

**Imagen documental en la recuperación de la memoria histórica
feminista: *A las mujeres de España. María Lejárraga* (Laura
Hojman, 2022)**

**Documentary Image in the Recovery of Feminist Historical Memory:
A las mujeres de España. María Lejárraga (Laura Hojman, 2022)**

Almudena Mata-Núñez

Universidad de Sevilla, España

amnunez@us.es

Mar Ramírez-Alvarado

Universidad de Sevilla y Consejo Audiovisual de Andalucía, España

delmar@us.es

Resumen:

La memoria colectiva de la Guerra Civil y el franquismo en España se ha podido construir, en parte, gracias a la conservación de archivos fotográficos que atestiguan el relato histórico que ha permanecido oculto durante décadas. Especialmente, se han silenciado las vivencias de los grupos marginados por cuestiones políticas y de género, lo que abre un campo de acción para la recuperación de la memoria histórica feminista. En esta línea, los documentales permiten explorar las vidas de las mujeres, con una intención de reparación histórica. El objetivo de este trabajo es explorar la relación entre imagen y memoria en la recuperación de la memoria histórica feminista del documental *A las mujeres de España. María Lejárraga* (Laura Hojman, 2022). El análisis de los recursos iconográficos empleados en la elaboración del documental, con especial interés en las imágenes de archivo, muestra el afán de la producción por reescribir la memoria histórica con pruebas documentales. El empleo de fotografías, cartas y entrevistas como pruebas de la veracidad del discurso apoya la recuperación de la vida de la escritora María Lejárraga, una de las tantas mujeres que han sido silenciadas por la historia oficial.

Abstract:

The collective memory of the Civil War and Franco's regime in Spain has been built, at some degree, thanks to the preservation of photographic archives that show a part of History that has remained hidden for decades. In particular, the experiences of politically and gender marginalised groups have been silenced, which shows an opportunity for the recovery of feminist historical memory. In this sense, documentaries allow the research of women's lives, in order to repair historical silence. The aim of this paper is to explore the relationship between image and memory in the recovery of feminist historical memory in the documentary *A las mujeres de España. María Lejárraga* (Laura Hojman, 2022). The analysis of the iconographic resources used in the making of the documentary, with special interest in archive images, confirms the production's interest in rewriting historical memory with empirical data. The use of photographs, letters and interviews as evidence of the truth of the discourse supports the recovery of the life of the writer María Lejárraga, one of the many women who have been silenced by official history.

Palabras clave: Documental; imagen fija; archivo fotográfico; memoria histórica feminista; feminismo; María Lejárraga.

Keywords: Documentary; still image; photographic archive; feminist historical memory; feminism; María Lejárraga.

1. Introducción

En España, la Ley 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática (en adelante, ley de Memoria Democrática) recoge en su primer artículo que el objeto de la ley atiende a la reparación moral de las víctimas del franquismo y la recuperación “de su memoria personal, familiar y colectiva”. Esta ley responde a las múltiples demandas de recuperar los relatos silenciados de la historia de un país que, durante más de 50 años, mantuvo escondidos y marginados todos los discursos disidentes de la verdad oficial. Se abre una etapa de conmemoración y nostalgia, con diversas reflexiones desde un presente en debate con el pasado (Quílez Esteve, 2014).

Se trata de una memoria colectiva, vinculada al sufrimiento y los horrores de una guerra, que ha sido atestiguada por el ojo humano y su extensión tecnológica del dispositivo fotográfico. Una memoria de documentación destruida y ocultada, que debe ser recuperada como parte del proceso de reparación de quienes sufrieron la represión de la dictadura, algo que no sería posible sin un cambio de la mentalidad social y la agenda política española (Martín Núñez, 2024 y 2022). Las imágenes conservadas son testigos de una época pasada cuyos discursos descansan sobre la existencia material de documentos que sustentan un posicionamiento político concreto. Así, la conquista del espacio audiovisual por voces no hegemónicas supone una transformación de la marginalidad entendida como el otro desde el discurso androcéntrico (Araïna Baró, 2021).

Actualmente, cada vez más grupos marginados “reivindican su presencia como sujetos históricos, conocer su genealogía y el por qué esta nunca ha aparecido en los libros” (López Jiménez y Castillo Gómez, 2021, p. 98), lo que supone modificar el enfoque sobre la historia y atender a los relatos desde una perspectiva feminista interseccional. En esta línea se encuentran los estudios de memoria histórica con perspectiva feminista, que buscan dar voz a las mujeres que han estado silenciadas por el discurso oficial y otorgar visibilidad a sus trayectorias como referentes de una genealogía en construcción. La renovación historiográfica que ha supuesto el interés en las

vidas de las mujeres ha impulsado la recuperación de una memoria colectiva fundamental para explicar el desarrollo de España en el último siglo (Nash, 1994). La experiencia de las mujeres ha sido parte de la vivencia social, por lo que su exclusión de los relatos supone la ocultación de parte de la historia.

En este sentido, la recuperación de la memoria de las víctimas del franquismo no solo es necesaria para la reparación histórica, sino para la conformación de la historia del país, que ha condenado doblemente a las mujeres que lucharon por la democracia: primero, con la instauración de un régimen dictatorial que supuso la privación de derechos y libertades, y, segundo, con la negación de sus historias al conocimiento público. Así, el reconocimiento público se plantea como un deber ante el silencio y el exilio al que muchas personas se vieron sometidas (Negrete Peña, 2016). Para Monlleó Peris,

La Memoria Histórica, como reconstrucción social del recuerdo, es de quien la ha vivido. Su acción silenciada o anónima puede quedar más visible con estos relatos hechos por las protagonistas, o en biografías realizadas por historiadores o historiadoras que ayudan a las presentes y futuras generaciones a reencontrarse con la Segunda República como un período emancipador y creativo para las mujeres, y puedan aprender a convivir y afrontar el futuro con más solidez democrática (2018, p. 213).

Múltiples autoras exigen que se recupere la memoria de las mujeres, especialmente, de aquellas víctimas de la represión ideológica. “Publicar los testimonios directos de las mujeres en memorias, documentales y estudios biográficos es una necesidad ineludible si queremos que el colectivo femenino deje de ser definitivamente sujeto invisible” (Monlleó Peris; Badenes-Gasset, y Alarcón Sornichero, 2018, pp. 15-16). Los estudios sobre la memoria están directamente vinculados con los relatos procedentes de los márgenes del poder (Rodríguez, 2013), por lo que no es de extrañar que desde la producción documental hayan surgido nuevas voces interesadas en expresar empatía con generaciones anteriores, trascendiendo los

anacronismos de género (Araüna y Quílez, 2017). De este modo, los documentales que abordan la memoria histórica desde la perspectiva de género reivindican los relatos que habían sido ignorados por el sometimiento de las mujeres a una doble opresión, de género y política¹.

