

LIBRO DE

NARANJAS DE HIROSHIMA

EDICIÓN 20 ANIVERSARIO

NARANJAS DE HIROSHIMA

NDH

20 AÑOS

2007 - 2027

LATA 02

DIFUNDIENDO CINE DOCUMENTAL

2007 — 2027

700 ENTRADAS · CINE DOCUMENTAL · CREATIVE COMMONS

ドキュメンタリー映画

広島オレンジ



2018

24 ENTRADAS

16 DE ENERO DE 2018

PIONERAS DEL CINE: AL MARGEN DE LA INDUSTRIA | SOY CÁMARA

1890-1930

1940S

2000S

DIRECTORAS

DOCUMENTAL SOBRE CINE

ESPAÑA

FEMINISMO

INGRID GUARDIOLA

MARTA SUREDA

MUJERES

ORIGENES DEL CINE DOCUMENTAL

RTVE



Pioneras del cine: al margen de la industria Soy Cámara

Título original: *Pioneras del cine: al margen de la industria - Soy Cámara*

Dirección: *Marta Sureda, Ingrid Guardiola*

Guión: *Marta Sureda, Ingrid Guardiola*

Montaje: *Ariadna Cebrián*

Producción: *Joana Abrines*

Productora: *CCCB, TVE*

Idioma: *catalán, castellano, inglés*

Subtítulos: *castellano*

País de producción: *España*

Año: *2014*

Duración: *30 min.*

El programa es una aproximación al trabajo de las cineastas “pioneras” y a sus aportaciones técnicas y narrativas, así como un mapeo de algunas de las cineastas más relevantes del cine experimental y documental. El capítulo está dividido en cinco bloques temáticos (Pioneras, El inconsciente femenino, Otra habitación propia, Transgresión del rol de la mujer y La mirada documental) y se ha articulado a partir de las actividades propias del CCCB en diálogo con el

proyecto www.pioneresdelcinema.cat Con entrevistas a Marta Selva, Anna Solà, Gloria Vilches y Sesi Bergeret.



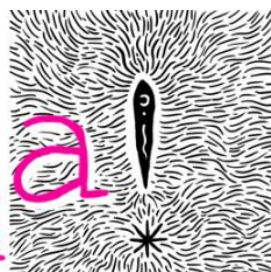
LA OTRA HISTORIA: PIONERAS TRAS LAS CÁMARAS DE CINE



Publicado por: SALCON | Magalli Salazar el 18 Noviembre 2015 en Hysteria.mx

hysteria

revista



En esta entrega sobre cine queremos recomendar la maravillosa labor de investigación y difusión sobre los trabajos de las primeras mujeres que desarrollaron su talento en el mundo de la producción cinematográfica. La dimensión poco conocida: Pioneras del cine (*la dimensió poc coneguda: Pioneres del cinema*) es un proyecto de corte audiovisual educativo a cargo del Museo del Cine de Girona, en Cataluña, España. Dirigido por Marta Sureda e Ingrid Guardiola. Como manifiestan en su sitio web, se trata de acercar al público al trabajo que las mujeres desarrollaron en el ámbito del cine europeo, y de norte América a principios del siglo antepasado. El Museo del Cine realizó para este propósito una exposición *in situ* (2014) y generó un espacio virtual para acceder a cuatro ensayos videograbados que abordan la historia de las primeras guionistas, realizadoras, editoras y actrices, además de contar con enlaces a otros sitios, noticias, referencias bibliográficas, bibliografías y contenidos de gran interés.



Debido a que es un trabajo extenso, sólo nos concentraremos en el segundo ensayo dedicado a las directoras de cine. Y haremos una selección breve aleatoria de la lista de directoras de cine que en esa página se presenta, por lo que sugerimos visitar el sitio para más información.

En el documento* sobre las realizadoras se relata cómo las compañías más fuertes entraron en pugna por conseguir las patentes de este nuevo medio, tanto en Francia como en Estados Unidos de América, y en este frenesí es que se abrieron oportunidades laborales para las mujeres, pues los *nickelodeons* (las salas de cine) tenían gran popularidad entre los ciudadanos cosmopolitas. Así, las mujeres también comenzaron a desarrollar su creatividad artística y sus habilidades en estos otros campos.



La primera de nuestras pioneras tras de cámaras en la historia, es la francesa Alice Guy, que en un principio trabajaba como secretaria de la compañía de cine Chaumont, ella quedó fascinada con las posibilidades narrativas de aquella maravilla tecnológica, al asistir a la primera sesión del cinematógrafo de los hermanos Lumière. Poco después se convertiría en productora y directora de esa compañía. Sus trabajos son una combinación entre feminismo, erotismo y humor, aunque también trabajó con el género de la ficción narrativa. Bajo su propia compañía ella seguiría haciendo películas en E.U.A con técnicas innovadoras como el cine sonoro, permitiéndole desarrollar películas más complejas, con el plus de pertenecer al cine de denuncia. Ver: *Making an American Citizen* (1912)



Por otro lado se encuentra Lois Weber quien es considerada la primera cineasta de Estados Unidos, quien comenzó su carrera como actriz de la compañía Chaumont, pero al igual que sus contemporáneas, se fue involucrando en otras labores del proceso de creación, así que también escribió, editó y contrató a los actores con los que trabajaría. Algunos de sus filmes de corte moral, fueron censurados en su época, también porque ella no temía presentar temas polémicos como la pobreza, el aborto, la prostitución, las diferencias de clases. Su cine es de corte emotivo. Ella fue una de las mujeres con más éxito en la industria llevándola a trabajar para *Universal*. Ver: *Suspense* (1913), *Hypocrites* (1915), *Shoes* (1916), *The Blot* (1921).



El hecho de ubicar al cine como una herramienta creativa con la cual exponer críticamente las realidades sociales, tomó gran auge entre otras mujeres que también actuaban o producían, permitiendo innovar en las temáticas, como es el caso de la actriz canadiense Nell Shipman quien fundó la compañía “Nell Shipman Productions”⁽¹⁾ para producir sus propias películas. Tras el éxito

de *Back to God's Country* (1919), se especializó en el género de aventuras, filmando en escenarios naturales y con animales salvajes, en donde comúnmente el personaje femenino termina siendo la heroína de la historia. Ver: *The Girl From God's Country* (1921) y *The Grub Stake* (1923).

Película en línea · https://www.youtube.com/watch?v=_RWNblvB5z8

Mientras tanto, en Italia el trabajo interpretativo de la actriz Lea Junki estaba más apegado a reflejar a través de la comedia historias que eran una muestra de la opresión social que padecían las mujeres en un época en donde el movimiento en favor al derecho a votar de la mujer estaba en pleno apogeo. Encajaban perfectamente los personajes femeninos que cuestionaban el rol tradicional que obligaba a las mujeres a cumplir con las labores domésticas o padecer la discriminación y el abuso machista. Ver: *Lea e il gomito* (1913).



Así mismo, la primer cineasta italiana, Elvira Notari, funda también su propia compañía quien se destacó por realizar trabajos más artesanales e intimistas, llevando a la pantalla historias melodramáticas provenientes de la cultura napolitana que se articulaban a partir de los personajes femeninos. Ver: *A Santanotte* (1922).



En la URSS la actriz y directora Olga Preobrajenskaia protagoniza la que es considerada como la primera película feminista de ese país, realizada en el periodo pre revolucionario. En el filme se muestra la vida rural y las tradiciones de una aldea rusa, en donde una chica es atacada sexualmente. Ver: *Baby Riazanskie* (1927).

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=p808vhVdjs0>

CINEASTAS AL MARGEN DE LA INDUSTRIA*



Con la llegada tecnológica del cine sonoro y la consolidación del sistema de estudios, las mujeres se ven relegadas del cine *Hollywoodense*, por un lado, porque el control de la industria queda en manos de productores que sólo “confían” en el trabajo de los directores varones, y, por otro lado, por la influencia que la publicidad ejerce al emitir campañas poderosas en donde se muestra a la mujer burguesa poseyendo una cámara (de video o fotográfica). Será su artefacto para tomar entornos cotidianos, escenas domésticas o la naturaleza, restringiendo con ello los espacios para un libre desarrollo de muchas mujeres a niveles profesionales.



De esta época se menciona a la directora Elizabeth Woodman Wright , con la cinta *Windy Ledge Farm* (1929-1934). Ella compra su cámara y se da a la tarea de grabar a su familia durante los veranos y que, bajo lo que sería clasificado como un género menor, se irá permitiendo que el trabajo de estas artistas origine nuevos géneros que cobrarán gran fuerza y relevancia en la evolución de la producción audiovisual y cultural, como ocurrirá en el caso del género de la no ficción, cuya representante más sobresaliente es la directora Osa Johnson que, junto a su marido, inauguran el género documental de tipo etnográfico realizado en localidades de África y Oceanía. Ver: *Congorilla* (1932); o el trabajo de la directora Mary Field, de Reino Unido, que se aventura a

realizar el llamado documental didáctico *Secrets of nature. Amazing Maize* (1933) que a la postre resultaría una de las series más populares de los años 20 y 30 sobre naturaleza.



Este género aprovecharía la visión intimista para dar mayor subjetividad a la imagen, desbordando hacia el documental de propaganda. Un ejemplo del poder este tipo de cine fue el de la directora Leni Riefenstahl que apoyó a “la construcción del imaginario cinematográfico del poder totalitario del tercer Reich y de la supremacía de la raza aria” ⁽²⁾, realizó lo que hoy se conoce como *La Trilogía de Núremberg*, uno de los documentales político-propagandísticos más efectivos jamás filmado, formada por: *La victoria de la fe*, (1933), *El triunfo de la voluntad*, (1934) y *Día de libertad: nuestras Fuerzas Armadas*, (1935) ⁽³⁾.



Pero al igual que en épocas pasadas el documental autobiográfico sirvió también para expresar motivos de la historia con fines de denuncia política, como en el caso del trabajo de la directora polaca Wanda Jakubowska, que narra su experiencia en el campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau. Ver: *El último escenario* (1948).

* * *

En los años 20 del siglo antepasado también aparecieron las primeras animaciones realizadas con siluetas, como en el trabajo de la directora Lotte Reiniger. Ver: *Las aventuras del príncipe Achmed* (1926).



Poco a poco el cine se va presentando como medio tanto como ambiente para la creación libre que desafía al cine comercial y a las formas narrativas convencionales por lo que surge el cine de vanguardia experimental en manos de directoras como: **Stella Simon, Mary Ellen Bute, Marie Maneken, Franciszka y Stefan Themerson, Maya Deren, Dulac Germaine**.

* *

En México algunas de las primeras realizadoras tuvieron serias dificultades para poder ingresar al mundo de la cinematografía, sobre todo en lo que respecta a la dirección de cámaras, pese a ello se pueden mencionar a algunas mexicanas que tuvieron una carrera profesional en este ramo.



Según algunas fuentes, la directora Mimí Derba (María Herminia Pérez de León) México, DF (1893-1953), podría ser la primera directora de cine de nuestro país ya que fue la fundadora y propietaria de la empresa productora Azteca Films (1916/7), lo que le daría la oportunidad de trabajar también detrás de cámaras⁽⁴⁾, y aunque eso no esté confirmado, se sabe que ella participó en diferentes áreas en la realización del filme *La tigresa* (1917). Como actriz también participa en la película *Santa* (1931), la cinta pionera del cine industrial mexicano.

Otras directoras son:

Cándida Beltrán Rendón (Mérida, Yucatán. 1898-1984) *El secreto de la abuela*, en 1928; **Adela Sequeyro “Perlita”**, (Veracruz, Ver. 1901-1992) *La mujer de nadie*, en 1937 y *Diablillos del arrabal*, en 1938, *Más allá de la muerte*, en 1935); **Elena Sánchez Valenzuela** (México, DF 1900-1950) *Michoacán*, en 1936); **Matilde Soto Landeta**, (México, DF. 1910-1999) *Lola Casanova*, en 1948, *La negra Angustias*, en 1949, *Trotacalles*, en 1951, *Nocturno a Rosario*, en 1991; **Adriana** (¿/1972 y Dolores (1903/ 1983) **Elhers** (Veracruz, Veracruz, México) *Revista Elhers*, en 1922-31, *Real España vs. Real Madrid*, en 1921, *Servicio postal en la ciudad de México*, en 1921, *Museo de Arqueología*, en 1921, *Las pirámides de Teotihuacán*, en 1921, *La industria del petróleo*, en 1920, *El agua potable en la ciudad de México*, en 1920 y *Un paseo en tranvía en la ciudad de México*, en 1920.



Fuentes de información: [Pioneresdelcinema](#), [Hysteria.mx](#), [Women Film Pioneers Project](#), [Women Film Pioneers Project Youtube](#),

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=TOM9vB6v4aU>

[Ver en Youtube.](#)

[Ver en RTVE.](#)

[Ver mas capítulos y extras de Pioneres del Cinema en Vimeo](#)
(Algunos en Versión original en catalán sin subtítulos).

Pioneres del Cinema - Segon acte: Cineastes

Película en línea · <https://player.vimeo.com/video/89395371?color=ff9933>

Segon acte: CINEASTES from **PIONERES DEL CINEMA** on [Vimeo](#).

Referencias:

- BUTE, Mary Ellen ([wikipedia](#))
- CHYTILOVÁ, Vera ([imdb](#) / [wikipedia](#))
- DEREN, Maya ([imdb](#) / [wikipedia](#))
- DULAC, Germaine ([imdb](#) / [wikipedia](#))
- FIELD, Mary ([BFI](#))
- GIUNCHI, Lea ([imdb](#) / [wikipedia](#))
- GUY, Alice ([UHU](#) / [imdb](#) / [wikipedia](#))
- JOHNSON, Osa ([Safari Museum](#) / [wikipedia](#))
- MENKEN, Mary ([imdb](#) / [wikipedia](#))
- NOTARI, Elvira ([WFPP](#))
- PREOBRAJÉNSKAIA, Olga ([wikipedia](#))
- REINIGER, Lotte ([UHU](#) / [Wikipedia](#) / [imdb](#))
- RIEFENSTAHL, Leni ([UHU](#) / [web](#) / [wikipedia](#))
- SHIPMAN, Nell ([imdb](#) / [wikipedia](#))
- SIMON, Stella ([WFP project](#))
- THEMERSON, Franciszka ([Themerson Archive](#))

- WEBER, Lois ([imdb](#) / [wikipedia](#) / [WFPP](#))
- WOODMAN WRIGHT, Elizabeth ([imdb](#))

<http://www.pioneresdelcinema.cat/>



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/01/pioneras-del-cine-al-margen-de-la.html>

22 DE ENERO DE 2018

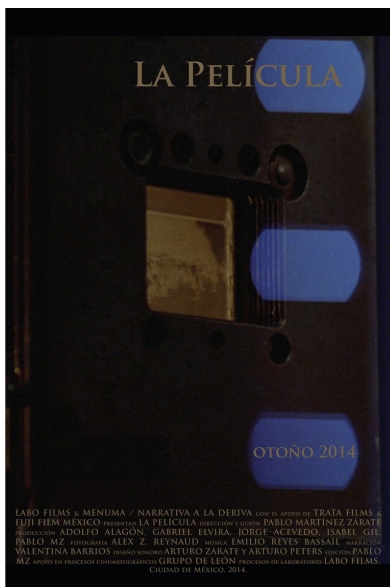
LA PELÍCULA

2000S

DOCUMENTAL SOBRE CINE

MEXICO

PABLO MARTÍNEZ ZÁRATE



Título original: *La Película, The film*

Dirección: *Pablo Martínez Zárate*

Guión: *Pablo Martínez Zárate*

Producción: *Pablo Martínez Zárate, Isabel Gil, Gabriel Elvira, Adolfo Alagón, Jorge Acevedo*

Fotografía: *Alex Z. Reynaud*

Narración: *Valentina Barrios*

Música: *Emilio Reyes-Bassail*

Montaje: *Pablo Martínez Zárate*

Investigación: *Pablo Martínez Zárate*

País de producción: *México*

Formato: *35mm, Color.*

Año: *2014*

Duración: *27 min.*

La Película es un documental sobre la película de 35 mm y la transición al cine digital, producido por Menuma en conjunto con Labo Films y con el apoyo de Panavisión México y Fujifilm México.



