevilla, España
cobosergio@us.es

Resumen:

La memoria histórica se basa en la recuperación de los derechos de las víctimas y familiares sobre las violencias sufridas en la guerra civil y el franquismo. En 2007 el PSOE creó la Ley de Memoria Histórica y, posteriormente, durante el Gobierno de Mariano Rajoy (PP) de 2011 hasta 2018, se eliminó el presupuesto dedicado a ello. Ante esto, las creaciones culturales y particularmente el cine, tienen la posibilidad de visibilizar ciertas voces silenciadas y ofrecer a la audiencia una perspectiva diferente respecto al pasado. En la presente investigación se analizan qué tipo de contranarrativas documentales se impulsaron entre 2011 hasta 2018 ante el vacío político respecto a la memoria histórica, concluyendo además si estas tienen una tendencia feminista o no. El corpus de trabajo está compuesto por los documentales dirigidos por mujeres: *Cartas a María* (Maite García Ribot, 2014), *Pero que todos sepan que no he muerto* (Andrea Weiss, 2017), *Muga deitzen da pausoa* (Maider Oleaga, 2018) y *Ojo Guareña* (Edurne Rubio, 2018). Ante el análisis, se identifican diversos puntos comunes como la noción de colectividad, las experiencias personales, la focalización interna y la visibilidad del aparato cinematográfico, entre otras.

Abstract:

Historical memory is based on the recovery of the rights of victims and their families regarding the violence suffered during the civil war and Franco's regime. In 2007, the PSOE created the Law of Historical Memory and, subsequently, during the government of Mariano Rajoy (PP) from 2011 to 2018, the budget dedicated to it was eliminated. Faced with this, cultural creations, and particularly cinema, have the possibility of making certain silenced voices visible and offering the audience a different perspective on the past. This research analyses what kind of documentary counter-narratives were promoted between 2011 and 2018 in the face of the political vacuum regarding historical memory, and also concludes whether they have a feminist tendency or not. The corpus of work is made up of documentaries directed by women: *Cartas a María* (Maite García Ribot, 2014), *Pero que todos sepan que no he muerto* (Andrea Weiss, 2017), *Muga deitzen da pausoa* (Maider Oleaga, 2018) and *Ojo Guareña* (Edurne Rubio, 2018). Upon analysis, several common points are identified, such as the notion of collectivity, personal experiences, internal focus and the visibility of the cinematographic apparatus, among others.

Palabras clave: Memoria histórica; documental feminista; mujeres; franquismo; guerra civil española; Gobierno Rajoy, 2011-2018.

Keywords: Historical memory; feminist documentary; women; francoism; Spanish civil war; Rajoy Government, 2011-2018.

1. Introducción

El reciente 11 de febrero de 2024, Jordi Évole entrevistaba a la guionista y cómica Henar Álvarez en su programa *Lo de Évole*. Durante la conversación que mantenían donde Henar reflexionaba sobre el valor del feminismo en la actualidad, se escucha de fondo a un niño gritar: “¡Viva Franco!”. Évole y Álvarez quedan atónitos ante tal percance, mientras el niño repite su alegato (Cadena Ser, 2024, 11 de febrero). En el siglo XXI, en 2024, un menor grita en plena calle una declaración que exalta al que fue el dictador español desde 1936 hasta 1975. Situaciones como las ocurridas en el programa de Évole demuestran la todavía permanencia de una etapa histórica española repleta de violencia, la cual algunas personas quieren relegar al olvido. En la misma línea, la sobrina del poeta Federico García Lorca, Laura García Lorca, ha dimitido este 5 de marzo de 2024 por el nombramiento del nuevo Presidente del Patronato Cultural por el PP, Antonio Membrilla, el cual dijo que la memoria histórica era una “memez histórica” (López, 2024, 5 de marzo).

Las creaciones culturales y, especialmente el cine, tienen el poder de ofrecer un espacio donde se puedan escuchar las voces de aquellas personas que fueron silenciadas. Particularmente, las producciones que miran hacia el pasado franquista y la guerra civil española, sirven como una herramienta esencial para la recuperación de la memoria histórica ofreciendo a la audiencia una nueva perspectiva de un pasado no tan lejano (Ducellier, 2020; Enjuto, 2008). De hecho, tal y como recoge la autora Aurora Ducellier (2020), son múltiples las películas —tanto de ficción como documental— que han representado la represión franquista, particularmente desde el 2007 como año clave por la creación de la Ley de Memoria Histórica y, con mayor ampliación, durante la segunda década del siglo XXI. Las nuevas narrativas y perspectivas son esenciales a la hora de abordar una etapa histórica como la mencionada, dado que estas ofrecen la posibilidad de recordar el pasado más allá de las voces hegemónicas que han articulado dicha temática, volviendo la mirada al pasado desde un lugar común en la interseccionalidad de grupos oprimidos. La autora

Inmaculada Gordillo (2008) argumenta que la memoria histórica es uno de los conceptos que se convierten en mayor fuente de creación fílmica, y es que:

Son los relatos mediáticos —el cine, las series de televisión, las *tv movies*— los que ayudan a construir colectivamente una memoria histórica común de lo que se ha querido borrar del recuerdo, que es igual que borrarlo de la existencia. (Gordillo, 2008, p. 88)

Uno de los objetivos principales de los documentales feministas desde sus inicios es dar voz a los colectivos subalternos y traer a la luz aquellas experiencias que fueron relegadas a las sombras (Mayer y Oroz, 2011). Es por ello que se considera interesante observar la perspectiva feminista en los documentales que navegan por el pasado franquista español, ahondando en una herida que todavía sigue abierta en la sociedad contemporánea desde una mirada alejada de los patrones más patriarcales. Citando las palabras de Araüna y Quílez (2021): “Reconocer el potencial feminista de estos trabajos deviene una herramienta para reconstruir la continuidad entre el legado del audiovisual independiente feminista y los trabajos contemporáneos del documental español” (2021, p. 110).

Hay ciertos momentos históricos en España donde la política y la legislación han tenido un papel fundamental para impulsar o frenar la recuperación de la memoria histórica, destacando la legislatura de Mariano Rajoy (Partido Popular) y su recorte a cero euros del presupuesto para cualquier asunto relacionado con la Ley de Memoria Histórica. La horquilla temporal de 2011 hasta 2018, por lo tanto, se presenta como pertinente para analizar qué tipo de contra narrativas se han impulsado desde el cine documental para solventar este vacío político a través de la cultura, lo que nos deja con la pregunta de investigación principal: ¿hay una tendencia al documental feminista durante el gobierno de Mariano Rajoy sobre el franquismo y la memoria histórica? Entre estos documentales, estrenados durante la etapa de gobierno de Rajoy, es interesante además poner el foco en un pequeño número de producciones donde las mujeres también estaban tras la cámara más allá de las voces hegemónicas y canónicas.