Partiendo de estas ideas, se plantean preguntas como “¿Cómo se construye el documental feminista?”; “¿Cómo narran los productos audiovisuales la historia de las mujeres en España?”; o “¿Cuál es el papel del archivo audiovisual en la recuperación de la memoria histórica feminista?”. Para dilucidar algunas de esas cuestiones, este artículo propone un análisis de caso del documental *A las mujeres de España. María Lejárraga*, dirigido por Laura Hojman y nominado al Goya a mejor Película Documental en 2023. En concreto, se estudiará el uso narrativo del archivo en la configuración de una película sobre la memoria histórica y las relaciones entre las imágenes y sus implicaciones políticas para la reparación de las víctimas del franquismo partiendo de las tres características principales asociadas al documental feminista: la enunciación en primera persona, el fomento de la vinculación entre las protagonistas y las espectadoras, y, por último, el recurso al material de archivo con implicaciones políticas (Araüna Baró, 2021). Así, el objetivo principal es explorar la relación entre imagen y memoria en la recuperación de la memoria histórica feminista.

Entender la memoria como algo vivo explica que haya autoras interesadas en la actualización y la preservación del pasado con una intencionalidad política, en tanto que las opresiones vividas por las generaciones anteriores han marcado el desarrollo social posterior. Hojman es considerada por algunos autores como una de las voces emergentes en el documental andaluz actual, junto a cineastas entre los que destacan los nombres de mujeres como Pilar Távora, María Cañas y Mercedes Moncada (Bogas Ríos y Olid Suero, 2023). Por tanto, se justifica el interés en el tema y la autora, en un contexto audiovisual en el que se registra el auge de las producciones que rescatan las vidas de mujeres pioneras y que las sitúan “(a menudo presentadas como

¹ Trabajos como el de Martín Núñez (2024) recogen el uso de proyectos fotográficos centrados en la memoria de las mujeres desde esa doble perspectiva.

excepcionales o modélicas) como protagonistas de las narraciones, pero que podrían derivar en una fantasía de empoderamiento y una obliteración de las desigualdades estructurales persistentes” (Araüna Baró, 2021, p. 183).

María de la O Lejárraga nació en Logroño en 1874. Maestra de profesión, comenzó su producción literaria con su firma, para luego adoptar como pseudónimo el nombre de su marido, Gregorio Martínez Sierra, a quien se han atribuido los éxitos logrados por Lejárraga. Diputada socialista en el periodo de la Segunda República, se involucró en la lucha de la guerra civil española por la defensa de los derechos democráticos, por lo que se vio obligada a huir con la instauración del régimen franquista. María Lejárraga murió exiliada en Buenos Aires en 1974, un año antes de la muerte del dictador Francisco Franco. El documental que se examina desmonta la falsa creencia sobre la escritura de Gregorio Martínez Sierra, quien realmente se empleaba en funciones equivalentes a las de un gestor cultural, mientras Lejárraga escribía cada una de las líneas que habían sido atribuidas a él. De este modo, puede afirmarse que la producción audiovisual analizada en este texto cumple con los propósitos de la ley de Memoria Democrática, en especial, con su artículo 11, dedicado específicamente al “Reconocimiento de la memoria democrática de las mujeres”.

2. De la fotografía al documental: el camino de la no ficción

Escriben Araüna y Quílez que el cine documental “puede ser altavoz, registro, denuncia u homenaje, y simultáneamente erigirse como verdad absoluta, puntos suspensivos o pregunta punzante sobre el mundo que habitamos y que nos habita” (2023, p. 197). Otros autores se acercan a la definición del documental partiendo de la diferencia entre las producciones realistas de ficción y no ficción, siendo estas últimas aquellas que refuerzan la conexión con el referente externo, pues mientras en la ficción el realismo pretende hacer creíble un mundo imaginario, en el documental “ofrece una presencia y unas pruebas, trata de situarnos en el mundo real” (Martínez-Cano, Ivars-Nicolás y Roselló-Tormo, 2020, p. 115). La no ficción abarca multitud de

discursos y posibilita una visión crítica de las historias oficiales difundidas por el poder, en la que tienen cabida la recuperación y el cuestionamiento de la historia.

En referencia a la memoria, “aquello que nos presenta una película o serie documental es algo que, por definición, ya ha sucedido y, en este sentido, forma parte no tanto de un pasado plenamente objetivable, sino de un relato sobre lo acaecido” (Araüna Baró, 2021, p. 177). El documental preserva una temporalidad volátil, así como la intencionalidad política del enunciador discursivo que enlaza el tiempo pasado con el presente de la realización. Es decir, a través del documental es posible reconstruir la memoria colectiva mediante la recuperación de testimonios que no han sido recogidos en los relatos oficiales, en tanto que “es tarea de un proyecto audiovisual democrático señalar la fragilidad de estos materiales de archivo su valor de prueba, y experiencia sensorial, de la brutalidad” (Araüna y Quílez, 2023, p. 199).

El estatuto de veracidad del documental se debe a que, como la fotografía, retrata aquello existente en el exterior, de modo que se identifica con la imagen de lo real, obviando el proceso de mediación que condiciona el significado de la narrativa final. Se podría situar al cine documental a medio camino entre el cine de ficción y la fotografía; como enlace entre la imagen encapsulada en el tiempo y la imagen movimiento, desde el registro de la realidad como prueba documental a la puesta en escena y la creación de universos fílmicos inexistentes. Esto explica que la fotografía de archivo sea una pieza esencial en los documentales de reparación de la memoria, ya que son parte de los documentos que trasladan a una época que ya fue y que no puede ser negada. En este sentido, el documento que respalda el discurso actúa como índice o huella de un pasado pragmático (Cerdán y Fernández Labayen, 2017).

No obstante, de la Cuadra y López de Solís (2013) apuntan que el uso de imágenes de archivo no está restringido a la no ficción, pues también se incluyen en películas de ficción, que van desde la invención absoluta hasta

aquellas que recrean un acontecimiento ocurrido en la realidad. La mayor o menor presencia de estas imágenes de archivo otorga un grado distinto de verosimilitud a cada filme, incluso dentro de los parámetros de la ficción, pues los límites son a veces borrosos y difusos. Como apunta Parejo (2012), aun a sabiendas de que la imagen fotográfica puede ser manipulada, se tiende a otorgarle mayor credibilidad, sobre todo, respecto al cine, que, por lo general, se asocia a la ficción. En parte, esta percepción se debe a que la fotografía “puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo *tendenciosa* por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia” (Barthes, 2007, p. 134). Aunque las fotografías pueden constituir una forma de reinventar lo real y llegar a ser “una ficción que se presenta como verdadera” (Fontcuberta, 1997, p. 15), muestran elementos de la realidad, pues a través del acto fotográfico se da testimonio de aquello que ha sucedido, siendo un medio de expresión que capta “instantes decisivos” (Cartier-Bresson, 2001).

Hay una vinculación directa con la memoria, tanto histórica como audiovisual, pues capturar la realidad en imágenes supone “participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (Sontag, 2007, p. 32). Desde esta perspectiva, la fotografía indica la presencia verdadera de los elementos de la realidad y apoya el relato oral al que acompaña. En este sentido, la memoria colectiva depende en gran medida del discurso icónico construido desde el poder, en tanto que las imágenes aportan permanencia y fomentan un vínculo emocional con el recuerdo de las personas (Pérez Daza y Prada, 2022).