El documental "La Película" surge de un interés por fomentar una reflexión en torno a la relación entre soporte fílmico y memoria en el contexto de la transición tecnológica al cine digital. Esta producción es iniciativa de un grupo de amantes de la película en colaboración con un laboratorio cinematográfico que, al verse en la necesidad de desmontar varias reveladoras, decide generar un testimonio que permita adentrarse en el proceso y generar preguntas sobre los retos de revolución en los medios digitales. La Película presta especial atención al impacto que la transición tecnológica tiene en la preservación y la memoria fílmica. El documental nos guía por un laboratorio cinematográfico, del revelado del material negativo al copiado del positivo, y complementa este viaje con entrevistas a directores de fotografía, profesionales de la industria y cabezas de instituciones cinematográficas que comparten sus preguntas e inquietudes sobre los retos de las transformaciones en el panorama cinematográfico. La narración plantea cómo es que los cambios en los soportes audiovisuales alteran nuestra apropiación de la memoria en la forma de imágenes y sonidos en movimiento.

Fuentes de información: Pablo Martínez Zárate, Filmoteca de la UNAM.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=ujFjJv-f0Jo>

Ver en Youtube 360p.

Ver en Vimeo 720p.



Entrada original

<https://www.naranjasdehirosima.com/2018/01/la-pelicula.html>

17 DE FEBRERO DE 2018

MAN OF ARAN

1930S

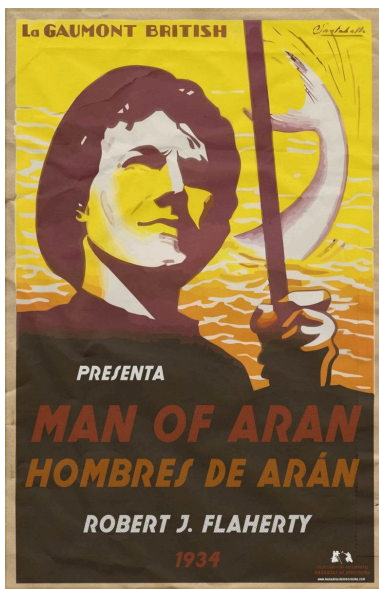
1934

CARTELES NARANJAS

INGLATERRA

ORIGENES DEL CINE DOCUMENTAL

ROBERT J. FLAHERTY



Título original: *Man of Aran / El hombre de Arán / Hombres de Arán: hombres y monstruos*

Dirección: *Robert J. Flaherty*

Guion: *Robert J. Flaherty, Frances Flaherty, John Goldman*

Música: *John Greenwood*

Fotografía: *Robert J. Flaherty (B&N)*

Intervienen: *Colman King, Maggie Dirrane, Michael Dirrane, Pat Mullin, Patch Ruadh, Patcheen Flaherty, Tommy O'Rourke, Stephen Dirrane, Pat McDonough*

Productora: *Gainsborough Pictures.*

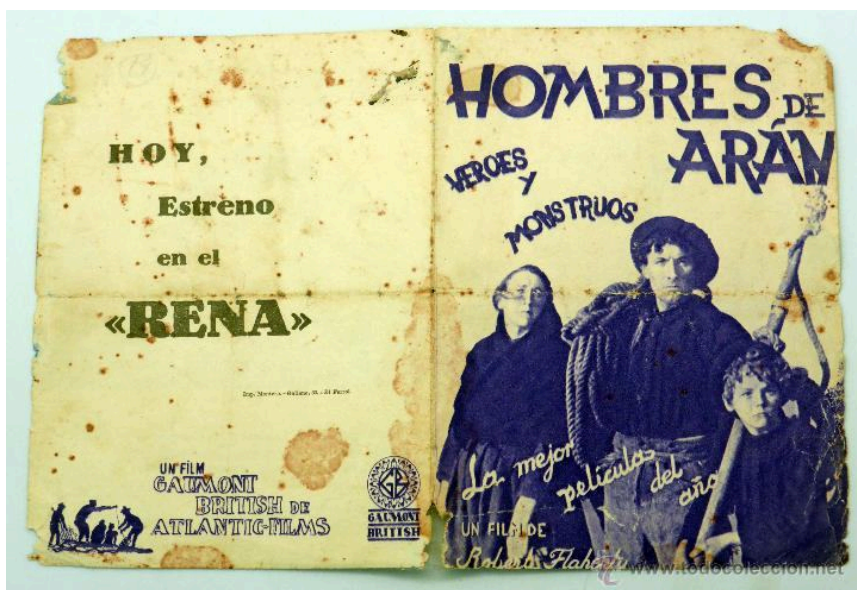
Distribución: *Gaumont British Picture*

País de producción: *Reino Unido*

Año: *1934*

Duración: *75 min.*

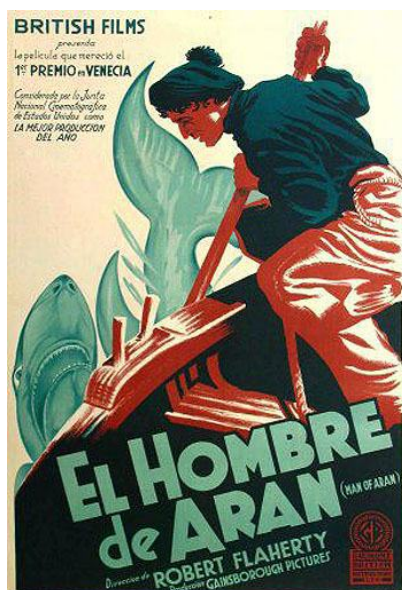
En *Hombres de Arán* se narra la vida cotidiana de los habitantes de las islas de Arán, situadas en la bahía de Galway (Irlanda). La lucha diaria por la supervivencia, el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza, la dureza del trabajo en el mar. En definitiva, se retrata la actividad de una familia de isleños, realizando sus labores cotidianas.



El mismo director ha explicado el origen de la película. Cuando regresaba Flaherty a Europa en un barco de emigrantes arruinados por la crisis de los treinta, escuchaba las lamentaciones de los pasajeros: "Pobres de nosotros; tras el crack, la miseria" decía uno, "La miseria y el hambre", respondía el otro. Entre los lamentos se escuchó una voz que decía: "Me hacéis reír con vuestra pobreza. ¡Qué diríais ahora de un país donde sus habitantes son tan pobres que ni siquiera tienen un puñado de tierra (...) y cuando lo encuentran, lo recogen con todo cuidado y le ponen una semilla?".



Aquel lugar era la isla de Arán, en la bahía de Galway. Allí acudió el director para rodar Hombres de Arán, una película sobre las condiciones de vida de los pescadores de la costa oeste de Irlanda que recrea a través de uno de sus habitantes, Tiger King, y su familia. En un lugar hostil, batido por las olas y los vientos, este hombre rompe la roca para encontrar tierra y la mezcla con humus y algas secas para poder sembrar algo en ella. Se adentra a pescar y la ferocidad del mar le hace trabajar con enorme riesgo para su vida; su familia ha de rescatarle a él y a la barca. Su hijo recorre la pequeña isla y avisa a su padre y otros pescadores cuando avista los tiburones. Se echan a la mar y luchan por la comida. La esposa y los hijos de Tiger King otean el horizonte cada vez que se hace a la mar, temerosos de que cualquier día no regrese.



Hombres de Arán es el testimonio, realizado con enorme rigor, de la lucha por la supervivencia, del dominio del hombre sobre la tierra y el mar, del trabajo en su estado más brutal, cuando se juega la vida en el doble sentido (la integridad física y la comida). La película contiene los suficientes elementos que, tomados de la realidad no elaborada previamente, devienen simbólicos en el proceso de construcción cinematográfica, como la llama permanente en el hogar de Tiger King o la presencia del niño que advierte sobre el futuro. Con todo, hay una visión lírica que endulza esa vida de lucha en la que está ausente el hecho de la muerte.*1

Fuentes de información: *1 José Luis Sánchez Noriega.- Historia del cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión.- "El documental" (Pág. 121), Enfilme, Filmafinnity.

Película en línea · <https://ok.ru/videoembed/2762861841102>

Ver en V.O. en ok.ru

Ver en V.O. en Youtube.

Ver en V. Doblada al castellano en Youtube.

Ver y descargar en V.O. en Archive.org.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/02/man-of-aran.html>

20 DE FEBRERO DE 2018

KINO-PRAVDA

1920S

CARTELES NARANJAS

CINE EXPERIMENTAL

DZIGA VERTOV

ORIGENES DEL CINE DOCUMENTAL

PERIODISMO

U.R.S.S.



Título original: *Киноправада / Kino-Pravda / Cine-Verdad*

Año: **1922-1925**

País de producción: *Unión Soviética*

Dirección: *Dziga Vertov*

Duración: **10min** (*Diferentes duraciones*)

Idioma: *Silente. VO. ruso*

En 1922, Vertov comenzó la serie de noticiarios Kino-pravda (Cine-Verdad). En la serie Kino-pravda, Vertov filmó todo tipo de lugares públicos, en ocasiones con cámara oculta y sin pedir permiso. El más famoso noticiario fue Leninskaya Kino-pravda, que mostraba la reacción a la muerte de Lenin en 1924.

DZIGA VERTOV



EL HOMBRE DE LA CÁMARA: DZIGA VERTOV

1895–1954

Abbaspour, Mitra, Lee Ann Daffner, and Maria Morris Hambourg.

Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949 at The Museum of Modern Art. December 8, 2014. moma.org/objectphoto

Dziga Vértov (en ruso, Дзига Вертов) es el seudónimo de Denis Abrámovich Káufman (Białystok, actual Polonia, 2 de enero de 1896 - Moscú, 12 de febrero de 1954), director de cine vanguardista soviético, autor de obras experimentales, como *El hombre de la cámara* (Человек с киноаппаратом, 1929), que revolucionaron el género documental.

"Lo fundamental: usar la cámara como un ojo filmico más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo". "El drama cinematográfico es el opio del pueblo. ¡Abajo las fábulas burguesas y viva la vida tal y como es!".

Entusiasta y romántico, creó su propia teoría del cine documental. Vio en la cámara un instrumento similar a la pluma aguda de un periodista. Percibió la sabiduría básica de los objetivos proclamados por la Revolución, y los aceptó con espontaneidad y pureza casi infantiles. Sintió también que en esta época las capacidades creativas debían descubrirse al máximo, y como todos los revolucionarios, la impaciencia lo consumía. Quiso convertir los hechos en un factor estético (Lev Roshal). Así fundó en 1929 el célebre grupo los Kinokos y publicó un manifiesto —todos los grupos artísticos de aquella época vertiginosa e irrepetible publicaban sus manifiestos obligatorios

—: Nosotros. Intercambió ideas con su hermano Mijail —convertido en camarógrafo del grupo— acerca del futuro del cine documental, basado en el amplio registro de los hechos y su «organización», a través del montaje, en argumentos estructurales que debían comunicar a los espectadores energía emocional y actuar sobre su conciencia. No debía limitarse a información neutral e impersonal. Mijail Kaufman recuerda un poema de Dziga, donde decía: Vamos al cine // Para destruir el cine // Para ver el cine.

Era la tarea que se había impuesto, su llamado a la acción. Lo primero: la negación del cine viejo. El nuevo arte revolucionario rechazaba lo antiguo en todos los terrenos: el teatro, la pintura y la arquitectura. Se suponía también que la literatura, negando los viejos valores, iba a ser algo diferente: proletaria y revolucionaria. La Proletkult, asociación de artistas que existió hasta 1932, defendía sus ideas chocantes y destructivas en contra de la vieja cultura. En su manifiesto, Vertov era muy explícito:

Nos llamamos los Kinokos [oko en ruso es ojo], a diferencia de los «cineastas», rebaño de ropavejeros que comercian ventajosamente con sus trapos. No vemos ningún vínculo entre la picardía y el cálculo de los mercachifles, y el verdadero kinokismo. Consideramos que el cinedrama psicológico ruso-alemán, recargado de visiones y recuerdos infantiles, es una estupidez. El kinoko agradece al filme de aventuras americano, ese filme lleno de dinamismo espectacular y la puesta en escena de novelas detectivescas, por la velocidad con que se cambian las secuencias y los primeros planos. Todo eso está bien, pero es caótico y no se basa en el estudio de los movimientos exactos. Es mejor que el drama psicológico, pero carece de fundamento. Es un lugar común. Es copia de una copia.

Declaramos que los viejos filmes novelados, teatralizados y demás, padecen de lepra. ¡No se les acerquen! ¡No los toquen con los ojos! ¡Peligro de muerte! ¡Contagioso!

Nosotros afirmamos el futuro del arte cinematográfico negando su presente. La muerte de la «cinematografía» es indispensable para que viva el arte del cine. Nosotros insistimos en que debe acelerarse su muerte. [...]

Depuramos al kinokismo de intrusos; de la música, literatura y el teatro. Buscamos el ritmo propio, no robado en alguna parte, y lo encontramos en los movimientos de los objetos. [...] Lo «psicológico» impide al hombre ser exacto como un cronómetro, y pone obstáculos a su deseo de emparentarse con la máquina.

No tenemos razones para prestar atención al hombre de hoy en el arte del movimiento. La alegría de las sierras danzantes en el aserradero nos es más comprensible y cercana que la alegría de los bailes de los hombres.

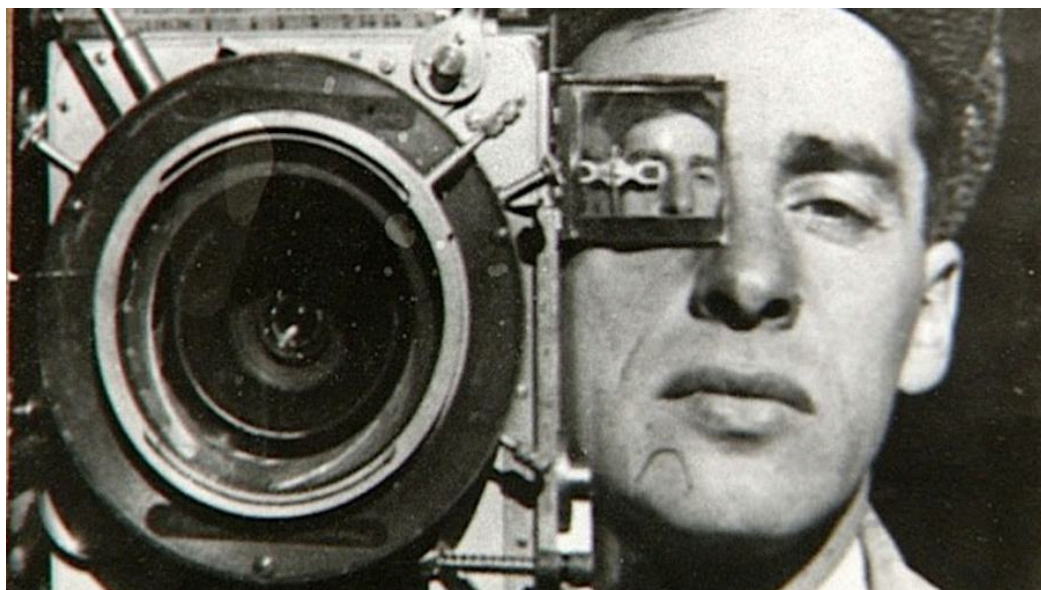
Los Kinokos creían que el hombre moderno no servía para filmarlo: «Excluimos temporalmente al hombre como objeto de la filmación por su ineptitud para dirigir sus movimientos. Nuestro camino parte del ciudadano cojo, a través de la poesía de la máquina, hacia el perfecto hombre eléctrico».

Las ideas del constructivismo, —corriente artística que planteaba tareas de la construcción del ambiente material del hombre; trató de utilizar técnicas nuevas para crear formas lógicas, simples y funcionales; la atención de los artistas se dirigía a los muebles, vajilla, ropa, dibujos para las telas, diseños de las portadas de los libros— influyeron en el joven: para quien su fetiche era la factura técnica del filme, y la cámara misma, su Cine-ojo.

Vertov afirmaba: Siento vergüenza ante las máquinas por la incapacidad de los hombres de transformarse, pero qué hacer, si las maneras infalibles de la electricidad nos emocionan más que el apuro caótico de los hombres activos y la apatía corruptora de los inertes. La necesidad, la

exactitud y la velocidad son tres exigencias del movimiento que es digno de filmarse y proyectarse.