2. Estado de la cuestión

2.1. Prácticas feministas en el documental contemporáneo

El carácter verista del documental ha sido objeto de interrogación desde los albores del cine, generando un debate continuo que se ha desarrollado en distintos momentos históricos coincidiendo con revoluciones sociales o tecnológicas globales, como las grandes guerras o los avances en la técnica cinematográfica, desde el cine directo y el *cinéma vérité*. Este debate ha nutrido una discusión teórica que cuestiona la objetividad intrínseca del género documental y plantea interrogantes sobre conceptos como la verdad, la verosimilitud y la credibilidad de la mediación. La dificultad para definir claramente estos términos ha llevado a recurrir a diversas modalidades o enfoques del documental (Barnouw, 1987; Nichols, 2001) en un intento por delimitar y clasificar el género. El enfoque cinematográfico feminista se integra de manera adecuada en el giro subjetivo (Arfuch, 2016) del documental contemporáneo, el cual privilegia la perspectiva personal tanto de la directora como de los sujetos filmados en relación con los acontecimientos, en contraposición a una aproximación puramente objetiva y distante. El propósito del giro afectivo es comunicar una comprensión más profunda y empática de los temas abordados, facilitando así que la audiencia establezca una conexión emocional con la historia y los personajes.

En el contexto español, el año 2008 marca un momento clave en la crisis de representación en los medios tradicionales y en la política de las instituciones, coincidiendo con un aumento notable en la producción de obras de no ficción bajo el concepto de "autoría" (Cerdán, 2015). Gracias a su naturaleza paraindustrial, el cine documental ha logrado sobrevivir recortando la brecha de género, y a lo largo de la historia ha sido un campo donde un número significativo de mujeres han incursionado como realizadoras. En el caso específico de España, es posible mencionar a cineastas como Ariadna Pujol, Alejandra Molina, Carla Subirana, Eva Vila, María Cañas, Mercedes Álvarez, Neus Ballús, Laia Manresa, Lupe Pérez, Pachi Bustos, Renate Costa, o Rocío Huertas, entre otras tantas.

El surgimiento del documental creativo evidenciaba una diversidad que, desde entonces, ha dado lugar a una amplia producción audiovisual tanto nacional como internacional, además de una extensa producción teórica. Así lo atestigua una larga lista de estudios académicos (Aguilar, 2018; Bruzzi, 2000; Català, 2005, 2010, 2013; Català y Cerdán, 2007a, 2007b; Català, Cerdán y Torreiro, 2001; Cerdán, 2003, 2005; Cerdán y Torreiro, 2007; Cobo-Durán y Liberia, 2021a; Fernández Guerra, 2014, 2015; Fernández Guerra y Alonso Ruiz de Erentzun, 2015; Fernández Guerra y Gabantxo, 2012; Arnau Roselló y Gifreu Castells, 2020; Monterrubio Ibáñez, 2017, 2019; Nichols, 2003, 2007; Plantinga, 2005, 2007; Sánchez Alarcón y Díaz Estévez, 2009; Torreiro, 2010a, 2010b; Torreiro y Cerdán, 2005; Weinrichter, 2004, 2007, 2009, 2010).

La práctica cinematográfica nunca opera en un vacío; siempre se tejen conexiones, tanto manifiestas como latentes, que enlazan diferentes cinematografías, tendencias, estilos narrativos y principios políticos. El documental feminista ejemplifica claramente esta interconexión entre fragmentación y narrativa, entre la corporalidad y la conceptualización, así como entre lo individual y lo colectivo. Afirma Mayer (2011, p. 25) que “los documentales realistas feministas centran su atención en construir una identidad colectiva mediante la representación”. Al profundizar en el concepto expuesto, se evidencia que este no solamente se refiere a una retórica específica, caracterizada por una preferencia hacia la entrevista y un enfoque naturalista en el montaje, sino que se centra principalmente en la forma en que se produce y se percibe la realidad, en el contexto de la mediación.

No obstante, como señalan Araüna y Quílez (2021), las cineastas feministas no son las únicas que optan por un enfoque de filmación alejado de lo hegemónico. Es importante considerar toda una extensa tradición de cine marcadamente militante (Araüna y Quílez, 2018), así como obras fragmentarias con tintes autobiográficos (Lane, 2002; Lebow, 2012). Sin embargo, es cierto que el documental feminista introduce una rica discusión en términos narrativos y estilísticos en la expresión de su mensaje.

Esta noción se expande y redefine a través de la incorporación del yo en diversas modalidades de autobiografía, tanto realistas como experimentales. Esta perspectiva, que se basa en la dualidad entre el yo y la comunidad, simultáneamente reclama y confronta los conceptos de autoría y autenticidad. Hay que recordar que para el teórico Nichols (1983), la voz resulta un efecto fundamental para entender y definir las modalidades del documental. La tensión entre el individualismo y la colectividad se hace evidente en los textos de Meier (2011), quien argumenta que la interacción entre lo personal, lo subjetivo, lo social y lo colectivo es inevitable. Esta incapacidad de separarlos conduce a un conflicto fundamental que surge cuando se intenta hacerlo.

Si nos adentramos en el ámbito del documental feminista, es crucial situarnos en la década de los setenta, período durante el cual se gestaron numerosas producciones significativas (Juhász, 2011). Un total de veintiséis de estas obras fueron exhibidas en el Museo Whitney en enero de 1992, bajo el título "De Objeto a Sujeto: Documentos y Documentales del Movimiento de las Mujeres". Cabe señalar que muchas de estas películas resultan difíciles de encontrar, dado que su distribución se realizaba a través de un sistema autogestionado. Unas producciones que suscitaron un interesante debate en torno al concepto de realismo feminista. Este diálogo cuestionaba abiertamente los principios del *cinéma vérité*, argumentando que las técnicas realistas no lograban trascender las formas tradicionales ni la antigua conciencia. En este sentido, la autora Kaplan (1983) propone cuatro requisitos que las cineastas feministas deberían considerar y manifestar en sus obras: prestar atención al aparato cinematográfico como una práctica significativa, evitar la creación de un/a espectador/a pasivo, renunciar al placer y entrelazar los códigos del documental y la ficción.

2.2. Contextualización: el Gobierno de Mariano Rajoy y la memoria histórica

Los primeros años del siglo XXI son los más destacados en España como cimentadores del concepto de "memoria histórica". Tras la muerte del dictador Francisco Franco en 1975 se sucedieron una serie de años que constituyeron la

Transición Democrática e impulsaron la emergencia de movimientos y asociaciones por la recuperación de la memoria histórica. En sus inicios, no obstante, este concepto hacía referencia a ese pasado reciente y al espíritu de conciliación del Estado democrático basado en la idea de un pacto de reconciliación que servía como recordatorio, también, para no repetir los errores del pasado, pero no condenaba públicamente los crímenes cometidos en el franquismo (Chaves-Palacios, 2019; Escobar, 2023; García De las Heras, 2019; Yusta, 2014).