Con la selección de unas imágenes y no otras, así como con el orden otorgado en edición, los sujetos enunciadores del discurso se posicionan en el contexto histórico hasta el punto de convertir las producciones de no ficción en herramientas para el cambio social (Araüna y Quílez, 2021). Las imágenes no son solo un reflejo documental del tiempo pasado, pues también conforman “sistemas de códigos significantes que reflejan el mundo sociocultural en el que cobran sentido. Nos *hablan* de los actores sociales en juego tanto en la

producción como en la recepción de las imágenes y, a veces, en ellas mismas” (de Alba González, 2010, p. 43).

No obstante, teniendo en cuenta las opciones de manipulación y que el recorte proporcionado por las fotografías supone una descontextualización respecto a una imagen más amplia, en la actualidad, las creaciones de no ficción ya no se consideran infalibles respecto a la veracidad de la imagen que representan, si bien su vinculación con la memoria puede ser abordada desde diversas perspectivas, que Vega de la Rosa clasifica en “el archivo como memoria o la memoria como archivo, la memoria encontrada, la ficcionalización de la historia de la fotografía o la memoria familiar como escenario de identidades” (2022, p. 20). Es la primera de estas categorías la que interesa en este trabajo, ya que se refiere al registro fotográfico en suspensión temporal, capaz de preservar y conservar el recuerdo individual y colectivo, reflejo de la imposibilidad de que se repita un instante, “que las convierte finalmente en señales que testimonian, en presencias que delatan ausencias, huellas que son vacíos, recordatorios que se pierden en el olvido” (Vega de la Rosa, 2022, p. 21). La memoria, sobre todo si proviene de una experiencia traumática, siempre resulta un ejercicio conflictivo, pues “[e]l trabajo del recuerdo, cuyo fin consiste en última instancia en recuperar y representar un pasado para intentar comprenderlo, lleva impreso, en su dorso, las marcas del silenciamiento, de la duda, de la fractura, e incluso de la culpabilidad” (Quílez, 2015, p. 57).

Aunque se refiere a la Guerra Civil, la conceptualización de Ansón (2016) como “generación del silencio”, en referencia a los grupos que omitieron el recuerdo crítico del conflicto durante años, puede extenderse a todas las etapas silenciadas por el franquismo, más allá de la contienda bélica. Frente a esta tendencia, serán los nietos de la guerra quienes empiecen a recuperar una memoria colectiva silenciada, en aras de “buscar justicia y reparación para las víctimas de la guerra empleando la fotografía desde su capacidad de prueba y de documento” (Martín Núñez, 2022, p. 471). Estos trabajos de memoria se llevan a cabo desde el plano colectivo ante la desaparición de los protagonistas de los hechos, cuyas vivencias son atendidas desde la

producción cultural. Desde esta perspectiva, Quílez (2015) habla de la posmemoria como una memoria mediada de la generación que hereda el relato del conflicto. Se trata, además, de una transmisión marcada por el carácter íntimo y personal de los afectos y recuerdos, que en el ámbito audiovisual se almacenan en grabaciones y fotografías domésticas. Como escribe Benjamin, “[e]l valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos” (2007, p. 106).

Así, el interés de las producciones audiovisuales por la memoria histórica se explica, entre otros factores, por la inevitable desaparición de los protagonistas de los hechos y, en el caso de España, los trabajos de memoria histórica se encuadran en una vertiente de rescate de la vida de las víctimas de la Guerra Civil y el franquismo, en tanto que han sido históricamente silenciadas por el discurso oficial y tan solo ahora comienzan a ser reparadas, tras superar, con el cambio de siglo, los tabúes impuestos al discurso sobre el pasado (Gómez García, 2023). La exposición pública de los recuerdos silenciados supone un posicionamiento político frente al discurso histórico hegemónico, se convierte en contramemoria “como un relato que se esfuerza en rescatar del olvido voces, espacios y tiempos soterrados por la memoria pública, proclive a simplificar el pasado para que este no entre en incómodo conflicto con el presente y el futuro” (Quílez, 2015, p. 63).

En este contexto, Araüna y Quílez investigan los usos del género documental como herramienta feminista para la defensa de los derechos humanos de las mujeres, ya que “dan presencia y voz a las mujeres, cuentan sus historias, sensibilizan sobre la desigualdad, y trabajan para la concientización de género” (2021, p. 106). El género documental ha sido propicio a narrar historias protagonizadas por mujeres y a denunciar la desigualdad de género dentro de la tendencia de dar voz a grupos y personas silenciadas por el relato social. Además, destaca como receptor de directoras de forma más notable que otros formatos audiovisuales, ya sea por el menor coste de las producciones, que las hace más accesibles, como por la autonomía que

permite y la posibilidad de ocupar una posición discursiva en el contexto social (Araña y Quílez, 2021).

3. Metodología y corpus

Para el desarrollo de este trabajo se ha seleccionado la metodología del estudio de caso, la cual permite analizar de forma holística “fenómenos complejos en el tiempo, con escenarios sociales que cambian constantemente, con dinámicas de interacción de difícil interpretación” (Peña Collazos, 2009, p. 188). Para explorar la relación entre imagen audiovisual y memoria histórica, se ha optado por un análisis narrativo de los recursos empleados en la creación del documental, prestando especial atención a los materiales de archivo por su función de preservación del pasado. Se ha llevado a cabo una profunda revisión bibliográfica sobre tres ámbitos de estudio: la memoria histórica, el feminismo y la no ficción para establecer las categorías del análisis.

En primer lugar, se ha procedido a distinguir las imágenes de archivo de aquellas originales que conforman el documental, diferenciadas a su vez entre imágenes fijas y en movimiento. De tal manera, se han configurado cuatro grandes grupos: vídeo actual, entrevista actual, archivo videográfico e imágenes de archivo. Esta selección se justifica en la relación directa de la fotografía con la memoria, pues “[l]a Fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan solo y sin duda alguna *lo que ha sido*” (Barthes, 2007, p. 132). O, en palabras de Sontag, “[e]n el mundo real, algo *está* sucediendo y nadie sabe qué *va* a suceder. En el mundo de la imagen, *ha* sucedido, y siempre *seguirá* sucediendo así” (2007, p. 235). Como apuntan Pérez Daza y Prada, “[l]a memoria es, a fin de cuentas, una capacidad humana para resistir el olvido. Y la fotografía una aliada para recordar” (2022, p. 109).

Cuando se observa una fotografía no se puede negar que el objeto que se muestra ha existido frente al objetivo de la cámara, y algo similar ocurre con el cine de no ficción. El documento, habitualmente conservado en archivos, actúa como evidencia de que lo que se narra realmente ocurrió así. La imagen

en el cine se convierte en una prueba que verifica los datos aportados por el director, quien adopta el rol de investigador que se informa, busca y descubre historias que estaban ocultas. Se trata de una perspectiva positivista por la que la fotografía se entiende como un instrumento de poder, “un medio privilegiado de entender la “verdad” sobre el mundo, su naturaleza y sus propiedades” (Robins, 1997, p. 54).