Los innovadores de la década del 20 buscaban con insistencia el nuevo objetivo de las actividades artísticas. Deseaban plasmar artísticamente el proceso revolucionario, y les parecía que los métodos anteriores eran obsoletos. Quisieron encontrar medios novedosos de expresión en el mundo de las conmociones sociales y la industrialización post-bélica, prólogo de la revolución científico-técnica de nuestros días. El automóvil irrumpió en las calles de las ciudades; la aviación y la radio cambiaron el concepto del espacio y del tiempo. Surgieron nuevas velocidades y un distinto ritmo de la vida.



En la existencia cotidiana del hombre aparecieron objetos novedosos, surgían un flamante paisaje industrial y un insólito ambiente sonoro. El arte no podía estar fuera de esta otra realidad. Había que apropiarse estéticamente del nuevo universo de los objetos, del reciente aspecto del mundo y sus ritmos característicos. Los románticos como Vertov no solo querían divulgar los logros de la nueva formación social, el socialismo, en el que creían sin reservas, sino que trataron de tomar parte en su construcción.

Se manifestaron y fueron fundamentados los intentos teóricos y prácticos de la «construcción de la vida». El arte se rechazaba como reflejo del recién nacido mundo: la tarea consistía en transformarlo. En el teatro, por ejemplo, Meyerhold vestía a los personajes con monos de obreros, lo cual debía hacer propaganda al nuevo traje universal de la época socialista. Algunos artistas apartaban con desdén su pintura, y dibujaban carteles y afiches con consignas de la época. Otros diseñaban muebles y objetos de la vida cotidiana. Vladimir Tatlin divulgó el proyecto de su famosa torre, que debía albergar a la Tercera Internacional Comunista. El arte no debía solamente adornar, reflejar o copiar la vida. Debía ser, ante todo, funcional, mientras que la vida misma debía construirse, recrearse, hacerse. Por una parte se quería eliminar el arte, por otra, paradójicamente, había que transformarlo en un elemento de la construcción de la vida.

Dziga Vertov, al igual que el resto de los artistas de esta década, buscaba una aplicación diferente para el arte, su nueva función social. Ambicionaba un método que plasmara la naciente realidad y que ayudara al surgimiento de formas revolucionarias originales. Se esforzó por establecer relaciones directas entre el arte y la vida. El arte tenía que convertirse en realidad, y la realidad en arte.

Con su Cine-ojo y Radio-oreja, quiso crear un espectáculo universal destinado a sustituir el arte y a contribuir directamente a la construcción de la vida, sin intermediarios estéticos. Al igual que Eisenstein, quien pensaba encontrar la solución en la construcción del lenguaje cinematográfico como nuevo modo de la comunicación humana, sin depender de la función estética, Vertov buscaba soluciones confiando plenamente en las posibilidades sin límites del cine documental. Creía que el cine-ojo era capaz de registrar lo que no percibía el ojo humano. La cámara de cine se convertía en el medio de conocer y apropiarse de la realidad, pero lo que él —y Eisenstein con su cine «intelectual»— deseaba con tanto fervor, resultó inalcanzable.

Después de publicar su manifiesto, siguió trabajando y aprendiendo. En 1923, en la revista LEF (Levy Front Iskusstv / Frente de izquierda de las artes) editado por Vladimir Mayakovski, se publicó el artículo de Vertov «Los Kinokos. Revolución». Este escrito aunque más sereno, seguía rechazando el cine de ficción. Fue en aquellos años cuando escribió un poema con la misma idea: Les advierto como amigo: No oculten las cabezas como avestruces. // Levanten los ojos. // Miren alrededor. // ¡Aquí! // Veo y los ojitos de niños también: // Caen las entrañas, // intestinos sentimentales // del vientre del cine // rajado por el arrecife de la Revolución.

Los jóvenes innovadores y revolucionarios, los Kinokos de Vertov, Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, Serguei Yutkevich, Vladimir Mayakovski, pintores, directores teatrales, diseñadores, no imaginaban la vida fuera del arte. Procedían, en su mayoría, de familias cultas y conocían muy bien el «viejo» arte. Sabían que este no había hecho más felices o ricos a los pueblos, y que en nada había cambiado sus destinos. La Revolución les había parecido el principio de una nueva vida. El arte debía bajar del cielo a la tierra. No solamente debía ser asequible a millones de personas; tenía que ayudarles a salir de la pobreza, transformar su existir cotidiano y fortalecer su espíritu. El esplendor del futuro luminoso y de las ideas era tan poderoso, que no siempre ofrecía la ocasión de apreciar en detalle los contornos del mañana. Pero era atractivo y sus perspectivas parecían magníficas. Los jóvenes artistas querían acelerar por todos los medios posibles la llegada del porvenir, que creían grandioso. Despreciaban las formas artísticas caducas del arte y producían otras que consideraban más eficaces para participar inmediatamente en el «asalto al cielo».

El arte serviría no a miles de personas, sino a cientos de miles. Tenía que ser inmediato, comprenderse en el acto. Los géneros «altos» se sustituirían por los «bajos». Los FEKS —Fábrica del Actor Excéntrico, grupo formado por Kozintsev, Trauberg, Yutkevich y otros, durante la década del 20— que defendían el circo y los trucos de la arena, mucho ayudaron en este empeño. Como base para la teoría de Eisenstein, sirvió un término que también fue tomado del lenguaje del circo: «atracción» («el montaje de atracciones»). Serguei Yutkevich hizo un llamado para acabar con todas las formas de la pintura obsoleta, mientras Vertov afirmaba que «lo psicológico» solamente molestaba e impedía ver las cosas como eran. La impaciencia regía todas las acciones de los jóvenes: querían aportar de inmediato algo a su época tempestuosa.

En mayo de 1922 se exhibió el primer número del noticiero Kinopravda (Cine-verdad), de Vertov y su grupo Cine-ojo. En total fueron producidos 23 números con el sello inconfundible de su director. A partir de ese momento ya el oficio de director de noticieros y documentales quedaba ligado para siempre a su nombre, aunque uno de sus camarógrafos, Aleksandr Lemberg, recuerda

que cuando en 1918 Vertov editó un filme sobre un barco de agitación, era impensable poner en los créditos «Director: Dziga Vertov». Todo el mundo se asombraría y diría: «¿Qué director puede haber en el cine que no es de ficción?».



Algunos años más tarde, la situación había cambiado. Varios camarógrafos viajaban por todo el país, entre ellos Mijail Kaufman. Después Vertov y su esposa Elizaveta Svilova editaban con esas imágenes un noticiero de estilo novedoso, que debía constituir un documento de gran fuerza visual, pues irrumpía, como se creía, en la conciencia del espectador y lo instaba a sacar conclusiones determinadas.

Cine-verdad que existió hasta 1925 trató de reflejar la vida de la Unión Soviética por medio de los temas más diversos. Aleksandr Lemberg recuerda que en 1922 el noticiero presentaba el viaje del nuevo Comisario de Agricultura a Siberia, la descarga del primer barco extranjero que entró en el puerto de Petrogrado, la celebración del V aniversario de la Revolución de Octubre, la utilización de los tanques con fines pacíficos, la reconstrucción de las fábricas, los nuevos ritos que intentaron sustituir a las ceremonias religiosas, los acontecimientos internacionales... Lev Roshal en su libro sobre Dziga Vertov comenta sobre las condiciones de la edición de Cine-verdad en los primeros años: En este sótano los Kinokos trabajaron en sus primeros noticieros y filmes. Aquí reinaban la oscuridad y la humedad. En el piso de tierra había grandes charcos, porque la tubería de agua tenía salideros. Corrían las ratas grandes y hambrientas. La película cortada para la edición debía colgarse muy alto para no mojarla. Por la humedad se despegaban los fragmentos, las tijeras se cubrían de herrumbre, igual que las reglas y los instrumentos. [...] Había mucho frío. Vertov cubría con su abrigo a Elizaveta, para que pudiera pegar con las manos heladas los últimos pedazos de la cinta. Cine-verdad no era solo la materialización de los intentos declarados, era también un campo de experimentación de los diferentes métodos de su fundador. Paralelamente editaba el Calendario de cine, dedicado a los acontecimientos diarios, y en dos años se hicieron más de 50. Cine-verdad, poco a poco, se volvió monotemático, como por ejemplo, el 20, dedicado a los pioneros, y el 21 a Lenin. El último Cine-verdad se llamó Radio-verdad y mostró la divulgación de

la radio en el país.

El Cine-verdad 16 (Primaveral) se hizo famoso en la historia del cine: allí apareció por primera vez el nombre de Serguei Eisenstein, joven director teatral, que en aquel momento trabajaba en el teatro Proletkult y quería introducir en un espectáculo el fragmento de un filme. Se dirigió, buscando ayuda, a los Kinokos de Cine-verdad y por primera vez en su vida se acercó a una cámara. El segmento fue incluido en Cine-verdad 16, exhibido en mayo de 1923 con el título Las sonrisas de la Proletkult.

**1 Artículo completo por Zoia Barash*



EL KINOPRAVDA

Un semisótano de la calle Tverskaia. Está oscuro y muy húmedo. El suelo de tierra batida está lleno de agujeros. Se tropieza a cada paso. Grandes ratas hambrientas nos corren entre las piernas. Arriba, por los barrotes de la ventana, se divisan los pies de los transeúntes. Las tuberías gotean y tenemos los pies en el agua. Hay que evitar que la punta de la película roce el sucio para que no se moje. Pero la humedad despegas los empalmes, oxida las tijeras, los tiralíneas y las reglas de cálculo. Estamos encorvados sobre los trozos de película que se secan. Está a punto de amanecer. Hace frío y humedad.

Los dientes castañetean. El realizador y autor del Kinopravda coge su chaquetón y abriga a la camarada Svilova. Una última noche de trabajo y dos nuevos Kinopravda estarán a punto. Mañana los cine—críticos escribirán que el Kinopravda es una estúpida nulidad, y que los realizadores del Kinopravda son un «doloroso absceso en el cuerpo del cine»; que es un «cine de retrasados mentales»; que es el fruto «de las chifladuras de Dziga Vertov». Mañana el crítico y realizador A. Anochtehenko escribirá que somos unos kinococos. Una «variedad de bacterias del futurismo» caída en el turbio caldo de cultivo del cine renaciente y que ha comenzado a fermentar en su organismo todavía frágil...

Pero Pravda piensa de otra manera. En primera página figura un artículo de Mikhail Koltsov que habla del Kinopravda en estos términos: «No hay música durante la proyección, pero brota de la

pantalla en los gestos cadenciosos de la orquesta mientras toca, en el ritmo acompasado de las columnas de combatientes en marcha»; y sigue: «La historia Viva y estremecedora ha comenzado a volar, arrastrando consigo al mismo tiempo la inteligencia, el corazón y la imaginación... El Kinopravda demuestra la destreza, la habilidad y el oficio de sus autores. Ha sabido evitar el desordenado amateurismo que era habitual anteriormente en nuestros noticiarios».

La Kinogazeta no quiere ocuparse seriamente de nuestro trabajo. Habla de la intervención de Vertov en un estilo irónico y folletinesco:

«Dziga Vertov ha comenzado de la siguiente manera:

—No sé hablar. Por consiguiente no hablaré.

Y no ha añadido más, fiel a su promesa, pero ha hecho otra cosa.

—Sé con qué se hacen las botas. Mírenme. Vengan aquí y verán con qué se hacen las botas.

¡Uh! ¡Uh! ¡Uh!

Para formular mejor la cosa Vertov ha hecho «uh» a cuanto ha encontrado a su alrededor».

Pravda no ironiza. Tiene otra actitud hacia Vertov. Le dedica un serio artículo crítico titulado «Teoría y práctica del camarada Vertov», que acaba con estas palabras: «... es un trabajo experimental, nacido del proceso de la revolución proletaria, que marca un gran paso en el camino que conduce a la creación de un cine auténticamente proletario».

Aparición del Kinopravda n.º 19; La Kinogazeta se ríe otra vez;

«El último realizador en tomar la palabra ha sido Dziga Vertov. Este kinok-guerrero ha balbuceado durante unos diez minutos unos cine—camelos sobre el cine-verdad, después de los cuales el público

ha comenzado a compadecerse de la desgracia ocurrida a Vertov. Un poco antes, su cámara ha comenzado a galopar por todas partes, y el público, que no tenía ninguna culpa, se ha visto obligado a

asistir de cabo a rabo a la carrera de la cámara titulada, ignoramos Verdaderamente por qué, Kinopravda n.º 19».

La Kinogazeta describe así el contenido del Kinopravda n.º 19:

«Hay un tal lío en la pantalla que no se entiende nada. De pronto la cámara se lanza sobre una muchacha desnuda en el Mar Negro, luego trota sobre el lomo de los renos de la Vogulka, un metro más allá, la tenemos en la Casa del Campesino en Moscú, otro metro y se desliza sin ningún motivo bajo una locomotora... Y en todo ello, no se descubre el más mínimo hilo lógico que explique esta desenvoltura de la cámara. ¿Qué pretende demostrar esta bacanal? He ahí lo que aparentemente no está claro, ni siquiera para los autores de la presente experiencia. Todo eso no es más que un fárrago estético-constructivista...», etcétera.

Pravda refiere de un manera absolutamente distinta el contenido del Kinopravda n.º 19:

«El Kinopravda —escribe— está dedicado a la mujer trabajadora y el filme hace pasar ante nosotros,

por asociación de ideas, algunos tipos de mujeres soviéticas, desde la campesina que trabaja en el campo hasta la montadora que une los negativos de un número del Kinopravda. El camarada Vertov

nos ofrece numerosos momentos muy apasionantes. Se ha dado un gran paso hacia delante en el camino de la simplicidad, la seriedad y la facilidad de comprensión».

A propósito del mismo número de Kinopravda, Izvestia escribe:

«El n.º 19 está muy conseguido, nos explica concretamente que la vida cotidiana, hábilmente mostrada, puede ser rica en acción a dramática, en humor y llena de un interés que apasiona y

exalta.

Este arte posee su propia dramaturgia, su pintura, y su música cinematográfica muda. Pero lo principal es que tenemos una necesidad vital de un Kinopravda de este tipo en toda la Unión Soviética, hasta el fondo de nuestros campos y en las casas de cultura».

El Cine-calendario leninista y los dos Kinopravdas leninistas han sido los primeros intentos para reunir y organizar el material documental sobre Lenin.



El Cine-calendario leninista es un sumario cronológico de cine-documentos sobre Lenin vivo.

El Kinopravda leninista (n.º 21) ya es un filme de mil metros donde el material documental sobre la vida, la enfermedad y la muerte de Lenin está organizado en tres partes subdivididas cada y una de ellas de la siguiente manera:

Primera parte:

- 1) Lenin herido.
- 2) Lenin y la dictadura del proletariado.
- 3) Lenin y el Ejército rojo.
- 4) Lenin habla del proletariado y del campesinado.
- 5) Lenin y la Komintern.
- 6) Las masas y Lenin.
- 7) Las fábricas y Lenin.
- 8) La agricultura y Lenin.
- 9) Los ejércitos de Lenin.
- 10) Los niños y Lenin.
- 11) El Oriente y Lenin.
- 12) Lenin y la electrificación.
- 13) El paso del comunismo de guerra a la nueva política económica.

Segunda parte:

- 1) La enfermedad de Lenin y los niños.
- 2) El boletín médico.
- 3) La muerte.
- 4) En la Casa de los Sindicatos.
- 5) El Comité Central huérfano.

- 6) Lenin y las masas.
- 7) La familia ante su ataúd.
- 8) Los obreros ante su ataúd.
- 9) Los campesinos ante su ataúd.
- 10) Los trabajadores de Oriente ante su ataúd.
- 11) Los soldados, los marineros y los jóvenes leninistas.
- 12) «¡Nosotros continuaremos tus preceptos y tu obra!».

Tercera parte:

- 1) Lenin ya no existe pero su fuerza está en nosotros.
- 2) Cien mil miembros en el Partido Comunista Ruso.
- 3) Los obreros leninistas.
- 4) Las obreras leninistas.
- 5) El mausoleo.
- 6) Los jóvenes leninistas, hijos de obreros, luchan en el campo por la causa de Ilich.
- 7) En el curso de un mitin de fábrica un campesino exhorta a los obreros a poner en práctica los preceptos de Lenin referentes al campo.
- 8) Nuestra tarea más inmediata y más importante.
- 9) Sobre las vías del leninismo.

