

PRÓLOGO

Tuve la fortuna de conocer a Anna Scicolone hace unos años, como conferenciante invitada en el Máster de Formación del Profesorado de la Universidad de Alcalá, en su especialidad de Geografía e Historia. Al día siguiente de su conferencia, mi cuenta de correo se vio inundada por mensajes de los alumnos que cursaban dicho Máster —licenciados y graduados en Historia, en Geografía y en Humanidades— agradeciéndome la oportunidad de aquella conferencia, pues les había permitido contemplar una imagen novedosa de la Guerra Civil española, más allá de las visiones estereotipadas y comunes. Hablaban, aquellos alumnos, desde dos puntos de vista: por una parte, como estudiosos, que seguían siendo, de la Historia, se les abría una perspectiva diferente en la comprensión de la Guerra; por otra parte, en su calidad de futuros profesores de Historia, veían diferentes posibilidades didácticas para explicarla. En aquella conferencia se exponía una parte del trabajo que se recoge en este libro y yo me siento ahora igual de agradecido que mis alumnos por permitirme prologarlo. Desde entonces, he tenido la oportunidad de seguir de cerca el trabajo de esta joven historiadora, sus relevantes aportaciones en Congresos internacionales y publicaciones en revistas especializadas.

Han pasado casi ochenta años de su inicio y la Guerra Civil española (1936-1939) sigue siendo un tema inagotable para los historiadores. No suele pasar mucho tiempo sin que aparezca alguna publicación sobre dicha guerra, bien sea de autores consagrados que vuelven a replantear aspectos más o menos conocidos o a reflexionar sobre otros nuevos, bien sea de autores noveles en el panorama de la Historiografía de la Guerra Civil. Pero lo que es más importante, por supuesto, no es el número de nuevas publicaciones, sino el hecho de que las mismas aporten novedades interesantes y de relieve sobre temas puntuales o perspectivas de conjunto.

Es cierto que desde hace algunas décadas la Historiografía académica admite la necesidad de incorporar los documentos audiovisuales, especialmente

el cine, en su versión documental y de ficción, como fuentes y documentos históricos. Durante este tiempo han cambiado —creo que para bien— muchas cosas en la investigación historiográfica, como se comprueba al recordar la anécdota relatada por Marc Ferro, un pionero, sin duda, en este nuevo campo. Cuenta Ferro que, cuando comentó su intención de utilizar el cine como documento histórico, Fernand Braudel le advirtió: «Fais-le, mais n'en parle pas», y Pierre Renouvin añadió: «Passez d'abord votre thèse». Hoy, ya estas fuentes son aceptadas, pero una cosa es aceptarlas y otra muy distinta que hayan sido incorporadas de manera habitual a la investigación. Me viene a la memoria la afirmación de otro reconocido historiador francés, Pierre Vilar, cuando afirma que «las mentalidades actúan como prisiones de larga duración». De alguna manera, se puede aplicar esto a la práctica de la investigación historiográfica; en teoría, se aceptan las nuevas fuentes, pero seguimos utilizando de manera casi exclusiva las de siempre; el legajo, el archivo, el texto siguen siendo los documentos que acompañan al historiador profesional de manera preferente. En parte, porque siguen siendo muy útiles y, en parte, también, porque uno se siente más cómodo y seguro haciendo lo que sabe hacer, y hay quien lo hace muy bien, por supuesto.

Digo esto porque, como se puede deducir del título mismo del libro, una de las primeras aportaciones que la obra de Anna Scicolone nos hace se refiere al tratamiento de sus fuentes: los noticiarios cinematográficos de la Guerra Civil española. El manejo de fuentes audiovisuales exige una metodología diferente de las comúnmente utilizadas para las fuentes textuales. Con frecuencia, el historiador, aun cuando cuente con ellas, las usa como si fueran solo texto y se pierde así una buena parte de su funcionalidad. En este sentido, este trabajo comienza aportándonos, en primer lugar, un rigor metodológico a la hora de llevar a cabo el análisis del documento, del noticiario cinematográfico de guerra. Como bien señala la autora, se trata de un análisis muy particular, que obliga a descomponer la filmación en diversas partes para llegar al fondo de la explicación.