Dentro del conjunto de imágenes de archivo se ha diferenciado según el tipo de material que ocupe esa función de evidencia documental, desde fotografías, recortes de prensa y documentación personal a cartas de los protagonistas, que son mostradas como imágenes fijas. En concreto, las cartas arrojan luz sobre las zonas desconocidas de la memoria familiar y colectiva y permiten una relectura desde el contexto de la realización documental. En cuanto a la consideración de las entrevistas como categoría separada del vídeo actual se debe a que, dado que el tema sobre el que trata el documental no puede conocerse mediante un testimonio directo, es necesario tener en cuenta el peso del discurso de figuras expertas, ya que son voces autorizadas en la investigación científica, y “se aceptan como verdad las palabras de aquellos que gozan de reconocida autoridad” (Dávila Newman, 2006, p. 183).

En lo que se refiere al vídeo actual, grabaciones originales del documental, se ha hecho una subdivisión según el contenido de las imágenes, destacando la filmación de imágenes de archivo que no se muestran insertadas en la pantalla, sino integradas de manera armónica en la puesta en escena, formando parte de la imagen en movimiento. En las grabaciones actuales también se incluyen planos recursos del paisaje y de espacios interiores que tratan de contextualizar la vida de la protagonista de la historia y, por último, la categoría “Recreación” hace referencia a las imágenes interpretadas por la actriz Cristina Domínguez, quien da vida al personaje de María Lejárraga.

A las mujeres de España. María Lejárraga es una producción audiovisual enmarcada en la corriente de cine de no ficción andaluz, la cual ha experimentado un notable auge en los últimos 5 años gracias a la creación de

productoras en Andalucía, que cuenta con una escasa presencia en salas de exhibición frente a las plataformas digitales, dispone de un bajo presupuesto y se sustenta sobre las autoproducciones (Feria-Sánchez, 2023). Se trata de un documental en el que es visible la proyección feminista ya desde el título, que va desde el rescate de una vida concreta oculta por la historia oficial y androcéntrica, a la extensión de la invitación a reescribir el relato social a todas las mujeres de España, a aquellas que, como María Lejárraga, no habían podido reconocerse públicamente en igualdad con los hombres, y a todas las que, sin el reconocimiento público de otras mujeres, han crecido sin referentes. Como explican Araña y Quílez, “estos documentales son pertinentes para el análisis de la resignificación del sujeto mujer, y de las relaciones entre mujeres y de las mujeres consigo mismas, que son algunas de las grandes ausencias en el grueso de los referentes culturales disponibles” (2021, p. 112).

4. Resultados

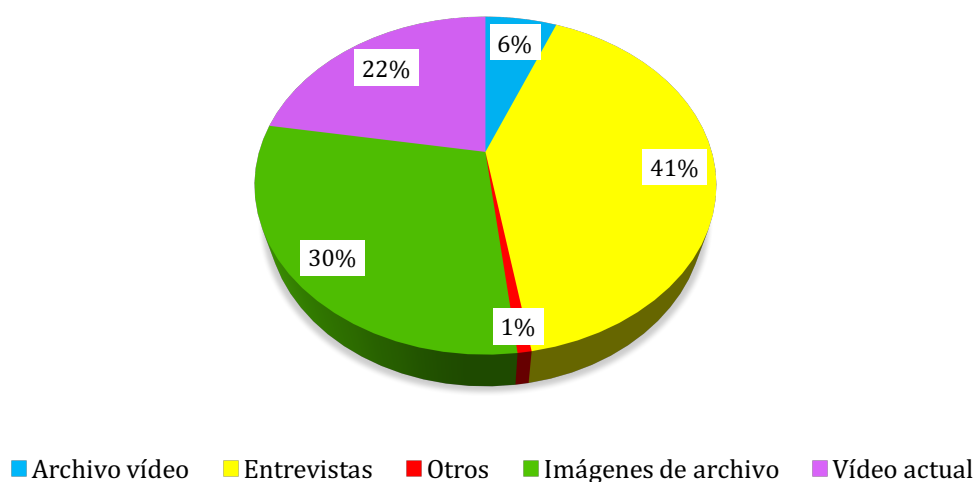
En este apartado se presentan, de manera descriptiva, los resultados principales del estudio del tipo de imágenes que conforman el documental analizado. Atendiendo a las categorías expuestas en el apartado anterior, se expone de manera cuantitativa la composición del documental en función del tipo de material audiovisual empleado en la construcción de la película.

En primer lugar, se han encontrado las imágenes de archivo videográfico, imágenes en movimiento tanto en blanco y negro como en color que sirven para contextualizar la época a la que pertenecía la protagonista. La suma de estas imágenes alcanza un total de 4 minutos y 29 segundos, de los cuales tan solo 1 minuto y 10 segundos son en color. Suponen el 6 % de las imágenes de la producción. Frente a este grupo, la categoría “vídeo actual” se refiere a las imágenes en movimiento que han sido grabadas expresamente para la película y no son entrevistas, las cuales alcanzan los 16 minutos y 35 segundos, un 22 % del material audiovisual.

Las entrevistas a figuras de prestigio se extienden un total de 30 minutos y 41 segundos, mientras que las imágenes de archivo suponen un total de 21 minutos y 53 segundos, lo que implica el 41 % y el 30 % de la producción, respectivamente. Por último, la categoría “otros” corresponde a las imágenes en negro que contienen los intertítulos, las cuales ocupan tan solo 36 segundos de un total de 1 hora 14 minutos y 14 segundos, sin contar la duración de los títulos de crédito, es decir, tan solo un 1 % del documental.

En general, las imágenes de archivo empleadas en esta película pueden dividirse en dos líneas narrativas. De un lado, los archivos videográficos que contextualizan la historia, representando el 6 % de la duración total de la película, y, de otro, las imágenes estáticas, de fotografías a todo tipo de documentos que referencian las vivencias más cercanas a la protagonista de la historia y llegan a constituir el 30 % de la película.

Composición total

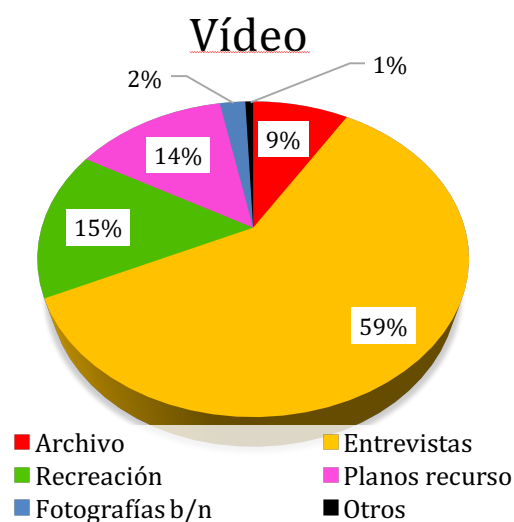


F1. Composición de la película según el tipo de material audiovisual

Fuente: Elaboración propia.