El segundo Kinopravda leninista («Lenin está vivo en el corazón del campesino») desarrolla los temas siguientes: «Lenin, los obreros y las obreras»; «Lenin y los campesinos»; «Recuerdos sobre Lenin»; «Iaroslavski habla de Lenin»; «Lenin y los pueblos coloniales», etc

Pravda escribe a propósito de este Kinopravda que «el filme está hecho para mostrar las imágenes suscitadas por el recuerdo de Lenin que viven en el corazón del obrero y del campesino. Utiliza un procedimiento interesante que consiste en animar un discurso de mitin, introduciendo en él varios episodios, como unas escenas de la vida de los pueblos coloniales y semi-coloniales. Se ha dado un paso adelante para hacer más sencillo y accesible el espectáculo y debemos saludarlo pues el filme está incontestablemente concebido para las masas».

Los *Tres cantos sobre Lenin* no sólo han aprovechado la experiencia de los Kinopravda leninistas sino también la de los veintitrés restantes Kinopravda.



La experiencia de los filmes Cine-ojo y *El hombre de la cámara* ha servido igualmente. Eso no tiene nada de extraño. Los camaradas que dicen: «Estamos a favor del Kinopravda, pero en contra del Cine-ojo» se equivocan. «Los Tres cantos sobre Lenin -dicen-, significan el abandono por parte de Vertov de las posiciones del Cine-ojo y su retorno al Kinopravda.» ¿Es así?

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=n3B5Z-70iss>

Ordenemos un poco nuestras ideas.

Si lanzamos una mirada a la historia, a mis viejas notas y mis viejos diarios, veremos que en 1918 (mi salto acelerado de lo alto de la gruta, luego la piola acelerada, etc.) el Cine-ojo se entendía como el ojo acelerado. Al girar a la máxima velocidad la manivela de la cámara, se ofrecía la posibilidad de ver en la pantalla mis pensamientos durante el salto. Es decir, desde el nacimiento del Cine-ojo nunca se trató de trucos, de Cine-ojo por Cine-ojo. El rodaje acelerado (el ojo acelerado) se entendía como un medio para hacer visible lo invisible, claro lo embrollado, manifiesto lo oculto, desnudo lo enmascarado, auténtico lo fingido, verdadero lo falso, gracias a la cine-verdad (es decir, a la verdad obtenida por los medios cinematográficos, por los medios Cine-ojo, en este caso el rodaje acelerado).

La idea inicial de Cine-ojo y de ojo acelerado se amplió posteriormente. Se ven aparecer definiciones de Cine-ojo como: «el Cine-ojo es un cine-análisis»; «el Cine-ojo es la teoría de los intervalos»; «el Cine-ojo es la teoría de la relatividad en la pantalla»; etc. Las habituales dieciséis imágenes por segundo quedan abolidas.

Junto a la toma acelerada, se declaran procedimientos normales el filme de animación, el encuadre, la microfilmación, la macrofilmación, el rodaje al revés, el rodaje con cámara en movimiento. El Cine-ojo se define como *lo que el ojo no ve*, como el microscopio y el telescopio del tiempo (desde la aparición acelerada de la flor hasta la trayectoria ultra-acelerada de la bala), como el negativo del tiempo (rodaje al revés), como la posibilidad de ver sin fronteras y sin distancia,

como la dirección a distancia de las cámaras, como el tele-ojo, la radiografía-ojo, como *la vida de repente*, etc.

Unas definiciones tan variadas no se excluyen sino que se completan, pues por Cine—ojo se sobreentiende todos los medios "cinematográficos, todos los inventos y métodos, todos los procedimientos capaces de poner en evidencia y mostrar la verdad.

No se trata del Cine-ojo por el Cine-ojo sino de la verdad gracias al Cine-ojo, es decir, la Cine-verdad. No se trata de filmar de repente por filmear de repente, sino de mostrar a las personas sin máscaras ni disfraces, para captarlas por el ojo de la cámara en situación de no-actuación. Para leer sus pensamientos puestos al desnudo por el Cine-ojo.



La verdad y no el truco es lo esencial en el trabajo Cine-ojo. Por consiguiente, debemos entender por Cine-verdad no sólo los veintrés números del **Kinopravda** sino también "¡Adelante Soviets!", el filme "**Cine-Ojo**", "**La sexta parte del mundo**", "**El hombre de la cámara**" y así sucesivamente y, claro está nuestro último gran **Kinopravda**: "**Tres cantos sobre Lenin**".

En este día de Victoria de la gran cine-verdad, en este día de Victoria de los Tres cantos sobre Lenin, yo estrechocalurosamente la mano de mis viejos camaradas de lucha.

*Publicado en la revista Sovietskoe Kino,
número 11-12, 1934 (Abreviado)*

ÚLTIMA EXPERIENCIA

Durante quince años he aprendido la cine-escritura. He aprendido el arte de escribir no con una pluma sino con una cámara. La falta de un alfabeto cinematográfico era molesta. He intentado crear este alfabeto. Me he especializado en la cine-escritura de los hechos. Me he esforzado en convertirme en un cine-escritor de noticiarios. He aprendido este oficio ante una mesa de montaje. Y en un tren blindado frente a Lugansk. Y delante de las reliquias desenterradas de Sergio Radonejski. Y en el tren del camarada Kalinin. Y en el proceso del coronel cosaco Mironov.

Y en el ejército de guerrilleros del camarada Kojevnikov. Lo he aprendido haciendo los *Kinonedelia*, montando *La batalla de Tsaritsyn*. Reconstituyendo *El aniversario de la Revolución*. Rompiéndome la cabeza sobre el filme-balance en trece rollos titulado *Historia de la Guerra Civil*.

Y no me he equivocado al adoptar esta conducta. Se desprende de esta consigna del camarada Lenin: «La producción de filmes nuevos penetrados de las ideas del comunismo que reflejan la realidad soviética, debe comenzar por la de los noticiarios».

La siguiente etapa de mis estudios ha sido marcada por los veintitrés Kinopravda. He aprendido a hacer cine—reportajes. Cine-seriales. Cine-poemas. Cine-editoriales. He intentado componer cine-poemas. Llegó después la audaz *Vida de repente* o la primera serie de *Cine-ojo*. Luego mis estudios pasaron a otro grado. El *Kinopravda leninista*. El poema *¡Adelante Soviet!* El radio-cine-filme

La sexta parte del mundo. La marcha de Octubre *El undécimo año*. El filme sin palabras *El hombre de la cámara*. La sinfonía sonora *Entusiasmo*. Estos filmes han sido en cierta manera unos filmes que producen filmes en relación a los múltiples aspectos de la última experiencia representada por *Tres cantos sobre Lenin*.



He ahí la descripción de mi última experiencia: por una parte están los cine-documentos sobre la muerte de Lenin. Sobre los últimos cuarenta kilómetros. Sobre el último viaje de Lenin de Gorki a Moscú el 23 de enero de 1924.

Si bien, por una parte, se ve el cortejo fúnebre, el adiós de la masas al guía, por otra se ve a Lenin en movimiento sobre la película. Cine-documentos sobre Lenin vivo, nuestra cine-herencia sobre Lenin. En tercer lugar, se ven los *Tres cantos sobre Lenin* que son un cine-documento sobre la Guerra Civil.

El cuarto grupo de documentos está formado por el Dniepros-troi, el Magnitostroi, el Bielemorstroí y otros documentos sobre la edificación socialista.

El quinto grupo representa seres Vivos, héroes, constructores, una hormigonera del Dnieprostoi, una koljoziana, un obrero petrolero de choque, unos estudiantes turco—tártaros, unos koljozianos, zuzbekos, unos alumnos de la escuela militar de Fergana, etc., y para acabar los héroes del Tcheliuskín y los proletarios de los diferentes países que luchan por la Revolución bajo la bandera de Lenin.

Y, finalmente, una de las particularidades más importantes del filme, los documentos sobre Lenin creados por la imaginación popular: las canciones sobre Lenin.

*Publicado en la Literaturnaia Gazeta
del 18 de enero de 1953 (Abreviado)*

Sobre la organización de un laboratorio de creación

El hombre liberado de la necesidad de ser un robot, el hombre liberado de la humillación, del hambre, del paro, de la miseria, de la ruina. El hombre ejerciendo su derecho al trabajo, al descanso, a la instrucción. El hombre ejerciendo su derecho de creación, el hombre en su espléndido desarrollo productivo, el hombre dominando la técnica, la ciencia, la literatura, el arte. Mostrar en la pantalla el comportamiento de estos hombres. ¿Existe tarea más noble para el artista? Pero para realizarla, debemos comprender absolutamente que es una tarea extremadamente difícil, cuya ejecución no exige solamente buenas intenciones, sino un trabajo de roturación y de organización, unos métodos de organización. No se puede resolver con la sola ayuda del entusiasmo, con las manos desnudas, entre el bullicio y la sobretensión.

Para resolver esta tarea y permitir a nuestro grupo de creación pasar de la producción de panoramas poéticos a los filmes sobre el comportamiento del hombre fuera del estudio, en su medio natural, debemos abandonar nuestra torre de marfil y poner los pies en el suelo para llevar a cabo el trabajo previo que permitirá organizar convenientemente la empresa, distribuir convenientemente las fuerzas, organizar convenientemente el lugar de trabajo, utilizar convenientemente los aparatos y las máquinas.

La proposición de organizar un laboratorio de creación ha sido suscitada sobre todo por la necesidad de acabar con el desperdicio de fuerza y de tiempo, por la necesidad de instituir un orden racional en todos los procesos de nuestra actividad no estandarizada, de organizar convenientemente nuestra base técnica, de encontrar un ritmo de trabajo, de eliminar todos los obstáculos que se oponen a la realización de la tarea fijada.

***2** Extracto del libro **Dziga Vertov - Memorias de un Bolchevique** (traducción de Joaquín Jordá) publicado por Capitán Swing.

BIOFILMOGRAFÍA PARCIAL RELACIONADA

Cine-verdad

KINOPRAVDA

Plan de rodaje, sustitutos, realización: Dziga Vertov. Producción: Goskino (Cine de Estado). Cada número: un rollo, alrededor de trescientos metros. Fechas de salida: n° 1: 21 mayo; n° 2 12 junio; n° 3: 22 junio; n° 4: 1 julio; n° 5: 12 julio; n° 6: 24 julio; n° 7: 1 agosto; n° 8: 15 agosto; n° 9: 25 agosto; n° 10: 3 septiembre; n° 11: 5 octubre; n° 12: 12 octubre.

Noticiario de periodicidad irregular, llevando el nombre (o colocado bajo los auspicios) del gran diario soviético Pravda (La Verdad), fundado en 1912 por Lenin.

Los números no se componen de actualidades, sino de dos o tres reportajes sobre temas diversos. Por ejemplo, el n° 9 (25 de agosto de 1922) contiene tres partes:

1. Congreso de los sacerdotes ortodoxos de Moscú.

2. Carreras en el hipódromo de Moscú, el 20 agosto.

3. El primer cine auto-móvil ambulante de la URSS.

Investigaciones de montaje muy originales en las partes dos y tres, con amplio empleo de primeros planos, de caras y de máquinas en movimiento.

A fines de 1922 se formó el Consejo de los Tres (Soviet Troikh) con Dziga Vertov, Elisabetch Svilova (su mujer y colaboradora), Mikhail Kaufman, su hermano, recientemente desmovilizado y convertido en operador de noticiarios primero y luego de documentales. A partir del sexto número (al menos) de la Kino-Pravda (24 julio) es el operador principal de la revista.

Diciembre: El Consejo de los Tres redacta un llamamiento a los cineastas soviéticos, publicado al año siguiente en la revista LEF bajo el título: *El llamamiento del principio*.

Vertov termina la redacción del manifiesto teórico publicado en junio de 1923 en LEF bajo el título Kinoki Perevorot (Kinoks-Revolución)

1923 - 10 enero: Estenograma del Consejo de los Tres. 20 enero: Llamamiento del Consejo de los Tres a los cineastas. Enero: KINO-PRAVDA n°13, publicado bajo el título:

Cine-verdad de octubre - Ayer, hoy, mañana

OKTIABRISKAI KINO—PRAVDA — VITCHERA.

SEGODNIA, ZAVTRA

Realización y guion: Dziga Vertov, alrededor de novecientos metros. Número especial comenzado a fines de 1922 para el quinto aniversario de la Revolución de Octubre. Este número está compuesto de secuencias tomadas intencionadamente de noticiarios de épocas y lugares muy diferentes, que forman sin embargo un relato coherente.

15 marzo: Publicación en Pravda del artículo de Vertov. *Nuestro punto de vista*, bajo el título *Nuevas tendencias del cine*.

Cinco años de lucha y de victorias

PLAT LET BORBY I POVEDY

Realización y guion: Dziga Vertov. Producción: VFKO. Alrededor de mil quinientos metros.

Filme de montaje sobre la URSS de 1917 a 1922.

Mayo:

Kinopravda n°14.

Realización y guion: Dziga Vertov. Contiene una secuencia en la que Lenin es aclamado por multitudes filmadas en épocas y en lugares diferentes.

Junio: Publicación de «Kinoki Perevorot» y otros manifiestos de Dziga Vertov en el número 3 de LEF, órgano de Frente izquierda de la literatura y de las artes, fundado y dirigido por Vladimir Maiakovski.

21 julio: Primer número del Kino-Kalendar, llamado más tarde Goskino-Kalendar.

Cine-calendario

KINO-ALENDAR

Guion y montaje: Dziga Vertov. Producción: VFKO. Un rollo. Cincuenta números de esta revista (¿quincenal?) se publicarán entre 1923-1925 (último número en junio).

Noviembre: KINO-PRAVDA n° 5.

Construcción de la exposición pansoviética

STROITSIA VSESOIUZNAIA VYSTAVKA

Guion y montaje: Dziga Vertov. Operador: Mikhail Kaufman. Producción: Goskino. Tres rollos.
Inauguración de la exposición
OTKRYTIE VYSTAVKI

Guion y montaje: Dziga Vertov. Operador: Mikhail Kaufman
Producción: Goskino. Dos rollos.

La exposición pansoviética
VSESOIUZNAIA VYSTAVKA

Guion y montaje: Dziga Vertov. Operador: Mikhail Kaufman-
Producción: Goskino. Cinco rollos.

Tres cine—esbozos dedicados a la primera exposición pansoviética. En la primavera de 1923 el Consejo de los Tres se ha convertido en el grupo de los Kinoki, plural de Kinok, palabra construida a partir de Kino-Oka, Variante de Kino-Glaz y significando también Cine-ojo. Por tanto, podría traducirse Kinoki por Cine-ojos.

1924_— Marzo: Kino-pravda n° 16.

La verdad de la primavera
VESSENN YA YA PRAVDA

Guion, realización y montaje: Dziga Vertov. Número especial sobre el tema de la primavera.
KINOPRAVDA n° 18

Viaje del Cine-ojo por el itinerario

Mar Negro - Océano Artico - Moscú

PROBEG KINOGLAZA PO MARCHRATA

TCHER-NOIE MORE - LEDOVITY OKEAN - MOSKVA

Guion, realización, montaje: Dziga Vertov.

Kinopravda n.° 19

Número especial dedicado al Proletkult (organización de cultura proletaria, a la que pertenecían entonces especialmente Eisenstein y sus amigos).

Kino-pravda n° 20,

número especial titulado:

Cine-verdad de los pioneros

PIONERSKAYA KINOPRAVDA

Filme realizado en un campo de jóvenes pioneros, en la región de Moscú.

Hoy

SEGODNIA

El mapa político de Europa en dibujos animados.

Guion y realización: Dziga Vertov. Operador: Mikhail Kaufman.

Colaboradores (dibujos): Beliakov y B. Volkov. Producción:

Goskino (Kultkino). Ciento noventa y cinco metros.

El primer filme de animación realizado en la Unión Soviética comenzado en 1922. '

Los juguetes soviéticos

SOVIETSKOIE IGRUCHKI

Guion y realización: Dziga Vertov. Operador: A. Dora. Colaboradores (dibujos): Buchkin,

Alexander Ivanov, I. Beliakov. Producción Goskino. Un rollo. Trescientos cuarenta y nueve metros.