Los primeros años del siglo XXI fueron clave en el impulso de la creación de movimientos sociales, donde destaca la Asociación de Recuperación de la Memoria Histórica. Movimientos detonados por el descubrimiento de diversas fosas comunes y “los esfuerzos por desenterrar la verdad” (Martín y Escudero, 2008, p.17). Esto constituye un punto de partida para la reconceptualización de la memoria histórica como la recuperación y recuerdo de los derechos de las víctimas, y sus familiares, de las violencias sufridas durante la guerra civil y el franquismo (Aguilar Fernández y León Cáceres, 2022; García De las Heras, 2019; Yusta, 2014). Gracias a estos impulsos tuvo lugar una tímida política pública de memoria impulsada por el PSOE durante su gobierno, hasta la llegada del PP en 1996. La emergencia de nuevas leyes, así como la creación de instituciones claves como el Archivo de la Memoria Histórica, dieron lugar a una etapa de reparación y reconocimientos económicos hacia las víctimas de la dictadura franquista (Chaves-Palacios, 2019; Escobar, 2023; García De las Heras, 2019; Yuste, 2014). Gracias a este tipo de avances, la memoria histórica en España empezó a ponerse en valor, aunque no sin reticencias por parte de ciertos grupos.

Más adelante, en 2007, durante la legislatura de José Luis Rodríguez Zapatero (PSOE), se aprobó en España la *Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura* (2007), más conocida como Ley de la Memoria Histórica, con la oposición de PP y ERC. Una ley que pretendía, tal y como reza su artículo 1: “reconocer y ampliar

derechos a favor de quienes padecieron persecución o violencia, por razones políticas, ideológicas, o de creencia religiosa, durante la Guerra Civil y la Dictadura, promover su reparación moral y la recuperación de su memoria” (*Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura*, 2007, Artículo 1).

Dicha ley estuvo envuelta en controversia debido a los sectores conservadores que se oponían a ella, e incluso por parte de las propias asociaciones de memoria histórica que reclamaban que no veían reflejadas sus demandas en dicho texto (Chaves-Palacios, 2019; Escobar, 2023). Aun así, esto supuso la creación de un nuevo marco social y jurídico democrático sobre la recuperación de la historia de la dictadura franquista en favor de sus víctimas. Entre los rechazos que dicha ley recibió destacan la de los partidos de la oposición como el caso del Partido Popular, el cual afirmaba que esta abría viejas heridas y que para construir un futuro había que olvidar el pasado (Clemente, 2007, 18 de octubre; Robaina, 2018, 3 de junio). Este rechazo se hizo patente con la llegada de Mariano Rajoy (PP) a su primera legislatura tras las elecciones generales del 20 de noviembre de 2011. Mandato que perduró en el tiempo hasta la moción de censura de 2018, cuando Pedro Sánchez Pérez-Castejón (PSOE) fue investido (Gobiernos por legislaturas, s.f.). Durante esta etapa, al igual que ocurrió entre 1996 y 2004, la memoria histórica se politiza convirtiéndose en un atrayente de votos para PSOE y PP, donde el PP toma la posición de rechazo hacia la recuperación de la memoria y perpetuación del “Pacto del olvido” llevado a cabo en la transición democrática (Escobar, 2023).

Durante el primer año de su legislatura en 2011, Mariano Rajoy redujo a casi un 60% el presupuesto que se había dedicado a la Ley de Memoria Histórica. Al mismo tiempo, suprimió la Oficina de Víctimas de la Guerra Civil y de la Dictadura para incluirla en un departamento más genérico del Ministerio de Justicia. Esto fue el precedente de los siguientes años donde Rajoy, tal y como quedó reflejado en los medios (Baquero, 2018, 3 de abril; Borraz, 2020, 28 de octubre; Robaina, 2018, 3 de junio), eliminó en 2013 la partida presupuestaria

destinada a la memoria histórica, dejando sin financiación todas las actividades relacionadas con ella durante sus ocho años de gobierno.

3. Metodología

La plataforma seleccionada para el esbozo del corpus es Filmin. En España hay 6 plataformas de VOD (*Video On Demand*) disponibles: Netflix, Amazon Prime, HBO, Disney +, Movistar + y Filmin. Entre estas, las dos últimas son las únicas que tienen su origen en España y, particularmente, Filmin fue la primera en implantar el método de VOD en el país (Agustín-Lacruz y Gómez-Díaz, 2021; Clares-Gavilán y Medina-Cambrón, 2018; Izquierdo-Castillo y Latorre-Lázaro, 2022). Respecto al tipo de contenido que Filmin ofrece, este se dirige a un público concreto que tiene unos gustos cinematográficos muy definidos y enmarcados en un cine alejado del más comercial. El catálogo de esta plataforma es la más próxima a cumplir las exigencias de la legislación española que establece cuotas para la producción en castellano, así como lenguas cooficiales, del mismo modo que se acerca a un tipo de cine más independiente y particularmente europeo (Agustín-Lacruz y Gómez-Díaz, 2021; Clares-Gavilán y Medina-Cambrón, 2018; Izquierdo-Castillo y Latorre-Lázaro, 2022).

En relación con el tipo de búsqueda de película, Filmin ofrece un acceso a su colección cinematográfica mucho más intuitivo a través de la búsqueda alfabética, por título, director/a, e incluso por categorías temáticas y géneros audiovisuales (Agustín-Lacruz y Gómez-Díaz, 2021). Gracias a este tipo de sistema, la búsqueda del corpus de documentales se vuelve mucho más sencilla.

En primer lugar, se busca en los filtros la división temporal por décadas que la propia plataforma ofrece, seleccionando la de 2010s, junto a la categoría de género audiovisual “documental” y origen “España”. Con estos primeros filtros nos encontramos con un grueso de 773 películas, de las cuales solo 207 son dirigidas por mujeres. Entre estas, se aplica el filtro temático de “franquismo” y “memoria histórica” y, teniendo en cuenta que el mandato de Rajoy es del 2011

al 2018, se dejan fuera todas aquellas estrenadas antes o después de su legislatura, obteniendo finalmente 11 documentales (F1).

Entre estas 11, no obstante, tal y como se observa en la tabla 1, sólo 4 de ellas son exclusivamente dirigidas por mujeres, estando el resto codirigidas con otros directores. Así, decidimos seleccionar los cuatro documentales dirigidos por una mujer, quedando nuestro corpus de trabajo para analizar compuesto por los documentales: *Cartas a María* (*Cartes a María*, Maite García Ribot, 2014), *Pero que todos sepan que no he muerto* (*Bones of Contention*, Andrea Weiss, 2017), *Muga deitzen da pausoa* (Maidier Oleaga, 2018) y *Ojo Guareña* (Edurne Rubio, 2018).