Partiendo de una descripción precisa de cada uno de los elementos que componen el film, en un trabajo de deconstrucción y reconstrucción sistemático y minucioso, nos facilita las claves para una mejor comprensión global del documento. Como botón de muestra, el análisis que se hace del *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, paradigma interpretativo de los anarquistas, es un ejemplo magnífico y delicioso de cómo manejar una fuente documental tan compleja para aprovechar toda la potencialidad del montaje cinematográfico: el texto, la imagen, el encuadre, los movimientos de cámara... se desgranán uno a uno para mostrarnos la complejidad del escenario, la interconexión entre el plano del contenido y el plano de la expresión, resumido en la imagen final del documento, la iglesia convertida en Casa del Pueblo, excelente metáfora de la revolución y la nueva España, que aún no existe, pero que se presenta no como una utopía, sino como una

realidad conseguida. El contenido y la forma, el texto y la imagen, el estilo político y el estilo cinematográfico constituyen un conjunto redondo en el que coinciden la estética y el mensaje del anarquismo. ¡Qué contraste con el tópico de la quema de conventos!

El ejemplo destacado no es sino eso, un ejemplo puntual entre otros muchos, porque el trabajo sintetizado en el libro es enorme. El análisis se extiende al conjunto de los documentales cinematográficos españoles, franceses e italianos. En el caso español, se estudian también los noticiarios del Gobierno republicano entre 1936 y 1939 —*España al día*, en sus dos versiones, la producida por Laya Films y la perteneciente a Film Popular— y a los noticiarios en la España dominada por los sublevados —*Noticario Español*—, incluye los montajes franceses —*Pathé Journal*, *Gaumont-Actualités* y *Éclair Journal*—, no solo los que se exhibieron, sino también el material inédito, la colección de *Actualités cinématographiques non utilisés*, en los archivos *Pathé-Gaumont*. Sin olvidar las imágenes de la guerra a través de las cámaras del fascismo italiano —*Giornale Luce*—.

Al estudio de cada una de las cinematografías, bien contextualizadas desde el punto de vista histórico, político, cultural, técnico y, algo muy oportuno, financiero, sigue un trabajo de comparación de documentos que, tanto en este caso como en el de documentos escritos, es un complemento fundamental para hacer una valoración de los mismos. Esta comparación permite, por ejemplo, comprobar que, más allá de las diferencias lógicas, existen importantes similitudes, tanto temáticas como de tratamiento, entre documentos de países distintos. Y, sobre todo, salen a la luz los condicionantes que actúan en cada uno de los contextos, las semejanzas y las diferencias. Y esa diversidad de *historias en la Historia*, caras distintas de un proceso complejo, es, estoy seguro, una interesante contribución al estudio de esa realidad compleja y poliédrica que es la Guerra Civil española. Por todas estas aportaciones y otras muchas que el lector irá descubriendo, este libro de Anna Scicolone constituye un paso más hacia la construcción de ese tan deseado como imposible panóptico que nos permita seguir aprehendiendo la Historia en toda su complejidad.

JUAN JOSÉ DÍAZ MATARRANZ
Universidad de Alcalá

INTRODUCCIÓN

Casi ocho décadas después de terminada la Guerra Civil, los historiadores siguen interrogándose sobre este fenómeno que durante tres largos años sacudió a España, atribuyéndole un carácter principalmente político que identifican en la lucha entre fascismo y antifascismo, entre democracia y dictadura, como móvil ideológico por excelencia. A la pluralidad de denominaciones —*guerra antifascista, guerra revolucionaria, guerra nacional, cruzada religiosa o antibolchevique*— con las que se suele calificar el conflicto, los estudiosos han ido añadiendo, a lo largo del tiempo, un matiz nuevo: la consideración de la lucha como un enfrentamiento entre hermanos. A partir de esta nueva visión, las reflexiones de los investigadores se han centrado en algunos ámbitos específicos de la Guerra de España, ocupándose de manera exhaustiva de todos aquellos aspectos que han caracterizado el conflicto: del carácter político de la guerra al típicamente militar; del análisis de la figura del soldado al de las protagonistas femeninas; y no solo eso: se ha estudiado el papel desempeñado por la Iglesia, por los campesinos, por las Brigadas Internacionales y, finalmente, el aspecto violento y represivo que ha permitido afirmar que la Guerra de España fue uno de los conflictos más crueles del siglo xx.¹