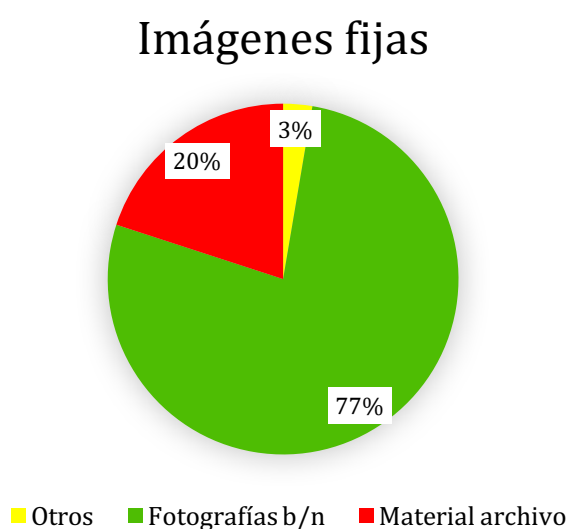
Esta distribución supone que un 30 % del documental se sustenta en la imagen fija, frente al 70 % de las imágenes en movimiento propias del cine. En concreto, este último conjunto de imágenes está compuesto por los vídeos de archivo (9 %), las entrevistas (59 %), los vídeos de recreación (15 %), los

planos recurso (14 %), la grabación de fotografías (2 %) y otras imágenes en movimiento con representación no significativa (1 %).



F2. Composición de las imágenes en movimiento. Fuente: Elaboración propia.

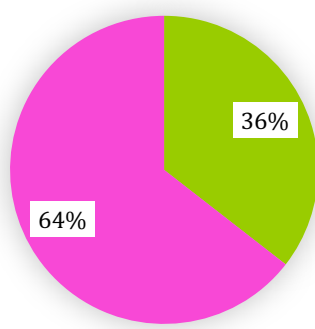
Por su parte, las imágenes fijas se manifiestan en forma de fotografías insertadas en la imagen (77 %) y otro tipo de material de archivo, tanto impreso como manuscrito, como cartas, documentación personal y recortes de prensa (20 %). El 3 % restante se identifica con otras imágenes fijas como los intertítulos.



F3. Composición de las imágenes fijas. Fuente: Elaboración propia.

En cuanto al tipo de imagen según su origen, se ha distinguido entre aquellas provenientes de algún archivo y las imágenes originales captadas para el documental. A pesar de la ausencia física de la protagonista de la historia y de la lejanía temporal respecto a los hechos, predominan las imágenes originales, que se extienden de forma repartida en 47 minutos y 52 segundos de película, frente a las imágenes de archivo, que ocupan 26 minutos y 22 segundos.

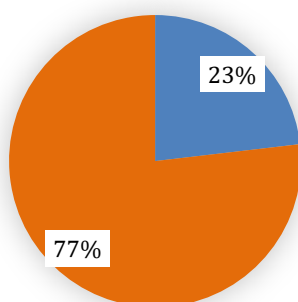
Tipo de recurso



■ Archivo ■ Material original

F4. Tipo de recurso según su origen. Fuente: Elaboración propia.

Veracidad



■ Ficción ■ No ficción

F5. Vinculación de la imagen con la realidad extradiegética. Fuente: Elaboración propia.

En el caso de *A las mujeres de España*, no se trata de un documental que podría denominarse “puro”, ya que hasta un 23 % del material fílmico constituye parte de un relato de ficción por la personificación que lleva a cabo la actriz Cristina Domínguez, ante la imposibilidad de contar con imágenes de la corporeidad de la protagonista.

5. Discusión

Observando la composición total de la película, se distingue que el material de archivo y las intervenciones de los expertos constituyen los recursos fundamentales de la producción. Esto se debe a que la protagonista de la historia no puede tomar la palabra por ella misma; se trata del testimonio de una vida que no puede ser narrada por su protagonista y cuyo conocimiento desafía los grandes relatos impuestos por la historiografía oficial. Si bien el recuerdo siempre es fragmentario, la fiabilidad de la memoria se sustenta en la corroboración del relato por parte de voces autorizadas, así como con la exposición de documentos pertenecientes a la no ficción, los cuales atestiguan aquello que se cuenta. Las imágenes de archivo y las entrevistas permiten hablar sobre una persona fallecida hace décadas, en un intento de rescatar su vida del silencio y preservar su legado. Como mencionan Pérez Daza y Prada, “[c]reemos lo que vemos, más aún cuando, desde su invención, la fotografía ha acompañado la travesía humana como cómplice de la memoria” (2022, p. 105).

El recurso al archivo pretende probar la veracidad del discurso, y también demuestra que ha habido un proceso de investigación por parte de la directora, que se trata de un trabajo concienzudo, sustentado en evidencias con rigor histórico, es decir, es indicio de objetividad. Como explican Zumalde Arregi y Zunzunegui Díez (2014), no se pretende examinar la verdad de un texto, sino su verosimilitud, por lo que este tipo de imágenes inciden en la credibilidad del discurso que, en este caso, se enfoca en el cuestionamiento y la reescritura de la historia oficial. Como ocurre con el trabajo de los fotógrafos de la memoria, se tiende a elaborar el relato “desde

la *mostración*, el valor de *prueba* y de *documento* frente a los años de silencio que las generaciones anteriores habían mantenido” (Martín Núñez, 2022, p. 471).

Dentro de las imágenes de archivo destacan, sin duda, las fotografías, que también forman parte de los vídeos actuales, pues, en muchas ocasiones, la cámara graba fotografías expuestas, individualmente o en conjunto, en un escenario que trata de recrear el espacio habitado por la protagonista de la historia. En cierto modo, estas fotografías sustituyen a la propia Lejárraga, ya que el carácter documental de la fotografía impide negar “que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo solo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía” (Barthes, 2007, p. 121). Las imágenes de archivo “procuran pruebas. [...] En una versión de su utilidad, el registro de la cámara incrimina” (Sontag, 2007, p. 18). Pero esta apreciación no se limita a la fotografía, ya que también está presente en el cine. El objeto filmado ha estado delante de la cámara, durante más o menos tiempo, de forma intencional o accidental, en una puesta en escena manipulada o natural. Ya sean imágenes estáticas o en movimiento, el registro audiovisual “pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizás distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen” (Sontag, 2007, p. 19). Incluso a través del fotomontaje es posible discutir la inestabilidad del discurso hegemónico, mediante la hibridación y el juego experimental “en los límites entre su condición de documento y, al mismo tiempo, de recuerdo” (Martín Núñez, 2024, p. 100).