Título de la película	Dirigida por	Año de estreno
<i>Sombras del pasado: El legado de Franco en España</i>	Lucía Palacios y Dietmar Post	2012
<i>Los colonos del Caudillo</i>	Dietmar Post y Lucía Palacios	2013
<i>Cartas a María</i>	Maite García Ribot	2014
<i>Pero que todos sepan que no he muerto</i>	Andrea Weiss	2017
<i>Ojo Guareña</i>	Edurne Rubio	2018
<i>Muga deitzen da pausoa</i>	Maidier Oleaga	2018
<i>Milicianas</i>	Tània Balló y Jaume Miró	2018
<i>La causa contra Franco</i>	Dietmar Post y Lucía Palacios	2018
<i>La causa contra Franco: España en el foco de la justicia internacional¹</i>	Dietmar Post y Lucía Palacios	2018
<i>Las sinsombrero 2. Ocultas e impecables</i>	Tània Balló, Manuel Jiménez Nuñez, Serrana Torres	2018
<i>El silencio de otros</i>	Almudena Carracedo y Robert Bahar	2018

F1. Tabla de corpus filmico. Elaboración propia

¹ *La causa contra Franco: España en el foco de la justicia internacional*, es un documental sobre el debate posterior a la proyección *La causa contra Franco*.

La ficha de análisis empleada surge de un enfoque textual-fílmico fundamentado en una perspectiva semiótica y estructuralista respaldada por estudios de referencia (Casetti y di Chio, 2010; Sánchez Noriega, 2001). Además, se basa en investigaciones previas realizadas por los autores (Fernández Pichel y Cobo-Durán, 2022; Cobo-Durán y Otero-Escudero, 2021b), lo que permite identificar una variedad de técnicas y herramientas narrativas que serán exploradas en estas obras. Es importante destacar que el propósito de la ficha de análisis no es exhaustivo, ya que se enfoca en la exploración y el análisis de las características narrativas, sonoras, visuales, temáticas y estéticas presentes en estas obras. Se han incorporado también las fichas específicas de Pérez Nieto, (2023) y Oroz (2018) acerca de las inscripciones feministas en el documental independiente español contemporáneo. Entre los principales elementos que se van a considerar se incluyen los siguientes: focalización, punto de vista, temporalidad, espacialidad, personajes y personas, temas tratados, modos del documental, sonido y música, representación del cuerpo, lo individual frente a lo colectivo, hibridación de formatos, metraje encontrado.

4. Análisis de resultados y discusión

4.1. *Cartas a María* (Maite García Ribot, 2014)

El documental da comienzo con una secuencia que nos sitúa en un viaje en coche donde el público se coloca desde el principio en el mismo asiento que la directora, en dirección al pueblo de su abuelo Pedro, Gergal. No obstante, estas imágenes que se van intercalando con los créditos iniciales, también se van complementando con imágenes analógicas en blanco y negro en formato 4:3. Como un espejo duplicado donde el presente y el pasado se miran frente a frente a través de la cámara y la focalización interna de Maite García Ribot.

La primera voz que se escucha es la de ella: “Hace más de 70 años que nadie transita por este camino, un territorio virgen, una región inexplorada cuya cartografía intento reconstruir”. A través de este uso de la primera persona, la cineasta se erige como narradora principal con imágenes donde incluso el

público se pone en su lugar a través de planos subjetivos. No obstante, más adelante, la focalización y narración se traslada en algunas ocasiones a la voz de su abuelo Pedro, a través de las cartas que este le escribía a su esposa María. Finalmente, este relato que dialoga entre dos focos individuales termina por construirse como colectivo a través de diversas entrevistas a otras personas —en su mayoría mujeres—, que experimentaron situaciones similares a las de Pedro durante el franquismo, como es el caso de la Comunidad de Hijos de Exiliados Españoles, favoreciendo así un acercamiento del público a través de las experiencias de las personas entrevistadas. Tal y como ella misma afirmaba en una entrevista: “A veces, mientras rodaba el documental, tenía sentimientos contradictorios y me asaltaba el pudor. Pero hay muchos Pedros” (Blanco, 2015, 3 de febrero). En este sentido, se rompe con ese canon de las voces y miradas hegemónicas del documental tradicional que contaban sus experiencias o que abordaban la historia desde una perspectiva más genérica y colectiva. En el presente documental se complementa la voz de Pedro, como víctima del franquismo, con la de la cineasta y otras mujeres que también pueden finalmente contar su historia.

Junto a estos primeros rasgos que caracterizan el documental feminista español y se alejan de la mirada más objetiva y distante, aparece otro de los rasgos relacionado con la intersección de códigos del documental y la ficción. Al igual que en la ficción el sonido y la música tienen un gran protagonismo, también en *Cartas a María* este recurso es explotado a través del uso de música extradiegética para la creación de una atmósfera de afectividad en el relato para generar tensión, misterio o angustia, así como afecto, hacia ciertos personajes.

En esta línea es destacable, también, cómo las emociones van situándose en un primer plano por encima de los propios hechos históricos, resaltando la enfermedad de Alzheimer del padre de la directora y el acercamiento de esta al mismo —literalmente incluso a través de primerísimos primeros planos—. Junto a estas, también se encuentran secuencias donde el aparato cinematográfico se revela como una práctica significativa y existente para los y las espectadoras, tal y como ocurre en una de ellas donde el sonido ha dejado de grabarse y la

cineasta en lugar de eliminarla la añade, reinterpretando este fallo técnico desde una perspectiva más poética: “Parecía que el silencio quería perpetuarse”. Con este tipo de rasgos se podría enmarcar el documental como poético y reflexivo (Nichols, 1991), en constante diálogo también con la modalidad interactiva donde la realizadora interviene “rompiendo el velo de la ausencia ilusoria” (Nichols, 1991, p. 78).

De esta forma, la cineasta española implica a la audiencia en el relato para invitarles a la reflexión sobre la memoria histórica a través, precisamente, de la pérdida de la memoria por el Alzheimer. La importancia de los recuerdos y del pasado para poder entender y vivir el presente haciendo hincapié en una etapa de la historia que parece que se ha borrado, como es la etapa franquista, pero que debe ser recordada. Gracias a esa vuelta al pasado, la directora se para a reflexionar sobre esa herida abierta en el franquismo: “Es como si la rendija que se abrió setenta años atrás en nuestras vidas, por fin acabara de cerrarse”.

4.2. *Pero que todos sepan que no he muerto* (Andrea Weiss, 2017)

La cineasta estadounidense Andrea Weiss lleva a cabo esta coproducción con España donde aborda la guerra civil y el franquismo a través de un personaje concreto: Federico García Lorca.

Desde el inicio, tras unas imágenes de paisajes en movimiento, la voz en *off* de un narrador omnisciente (el actor Miguel Ángel Muñoz), comienza a relatar algunas estrofas de los poemas de Federico García Lorca, dando pie así a una de las primeras entrevistas que formarán parte del conjunto del documental. La directora, por lo tanto, no lleva a cabo ningún tipo de intervención en el relato, sino que este se compone exclusivamente de imágenes de archivo junto a múltiples entrevistas que van dando forma a la historia. Además, el uso de la música extradiegética cobra un sentido tanto contextual como explicativo, para dar pie a los versos del poeta narrados, o para hacer referencia a ciertos hechos acaecidos a través de la música popular. Este es el caso de la canción *Al Alba*, la cual sirve de analogía para los tiroteos a las víctimas del franquismo y el asesinato de Federico García Lorca que se llevaron a cabo al alba.