En un contexto historiográfico aparentemente tan completo faltaban hasta hace poco reflexiones sobre la acción y la función de la información cinematográfica en los años del trienio bélico. Probablemente esta falta se deba a la complejidad implícita en la relación entre cine e historia y, especialmente, en el estudio de fenómenos históricos a través del auxilio de las fuentes cinematográficas. El debate en torno a la cuestión es largo y sigue suscitando

¹ Sobre este aspecto, véase el exhaustivo estudio de PRESTON, Paul. *El holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*, Madrid, Debate, 2011.

reacciones contrapuestas en el mundo académico.² El historiador, por lo general, durante años y años ha trabajado constantemente con lo escrito, con los libros, con las fuentes de archivo. De hecho, las fuentes primordiales de los trabajos académicos son las escritas. Si bien se afirma a veces que están incluidas, las otras fuentes se mantienen al margen, ya que para muchos siguen teniendo cierta inferioridad objetiva. En un interesante estudio realizado por Peter Burke a principios del siglo XXI, la cuestión se aborda a partir de esta declaración:

Según dice un especialista en historia del arte, «los historiadores [...] prefieren ocuparse de textos y de hechos políticos o económicos, y no de los niveles más profundos de la experiencia que las imágenes se encargan de sondear».³

Considerado demasiado *contemporáneo*, y por eso *poco serio*, por gran parte de la historiografía académica generalista, el cine, y su utilización como fuente histórica, ha sido objeto de polémicas que continúan abiertas.

Durante la segunda posguerra mundial hubo un cambio importante al abordar la cuestión, debido a una aproximación entre la Historia y otras ciencias sociales;⁴ sin embargo, es a mediados de los años sesenta cuando el cambio en el debate historiográfico se hace más evidente gracias a las aportaciones de Marc Ferro, perteneciente a la Escuela de los *Annales*⁵ y pionero en la utilización del cine como fuente histórica y como medio didáctico para la enseñanza de la Historia.⁶ Para Ferro el cine siempre tiene un valor docu-

² Me parece interesante al respecto el artículo de PABLO CONTRERAS, Santiago de. «Introducción. Cine e historia: ¿La Gran Ilusión o la Amenaza Fantasma?», *Historia Contemporánea*, 22 (2001), pp. 9-28. En el plano de la disciplina histórica existe aún una nebulosa con respecto a la aportación y el empleo de diversos filmes para la investigación académica.

³ «As one art historian puts it, “historians ... prefer to deal with texts and political or economic facts, not the deeper levels of experience that images probe”», cit. en BURKE, Peter. *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*, Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 2001, p. 10 (trad. esp. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 12).

⁴ El primero que rompió con la tradición historiográfica anterior fue el sociólogo alemán Siegfried Kracauer, que en 1947 publicó el sugerente y debatido ensayo *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, un estudio sobre el cine producido durante la República de Weimar y que, según el autor, anticipaba de alguna manera la llegada al poder del nacionalsocialismo, siendo ese cine el reflejo de la mentalidad de la sociedad. Véase el original inglés o bien su traducción española: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985.

⁵ La Escuela de los *Annales*, un movimiento historiográfico fundado por Marc Bloch y Lucien Febvre, ha sido precursora del estudio de la historia de las mentalidades. La escuela negaba el documento escrito como fuente indiscutible y máxima de conocimiento histórico, lo que acarrearía una notable revalorización de otras fuentes de diversa procedencia, y favorecerá, a su vez, la investigación multidisciplinar de la Historia.