Filme de animación.

Las muecas de París o el rublo oro

GRIMACI PARI O TCHERVONETS

Gaion y realización: Dziga Vertov. Operador: Beliakov. Dibujos; Beliakov, Buchkin. Producción: Goskino. sesenta metros.
Filme de animación; panfleto político dirigido contra Poincaré.

Humoresque

IUMORESKI

Realización: Dziga Vertov. Operador: Beliaev. Colaboradores (dibujos): A. Buchkin, I. Beliakov. Producción: Goskino (Kultkino). sesenta metros, Un rollo. Filme de animación.

Cine-ojo, primera serie del ciclo:

La vida de repente

KINO-GLAZ - PERVALA SERIA TSIKLA: IIZN VRAS-PLOKH

Cine-ojeador, montaje: Dziga Vertov. Operador: Mikhail Kaufman. Ayudante de realización: E. Svilova. Producción: Goskino. Seis rollos.

La lista de montaje, que se conserva, contiene cuatrocientos setetenta y seis números.

La teoría de la Vida de repente (rodaje a escondidas de las personas filmadas) aparece en los kinoks a fines de 1923 o principios de 1924. Es posible que esta teoría (y practica) de rodaje haya sido elaborada primero por Mikhail Kaufman, que pudo deducirla de sus ex pénenos como operador, mientras que Vertv era montador pero nunca (o casi) operador.

En 1924 prosigue la publicación del Goskino Kalendar (¿números 14 a 38?).

Guion, realización, montaje: Dziga Vertov.

esta serie se incluyen:

El cine-calendario Leninista

LENINSKY KINO-KALENDAR

Un rollo.

El año sin Ilich

GOD BEZ ILYTCH

Dos rollos (alrededor de quinientos metros).

Montaje de documentales y noticiarios sobre Lenin.

Viva el aire

DAECH VOZDUKH

Guion, realización: Dziga Vertov. Operador: Mikhail Kaufman. Producción: Goskino. Un rollo.

A lo largo del año 1924, trabajando en los filmes en que aparecía Lenin, Dziga Vertov comienza a trabajar en el guion de Tres cantos sobre Lenin, terminado y realizado siete años después.

El grupo de los kinoks incluye entonces a Vertov, Svilova, M. Kaufman, Beliakov, Kopalin, Alexandre Lemberg (operador), Iconovich, P. Zotov, Kudinov, Kagarlitsky, Buchkin y algunos otros.

En 1923-1924 se realiza un intento de transformar los kinoks y en organización de masa con clubs y corresponsales en toda la URSS. El único club de aficionados existente fuera de Moscú fue el fundado por Kopalin en su campo de pioneros. Pero cuando éste se estableció en 1923 en Moscú para convertirse en documentalista de la Leninskaia KinoPravda, ese grupo desapareció. No hubo otros.

1925.— Publicación de los tres primeros números de la serie Kino-Pravda.

21 enero: n° 21

Cine-verdad Iemmsta

LENISKALA KINO-PRAVDA

Cine—poema sobre Lenin.

Guion y realización: Dziga Vertov. Operadores: G. Guiber, A. Levitsky, A. Lemberg, I. Novitsky, M. Kaufman. E. Tissé, etc. Tres rollos (alrededor de novecientos metros).

13 marzo: n° 22

Lenin vive en el corazón del campesino

V SERDTSE KRESTIANIÑA LENIN IIV

Guion y realización: Dziga Vertov. Operadores: M. Kaufm A. Lemberg, I. Beliatov. Dos rollos (alrededor de seiscien metros).

Parece que fue presentado (y premiado) en la Exposición de Artes Decorativas de París con el título Historia de un bocado de pan.

n° 23

Radio cine-verdad

RADIO KINOPRAVDA

Guion y realización: Dziga Vertov. Operadores: M. Kaufman, I. Reliakov, E. Buchkin. Un rollo: Números 38 (?) a 50 del Goskino-Kalendar. Dziga Vertov deja de colaborar el 5 de junio de 1925. Ese año realiza y monta para dicha revista al menos dos números especiales:

23 febrero. El séptimo aniversario del Ejército Rojo.

1° mayo

Número especial del primero de mayo.

Agosto

La flota del Báltico

Documental de M. Petrovich. Plan de montaje establecido por Dziga Vertov.

10 octubre: Dziga Vertov comienza a escribir el guion de La sexta parte del mundo, trabajo terminado a finales de diciembre. Finales de diciembre: Dziga Vertov comienza a trabajar en el guion de Mossoviet (Soviet municipal de Moscú) que en el curso de la realización se convertirá en Chagai, Soviet! (¡Adelante, Soviet!).

Proyectos no realizados: Lenin (se convertirá en Tres cantos sobre Lenin), El décimo año (se convertirá en El undécimo), La tierra (Zemlia; parece ser una derivación de la Kino-Pravda n° 21).

1926 *¡Adelante, Soviet!*

CHAGAI, SOVIET!

Sinfonía del trabajo creador.

Guion, guía de rodaje, montaje, subtítulos: Dziga Vertov. Ayudante de dirección: E. Svilova. Jefe Operador. Beliakov. Cine-ojeador (Kinorazvedtchik): Ivan Kojalin. Producción: Kult-Kino-Goskino. Siete rollos, mil seiscientos cincuenta metros. Estreno: Moscú, el 23 de agosto de 1926. Otros títulos: Dos mil metros en el país de los bolcheviques, El Mossoviet en el presente, el pasado y el futuro.

La sexta parte del mundo

CHESTALA TCHAST MIRA

Cine—poema lírico.

Guion, guía de rodaje, montaje, subtítulos, instructor: Dziga Vertov. Ayudante del autor: E. Svilova. Operador jefe: Mikhail Kaufman. Operadores: Ivan Beliakov, P. Zotov, A. Lemberg, S. Bendersky, N. Strukov, N. Konstatinov, la. Toltehan. Cine-ojea-dores: Ivan Kopalin, A. Kagarlitsky, Boris Kudinov. Producción: Kultkino y Sovkino. Seis rollos, mil setecientos sesenta y siete metros. Estreno: Moscú, 31 de diciembre de 1926.

Filme producido por la publicidad del Gostorg (Comercio de Estado) y especialmente para sus servicios de exportación.

Artículos escritos y publicados en 1926:

El Cine-ojo (publicado en Sovietsky Ekran n° 15/ 1926)

11 marzo: El Frente del Cine-ojo.

15 julio: La Fábrica de los hechos (publicado en Pravda del 25 de julio)

15 julio: Contra las frases izquierdistas.

22 octubre: Un combate continuo (publicado en Kino en 30 octubre).

Del Cine-ojo a la Radio—Ojo.

Proyecto del Cine-ojo como cine geográfico.

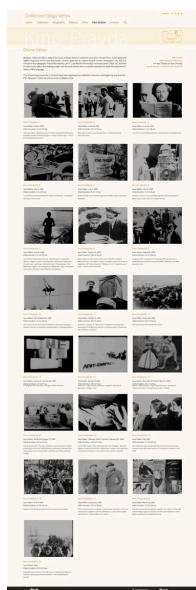
Durante el año 1926, Dziga Vertov escribe el guion de Diez años después de Octubre, que se convertirá en El undécimo año, y establece el plan de su Fábrica de hechos, concebida como lo que serán después en la URSS los Estudios de los noticiarios y del documenta: Por otra parte, en 1926 Mikhail Kaufman, convertido en documentalista, realiza solo "Moscú" (destruido durante la guerra).

***2**

(...)

Fuentes de información: *1 *Artículo completo por Zoia Barash* **El hombre de la cámara: Dziga Vertov (1986-1954) en CubaCine**, *2 **Extracto del libro Dziga Vertov - Memorias de un Bolchevique (traducción de Joaquín Jordá) publicado por Capitán Swing, Dziga Vertov en CineSoviético, IMDB, Filmafinnity, VertovFilmMuseum.**

Ver completo y restaurado en VertovFilmMuseum por el AustrianFilm Museum.



Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=videoseries>

1. Kino-pravda no. 1 (1922)
2. Kino-pravda no. 2 (1922)
3. Kino-pravda no. 3 (1922)
4. Kino-pravda no. 4 (1922)
5. Kino-pravda no. 5 (1922)
6. Kino-pravda no. 6 (1922)
7. Kino-pravda no. 7 (1922)
8. Kino-pravda no. 8 (1922)
9. Kino-pravda no. 9 (1922)
10. Kino-pravda no. 10 (1922)
11. Kino-pravda no. 11 (1922)
12. Kino-pravda no. 12 (1922)
13. Kino-pravda no. 13 - Vchera, segodnia, zavtra. Kinopoema, posviashchennaia Oktiabrskim tozrzhestvam (1922)

14. Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=WDLsVSI8k>

- Kino-pravda no. 14 (1923)
15. Kino-pravda no. 15 (1923)
16. Kino-pravda no. 16 - Vesenniaia Kino-pravda. Vidovaia liricheskaia khronika (1923)
17. Kino-pravda no. 17 (1923)
18. Kino-pravda no. 18 - Probeg kinoapparata v napravlenii sovetskoi deistvitelnosti (1924)
19. Kino-pravda no. 19 - Chernoe more - Ledovityi okean - Moskva (1924)

20. Kino-pravda no. 20 - Pionerskaia pravda (1924)
21. Kino-pravda no. 21 - Leninskaia Kino-pravda. Kinopoema o Lenine (1925)
22. Kino-pravda no. 22 - Krestianskaia Kino-pravda (1925)
23. Kino-pravda no. 23 - Radio pravda (1925)
24. Kino-pravda no. 24 - Radio pravda (1924)

Película en línea · https://www.youtube.com/watch?v=6x5_fBk2ddY



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/02/kino-pravda.html>

25 DE FEBRERO DE 2018

KINO-GLAZ

1920S

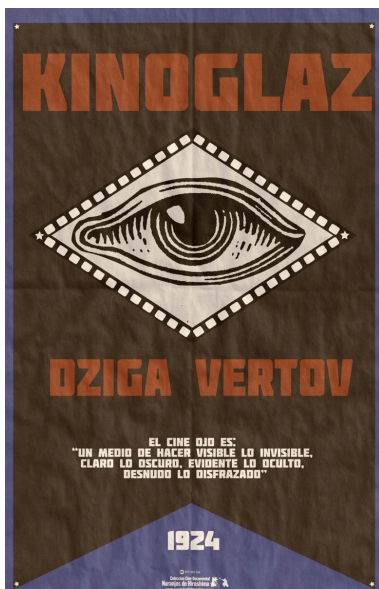
1924

CARTELES NARANJAS

DZIGA VERTOV

ORIGENES DEL CINE DOCUMENTAL

U.R.S.S.



Título original: *Kino-Glaz / Kino-Eye / Kino-Ojo*

Dirección: *Dziga Vertov*

Guion: *Dziga Vertov*

Música: *Yuri Shaporin*

País de producción: *Unión Soviética (URSS)*

Productora: *Mezhrabpom film*

Año: *1924*

Duración: *78 min.*

CINE-OJO: LA VIDA AL IMPREVISTO

El CINE OJO es “un medio de hacer visible lo invisible, claro lo oscuro, evidente lo oculto, desnudo lo disfrazado”

Lo fundamental: usar la cámara como un ojo fílmico más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo.

Vertov llegó a conclusiones tales como que: el ojo humano era capaz de registrar un plano cinematográfico de apenas dos o tres fotogramas. Ello implicaba la posibilidad de montar

fragmentos diminutos en cortes aparentemente ilógicos que no sólo desafiaba por entero la temporalidad de la visión natural sino las estructuras del pensamiento.



Kinoki Era un grupo de documentalistas al que pertenecía Vertov y que editaban manifiestos donde exponían sus teorías respecto al cine.

...Soy un ojo filmico, soy un ojo mecánico, una máquina que os muestra el mundo solamente como yo puedo verlo.

"En adelante y para siempre prescindo de la inmovilidad humana; yo me muevo constantemente, me acerco a los objetos y me alejo de ellos, me deslizo entre ellos, salto sobre ellos, me muevo junto al hocico de un caballo al galope, me introduzco en una muchedumbre, corro delante de tropas que se lanzan al ataque, despego con un avión, caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan".

"Liberado de la tiranía de las 16-17 imágenes por segundo, liberado de la estructura de tiempo y espacio, coordino todos los puntos del universo, allí donde puedo registrarlos. Mi misión consiste en crear una nueva percepción del mundo. Descifro pues de una manera nueva un mundo desconocido para vosotros y vosotras".

En resumen Vertov busca poder mostrar lo invisible para el ojo humano. Busca otro punto de vista otra forma de ver las cosas. Experimentar las posibilidades que nos permite la cámara puntos de vista altos o muy bajos. Combinación de images, perspectivas imposibles. Combinaciones locas de imágenes una tras otra. Ver una misma acción desde varios puntos de vista al mismo tiempo...

Huía de la falsedad del cine de ficción , pensaba que el teatro ofrecía un vil retrato de la vida, era en gran parte, opuesto a Flaherty. Ya que este utilizaba técnicas de narración heredadas del cine de ficción . Vertov buscaba otro punto de vista de la realidad sin preestablecerla, sin modificarla. Pero no basta con mostrar fragmentos de verdad en la pantalla, partes separadas de verdad. Esas partes deben organizarse temáticamente para que el todo también sea una verdad.



El rechazo se extendía a la utilización de mecanismos de ficción. como podían ser la confección de un guión, la utilización de actores y actrices, estudios, decorados, iluminación y todas las opciones disponibles del Cine de ficción tradicional.

Vertov es de los primeros que hable de empezar a construir el film en el momento del montaje utilizado todos los diferentes medios para trasmitir la idea que tenemos.

De alguna manera todo el movimiento documental de los Kinokis, el Cine Ojo, planteaba los principios que marcarían toda la historia del cine documental. Vertov defendía a ultranza el seguimiento de los hechos que estaban ocurriendo en ese momento en la Unión Soviética como única opción para el registro de acciones, negando la posibilidad de reconstrucción o manipulación de los mismos con actores o acciones premeditadas.

El **rechazo** se extendía a la utilización de mecanismos ficcionales como podían ser **la confección de un guión, la utilización de actores y actrices, estudios, decorados, iluminación** y todas las opciones disponibles del Cine de ficción tradicional.



La verdadera **estructura de la película se elabora** a partir de un largo proceso de **montaje** en el cual se deja de lado cualquier posibilidad de establecer un relato cronológico o lineal. En esta etapa del trabajo se establecen las verdaderas situaciones y relaciones entre temas, acciones, personajes, objetos con la permanente referencia y reflexión sobre el lenguaje y la tecnología fílmica. Es Vertov el que de manera pionera deja sentada la base de una praxis del documental como la construcción de un autor en que todas las opciones de puesta en escena forman parte de un sistema, que más allá de cualquier contenido, su forma es la que otorga el verdadero sentido al material o tema trabajado.

Entre 1922 y 1923, los kinoks plasmarían en una serie de manifiestos su teoría del cine-ojo, oponiéndose a los elementos (guión, escenarios, actores, etc.) que el cine tradicional —que ellos llamaban cine-vodka— empleaba para la creación de dramas alejados de la realidad. Esta teoría comenzaría a llevarse a la práctica en la serie de noticiarios Kinopravda, apareciendo críticas negativas con las últimas entregas. Tras 19 Kinopravdas, se estrenaría Kinoglaz, según Vertov: «la primera tentativa en el mundo para crear una obra cinematográfica sin la participación de actores, decoradores, realizadores; sin utilizar el estudio, decorados, vestuario. Todos los personajes continúan haciendo en la vida lo que de ordinario hacen». *1



DEL CINE-OJO AL RADIO-OJO (EXTRACTO DEL ABC DE LOS KINOKS)

DZIGA VERTOV

Pavlovskoe, una aldea próxima a Moscú. Una sesión de cine. La pequeña sala está llena de campesinos, de campesinas, y de obreros de una fábrica cercana. El film *Kino-Pravda* se proyecta en la pantalla sin acompañamiento musical. Se oye el ruido del proyector. Un tren aparece en la pantalla. Y después una niña que camina hacia la cámara. De pronto, en la sala, suena un grito. Una mujer corre hacia la pantalla, hacia la niña. Llorando. Tiende sus brazos. Llama a la niña por su nombre. Pero ésta desaparece. Y el tren desfila nuevamente por la pantalla. «¿Qué ha ocurrido?» pregunta el corresponsal obrero. Uno de los espectadores: «Es el cine-ojo. Filmaron a la niña cuando vivía. Hace poco enfermó y murió. La mujer que se ha lanzado hacia la pantalla es su madre.»