En este sentido, aunque la historia se ve construida con Federico García Lorca como hilo conductor, este sirve de pilar para reflexionar de forma crítica sobre el papel del colectivo LGBTIQ+ durante la guerra civil y el franquismo, dando así un foco muy particular a la recuperación de la memoria histórica. Se construye de este modo una voz colectiva por encima de la individual, tal y como reseña el narrador en el documental: “Hoy en día las familias de los desaparecidos lideran un movimiento de recuperación de la memoria histórica para rescatar e identificar los restos de sus seres queridos. Recibiendo poca o ninguna ayuda por parte del Gobierno”. Junto a ello, se reflexiona también sobre el papel de la mujer y, particularmente, de la mujer homosexual durante esta etapa.

Siguiendo la clasificación de Nichols (1991), se podría decir que el documental de Weiss es plenamente expositivo, siguiendo todos los patrones canónicos de entrevistas al uso e imágenes de archivo y del presente, utilizadas para contextualizar o aportar un fondo a las frases de Federico García Lorca que son articuladas por el narrador. También se encuentran pinceladas del documental reflexivo que gracias a las temáticas que aborda y las personas que entrevista, entre ellas un hombre y una mujer homosexuales y una mujer trans, aporta también una mirada más transgresora a la etapa histórica abordada.

4.3. *Muga deitzen da pausoa* (Maidier Oleaga, 2018)

El filme empieza con una cita de Elbira Zipitria (Ira): "Las he reconocido internamente. Mis luces interiores a través de las fisuras de mi cuerpo". Este inicio presenta una doble función: presenta a Ira, una figura política y profesora clandestina durante el régimen franquista, y destaca la importancia de las fisuras para revelar la verdad. Estas fisuras en el cuerpo de Ira simbolizan la fusión entre ella y la directora. La cineasta actúa como narradora durante gran parte del filme, ofreciendo una focalización interna. Sin embargo, en la segunda mitad, otras voces enriquecen la narrativa, como los antiguos estudiantes de euskera que regresan al lugar de las clases. Esta modalidad performativa impregna toda la obra, plasmando recuerdos y creando una experiencia vivida en los espacios. Y convierte la focalización en interna variable.

La narrativa presente y pasada se entrelaza en la reconstrucción de la vida de Ira en un espacio atemporal, donde objetos y lugares parecen inalterados por el tiempo, creando una sensación de suspensión temporal. El espacio, una antigua escuela clandestina de euskera durante el franquismo, adquiere un protagonismo destacado en la película. La exploración constante de la cineasta en su interior, sin abandonarlo nunca con la cámara, resulta intrigante desde una perspectiva narrativa. El edificio se convierte en un escenario central, evocando la presencia de Elbira Zipitria mediante sus objetos y su hogar. La relevancia que adquieren los espacios y objetos de lo cotidiano como una marca del documental feminista.

La obra exhibe una compleja interacción entre diversas modalidades del documental, fusionadas con una marcada intencionalidad narrativa. Inicia con un modo poético que evoluciona hacia un modo reflexivo, destacando el rol central de la cineasta en la búsqueda activa de los recuerdos de la profesora de euskera en su antigua escuela. Luego, se incorpora un enfoque performativo que adquiere prominencia en la narrativa. Con respecto a la modalidad reflexiva, la cineasta se incluye como protagonista de la narración, dejando al descubierto los elementos técnicos necesarios para el documental y reforzando el carácter subjetivo del documental. Por otra parte, la modalidad performativa permite crear imágenes de lo cotidiano, ocultas en otras obras más canónicas.

Mediante la proyección de fragmentos audiovisuales, fotografías, recitaciones poéticas y lecturas de cartas, la película aborda la importancia de la memoria y el recuerdo como medios de transmisión cultural. El sonido adquiere protagonismo en la trama, eclipsando la música, y contribuye a crear una experiencia inmersiva en el interior de la vivienda, donde los sonidos cotidianos se entrelazan con momentos de silencio para añadir profundidad a la narrativa visual. La música y la canción popular actúan como un vínculo entre generaciones, y la transmisión de la oralidad encuentra su máxima expresión en la canción popular.

La obra se sitúa en el género del documental de creación, presentando un diálogo entre dos mujeres, una presente y otra ausente. La cineasta encarna el

espíritu de Ira, una profesora de euskera que vivió en el mismo piso, convirtiendo este espacio en un lugar mítico y cargado de simbolismo. La conexión entre el cuerpo individual y el colectivo se destaca, enfatizando la imposibilidad de separar ambos. A través de la lectura de textos de Elbira Zipitria por parte de Mainer Oleaga, directora de la cinta, se subraya la función del cuerpo de la cineasta como vehículo del recuerdo de Ira. El activismo y la militancia de la profesora adquieren importancia, creando una comunidad invisible en la clandestinidad y uniéndola inexorablemente con lo colectivo, resaltando la naturaleza subversiva de su labor.

La película se caracteriza por una rica amalgama de formatos, que reflejan la actitud performática de la cineasta. Esta diversidad se manifiesta a través de la intermedialidad, mediante la inclusión de libros, cartas, fotografías en blanco y negro, recortes, dibujos y filmaciones domésticas dentro del propio metraje. La proyección de apuntes o dibujos de antiguos estudiantes sobre las paredes del lugar donde se impartían las clases confronta el pasado con el presente, revelando la transformación del espacio a lo largo del tiempo.

La cineasta participa, además, en una intrigante puesta en abismo al visualizar dentro de la película una filmación de uno de los exalumnos de Ira hablando sobre ella, desde el mismo lugar donde la profesora enseñaba. Esta técnica crea una capa adicional de reflexión sobre el pasado y el presente. Además, utiliza material de archivo, como vídeos domésticos, para contrastar espacios filmados en distintas épocas, manteniendo la atención del público en la imagen con el silencio predominante.

4.4. Ojo Guareña (Edurne Rubio, 2018)

La narración en primera persona se interrumpe para dar paso a un narrador que relata el siguiente episodio: “Durante una verbena, una mujer se aproxima a un hombre y le comenta que la chaqueta que lleva puesta pertenecía a su padre, quien fue llevado como prisionero. El hombre confiesa que ha encontrado el cuerpo en Ojo Guareña”. Este cambio en la focalización narrativa permite comprender cómo la película oscila entre una focalización interna y externa. Este narrador, ajeno a la historia, contextualiza a la audiencia y sitúa los eventos

narrados momentos antes de que los familiares del difunto, encontrados en el lugar, den voz y contexto a la historia real.