⁶ Véase FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 15.

mental y abre vías de análisis que es imposible abordar por medio de otros documentos. A partir del pensamiento de Ferro, muchos otros investigadores e historiadores se dedicaron a profundizar en este ámbito de la Historia Social, logrando resultados interesantes.⁷

En España, debido a la reticencia de ciertos ambientes académicos a incluir el cine como fuente para la Historia, el debate sobre esta compleja relación se ha introducido con cierto retraso respecto a otros países. Entre los estudiosos más importantes destaca el nombre de José María Caparrós Lera que atribuye al cine un valor histórico al afirmar que «el film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja, mejor o peor, las mentalidades de los hombres de una determinada época. Además [...] las películas pueden ser un medio didáctico para enseñar Historia...».⁸

A día de hoy, los estudiosos parecen estar de acuerdo en considerar el cine documental y los noticiarios de la época como una fuente fiable, un instrumento básico para el análisis de determinados aspectos de la Historia que a menudo quedan ocultos en otras fuentes. En este sentido, la historiografía española cuenta con los nombres de Julio Pérez Perucha, Rosa Álvarez Berciano, Julio Montero Díaz y María Antonia Paz Rebollo, que han centrado sus trabajos en el período que va del nacimiento de la República a la Guerra Civil, valiéndose de las fuentes cinematográficas de la época para comentar un momento de grandes cambios históricos. En época más reciente, destacan los análisis específicos relacionados con el cine documental y los noticiarios producidos durante la Guerra Civil y a lo largo del *franquismo*.⁹

Es con la Guerra de España cuando empiezan a utilizarse todo tipo de medios audiovisuales: la radio, las fotografías, la prensa diaria y las revistas, así como el cine, que en parte ya habían sido empleados durante la Gran Guerra, alcanzan un éxito que hasta entonces era inconcebible. Las escenas de la guerra y el efecto devastador que esta tuvo en la población civil fueron presentadas en los cines a través de los noticiarios. Republicanos y *nacionales* se sirvieron de las imágenes para describir las atrocidades del bando enemigo, amplificando o minimizando —dependiendo de las exigencias de la propaganda— determinados episodios.

⁷ Destacan, en Francia, las reflexiones de Pierre Sorlin y Marcel Oms.

⁸ CAPARRÓS LERA, José María. *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza, 2004.

⁹ Cabe destacar los trabajos realizados por SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y guerra civil. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006; *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006. También es destacable, del mismo autor, con la colaboración de TRANCHE, Rafael, un detallado análisis de la producción de noticiarios y documentales franquistas: *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 2000. Sobre el análisis del No-Do, véase RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli. *Un franquismo de cine. La imagen política del régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*, Madrid, Rialp, 2008.

El análisis de la representación fílmica de la Guerra Civil española, que en este lugar presentamos, se basa en un presupuesto fundamental: ir más allá del mensaje procedente de la pantalla cinematográfica y del significado puramente estético proporcionado por el orden de montaje de las imágenes. En un contexto bélico, el cine, ciertamente, se constituye en un instrumento idóneo para ofrecer una lectura profunda de los hechos, pero no es menos cierto que, por su naturaleza *ambigua*, muestra una reelaboración de la realidad desviada y manipulada por los corresponsales. Teniendo en cuenta esta clave interpretativa, no es casual que la representación de la guerra se base precisamente en la «deformación» de la realidad, en el intento de construir un discurso narrativo, articulado y sostenido por la cuidadosa selección de las imágenes, que se cimienta sobre la exteriorización de la propaganda a través de un recorrido que no siempre está ligado a vínculos de carácter informativo. Aun así, antes de entrar en el meollo de la cuestión, conviene aclarar el significado de dos términos esenciales sobre los que se basa el análisis de las imágenes y su consiguiente comparación; dos *términos* —aunque sería más apropiado llamarlos *parámetros*— que no es casual que se empleen con harta frecuencia a la hora de abordar un discurso de este tipo: propaganda e información. Si nos detenemos en la definición particular de cada uno de los términos, advertimos que la voz *información* nos remite a la finalidad del periodismo: dar noticia, conocimiento, pero también instruir y formar. *Propaganda*, en cambio, designa toda obra o acción ejercida sobre la opinión pública para difundir determinadas ideas y para dar a conocer determinados conceptos. Dos términos diferentes que presuponen, a su vez, acciones y finalidades distintas que, en la guerra, más que en otro espacio, encuentran su máxima aplicación a través de la escenificación de la realidad en los noticieros cinematográficos.¹⁰