* * *

Un banco en un jardín público. El director adjunto y la mecanógrafa. El le pide permiso para besarla. Ella mira a su alrededor y dice: «De acuerdo.» El beso. Se levantan del banco, se miran a los ojos y se alejan. Desaparecen. El banco vacío. Detrás de él, un macizo de lilas. El macizo de lilas se abre. Sale de él un hombre que arrastra un extraño aparato sobre un trípode. El jardinero, que ha observado toda la escena, pregunta a su ayudante: «¿Quién es?». El ayudante contesta: «El cine-ojo».

* * *

Un incendio. Los inquilinos salvan sus enseres de la casa en llamas. Se espera de un minuto a otro la llegada del coche de los bomberos. La milicia. La multitud en tensión. Por el extremo de la calle aparecen los coches de los bomberos que se acercan rápidamente. Y mientras tanto, un automóvil sale de una calle adyacente para en la plaza. En el automóvil, un hombre hace girar la manivela de una cámara. A su lado, otro hombre dice: «Hemos llegado a tiempo. Filma la llegada de los bomberos». «El cine-ojo, el cine-ojo», este grito recorre la multitud como una ola.

* * *

La Sala de las Columnas de la Casa de los Sindicatos en Moscú. El cuerpo de Lenin expuesto en un ataúd elevado. Los trabajadores de Moscú desfilan día y noche. Toda la plaza y las calles próximas están abarrotadas de gente. De noche, bajo la luz de los proyectores, se edifica el Mausoleo, al lado, en la Plaza Roja. Nieva fuertemente. Hundido bajo la nieve, el hombre de la

cámara vigila toda la noche por miedo a perderse algún acontecimiento importante e interesante. Una vez más, el cine-ojo.

* * *

«Lenin ha muerto, pero su obra vive», dicen los trabajadores de la Unión Soviética, y construyen con ardor el país socialista. En la reconstruida fábrica de cemento de Novorossisk, 'dos hombres están encaramados en una vagoneta colgada sobre el mar. El jefe y el operador. Ambos con una cámara. Los dos filman. La vagoneta avanza rápidamente. El jefe busca un punto de vista mejor, se encarama al borde de la vagoneta. Un instante después, se golpea la cabeza con una viga de hierro. El operador se vuelve y ve a su camarada desmayado, ensangrentado, apretando su cámara entre las manos, colgado encima del vacío. Apresta su cámara, le filma y solo después corre a ayudarlo. Una vez más, la escuela del cine-ojo.



* * *

Moscú. Finales de 1919. Un cuarto sin calefacción. El cristal del tragaluz está roto. Una mesa junto a la ventana. Sobre la mesa un vaso, el té de la víspera se ha convertido en un bloque de hielo. Junto al vaso, un manuscrito. Leemos: Manifiesto sobre el desarme del cinematógrafoteatral. Una de las variantes de este manifiesto, titulada Nosotros, se publica más adelante (1922) en el número 1 de la revista Kinophot (Moscú).

Después de eso, la importante toma de posición teórica de los adeptos del cine-ojo fue el famoso Manifiesto sobre el cinematógrafo sin adores que, bajo el título de «La revolución de los kinoks (Kinoki Derevonod)», se publica en el número de junio de la revista LEF (1923).

Ambos manifiestos fueron precedidos por la actividad de su autor en la Sección de los noticiarios cinematográficos, a partir de 1918, donde realizó varios Kino-Nedelia normales y algunos noticiarios sobre un tema dado.

Al principio, desde 1918 a 1922, los kinoks existían en singular, es decir, que solo había uno. De 1923 a 1925, ya fueron tres o cuatro. A partir de 1925, las ideas del cine-ojo estaban ampliamente difundidas. Mientras que el grupo inicial aumentaba, el número de los que popularizaban el movimiento crecía. Ahora no solo se puede hablar del grupo, no solo de la escuela del cine-ojo, no solo de una parte del frente, sino incluso de todo un frente de «cin documental sin actores».

II [...] «El abc de los kinoks define el cine-ojo mediante la concisa formula: cine-ojo — cine-grabación de los hechos.»'



* * *

Cine-ojo = Cine-yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película) + Cine-organizo (yo monto).

El método del cine-ojo es el método de estudio científico-experimental del mundo visible:

- a) Basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película.
- b) Basado en una organización planificada de los cine-mate-riales documentales fijados sobre la película.

* * *

Por consiguiente, cine-ojo no es solamente el nombre de un grupo de cineastas. No es solamente el nombre de un film (Cine-Ojo. Primera serie del ciclo: La vida de repente). Y tampoco una determinada corriente del llamado «arte» (de izquierda o de derecha). El cine-ojo es un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte que sea la impresión producida por esta última.

* * *

El cine-ojo es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre. * * * El cine-ojo es el espacio vencido, es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo, basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se opone al intercambio de representaciones cine-teatrales.

* * *

El cine-ojo es el tiempo vencido (la relación visual entre unos hechos alejados en el tiempo). El cine-ojo es la concentración y la descomposición del tiempo. El cine-ojo es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad temporal inaccesible al ojo humano. *2

Duentes de información: *1 Escuela Libre de Cine Documental, Filmaffinity, IMDB, *2 Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los kinoks) Dziga Vertov, Wikipedia,

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=n3B5Z-70iss>

Ver en Youtube en V.O.S.E.

Ver en Youtube V.O.S.Inglés.

Ver en Youtube en V.O.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/02/kino-glaz.html>

16 DE ABRIL DE 2018

VINGT-QUATRE HEURES DE LA VIE D'UN CLOWN

1940S

BIOGRAFÍAS

CARTELES NARANJAS

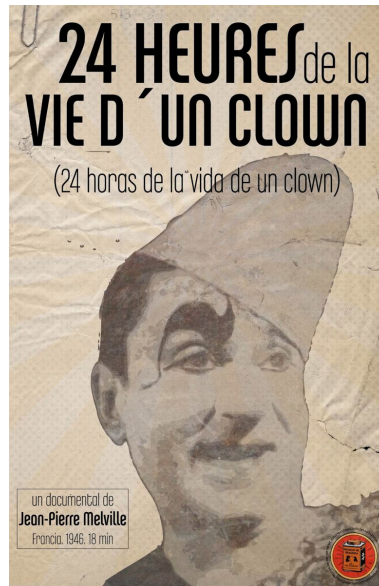
CIRCO

CORTOMETRAJE

DOCUMENTALES SOBRE ARTISTAS

FRANCIA

JEAN-PIERRE MELVILLE



Título original: *Vingt-quatre heures de la vie d'un clown (24 horas de la vida de un clown)*

Dirección: *Jean-Pierre Melville*

Guión: *Jean-Pierre Melville*

Intervienen: *Aristodemo Frediani "Beby", Louis Maïss.*

Producción: *Melville Productions (FR)*

País de producción: *Francia*

Año: *1946*

Duración: *18 min.*

Relato sobre un día en la vida de Beby, un payaso profesional: sus recuerdos, su trabajo y su vida cotidiana.



24 horas de la vida de un clown

por Sr. Feliú y Javier Jiménez en Circo Méliès

El director de cine francés Jean Pierre Melville (Jean-Pierre Grumbach), considerado como el padre de la nouvelle vague, realiza en 1945 su primera película, un curioso reportaje sobre el payaso Beby, *Vingt-quatre heures de la vie d'un clown*, un documental sobre este interesante payaso que trabajó durante un tiempo (ver la ilustración) con el considerado mejor carablanca de todos los tiempos, el famoso Antonet. En la película, Beby está trabajando con el clown Maïss en el Circo Medrano de París obteniendo un éxito notable.

El cortometraje supone un acercamiento al universo y la intimidad de los célebres artistas de la época (años 40), ahora olvidados y el director la realiza después de montar su propia productora tras su decisión de convertirse en realizador de cine, así que la película está realizada con un presupuesto bastante bajo. Aún así, la película resulta muy interesante ya que traza una biografía del payaso Beby con fotografías de archivo, podemos ver el ya desaparecido Circo Medrano y el camerino de los payasos donde estos se maquillan y hasta un trocito de su actuación. El título está inspirado en el libro de Stefan Zweig "*Vingt-Quatre Heures de la vie d'une femme*".

Fuentes de información: [Circo Méliès](#), [Patio de Butacas](#), [IMDB](#), [Unifrance](#), [Montserrat Perez](#).

Película en línea · https://www.youtube.com/watch?v=J8L5YvPZO_8

Ver en Youtube.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/04/vingt-quatre-heures-de-la-vie-dun-clown.html>

23 DE MAYO DE 2018

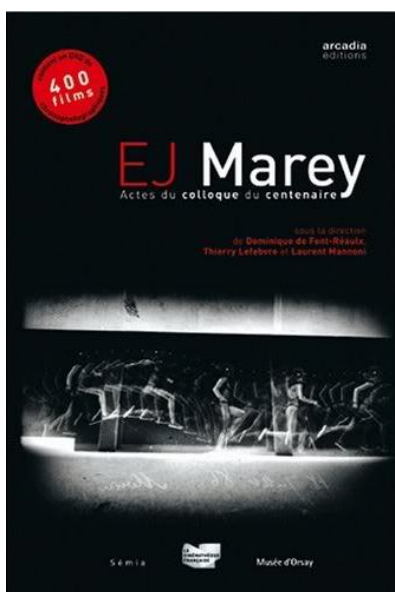
400 FILMS CHRONOPHOTOGRAPHIQUES (ETIENNE-JULES MAREY, 1890-1905)

1890-1930

CINE MUDO

ETIENNE-JULES MAREY

ORIGENES DEL CINE DOCUMENTAL



Título original: *400 films chronophotographiques (Etienne-Jules Marey, 1890-1905) / 400 films cronofotográficos*

Dirección: *Etienne-Jules Marey*

Guión: *Etienne-Jules Marey*

País de producción: *Francia*

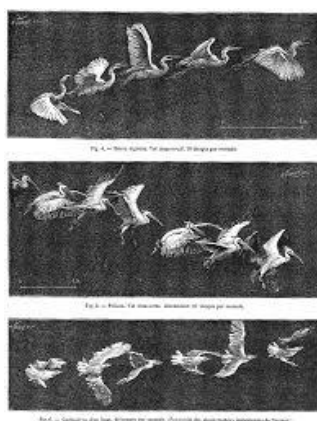
Género: *Investigación documental*

Año: *1890*

Duración: *170 min*

Documento esencial, con 400 trabajos de este pionero del estudio fotográfico del movimiento.

Etienne-Jules Marey fue fisiólogo y cronofotógrafo. Nacido en Beaune, Francia, en 1830. Marey fue a París en 1849 para matricularse en la facultad de medicina para estudiar cirugía y fisiología. Se graduó como médico en 1859, y en 1864 fundó un pequeño laboratorio en París donde estudió la circulación de la sangre, publicando *Le mouvement dans les fonctions de la vie* en 1868.



Desde 1863, Marey perfeccionó los primeros fundamentos de su “método gráfico”, que estudiaba el movimiento utilizando instrumentos de registro y gráficos. Utilizando polígrafos e instrumentos de registro similares tuvo éxito en analizar con diagramas el caminar de un hombre y de un caballo, el vuelo de los pájaros y los insectos. Los resultados – publicados en *La Machine Animale* en 1873 – despertaron mucho interés y llevaron a Leland Stanford y Eadweard Muybridge a proseguir sus propias investigaciones, por medio de la fotografía, en el movimiento de los caballos. A su vez la influencia de Muybridge y las personas próximas a Marey, incluyendo a Alphonse Penaud, llevaron al fisiólogo a estudiar la fotografía para el estudio del movimiento. Marey quedó admirado por los resultados que **Muybridge** había conseguido en Palo Alto, pero insatisfecho por la falta de precisión en las imágenes de pájaros.



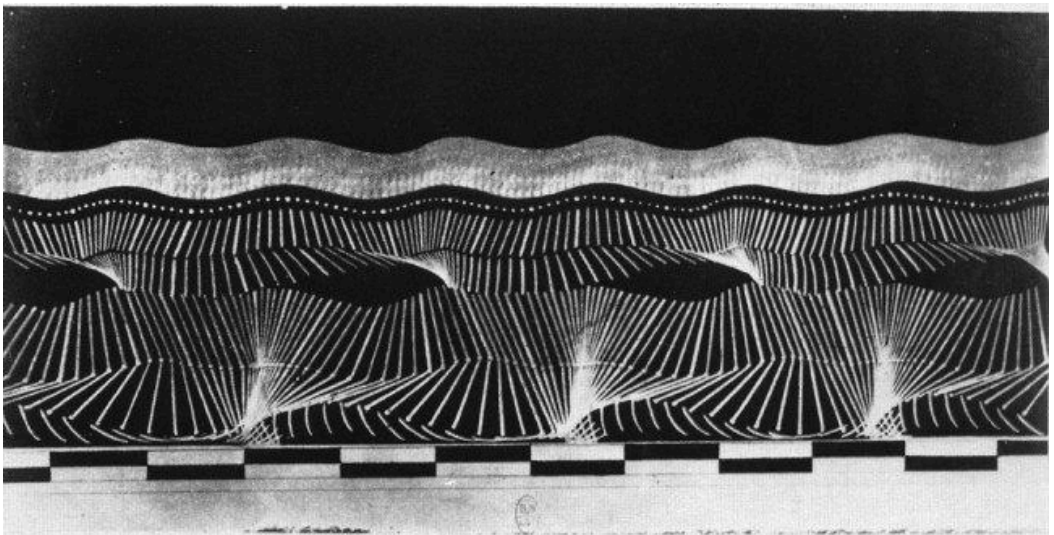
Etienne-Jules Marey Prisma triangular con una de sus bases expuesta a la corriente, cuarta y última versión de la máquina de humo, equipada con 57 canales à fumée, équipée de 57 canaux© Cinémathèque française

En 1882, perfeccionó la 'escopeta fotográfica', inspirada por el “revolver fotográfico” inventado en 1874 por el astrónomo Jules Janssen, y capaz de tomar doce exposiciones en un segundo. En 1882

Marey abrió la Estación fisiológica en el Bois de Bologne, fundada por la ciudad de Paris, con Georges Demeny como asistente.



Marey abandonó rápidamente su escopeta y en 1882 inventó una cámara de placa fija cronomatográfica equipada con un obturador de tiempo. Utilizándola, tuvo éxito al combinar en una placa varias imágenes sucesivas en un simple movimiento. Para facilitar el disparo desde diferentes posiciones, la cámara se colocó dentro de una gran cabina de madera que corría sobre raíles.



Entre 1882 y 1888 se tomaron numerosas placas en la estación, incluyendo las famosas figuras geométricas. En 1888 Marey de nuevo mejoró su invento reemplazando la placa de cristal por una larga tira de papel sensible. La primera película sobre papel, que tomó veinte imágenes en un segundo, se mostró, pero no proyectó en la Academia de Ciencias el 29 de Octubre de 1888.

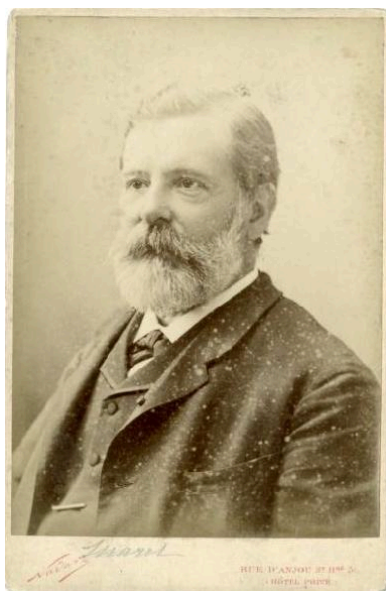
La tira se movía intermitentemente en la cámara con la ayuda de un electroimán. Dos años después, Marey reemplazó el papel con una película transparente de celuloide de 90 mm de ancho y 1.2 m o más de largo. Una placa de presión inmovilizaba la película y un muelle la soltaba cuando la presión disminuía.