En el contexto de la focalización narrativa, la película adopta principalmente una perspectiva en presente y en primera persona. Aunque inicialmente se sugiere una focalización interna, la narración se desarrolla mayormente desde el punto de vista del narrador en primera persona. Sin embargo, hacia un punto crucial de la trama, se revela una estrategia de focalización externa, la cual juega con la narrativa para generar intriga y desconcierto en el público. El clímax de la obra revela la conexión de Ojo Guareña con el periodo del franquismo, enriqueciendo la trama y profundizando la comprensión del contexto histórico y social.

La película emplea una parálisis temporal hábilmente, fusionando anacronismos con una focalización externa, creando una suspensión temporal sin definir el periodo específico. Se destaca la referencia histórica de la llegada del hombre a la luna en 1969 para contextualizar el relato dentro del periodo franquista.

En lo que concierne al tratamiento del espacio, la película adopta una narrativa que evoca casi un estilo propio de las películas de aventuras, especialmente en lo que respecta a la entrada a la cueva y al viaje exploratorio llevado a cabo en su interior. Esta travesía se presenta mediante una narración visual que enfatiza la plasticidad de la composición, la inmersión en la oscuridad y el uso del sonido como elemento principal para guiar a la audiencia a través de un viaje sensorial y onírico hacia lo desconocido, simbolizado en el entorno de Ojo Guareña.

La película combina el modo reflexivo y poético, siguiendo la clasificación de Nichols. Utiliza composiciones visuales que sugieren la entrada a una cueva, inmersión en un entorno subterráneo. La obra incorpora elementos oníricos con juegos de luces y sombras, fundidos a negro. Además, reflexiona sobre la historia, destacando la llegada del hombre a la luna y abordando el tema de la guerra civil española.

El sonido adquiere protagonismo sobre la imagen, enfatizando el testimonio oral y el relato en su esencia. Múltiples voces entrelazadas, desde un narrador contextual hasta narraciones en primera persona, reflejan vivencias y acciones. Una polifonía que se convierte en uno de los recursos más comunes en el documental feminista, frente a la voz única autoritaria y objetiva se enfrenta a la voces mezcladas, superpuestas y subjetivas. Un testimonio resalta la opresión bajo el franquismo. La inclusión de una canción popular refuerza el vínculo cultural entre las diferentes voces del relato.

El filme comienza con una declaración evocadora: "Una cueva enorme, llamada Ojo Guareña, se convirtió en su hogar. Más tarde en el mío". Este inicio insinúa una conexión entre lo individual y lo colectivo que resonará a lo largo de la narrativa. Dicha temática se profundiza cuando uno de los narradores señala que en las cuevas se abordan temas que no se discuten en las instituciones educativas o en los espacios públicos. En este contexto subterráneo, se desarrolla una comprensión peculiar de la vida política, presentada metafóricamente a través de las experiencias en las cuevas.

Esta idea se reafirma más adelante con la afirmación: "Lo que encuentro ahora, después de 30 años, es que si apagamos las luces, la oscuridad es la misma, al igual que el silencio. Es inamovible", una crítica hacia la falta de reflexión sobre los períodos más sombríos de la historia reciente española. En cuanto a la incorporación de otros formatos, destaca el montaje del audio relacionado con la llegada del hombre a la luna en conjunto con imágenes de la cueva, constituyendo el único recurso fuera del ámbito diegético y en términos de la mezcla de formatos empleada en la obra.

5. Conclusiones

Tras el examen detallado de las cuatro piezas seleccionadas se han identificado varios puntos comunes que caracterizan dichas producciones. Tanto en *Cartas a María* (Maite García Ribot, 2014) como en *Muga deitzen da pausoa* (Maidier Oleaga, 2018) se evidencia la construcción por parte de las cineastas de un

diálogo íntimo con el presente que se conecta con una figura del pasado que vivió durante el régimen franquista. Este enfoque contribuye a configurar una noción de colectividad que trasciende tanto el tiempo como el espacio, vinculada a las emociones y experiencias relatadas sobre el periodo dictatorial y la guerra civil en España.

En cuanto a los temas abordados, destaca la representación de las voces silenciadas durante el franquismo, incluyendo al colectivo LGBTIQ+, así como la relevancia de la memoria y el recuerdo como medios de transmisión cultural. Se hace uso de la canción popular y la tradición oral como formas de preservación mnemotécnica. Es notable cómo se observa una intersección recurrente entre el presente y el pasado. En ocasiones, esto se logra mediante la utilización de parálisis temporales que generan una suspensión donde el presente y el pasado se entrelazan.

En tres de las cuatro piezas analizadas, las emociones adquieren una prominencia por encima de los hechos históricos, destacando la centralidad de los espacios y objetos cotidianos como una característica del documental feminista. A través de un diálogo representado, principalmente, desde una focalización interna en primera persona se transmite la experiencia. Esta narración es la preferente en la mayoría de los casos, aunque en ocasiones puntuales se opte por otro tipo como la focalización externa.

En relación a los modos del documental se evidencia una interacción diversificada, destacando especialmente los modos poético, reflexivo y performativo. En este último, el dispositivo cinematográfico emerge como una práctica significativa para el público espectador revelando así los elementos técnicos necesarios para la realización documental y reforzando su carácter subjetivo. Es relevante señalar la distancia respecto a modalidades más tradicionales del cine documental, como el expositivo u observacional, las cuales apenas están presentes en las obras analizadas. Esto conduce a una intersección habitual entre los códigos del documental y la ficción, tal y como señalaba Kaplan (1983), así como a una rica amalgama de formatos y relaciones intermedias dentro de las propias obras.

Las modalidades preferidas en estas obras están más alineadas con conceptos como la autoficción, la autorepresentación y la participación en primera persona. En este sentido, dichas películas establecen conexiones entre historias personales y la posibilidad de narrar la historia colectiva mediante el diálogo entre lo individual y lo colectivo. En términos generales, según se discute en el marco teórico, algunas de las características fundamentales de una aproximación al documental feminista se evidencian en ciertas obras cinematográficas realizadas por mujeres y enfocadas en la memoria histórica. Se destaca la relevancia otorgada a la subjetividad, contrastando con la verticalidad del enfoque tradicional del documental al priorizar una narrativa que se adentra en lo familiar e individual. Esta perspectiva horizontal se orienta hacia los personajes, revelando la realidad de manera simultánea a su registro en filmación.

En resumen, es importante destacar que el único documental de los cuatro analizados que no cumple en su mayoría con estos rasgos del documental feminista es aquel dirigido por la cineasta estadounidense Andrea Weiss. Este hecho invita a reflexionar sobre la proximidad hacia los eventos y experiencias vividas por sus propios familiares, lo que impulsa a las directoras españolas a transgredir la mirada hacia la memoria histórica, mostrando una tendencia hacia el documental feminista.