Mi investigación se centra en el papel desempeñado por el cine de actualidad como vehículo de información y propaganda en España, en Francia y en Italia en los años del conflicto. Durante la Guerra de España, las cinematografías mundiales más avanzadas tienen la posibilidad de confrontarse originando un verdadero *conflicto de imágenes*. Los corresponsales cinematográficos se comprometen y a menudo ponen en peligro su vida para que al público le llegue un producto exhaustivo que le informe sobre lo que está ocurriendo en España. El trabajo de los corresponsales llegados a España pronto se transforma en una verdadera competición cinematográfica que ve implicadas a muchas de las productoras de Europa y del mundo. De hecho, la guerra moviliza a operadores procedentes de Francia, Rusia,

¹⁰ Para una profundización en la historia de la propaganda, véase el análisis de ELLUL, Jacques. *Histoire de la propagande*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

Gran Bretaña, Italia, Alemania y también de los Estados Unidos.¹¹ Cada uno llega a España por una motivación diferente: hay quien quiere filmar las empresas «heroicas» de las tropas franquistas para proponerlas como modelo de orden y disciplina y subrayar el concepto de guerra como necesidad, y quien, en cambio, quiere utilizar esas y otras imágenes para denunciar ante la opinión pública la brutalidad del conflicto y del fascismo en general. Pero, sin duda, cineastas y corresponsales procedentes de cada rincón del mundo llegan al frente español y utilizan el cine como un *arma* para defender y hacer propaganda de su visión de la guerra. Esas imágenes de actualidad cinematográfica representarán el arranque de la cultura visual que dominará a lo largo de todo el siglo xx.

Con este trabajo se pretende reconstruir el papel desempeñado por los noticiarios españoles, franceses e italianos a la hora de interpretar la Guerra Civil, pero al mismo tiempo destacar, en general, el valor que la prensa filmada llega a tener en los años treinta, una época en la cual el cine de información es, sin duda, una «especificidad del período analizado». El cine informativo, que había empezado su despegue a finales del siglo xix gracias a la extraordinaria invención de los hermanos Lumière, llega a ser un fenómeno social en los años del conflicto español. «Los noticiarios alcanzaron en los años treinta su apogeo de audiencia dando testimonio directo tanto de los inquietantes acontecimientos políticos que Europa vivió en aquel periodo, como del clima social.»¹²

¿Por qué centrar un análisis del conflicto español en el mensaje proporcionado por los noticiarios? Porque, por un lado, el cine es un importante instrumento de documentación capaz de transformar hombres y eventos en imágenes y, por otro, es, en el caso específico que aquí se aborda, el ámbito más idóneo para experimentar la fuerza propagandística que se alcanza con la manipulación de todo tipo de contenido audiovisual.

España no es solo el escenario de una guerra política y militar, sino también de una lucha entre las productoras para ganar el consenso de la opinión pública a favor de una u otra causa. En un contexto tan especial como es el de la España en guerra, los noticiarios cinematográficos son una fuente valiosa para reconstruir el espíritu de la época. Sin embargo, a la hora de analizar un evento histórico con la ayuda de fuentes cinematográficas, hay que tener bien presente que este medio no es, aunque lo parezca, el espejo de la realidad y

¹¹ Véase al respecto el trabajo de PRESTON, Paul. *Idealistas bajo las balas. Corresponsales extranjeros en la guerra de España*, Madrid, Debate, 2006.