La fotografía documental en el cine afirma que la persona de la que se habla existió y que los hechos que se muestran realmente ocurrieron. Se observa, no obstante, que incluso en la fotografía las fronteras entre ficción y no ficción no siempre están delimitadas de forma clara, pues hay un trasvase continuo de unas formas a otras, una hibridación del lenguaje entre los medios y la influencia determinante del contexto audiovisual que rodea las imágenes. A rasgos generales, “[e]l uso histórico de la fotografía como una

“evidencia” y una documentación fiable, ha estado en continua contradicción con otros usos de las fotografías, particularmente el arte, la publicidad y los anuncios” (Lister, 1997, p. 31).

En cuanto a la fotografía como temática del discurso audiovisual (Mata-Núñez, 2023), destaca la función de los álbumes privados, tanto en la conformación de la memoria familiar que es rescatada por el documental, como por la elaboración de una nueva historia visual a través de la recopilación fotográfica que supone el propio documental. El rescate de las imágenes procedentes del archivo permite a la directora crear un nuevo álbum para el público, que tiene acceso a una intimidad familiar que le es ajena de la forma más cercana posible. En este sentido, el álbum tiene una vinculación directa con el tiempo y la memoria, pues “[l]as imágenes mismas tienen estatus de iconos: imágenes con aura y halo, irremplazables y cargadas materialmente de pasado para nosotros y para la familia, que trasciende al individuo” (Slater, 1997, p. 184).

El álbum se identifica aquí con la memoria, que “guarda parte de nuestra identidad, entendida como una construcción asentada en lo que se asume como realidad. Realidad que, a su vez, asumimos no necesariamente como fue, sino como la recordamos” (Pérez Daza y Prada, 2022, p. 105). Se trata de un ejercicio de memoria, de construcción de recuerdos a través de la imagen fija que permanece en el tiempo. “Mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos” (Sontag, 2007, p. 23). Como expone Slater, el álbum familiar puede ser una recopilación material de fotografías o, en una acepción más amplia, una “privilegiada selección de imágenes mediante las cuales representamos la identidad familiar a propios y extraños” (1997, p. 184), sin importar su forma física, sino la creación de una personalidad a través de la historia contada por la sucesión de imágenes.

En parte, el uso de los archivos trasluce una necesidad constante de justificar el relato, de confirmar que lo que se cuenta ha sido verdaderamente así, frente a la mentira institucionalizada que se había transmitido durante años.

De este modo, el documental no solo tiene que ser creíble, sino que debe serlo con la fuerza suficiente para desmontar la versión oficial de una historia ampliamente aceptada por la sociedad. El empeño de la directora por ser rigurosa y aportar pruebas no es más que un reflejo del esfuerzo que deben hacer las mujeres para ser creídas cuando deciden usar su voz para contradecir los relatos que otros cuentan de ellas. En este sentido, tienen un valor especial las cartas que conforman la correspondencia entre María Lejárraga y su marido, pues desvelan el fraude a través del testimonio de los protagonistas. Como si fueran fotografías, las cartas aparecen en imagen para demostrar la veracidad de los hechos: lo que se cuenta fue tal y como exponen los autores de las misivas, y cualquier espectador puede leerlo con sus propios ojos.

Las cartas, al igual que las fotografías familiares, vinculan al espectador con los protagonistas, transportan a los desaparecidos al mundo de los vivos, proporcionan un vínculo emocional similar al de las películas domésticas y las fotografías del álbum familiar, en tanto que favorecen el diálogo entre enunciadores de distintas generaciones “y con las ficciones y fabulaciones que elaboran [los cineastas] como explicación tentativa a los secretos y contradicciones del pasado” (Quílez y Araüna, 2019, p. 211). En este caso, son documentos de archivo insertados como imágenes en la película, que funcionan como registro testimonial de los protagonistas ausentes. En el documental no hay declaraciones orales de los protagonistas, pero la correspondencia entre María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra confirma de primera mano la artimaña y el engaño sobre su producción literaria, por lo que estos textos permiten a la directora reconstruir un pasado al que no pertenece, así como probar de manera fehaciente la nueva versión de la historia que ofrece en su película; “por un lado funcionan como pruebas de la existencia de unas vidas determinadas y, por el otro, operan como documentos contenedores de enigmas e interrogantes” (Quílez y Araüna, 2019, p. 211).

En cuanto a las entrevistas, son intervenciones de expertos en Historia y Literatura, cuyas trayectorias respaldan sus parlamentos. Así, se aboga por el

argumento de autoridad de quienes cuentan con una formación específica en el tema tratado, apelando a una cierta objetividad del discurso audiovisual. Es destacable, además, que, excepto una, todas las entrevistas son a mujeres, por lo que se las coloca en la posición de autoridad que reclama el documental para su protagonista. A diferencia de lo que le ocurrió a María Lejárraga, las mujeres entrevistadas para la producción son escritoras e intelectuales de reconocido prestigio público entre sus contemporáneos.

Aparte de las entrevistas, las imágenes que conforman los vídeos actuales incluyen la grabación de elementos que hacen referencia a una temporalidad narrativa anterior a la del presente de realización. La recreación del espacio incluye la ambientación a través de la puesta en escena, que cuenta con un decorado en el que abundan las fotografías de archivo a modo de álbumes familiares de los personajes principales. De esta manera, se recrea el espacio de la protagonista, como si la cámara hubiera podido grabar la casa de Lejárraga. Además, se muestran objetos que hacen referencias directas a los protagonistas, como libros en ediciones originales firmados por la marca Martínez Sierra, enseñando tanto sus portadas como elementos interiores tales como dedicatorias o ilustraciones en blanco y negro y coloreadas. Estos elementos no están presentes únicamente en las grabaciones originales, pues, en múltiples casos, también se muestran como imágenes fijas insertadas en la edición. De este modo, los mismos objetos pueden tener registros visuales diferentes, como parte de la puesta en escena de una imagen en movimiento, o como insertos estáticos en el conjunto de la producción. En todos los casos, se trata de imágenes que aportan veracidad al relato, pues evocan la realidad asociada a la autora, por lo que refuerzan la credibilidad de la historia narrada.

Otro conjunto importante de vídeo original lo conforman los planos recursos rodados expresamente para el documental y que sirven para situar la acción temporal y espacialmente. Entre estas grabaciones destacan aquellas de paisajes y naturaleza, así como planos cortos de objetos relacionados con la creación literaria, como libros o una máquina de escribir, que se muestra como si fuera la misma que utilizó la protagonista. Otros planos recurso

registran edificios y calles de las ciudades francesas en las que vivió Lejárraga, a modo de recreación del espacio que ella habitó. Se traslada al espectador fuera de los confines de España, a un paisaje que le es desconocido y que también habla sobre la historia narrada. En esta línea de recreación se ubican también los fragmentos de la representación ficcionalizada de María Lejárraga, que funcionan como un retrato móvil debido a la ausencia de un registro foto-cinematográfico en conexión con lo real. Ante la imposibilidad de obtener imágenes en movimiento de la protagonista, la directora recurre a la filmación de una actriz que personifica a la escritora, quien permanece en silencio, pues la ausencia física real le impide tener participación oral. Ese silencio de la María Lejárraga de ficción es también el silencio al que se vio sometida la María Lejárraga real, el de todas las mujeres a quienes se les ha negado su voz a lo largo de la historia.