6. Referencias bibliográficas

- Aguilar, S. (2018). Casos problemáticos para la teoría del documental. *Perspectivas de la Comunicación*, 11(2), 177-195.
- Aguilar Fernández, P. y León Cáceres, G. (2022). Los orígenes de la *memoria histórica* en España: los costes del emprendimiento memorialista en la Transición. *Historia y Política*, 47, 317-353. <https://doi.org/10.18042/hp.2022.AL.02>
- Agustín-Lacruz, C. y Gómez-Díaz, R. (2021). En el laberinto de las plataformas VOD: Un estudio comparativo de Netflix, Amazon Prime Video, HBO, Movistar+ Lite, Filmin y Disney+. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 32, <http://dx.doi.org/10.5209/cdmu.79113>

- Araüna, N. y Quílez, L. (2021) Prácticas feministas en el cine documental español contemporáneo. Reflexiones a partir del análisis de *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014) y *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018). *Arte, Individuo y Sociedad* 33(1), 105-119. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.67516>
- Araüna, N. y Quílez Esteve, L. (2018). Crisis económica, transformación política y expresión documental: crónica del anhelo (más que del cambio). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19(4), 427-443. <https://doi.org/10.1080/14636204.2018.1524992>
- Arfuch, L. (2016). El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política. *DeSignis*, 24, 245-254.
- Arnau Roselló, R. y Gifreu Castells, A. (2020). Cartografías de lo real: de las nuevas subjetividades a las narrativas expandidas. *AdComunica: revista científica de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, 19, 21-24. <https://doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.2>
- Balló, T. y Miró, J. (Directora y director). (2019). *Milicianas (Milicianas)* [Película]. Nina Produccions.
- Balló, T., Jiménez, M. y Torres, S. (Directoras y director). (2018). *Las Sinsombrero 2. Ocultas e impecables* [Película]. Intropiamedia, Yolaperdono, RTVE.
- Baquero, J.M. (3 de abril de 2018). *Rajoy repite con la Memoria Histórica: cero euros y olvido a las víctimas del franquismo*. *Eldiario.es*. <https://bit.ly/3uDtpbC>
- Barnouw, E. (1987). *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Oxford University Press.
- Blanco, L. (3 de febrero de 2015). *La reconstrucción de un pasado*. *Elmundo.es*. <https://bit.ly/3vdK3il>
- Borraz, M. (28 de octubre de 2020). El Gobierno recupera la partida para Memoria Histórica con 11 millones tras los ocho años del PP sin destinar ni un euro. *Eldiario.es*. <https://bit.ly/3T4xApl>
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A critical introduction*. Routledge.
- Cadena Ser (11 de febrero de 2024). *El lamentable grito de un niño en plena calle a Jordi Évole y Henar Álvarez: “Dos minutos para definir un país”*. *Cadenaser.com*. <https://bit.ly/3TlREES>
- Carracedo, A. y Bahar, R. (Directora y director) (2018). *El silencio de otros* [Película]. Semilla Verde Productions, Lucernam Films, American Documentary POV, Independent Television Service, Latino Public Broadcasting (LPB), El Deseo.
- Casetti, F. y di Chio, F. (2010). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Català, J. M. (2005). Écfrasis y film-ensayo. *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)*, 7, 223-235.

- Català, J. M. (2010). La necesaria impureza del nuevo documental. *Líbero*, 13(25), 45-56.
- Català, J. M. (2013). *El cine de pensamiento: formas de la imaginación tecno-estética*. UAB, UJI, UPF, PUV.
- Català, J. M. y Cerdán, J. (2007a). Después de lo real: pensar las formas del documental, hoy. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57-58(1), 6-25.
- Català, J. M. y Cerdán, J. (2007b). Teorizar desde la praxis: el interior del nuevo documental. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57-58(2), 220-221.
- Català, J. M., Cerdán, J. y Torreiro, C. (2001). *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España, IV Festival de Cine Español de Málaga*. Ocho y Medio.
- Cerdán, J. (2003). Quatre punts cardinals i un centre de gravetat per al documental contemporani. *Quaderns del CAC*, 16, 15-21.
- Cerdán, J. (2005). Vindicación de la periferia. Revisión crítica de los márgenes del documental español contemporáneo. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 49, 146-169.
- Cerdán, J. y Torreiro, C. (2007). *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españoles contemporáneos*. Cátedra.
- Cerdán, J. (2015). No hacer nada. En M. Álvarez, H. Hartzmann, e I. Sánchez Alarcón (Eds.), *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico* (pp. 33-58). Iberoamericana.
- Chaves-Palacios, J. (2019). Consecuencias del franquismo en la España democrática: legislación, exhumaciones de fosas y memoria. *Historia Contemporánea*, 60, 509-538. <https://doi.org/10.1387/hc.20311>
- Clares-Gavilán, J. y Medina-Cambrón, A. (2018). Desarrollo y asentamiento del vídeo bajo demanda (VOD) en España: El caso de FILMIN. *El Profesional de la Información*, 27(4), 909-920. <https://doi.org/10.3145/epi.2018.jul.19>
- Clemente, E. (18 de octubre de 2007). *Zapatero echa en cara a Rajoy que Mayor no condene el franquismo*. *La Voz de Galicia*. <https://bit.ly/3T7XRTm>
- Cobo-Durán, S. & Liberia Vayá, I. (2021). Narrativas y estéticas hereditarias en la no ficción española: reminiscencias cinematográficas de la obra de Joaquim Jordà y José Luis Guerin. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, 23(I), 47-73. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.v23i.13033>
- Cobo-Durán, S. & Otero-Escudero, S. (2021). Narrativa de las protagonistas trans en la teleserie Veneno. *Zer: Revista de Estudios de Comunicación*, 26(51), 79-97. <https://doi.org/10.1387/zer.23007>