¹² PAZ, María Antonia; SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada. «La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica», *Film-Història*, vol. IX, n.º 1 (1999), p. 19. Todo el artículo (pp. 17-33 de ese número) es muy interesante al respecto del tema que estamos tratando. Puede consultarse fácilmente en Internet en versión PDF.

que, por lo tanto, nunca cuenta algo objetivo. La producción de una película, de un documental o de un noticiario siempre comporta la elección de un punto de vista: el del operador que está *detrás de* la cámara, o el del Estado que está *detrás del* operador. No obstante, las fuentes cinematográficas pueden despertar curiosidad, invitar a la comparación y ser un punto de partida importante para profundizar en ciertos aspectos de la Historia Contemporánea. Por ese motivo, la investigación se centra no solo en la función del cine informativo como medio para relatar el conflicto, sino que, más en general, intenta localizar la relación existente entre las productoras cinematográficas y el entorno político; una relación, esta, que se construye y se consolida en un contexto en el que a menudo tradición e innovación se cruzan y se mezclan.

Básicamente, el trabajo está construido sobre la comparación entre los noticiarios de actualidad producidos en Francia, en España y en Italia entre 1936 y 1939; las imágenes tomadas en el trienio bélico por los tres países son el objeto y el sujeto de un estudio cuyo objetivo es mostrar analogías y diferencias, pero también procedimientos, orientaciones e influencias que se esconden detrás de la representación fílmica de un acontecimiento histórico. A lo largo del trabajo se analiza el funcionamiento de la estructura propagandística puesta en marcha en los tres países que aquí nos interesan, para ver cómo ha sido representada la Guerra Civil a través del cine de información. Por eso el valor explicativo de la comparación resulta fundamental, incluso cuando la idea de comparar más niveles podría llevar a conclusiones inciertas. Es el caso, por ejemplo, de la reconstrucción histórica del origen del cine informativo en Francia y en España. El análisis del material fílmico producido en dos países con culturas análogas, pero con dinámicas políticas diferentes, es el punto de partida para explicar una serie de temáticas relacionadas con el enfoque metodológico del audiovisual; es decir, examinar cómo se originan esos procesos que hacen que un mismo conflicto se interprete de manera tan diferente y localizar ese límite sutil que separa la información de la propaganda. En la segunda parte del texto, el análisis comparativo también abarca el caso italiano. El estudio de las modalidades de divulgación de los *Giornali Luce* es necesario para comprender las características de la propaganda franquista española que se sirve del modelo italiano para poner en marcha su maquinaria. La comparación entre el *Noticiero Español* y el *Giornale Luce* pone en evidencia analogías y diferencias en las estrategias de comunicación durante la guerra.

El análisis de la fuente audiovisual está estrictamente relacionado con una serie de cuestiones fundamentales que nos sirven para aclarar qué tipo de vínculos había entre las productoras y las instituciones. A pesar de la presencia de algunas implicaciones que obstaculizan la objetividad de la prensa filmada —como, por ejemplo, los rígidos controles impuestos por la censura y las influencias, más o menos directas, del Gobierno—, cada país ofrece mediante los noticiarios una representación parcial de la guerra. El conflicto

español, filmado y documentado en todos sus aspectos, se presenta al público según una interpretación muy subjetiva, por las técnicas de selección y montaje que el cine exige realizar. A raíz de esto, el estudio de la representación de la guerra no puede prescindir de abordar algunos aspectos relevantes para la comprensión de este tipo de fenómeno. En primer lugar, hay que identificar a quienes produjeron esas imágenes, es decir cuáles eran las instituciones que se ocupaban de realizar la filmación de los sucesos españoles. El análisis de la historia de las sociedades cinematográficas francesas y españolas, de sus productores y de sus cineastas, desvela elementos interesantes y es la condición *sine qua non* para llegar a localizar las relaciones entre el Estado y las productoras, así como las motivaciones que hacen que un corresponsal decida filmar y montar una u otra escena. De hecho, comprender el tipo de vínculo existente entre el Gobierno y las casas productoras es la clave para entender la naturaleza del producto cinematográfico y su matiz ideológico.