Entre 1890 y 1900, Marey (asistido por Demeny hasta 1894, y a continuación por Lucien Bull y Pierre Nagues) hicieron un número considerable de tiras de película de análisis del movimiento, de gran calidad estética y técnica, incluyendo los muy bellos autorretratos de Marey y Demeny y el famoso gato cayendo, filmado en 1894. Ese año, Marey aceptó la renuncia de Demeny, que deseaba explotar comercialmente sus métodos magistrales. 1894 también marcó la publicación de *Le mouvement* de Marey, un trabajo importante que cubría todas sus investigaciones.

Película en línea · https://www.blogger.com/video.g?token=AD6v5dx5Y6UL7NVTJtJKuVhMDiNfWVwbjnp3mCVi4rKkeH4zzCuId_LNeH_0CdX2Yhk1ZyFBAXuCtC-SeYeSumqAGTmAFPg7SEL7_6gTVywxV8RyM70JeRB14ZklTq0qe78MSDZ7Xw&origin=www.naranjasdehiroshima.com

Ejerció una considerable influencia en los inventores pioneros del cine en los 1890s. Sus trabajos, ampliamente difundidos por la prensa internacional, fueron una fuerte inspiración para Thomas Edison y Louis Lumière, entre otros.

Marey, el padre fundador de la técnica cinematográfica, murió en 1904.



Étienne Jules Marey around 1880, by Félix Nadar.

Fuentes de información: Hawkmenblues, Etienne-Jules Marey en Wikipedia, Musee Orsay,

Película en línea · https://www.youtube.com/watch?v=SKs_l1s-rhg

Ver en Youtube.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/05/400-films-chronophotographiques-etienne.html>

2 DE JUNIO DE 2018

CHICAGO BOYS

11S1973

2010S

2015

CAPITALISMO

CHILE

DICTADURA

ECONOMÍA



Dirección: *Carola Fuentes, Rafael Valdeavellano*

Guión: *Carola Fuentes* Montaje: *Rafael Valdeavellano*

Fotografía: *Pablo Valdés, Sebastián Caro*

Música: *Gabriel E. Pulido*

Sonido: *Francisco Escobar*

Producción Ejecutiva: *Carola Fuentes, Rafael Valdeavellano*

Producción General: *Herta Mladinic*

Productora: *La Ventana Cine*

País de producción: *Chile*

Año: *2015*

Duración: *96 min.*

En plena Guerra Fría la Universidad de Chicago becó a un grupo de estudiantes chilenos para ir a estudiar economía bajo las enseñanzas de Milton Friedman. 20 años después, en plena dictadura, cambiaron el destino de Chile y lo convirtieron en el bastión del neoliberalismo en el mundo. Ésta es la historia de los Chicago Boys contada por ellos mismos: ¿qué estuvieron dispuestos a hacer con tal de lograr sus objetivos? ¿Cómo nació el modelo que hoy está en jaque? ¿Cómo explican los resultados en el largo plazo?

Chicago boys

Entre caricatura del horror y conocimiento del presente *1

Por Claudia Bossay



Chicago Boys es un documental del 2015 que explora las idiosincrasias de algunos de los más destacados economistas educados bajo los postulados e ideologías de Milton Friedman y Arnold Harberger, en la Universidad de Chicago en Estados Unidos durante la década de 1950. Explora también, los quince años que algunos de estos economistas tuvieron para implementar el sistema económico neoliberal en Chile durante la dictadura. Dirigido por Carola Fuentes, reconocida periodista televisiva chilena, y Rafael Valdeavellano, productor televisivo de larga trayectoria. Juntos desarrollan la investigación y el guión. Valdeavellano además es productor y montajista.

Por sus carreras y expertis, este es un documental de un marcado corte periodístico-televisivo, lo que se deja ver en elementos tanto de contenido como de forma. Explico a lo que me refiero.

En relación a sus características formales, éstas adhieren a un modelo televisivo en el cual los recursos audiovisuales son vehículos para la transmisión de información, despojándolos del rol expresivo propio del cine de autor y por ende separándolo de la tendencia autoral que se suele observar en el documental chileno. Aun así, la apropiada investigación acierta al utilizar excelentes imágenes de archivos personales de los chicos de Chicago durante su estadía en EEUU. Las imágenes – registros de 8 milímetros y fotografías- de los paseos y fiestas en la estadía en Chicago son quizás las imágenes más reveladoras de personalidades. Sumadas a estas imágenes están las totalmente impresionantes reuniones de los Chicago boys (a veces con el ex general Merino) una vez retornada la democracia, en donde evaluaban, con éxito y orgullo, su desempeño y afirman que si no fuera por la dictadura no podrían haber implementado el ladrillo. Pero me pregunto, ¿es necesario mostrar previo a cada una de estas intervenciones la ventana iluminada desde afuera? ¿es necesario mostrar imágenes de archivo que apelan a la estructura de una iglesia dentro de la Universidad de Chicago mientras se describe la “creencia casi religiosa en el mercado”? ¿Qué es lo que los directores piensan sobre el público que apelan a lo obvio de esta manera?

Paralelo a esto, podemos ver un estilo televisivo en cómo se presentan los entrevistados. Efectivamente este documental visibiliza personalidades que ya han menguado sus apariciones en la vida pública del país desde su pasado como ministros durante la dictadura. Les da la oportunidad además, de expresar sus opiniones del pasado y del presente, aunque pocos se abren o revelan reflexiones de envergadura. No alcanzamos a entender qué es lo que motiva y motivaba a estos personajes sino sólo escuchamos clichés como que “la política envenena” y que ellos no eran militantes de ningún partido. No aprendemos de sus biografías, de sus orígenes. No logramos entrar a detalles, develar esencias de las personalidades, entender por qué creen en un libre mercado tan extremo que Alessandri los tildó de locos cuando presentaron la primera versión del ladrillo. No tenemos contexto. Si bien se logra describir un par de veces qué es lo que algunos encontraban malo en Chile, como la escasez de confort, pollo, cigarros, ropa linda o la ciudad chata de rucas, se permite a través del montaje caer en la caricatura grotesca del entrevistado, particularmente uno que repite en varios momentos “país de mierda”. Al no haber un trabajo de contexto ni revelarse el lado humano, los juicios que hay sobre los idearios del sistema económico contemporáneo chileno se mantienen, no se desafían ni prueban. Las caricaturas de los economistas más extremos, finalmente salen victoriosas.



Asociado a esto está la utilización de los drones. Las primeras veces nos ayudan a contextualizar, nos impresionan. Muestra el Chile neoliberal de rascacielos de vidrio y sus reflejos. Da magnitud a las marchas. Engrandece al cristo sobre casa central de la Universidad Católica y luego, se toman la película por asalto. Finalmente, desde la altura muestra un Chile económicamente exitoso, de rascacielos y parques. No muestra el Santiago de las consecuencias de la economía aplicada, como poblaciones o congestiones llenas de consumismo en los malls. De hecho, las poblaciones y las ollas comunes aparecen sólo en imagen de archivo al explicar que las consecuencias de implementar un régimen económico tan duro se los lleva la colectividad, pero desaparecen en el presente. Lo visual es el vehículo para comunicar, no un aliado en lo expresivo.

De este modo, la cinematografía, el montaje y cómo se trabajan las entrevistas nos dan y nos quitan al mismo tiempo. Nos presentan una realidad guardada por el manto tradicional en donde no ponemos en duda las herencias de la dictadura, visibiliza ideas y personajes. Pero no lo lleva más allá. Hay cierto simplismo y poca profundidad en algunos pasajes, sobre todo hacia el final, en donde se llega a conclusiones de lugar común. Como cuando le preguntan a los ministros de Pinochet si sabían sobre las violaciones a los derechos humanos cuando la película lleva ya una hora, y todos responden que no sabían. O al explicar por qué deseaban cambiar la economía de Chile, incluso antes de la llegada del socialismo de Allende, o quién pensaba que iba a aplicar la última versión del ladrillo y ellos responden que era un mero ejercicio académico y que no sabían nada del golpe. Al mismo tiempo se dejan sin mayor exploración momentos de gran fuerza histórica y potencialmente documental. Por ejemplo, en esas fiestas de los chilenos estudiando en Chicago vemos que se creó una verdadera conexión; una camaradería o como ellos la describen constantemente, una mafia. ¿Cómo eran? ¿cómo se organizaban? ¿quiénes iban? Nos dicen que aunque pensaban distinto, no hablaban de política. Pero, ¿qué pasó cuando lo hablaban entre copas, cuando estudiaban, cuando se organizaban? Asociado a esto, ¿cuál era el pensamiento económico de la eventual esposa de Arnold Harberger? Ella fue una evidente aglutinadora de los chicos de Chicago y en su vida pareciera haber otro documental completo. O incluso, cuál fue el rol de la Cofradía Náutica del Pacífico Austral que se nombra al pasar. Fuera de parecer que el encargo del nuevo plan económico provino de ahí, ¿hablaban de política, economía y el Golpe? Finalmente, de capítulo en capítulo dentro del documental, las reflexiones en voz en *off* también son un poco reminiscentes de reportajes televisivos periodísticos, en donde a ratos pareciera que me dicen que pensar y cómo interpretar lo que estoy viendo. Como guía de esta historia que hasta ahora había tenido poca visibilidad pero un alto impacto, la voz en *off* nos lleva a lugares que a ratos se sienten forzados. No es una voz que nos ayuda a entender las personalidades y mundos de los chicos de Chicago. Ésta no explica el modelo, no describe alternativas, no habla de economía pero tampoco de las biografías.

Pese a estos comentarios, que son más bien opiniones personales sobre potencialidades desperdiciadas en el trayecto que vivió la obra desde la investigación hasta la pantalla de cine -en vez de a la de televisión (no olvidemos que la película ganó el premio a “mejor dirección” en SANFIC)- esta cinta nos presenta dos momentos de crisis en Chile. La de la escritura e implementación del ladrillo y sus altibajos (¡que ganas de haber visto más sobre la crisis del 82 y cómo reaccionaron los Chicago boys! o incluso sumar algunos números para generar ese contexto, ahora claro, quizás acá también se asumió que el público no podría seguir los números y la actual crisis de confianza en la política y en la economía. En relación a este último punto, el documental mide la crisis actual, así como también lo hacen otros documentales contemporáneos como *El vals de los inútiles* (Edison Cájas, 2013), *Crónica de un comité* (José Luis Sepúlveda y Carolina Adiazola, 2014) y *Propaganda* (Christopher Murray, 2014). De hecho, es la crisis contemporánea la que inspira la investigación y creación del documental. En esta visibilización de crisis a dos tiempos es donde radica el gran acierto de este documental. Abre a fuerza la necesidad de debate, de no olvidar, y comprender.

Este debate se dejó caer con fuerza en el acontecer nacional, con múltiples reportajes e incluso los talleres de verano ‘anti-Chicago’ de la Facultad de Economía de la Universidad de Chile. Así se prueba que da lo mismo el abuso de la ventana iluminada, o lo obvio de las voz en *off* sobre las imágenes de archivo que ilustran, o el dron filmando el éxito en vez del fracaso del sistema. Incluso da lo mismo que se mantengan las caricaturas de los personajes en su aparente

desconocimiento de lo que creaban y a qué costo se tuvo el poder para implementar su sistema, o aún más entender lo que realmente implica el nivel de neoliberalismo local. Es más, quizás por estas estrategias que el documental logró generar este debate tan necesario.

Fuentes de información: *1 *Reseña por Claudia Bossay publicada en LaFuga.cl, Miradoc.cl, Inkapelis (Ver y descargar), IMDB.*

Película en línea · <https://ok.ru/videoembed/888949770999>

Ver completo en HD en Vimeo en VOD por 4\$

Ver en completo en V.O.S.E. en ok.ru

Ver en ok.ru.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/06/chicago-boys.html>

6 DE JUNIO DE 2018

GUERNICA

1950

1950S

ALAIN RESNAIS

CARTELES NARANJAS

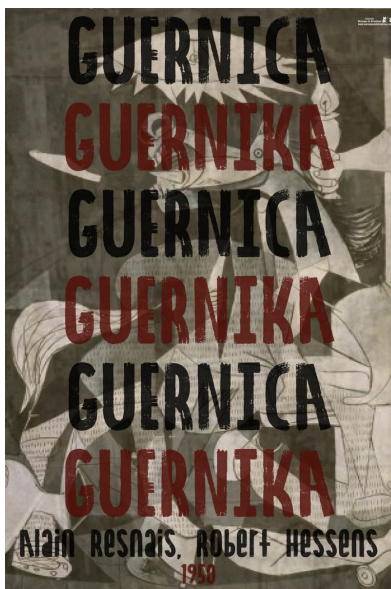
ESPAÑA

EUSKADI

FASCISMO

FRANCIA

REVOLUCIÓN ESPAÑOLA 1936-1939 Y POSGUERRA



Título original: *Guernica*

Dirección: *Alain Resnais, Robert Hessens*

Guion: Poema: *Paul Éluard*

Música: *Guy Bernard*

Fotografía: *Henry Ferrand (B&N)*

Intervienen: *María Casares, Jacques Pruvost*

Productora: *Panthéon Productions*

País de producción: *Francia*

Año: *1950*

Duración: *13 min.*

La célebre obra de Picasso es ofrecida en este trabajo de manera fragmentada y convulsa, sometida a dramáticos juegos de iluminación. La narración corre a cargo de la actriz española María Casares y Jacques Pruvost. Contiene asimismo imágenes de archivo sobre el bombardeo nazi de la población vasca que da nombre a la obra, pictórica y cinematográfica. ***1**

CINE Y ARTE: 'Guernica', de Picasso, desde la mirada de Alain Resnais
por **Luis Fernando Galván**

El 26 de abril de 1937, en medio de la Guerra Civil Española –un conflicto agotador, y cada vez más brutal–, la antigua ciudad vasca de Guernica fue objeto de un intenso bombardeo por parte de la Legión Kondor (Alemania) y la Aviazione Legionaria (Italia). Las fuerzas armadas diseñaron una implacable y cruel campaña aérea para desmoralizar la psique colectiva de la nación vasca, y también para mostrar su camaradería y alianza militar con los nacionalistas y seguidores de Francisco Franco.

La elaboración del cuadro implicó, para **Pablo Picasso**, un problema de representación: ¿Cómo trasladar las sensaciones e imaginaciones traumáticas a una obra artística? El pintor español alcanzó los límites de lo imaginable quizá porque la guerra lo obligó a hacerlo. Las enormes dimensiones de *Guernica* (7.70 x 3.50 metros) eran necesarias para adecuar los efectos devastadores del bombardeo. Imitando la estructura de un tríptico, pero construido a partir de triángulos, el panel central está ocupado por un caballo que agoniza y una mujer que porta una lámpara. A la derecha hay una casa en llamas y una mujer gritando; a la izquierda, un toro y una mujer con su hijo muerto. Con ello, Picasso propone darle un rostro, una cara, a un evento cruel y agresivo contra los habitantes de una misma ciudad.



Compuesto por una serie de imágenes fracturadas que traza la evolución de las pinturas y esculturas del artista español, Pablo Picasso, desde 1906 hasta la realización de su obra maestra en 1937, *Guernica* (1950) –filme dirigido por los cineastas franceses, **Alain Resnais** y **Robert Hessens**– es una evocadora oda narrativa escrita por el poeta francés, **Paul Éluard**, y recitado intensamente con la voz en off de **Jacques Pruvost** y **María Casares**. El cortometraje es una meditación apasionada y reflexiva sobre la barbarie, la guerra y la resistencia humana. Resnais incorpora rápidas e ingeniosas estrategias de edición; recurre a los principios cubistas de fragmentación de los objetos para reintegrarlos visualmente de manera paulatina; emplea la superposición de imágenes para comparar el movimiento y la estática; hace uso de la iluminación dirigida y la

oclusión parcial de las imágenes que íntimamente subrayan el efecto psicológico que se produce a partir de la destrucción y la crueldad humana.