- Ducellier, A. (2020). Mediaciones de la violencia franquista en el cine español del siglo XXI. *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, 15, 106-129. <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.06>
- Enjuto Rangel, C. (2008). *Ley de la Memoria Histórica (Ley 52/2007 de 26 de diciembre)*. Constelación de los Comunes. <https://bit.ly/3uDtsUQ>
- Escobar, I. (2023). Neither oblivion nor reconciliation: an analysis of post-Francoist Spanish historical memory and Transitional Justice. *Revista Historia Autónoma*, 22, 97-102. <https://doi.org/10.15366/rha2023.22.006>
- García de las Heras, M. (2019). La impunidad de la dictadura franquista: notas sobre la represión y la memoria histórica en la España democrática. *Reflexión Política*, 21(43), 37-49. <https://doi.org/10.29375/01240781.3707>
- García Ribot, M. (Directora). (2014). *Cartes a Maria (Cartas a María)* [Película]. Mallerich Films Paco Poch / Pages & Images.
- Gobiernos por legislaturas (s.f.). La Moncloa. <https://bit.ly/4bTfKhA>
- Gordillo, I. (2008). Memoria histórica y pena de muerte en España: Melodrama, comedia negra y documental. *Quaderns de Cine*, 3, 81-89.
- Fernández Guerra, V. (2014). *Territorios y Fronteras II. Emergencias y urgencias en el cine documental español*. Universidad del País Vasco.
- Fernández Guerra, V. (2015). *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc*. CAC-Cuadernos Artesanos de Comunicación, 83. SLCS.
- Fernández Guerra, V. y Alonso Ruiz de Erentzun, E. (2015). Desterritorialización, modulación y puntos de inflexión en el documental contemporáneo español. En V. Fernández Guerra (Ed.), *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc* (pp. 79-103). CAC-Cuadernos Artesanos de Comunicación, 83. SLCS.
- Fernández Guerra, V. y Gabantxo, M. (2012). *Territorios y fronteras: Experiencias documentales contemporáneas*. Universidad del País Vasco.
- Fernández Pichel, S. & Cobo Durán, S. (2022). El sitio de los afectos: Polifonía de voces y fragilidad urbana en La Alameda 2018 de Rocío Huertas. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 33, 101-114.
- Izquierdo-Castillo, J. y Latorre-Lázaro, T. (2022). Oferta de contenidos de las plataformas audiovisuales. Hacia una necesaria conceptualización de la programación streaming. *Profesional de la información*, 31(2), 1-13. <https://doi.org/10.3145/epi.2022.mar.18>
- Juhász, A. (2011). Dijeron que queríamos mostrar la realidad, todo lo que quiero mostrar es mi vídeo: La política del documental realista feminista. En S. Mayer y E. Oroz (Eds.), *Lo personal es político: feminismo y documental* (p. 136). Gobierno de Navarra.

- Kaplan, E.A. (1983). The realist debate in the feminist film: a historical overview of theories and strategies in realism and the avant-garde theory film (1971-81). En *Women & Film* (pp. 125-141). Routledge.
- Lane, J. (2002). *The Autobiographical Documentary in America*. University of Wisconsin Press.
- Lebow, A. (2012). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Wallflower Press.
- Ley 52 de 2007. Por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. 26 de diciembre de 2007.
- López, A. (5 de marzo de 2024). La sobrina de Lorca dimite del Patronato tras elegir el PP a un director que llamó “memez histórica” a la memoria histórica. *Eldiario.es*. <https://bit.ly/48IkEet>
- Mayer, S. y Oroz, E. (Eds.). (2011). *Lo personal es político: feminismo y documental*. Comunidad Foral de Navarra.
- Mayer, S. (2011). *Cambiar el mundo, film a film*. In *Lo personal es político: feminismo y documental*. Gobierno de Navarra.
- Martín, J. A. y Escudero, R. (2008). *Derecho y memoria histórica*. Trotta.
- Meier, A. (2011). Cine de mujer. Individualismo y colectividad. En S. Mayer y E. Oroz (Eds.), *Lo personal es político: feminismo y documental*. (p. 100). Comunidad Foral de Navarra.
- Monterrubio Ibáñez, L. (2017). Tecnología digital y cine español contemporáneo (2000-2010). En busca de la modernidad perdida. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, 15, 58-76.
- Monterrubio Ibáñez, L. (2019). Dispositivos de enunciación del film-ensayo español contemporáneo: Evolución de la subjetividad ensayística y su pensamiento en acto”. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 16(3), 335-361. https://doi.org/10.1386/slac_00003_1
- Nichols, B. (1983). The Voice of Documentary. *Film Quarterly*, 36(3), 17-30. <https://doi.org/10.2307/3697347>
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. Paidós.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (2003). El documental performativo. En B. Sichel et al. (Eds.), *Postvérité* (pp. 196-221). Centro Párraga.
- Nichols, B. (2007). Cuestiones de ética y cine documental. *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 57-58(1), 29-45.

- Oleaga, M. (Directora). (2018). *Muga deitzen da Pausoa (Paso al límite)* [Película]. REC Grabaketa Estudioa / Gariza Films.
- Oroz, E. (2018). Emergencias y alteridades. Una aproximación a las inscripciones feministas en el documental independiente español contemporáneo. En A. Scholz y M. Álvarez Izquierdo (Ed.), *Cineastas Emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI* (pp. 98-110). Iberoamericana/Vervuert.
- Palacios, L. y Post, D. (Directora y director). (2012). *Sombras del pasado: El legado de Franco en España* [Película]. Lucía Palacios P.C., Play Loud!
- Post, D. y Palacios, L. (Director y directora). (2013). *Los colonos del Caudillo* [Película]. Lucía Palacios P.C., Play Loud!
- Post, D. y Palacios, L. (Director y directora). (2018). *Franco on trial: The Spanish Nuremberg? (La causa contra Franco)* [Película]. Play Loud!, ARTE, WDR, Lucías Palacios P.C.
- Post, D. y Palacios L. (Director y directora). (2018). *La Causa contra Franco: España en el foco de la justicia internacional* [Película]. Lucía Palacios P.C., Play Loud!
- Plantinga, C. (2005). What a Documentary Is, After All. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 63(2), 105-117.
- Plantinga, C. (2007). Caracterización y ética en el género documental. Archivos de la Filmoteca. *Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 57-58(1), 46-67.
- Pérez Nieto, E. (2023). Diseño del Workshop El documental contemporáneo dirigido por mujeres. Construyendo puentes entre Latinoamérica y España, una experiencia pedagógica. *ESPIRAL: Revista de Docencia e Investigación*, 12(1), 103-118.
- Robaina, E. (3 de junio de 2018). *Las veces que el PP se rio de la memoria histórica*. Lamarea.com. <https://bit.ly/3UKLnDB>
- Rubio, E. (Directora). (2018). *Ojo Guareña* [Película]. Argos Centre for Art and Media.
- Sánchez Alarcón, M. I. y Díaz Estévez, M. (2009). *Doc 21: panorama del reciente cine documental en España*. Luces de Gálibo.
- Sánchez Noriega, J. L. (2001). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza editorial.
- Torreiro, C. (2010a). *Realidad y creación en el cine de no-ficción: (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)*. Cátedra.
- Torreiro, C. (2010b). De tendencias y autores (La configuración artística del documental catalán contemporáneo). En C. Torreiro (Ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción: (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)* (pp. 33-59). Cátedra.
- Torreiro, C. y Cerdán, J. (2005). *Documental y vanguardia*. Cátedra.

- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. T & B Editores.
- Weinrichter, A. (Ed.). (2007). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra.
- Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana, Punto de Vista.
- Weinrichter, A. (2010). *Doc: el documentalismo en el siglo XXI*. Festival Internacional de Cine de San Sebastián.
- Weiss, A. (Directora). (2017). *Bones of Contention (Pero que todos sepan que no he muerto)* [Película]. Jezebel Productions.
- Yusta Rodrigo, M. (2014). El pasado como trauma. Historia, memoria y “recuperación de la memoria histórica” en la España actual. *Pandora*, 12, 23-41.