Siguiendo un hilo conductor, tanto temático como cronológico, el texto consta de cuatro capítulos. En el primero se analiza la producción cinematográfica francesa. La decisión de empezar por los noticiarios franceses no es casual, sino fruto de un razonamiento de tipo cronológico que tiende a subrayar la vocación de Pathé como productora de noticiarios. *Pathé Journal* es el único noticiario que lleva a las pantallas cinematográficas de Europa los sucesos que han precedido el estallido de la Guerra de España. En concreto se reconstruye la historia de las productoras titulares de los tres noticiarios más importantes —Pathé, Gaumont y Éclair— desde su nacimiento hasta las últimas etapas del conflicto español (1895-1939). Sigue el análisis de la estructura de las productoras para definir su situación económica, las relaciones con el Gobierno francés, el papel informativo y propagandístico desempeñado respectivamente por *Pathé Journal*, *Gaumont-Actualités* y *Éclair Journal*. Este estudio permite evidenciar la delicada relación existente entre un Estado democrático y la organización de la censura previa. Resulta por lo tanto fundamental ver cómo actuaban las estructuras que se ocupaban de eso (Ministerio de Educación Nacional, Ministerio del Interior, Ministerio de Bellas Artes) y cuáles eran las modalidades con las que la censura se aplicaba a los noticiarios. La documentación legislativa y los textos de las leyes que aclaran la cuestión han sido consultados en el Espace chercheurs, situado dentro de la Cinémathèque française, en París, donde es posible, entre otras cosas, visionar gran parte de las películas analizadas.

El segundo capítulo se centra en el análisis de las fuentes audiovisuales españolas. Tras una introducción historiográfica al estudio de la relación entre cine español y Guerra Civil, se examina la producción del frente republicano y su noticiario más importante, *España al día*, las estructuras organizativas encargadas de elaborarlo, y el contexto político, social y cultural en el cual nació. De la misma manera, se analiza la imagen de la Guerra Civil que transmitió el frente nacional a través del *Noticiero Español*; también en este

caso, el análisis de las imágenes del noticiario está precedido por una definición del sistema organizativo y del contexto en que empezó a producirse. Las películas españolas han sido visionadas en la Filmoteca Española (Madrid) y en la Filmoteca de Catalunya (Barcelona).

El tercer capítulo reconstruye la historia de la cinematografía de actualidad italiana hasta la conclusión de la Guerra Civil. Objeto de análisis es la producción del *Giornale Luce*, el noticiario del régimen fascista que cuenta, con un estilo retórico inconfundible, las hazañas de los legionarios italianos en España. En este capítulo, un primer nivel de comparación examina el modelo fascista de representación del conflicto; se analizan, pues, las imágenes del *Noticiero Español* y las del *Giornale Luce* para averiguar cómo la cinematografía de información española, que empieza a dotarse de una estructura organizativa propia solo al estallar el conflicto civil, ha sido influenciada por los modelos de producción italianos que, en cambio, ya tenían una tradición bien consolidada.

Tras analizar individualmente las dinámicas del cine de actualidad en España y en Francia, el capítulo conclusivo lleva a cabo la comparación entre las imágenes de guerra. El análisis está estructurado en dos niveles de confrontación: en primer lugar, entre los tres noticiarios franceses cuyo objetivo es destacar las diferentes modalidades narrativas que se utilizan para tratar el tema de la guerra; más adelante, el análisis se desplaza a otro nivel y se comparan los noticiarios franceses con los españoles de orientación republicana (*Pathé Journal* y *Gaumont-Actualités* con *España al día*), para identificar los elementos de asonancia y reciprocidad.

El estudio de la densa red de servicios creada por ambos bandos para influir en la opinión nacional y extranjera es fundamental para entender la naturaleza de la batalla propagandística que se libró entre 1936 y 1939, cuya explicación tiene que tener en cuenta el contexto en que se produjo. Los años treinta son una época marcada por el auge de la propaganda moderna, promovida por los Estados y canalizada a través de los medios de comunicación de masas. Todos estos aparatos nacieron, en realidad, de la confluencia de tres factores: la necesidad de responder a las críticas de la prensa internacional, la competencia de las organizaciones políticas del propio bando —especialmente intensa en la muy fragmentada zona republicana— y la campaña de desprestigio del adversario.