6. Conclusiones

A través del análisis de *A las mujeres de España. María Lejárraga*, se ha comprobado que una obra audiovisual puede concebirse como “una forma de transformar el mundo en la medida en que nomina una experiencia forzada al silencio, y que expresa ese compromiso moral de justicia, autonomía y libertad” (Rodríguez, 2013, p. 1150) vinculado a la recuperación de la memoria histórica. Si bien se trata de un documental que nutre el entretenimiento desde una perspectiva divulgativa, también estamos ante un trabajo que invita a la reflexión y al cuestionamiento del legado que ha sido transmitido tradicionalmente. La reescritura de la historia supone una resignificación del orden simbólico que “que implica al propio dispositivo enunciativo” (Araüna y Quílez, 2021, p. 115), en tanto que esta construcción histórica solo es posible a través de un género que hace referencia a la veracidad de lo expuesto por las imágenes, desmintiendo el relato hasta ahora conocido. El recurso a los documentos de archivo, sean fotografías, portadas de libros u otro tipo de material impreso, así como a los testimonios de expertos de reconocido prestigio demuestra esta importancia en el

documental de probar la veracidad de los hechos narrados, que se intensifica cuando el tema aborda la historia de las mujeres, pues hay una exigencia implícita a confirmar, con aún más ahínco, que lo que se cuenta es verdad.

Como se ha observado con los distintos materiales de archivo que utiliza el documental, por un lado, se refuerza la idea del documento como evidencia, incluso cuando no es posible afirmar que la verdad, si realmente existe en el sentido filosófico, corresponde a la imagen de archivo. Es decir, se crea un efecto de verdad a través de imágenes referenciales que apoyan la credibilidad (Zumalde Arregi y Zunzunegui Díez, 2014). El recurso al archivo presenta el discurso como verosímil, mientras que, por otro lado, se establece una vinculación emocional entre la protagonista y las posibles espectadoras: las cartas y las imágenes del álbum familiar hablan de una realidad que podría ser la de cualquier otra mujer. En la línea de los documentales feministas en torno a la memoria histórica, la obra analizada no pretende exponer una cuantificación de las víctimas, sino hacer comprender la represión que sufrieron las mujeres en el pasado más reciente de España (Araüna y Quílez, 2017).

La directora rescata a la historia de una mujer y la convierte, ensalzando su trayectoria, en ejemplo para otras personas en circunstancias similares, a la vez que ella misma se coloca como eslabón de esa genealogía feminista en el ámbito cinematográfico. La reivindicación de la figura protagonista viene, por tanto, de otra mujer que puede haber sufrido las mismas opresiones artísticas y que decide romper la cadena de silencio. En definitiva, aquí el documental apela a los espectadores “en un terreno de contestación y debate en relación con los valores y prácticas dominantes” (Araüna y Quílez, 2021, p. 116). Esto es, hay una elección activa desde la voz autorial del documental, que reescribe la Historia como decisión política de un conocimiento situado. Como apunta Ansón, “[t]anto el silencio, como el olvido, o como la necesidad de memoria son formas de supervivencia artística y vital, si es que la una pueda separarse de la otra” (2016, p. 163).

En general, destaca como esencial el uso de la fotografía, que traslada al ámbito público una experiencia privada como ejemplo de un discurso de contramemoria. Una fotografía, además, que “es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia” (Sontag, 2007, p. 33). En la línea de la corriente de la posmemoria, se trata de una obra que permite reflexionar sobre cómo las generaciones que no vivieron el trauma de la guerra narran las historias de quienes ya no pueden aportar su testimonio. “El trauma se desplazaría así de unas generaciones a otras, moldeando indirectamente a las posteriores, que se verían sumidas en una desorientación fruto de recuerdos que sólo pueden ser reconstruidos de forma fragmentaria e indirecta” (Gómez García, 2023, p. 74).

Hay que aclarar que es indudable que la fotografía puede ser manipulada, pues, desde la elección del encuadre, el tipo de plano y la angulación de la cámara hay una selección de la realidad que no puede ser nunca representada al completo. Es por eso que “[l]a equivalencia entre testimonio indudable y foto documental se quiebra casi desde sus inicios hasta la actualidad” (Parejo, 2008, p. 185). En general, sería erróneo considerar que una fotografía no induce a engaño por ser más antigua, pues las manipulaciones de la imagen afectan a cualquier actividad que suponga una representación de la realidad. Aun así, en la actualidad, en una sociedad plagada de bulos y noticias falsas, parece que se confiere mayor credibilidad al documento fotográfico antiguo, simplemente por pertenecer a otra época de la que no hay otro testimonio más que la foto misma. En palabras de Benjamin, “[e]n esta condición de documento estriba su fuerza y al mismo tiempo su legitimación” (2007, p. 10).

Reescribir la historia de un país a través del documental señala las potencialidades de este género como herramienta de investigación y divulgación desde los márgenes del poder, como medio para dar forma a relatos contrahegemónicos. En este sentido, cobran especial importancia las vidas de las mujeres, cuya recuperación histórica permite la reparación de las víctimas y la lucha contra el silencio al que habían sido relegadas. La revisión y reescritura de la historia oficial que lleva a cabo el documental lo convierte

en un ejercicio de contramemoria, necesario para la construcción democrática de la historia de un país en el que el recuerdo de las víctimas ha sido negado durante décadas. Se trata de expandir el campo de la memoria, de los discursos que han sido narrados, incluyendo nuevos temas y protagonistas que también forman parte de la historia de España, puesto que los relatos que habían sido considerados universales no esconden más que una mirada patriarcal y androcéntrica del mundo que reparte el poder social en un mapa de centro y periferias, a las que son relegadas todas las personas que no encajan en el esquema del hombre blanco de clase alta.

Del mismo modo, esta obra puede considerarse un ejemplo del trabajo feminista de traslado de lo personal a la esfera política: María Lejárraga es solo una más de todas las mujeres que han sido ocultadas por la historia oficial, como muestra la secuencia final del documental, en la que se exponen fotografías de multitud de mujeres destacadas en distintos ámbitos culturales y que han sido ignoradas en la conformación de la historia del país. Así, desde los documentales que indagan sobre la situación de personas marginadas, sea por su adscripción política, por su consideración de género o por cualquier otro motivo, es posible acceder a los discursos ocultos de la historia, a las vidas que merecen y deben ser contadas.

Referencias bibliográficas

- Alba González, M. de (2010). La imagen como método en la construcción de significados sociales. *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 69, 41-65.
- Ansón, A. (2016). En busca de la memoria perdida. La Guerra Civil y la fotografía española contemporánea. *Archivo Español de Arte, LXXXIX*(354), 151-164. <http://doi.org/10.3989/aearte.2016.10>
- Araüna Baró, N. (2021). Estrategias para una memoria feminista en el documental contemporáneo producido en España. En Sánchez Romero, M. y del Moral Vargas, M. (Coords.). *Género e historia pública. Difundiendo el pasado de las mujeres* (pp. 175-196). Comares.
- Araüna, N. y Quílez, L. (2023). Voces dislocadas, memorias otras. Nuevas maneras de hablar del pasado traumático a través del cine documental

- contemporáneo. En Torreiro, C. y Alvarado, A. (Eds. Lit.). *El documental en España: historia, estética e identidad* (pp. 197-207). Cátedra.
- 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, L. (2017). Género y (pos)memorias en el cine documental sobre la Guerra Civil y el franquismo. En Quílez, L. y Rueda, J. C. (Eds.). *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI* (pp. 21-37). Comares.
- Barthes, R. (2007). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Benjamin, W. (2007). *Sobre la fotografía*. Pre-Textos.
- Bogas Ríos, M. J. y Olid Suero, M. (2023). Una quimera hecha realidad. Creación y consolidación del documental andaluz (1976-2021). En Torreiro, C. y Alvarado, A. (Eds. Lit.). *El documental en España: historia, estética e identidad* (pp. 181-195). Cátedra.
- Cartier-Bresson, H. (2001). *Fotografiar del natural*. Gustavo Gili.
- Cerdán, J. y Fernández Labayen, M. (2017). Memoria y fosas comunes: estrategias políticas del documental independiente. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 187-198.
- de la Cuadra, E. y López de Solís, I. (2013). Imágenes de archivo en cine de ficción: cine basado en una historia real. *Trípodos*, 31, 11-36.
- Dávila Newman, G. (2006). El razonamiento inductivo y deductivo dentro del proceso investigativo en ciencias experimentales y sociales. *Laurus*, 12, 180-205. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=76109911>
- Feria-Sánchez, J. J. (2023). El cine de no ficción en Andalucía: revisión y análisis de la producción contemporánea de largometrajes cinematográficos documentales (2018-2022). *Revista Mediterránea de Comunicación*, 14(2), 143-155. <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM.24497>
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Gustavo Gili.
- Gómez García, I. (2023). Posmemoria y autoficción en el documental español actual sobre la Guerra Civil y el franquismo. *Cultura, Lenguaje y Representación*, XXXII, 69-85. <http://dx.doi.org/10.6035/clr.6802>
- Ley 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática. Jefatura del Estado "BOE" núm. 252, de 20 de octubre de 2022. Referencia: BOE-A-2022-17099

- Lister, M. (Comp.) (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Paidós.
- López Jiménez, S. y Castillo Gómez, M. M. (2021). ¿Dónde están las mujeres? Acercando relatos y repensando imaginarios. En Sánchez Romero, M. y del Moral Vargas, M. (Coords.). *Género e historia pública. Difundiendo el pasado de las mujeres* (pp. 95-113). Comares.
- Martín Núñez, M. (2024). El Archivo de Memoria Fotográfica de la Guerra Civil. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 28, 87-112. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.28.2024.17694>
- Martín Núñez, M. (2022). De la memoria a la posmemoria de la Guerra Civil a través del fotolibro: la generación de la memoria colectiva. *Historia y Comunicación Social*, 27(2), 469-482. <https://doi.org/10.5209/hics.77798>
- Martínez-Cano, F. J., Ivars-Nicolás, B., y Roselló-Tormo, E. (2020). Cine memoria. Intersecciones entre documental y ficción en la práctica cinematográfica latinoamericana contemporánea: estudio de caso de *Roma*. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 20, 111-136. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.voi20.7594>
- Mata-Núñez, A. (2023). Recursos fotográficos en el cine de Wes Anderson. El caso de 'The French Dispatch'. *Index.Comunicación*, 13(1), 197-221. <https://doi.org/10.33732/ixc/13/O1Recurs>
- Monlleó Peris, R. (2018). La memoria histórica de las mujeres republicanas. En Monlleó Peris, R.; Badenes-Gasset, I. y Alarcón Sornichero, E. (eds.) *Mujeres públicas, ciudadanas conscientes: una experiencia cívica en la Segunda República* (pp. 211-214). Universitat Jaume I.
- Monlleó Peris, R.; Badenes-Gasset, I. y Alarcón Sornichero, E. (Eds.) (2018). *Mujeres públicas, ciudadanas conscientes: una experiencia cívica en la Segunda República*. Universitat Jaume I.
- Nash, M. (1994). Experiencia y aprendizaje: la formación histórica de los feminismos en España. *Historia Social*, 20, 151-172.
- Negrete Peña, R. (2016). La memoria de la guerra civil española en la literatura de algunas escritoras exiliadas. En García-Gil, C., Flecha García, C., Cala Carrillo, M. J., Núñez Gil, M. y Guil Bozal, A. (Coords.) *Mujeres e investigación. Aportaciones interdisciplinares: VI Congreso Universitario Internacional Investigación y Género* (pp. 487-499). SIEMUS (Seminario Interdisciplinar de Estudios de las Mujeres de la Universidad de Sevilla).
- Parejo, N. (2012). La expresión de lo fotográfico en el cine. En *Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales: cine* (pp. 65-80). Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Parejo, N. (2008). De la fotografía documental al documento digital. *Zer*, 13(25), 179-196. <https://doi.org/10.1387/zer.3586>

- Peña Collazos, W. (2009). El estudio de caso como recurso metodológico apropiado a la investigación en ciencias sociales. *Educación y desarrollo social*, 3(2), 180-195. <https://doi.org/10.18359/reds.887>
- Pérez Daza, J. y Prada, W. (2022). Apuntes sobre fotografía y memoria a partir de la relectura de *Ante el dolor de los demás* de Susan Sontag. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 25, 103-125. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2022.vi25.14482>
- Quílez, L. (2015). Éticas y estéticas de la posmemoria en el audiovisual contemporáneo. *Historia Actual Online*, 38(3), 57-69.
- Quílez Esteve, L. (2014). Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional. *Historiografías*, 8, 57-75. https://doi.org/10.26754/ojs_historiografias/hrht.201482417
- Quílez, L. y Araña, N. (2019). Diálogo con la ausencia: la epístola como herencia del pasado traumático en el cine documental español contemporáneo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 209-222.
- Robins, K. (1997). ¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía? En Lister, M. (Comp.). *La imagen fotográfica en la cultura digital* (pp. 49-75). Paidós.
- Rodríguez, R. P. (2013). El poder del testimonio, experiencias de mujeres. *Estudios Feministas*, 21(3), pp. 1149-1169. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000300021>
- Slater, D. (1997). La fotografía doméstica y la cultura digital. En Lister, M. (Comp.). *La imagen fotográfica en la cultura digital* (pp. 173-195). Paidós.
- Sontag, S. (2007). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Vega de la Rosa, C. (2022). Tácticas ficcionales de la memoria. Nuevos discursos narrativos en la fotografía contemporánea. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (25), 1-37. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2022.vi25.14201>
- Zumalde Arregi, I. y Zunzunegui Díez, S. (2014). Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 17, 87-94.