La puesta en escena se concentra en el panel central del cuadro, y sólo por breves momentos se muestra en su totalidad el *Guernica*. En las obras del joven Picasso –aquellas que se muestran durante los primeros minutos del filme– predominan los retratos y las representaciones figurativas, mientras que pocas veces aparecen sus cuadros cubistas y sus naturalezas muertas. Esto, quizá, responde a una intención de Resnais y Hessens por humanizar, es decir, personificar los cuadros enfatizando el poder figurativo de la pintura. No obstante, el afán de personificación contrasta con un montaje brusco y discontinuo. En otros momentos, el filme evoca la vida humilde del pueblo y los sufrimientos de la guerra por lo que la salida en escena del cuadro representa una dramatización radical convirtiendo las figuras del artista en imágenes de la muerte; los cuadros dejan de ser estrellas, son cadáveres, son símbolos de la barbarie fascista. El montaje de Resnais equipara el *Guernica* con otras obras de Picasso y con imágenes documentales que le confieren una vida, una presencia dramática muy distinta de lo que puede experimentar un espectador que aprecia el cuadro al interior del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía –ubicado en Madrid–, sino que también evoca el sufrimiento y la destrucción masiva cuyo testigo, e incluso cuya víctima parece ser el mismo cuadro. En conjunto, Resnais y Hessens logran una representación dimensionalmente compleja y multifacética de largo alcance que resulta ineludible por la seriedad con la que se retrata el tema de la guerra. El melancólico poema humano no es empleado para proponer una conmemoración elegíaca de una tragedia sin sentido, sino que funciona como una oración solemne de las víctimas y sufrientes. *2

Fuentes de información: *1 Filmaffinity, IMDB, *2 EnFilme.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=f36lXkbFbDo>

Ver en Youtube en V.O.S.E.

Ver en Youtube en V.O.S.E.

Ver en Youtube en V.O.S.E.



Entrada original

<https://www.naranjasdehirosima.com/2018/06/guernica.html>

7 DE JUNIO DE 2018

NIÑO FIDENCIO, EL TAUMATURGO DE ESPINAZO

1980S

1981

CPC

DOCUMENTAL ANTROPOLOGICO

MEXICO

NICOLÁS ECHEVARRÍA

RELIGIÓN



Título original: *Niño Fidencio, el taumaturgo de Espinazo*

Dirección: *Nicolás Echevarría*

Fotografía: *Nicolás Echevarría*

Producción: *Aarón Hernández, Enrique Aracil*

Guion: *Nicolás Echevarría*

Música: *Mario Lavista*

Sonido: *Sibylle Hayem*

Productora: *CPC (Centro de Producción de Cortometraje)*

País de producción: *México*

Año: *1981*

Duración: *75 min.*

A principios del siglo, los prodigiosos poderes curativos del Niño Fidencio, animaron a enfermos de toda la República Mexicana y del Sur de Estados Unidos a congregarse en la Hacienda El Espinazo en el estado de Nuevo León, México, para ser atendidos por Fidencio de Jesús Síntora Constantino (1898-1938) dos veces al año, el 19 de marzo y el 19 de octubre, fechas conmemorativas del nacimiento y muerte del Niño Fidencio, acuden al lugar miles de fidencistas agradecidos que celebran ritos ceremoniales en memoria de taumaturgo. El documental es un testimonio del culto que hasta la fecha continua en ese lugar, con las peregrinaciones populares y los ritos fidencistas.

La narración en directo evoca, entre otras cosas, la escena en que el taumaturgo de Espinazo curó al mismísimo jefe máximo de la Revolución, General Plutarco Elías Calles. La riqueza del documental en términos de una visión donde el espectador saca sus propias conclusiones, donde la cámara (filmado en 35 mm) registra la celebración al que el pueblo de Espinazo, Coahuila, le rinde al niño Fidencio. Lo primero que llama la atención es la llegada del tren N de M hoy desaparecido, donde cientos de personas se dan citas venidos de distintos puntos no solo de México sino del extranjero que regresan a celebrar a su santo. Las sesiones a la que sus seguidores se ofrecen son verdaderos rituales colectivos dirigidos por sacerdotes del culto a Fidencio, según el cual reencarna cada año en sus sacerdotes para curar, esta práctica se realiza cada 19 de marzo día de su nacimiento (1898) que curiosamente también fue de su muerte (1938).

Operaba tumores con vidrios y sin anestesia, curaba a los sordomudos con una técnica poco científica que era columpiarlos para hacerlos hablar, arrojaba los regalos que le obsequiaban, afirmando que con el solo hecho de ser tocados por él, quien los tocara se sanaría o pasándolo por encima de sus seguidores para que lo tocaran ya que no se daba abasto con tantos que atendía, pues tocarlo aunque sea con un dedo era señal de una curación inminente. Este documental no podía estar completo sin la ayuda de Luis "El Guero" pregonero en este documental que de vez en cuando habla sobre el origen e historia de tan singular personaje para introducirnos nuevamente por el viaje al que Nicolás Echevarría nos lleva a través del lente. Imágenes del niño Fidencio haciendo sus prácticas curativas, conviviendo con los pobladores, la efervescencia de tener a su santo entre ellos, quedaron plasmados para siempre en el cine que gracias a la Cineteca Nacional integra al documental. *1

Fuentes de información: *1Wikipedia, IMCINE, Cineteca Nacional, FilminLatino.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=amX9Vp1Pcp8>

[Ver en Youtube.](#)

[Ver en FilminLatino.](#)



Entrada original

<https://www.naranjasdehirosima.com/2018/06/nino-fidencio-el-taumaturgo-de-espinazo.html>

18 DE JUNIO DE 2018

LA NUEVE OU LES OUBLIÉS DE LA VICTOIRE

2 GUERRA MUNDIAL

2010

2010S

ESPAÑA

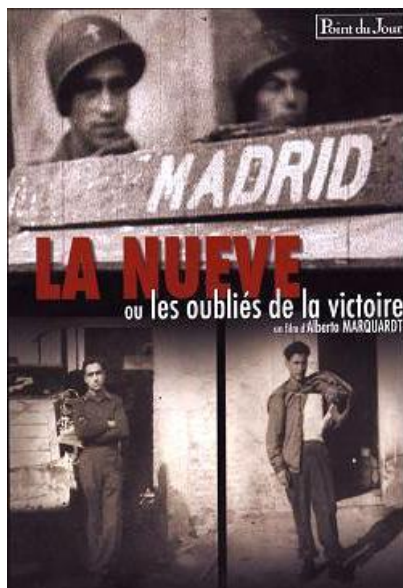
FASCISMO

FRANCIA

GUERRA

HISTORIA

REVOLUCIÓN ESPAÑOLA 1936-1939 Y POSGUERRA



Título original: *La Nueve ou les oubliés de la victoire / La Nueve, los olvidados de la victoria*

Dirección: *Albert Marquardt*

Producción: *Luc Martin-Gousset*

Edición: *Michele Courbou, Claudio Hughes, Véronique, Lagoarde-Ségot*

Música: *Florenca Di Concilio*

Sonido: *Simon Apostolou*

Productora: *Point du Jour*

País de producción: *Francia, España*

Idioma: *Versiónes en Francés y en Castellano.*

Año: *2010*

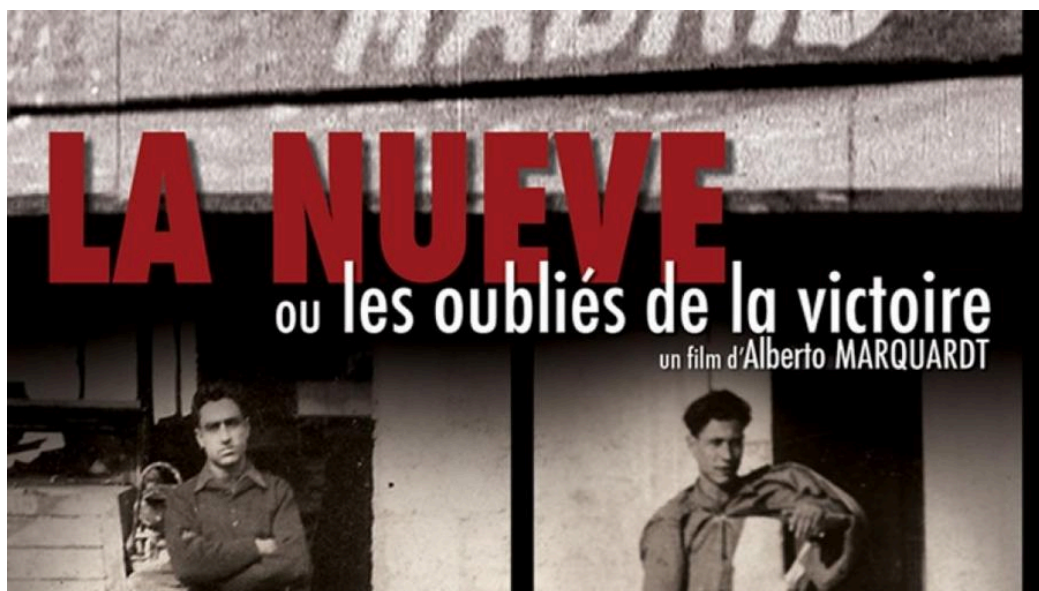
Duración: *53 min.*

Documental que narra la historia de los republicanos españoles de “La Nueve”, compañía de la división Leclerc cuyas tropas fueron las primeras que liberaron París, el 24 de agosto de 1944. La Nueve -cuyos tanques y vehículos de combate habían sido bautizados con nombres procedentes de la Guerra Civil española, como 'Madrid', 'Guernica' o 'Guadalajara'- había participado en la campaña de África contra Rommel y no sólo liberaron París, sino que participaron en la ofensiva en Alsacia y en el definitivo asalto en Alemania contra el 'Nido de Águilas' de Hitler. Perecieron más de mil hombres. La historia de 'La Nueve' era hasta hoy prácticamente desconocida, pues la historia oficial en Francia ha echado una cortina de silencio y

de olvido sobre esa participación española y extranjera en la liberación de París y en la resistencia contra el nazismo.

Alberto Marquardt, director argentino afincado en Francia, se interesó en 2002 por esta epopeya de 'La Nueve' y por su carácter simbólico para restablecer la verdad histórica. Siete años después, Marquardt consiguió montar la producción y con magníficas imágenes de archivo y las entrevistas a dos de los supervivientes: el catalán Luis Royo y el asturiano Manuel Fernández, sin amarguras ni recriminaciones, reconstruyen con emoción la historia de la Nueve. En su aventura, esos republicanos españoles derrotados en España prosiguieron en Francia la lucha armada contra el fascismo y el nazismo -aliados de Franco en la Guerra Civil-, con la esperanza de que una vez terminada la Guerra Mundial caería también la dictadura franquista. La historia de 'La Nueve' es la de los campesinos, los artesanos, los maestros, "proyectados" de golpe y porrazo a la Historia, arrancados a su condición, a su cotidianidad, y que aceptaron el desafío a pesar de las dificultades.

***1**

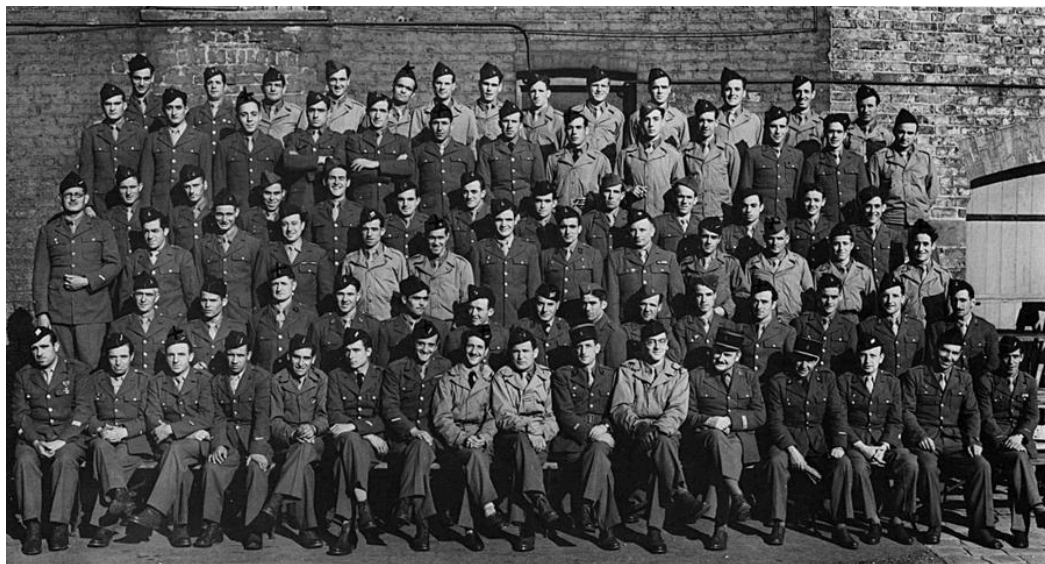


9ª COMPAÑÍA REPUBLICANA ESPAÑOLA “LA NUEVE” *2

Con la victoria de la España Nacional en la Guerra Civil Española de 1936 a 1939, miles fueron los partidarios de la Segunda República que tras la derrota tuvieron que marchar al exilio. Entre ellos destacarían un grupo de hispanos en Francia que después de unirse a la Legión Extranjera Francesa combatirían junto a los Aliados durante la Segunda Guerra Mundial como parte de la 9ª Compañía Republicana Española.

A inicios de 1940 había 700 españoles formando parte de la Legión Extranjera Francesa que recibieron su bautismo de fuego en la campaña de Noruega combatiendo contra el Ejército Alemán en las localidades de Tromsø y Hardstad. Inmediatamente después, cuando Alemania

invadió Francia en Mayo de 1940, otros 15.000 hispanos repartidos entre la Legión Extranjera Francesa o bien en batallones de trabajo del Ejército Francés dedicados a cavar trincheras, contribuyeron a frenar la marcha de las tropas alemanas, como sucedió con un grupo de republicanos que resistió en torno al nudo de comunicaciones de Bray-les-Dunes (todos serían capturados), lo que facilitó a otros 2.000 españoles ser evacuados del puerto de Dunkerque, aunque 7.000 más caerían prisioneros al concluir la ocupación del país en Junio. Curiosamente y de entre aquellos que huyeron a Gran Bretaña, un reducido número se alistaría en el Ejército Británico y lucharía en la Batalla de Creta sobre Grecia en 1941.



La mayor parte de los republicanos españoles que permaneció en la Francia de Vichy al frente del Mariscal Philippe Pétain que se había declarado leal a las potencias del Eje, fueron acuartelados en los centros de instrucción de la Legión Extranjera Francesa en África. Descontentos por servir bajo una bandera que consideraban enemiga, muchos fueron los hispanos que abandonaron Marruecos y Argelia para iniciar una aventura atravesando el Desierto del Sáhara y las selvas del África Ecuatorial hasta unirse en Libreville al Cuerpo Franco-Africano (Corps Franc D'Afrique) de la Francia Libre al mando del general Charles De Gaulle. Formando parte de esta unidad al servicio de los Aliados, los republicanos españoles combatieron contra el Ejército Vichysta en Siria, contra el Ejército Italiano en Sudán y contra el Afrika Korps del general Erwin Rommel sobre Egipto y Libia en choques como la Batalla de Bir Hacheim o la Batalla de El-Alamein. Incluso el 7 Mayo de 1943 las tropas hispanas del Cuerpo Franco-Africano que lucharon en la campaña de Túnez tuvieron el honor de conquistar el puerto de Bizerta.



Cuando en Mayo de 1943 fue creada la División Blindada “Leclerc” con 16.000 efectivos al mando del general Philippe d’Hauteclerc sobre la colonia del Chad, un total de 2.000 españoles se enrolaron voluntarios en esta unidad del Ejército Francés. Agrupados en la 9ª Compañía del Regimiento de la Marcha del Chad, pronto esta formación pasó a ser conocida como la 9ª Compañía Republicana Española o “La Nueve” al frente del oficial Raymond Dronne y con unas tropas cuyo perfil procedía de antiguos comunistas, socialistas, anarquistas e incluso un reducido número de derechistas y monárquicos descontentos, además de personal de las colonias o prisioneros liberados de los campos de concentración en el Norte de África. Una vez reunidos todos estos combatientes, fueron enviados a los cuarteles de Rabat en Marruecos y posteriormente a Gran Bretaña a bordo del carguero RMS Franconia, donde el Ejército Estadounidense entregó a los hispanos 160 tanques Sherman, 280 carros de medios Stuart M3 y Greyhound M8, camiones Dodge, GMC, Brockway y Diamond, y numerosos jeeps Willy. Curiosamente se autorizó a los españoles llevar la bandera de la Segunda República como emblema y tener cosidos los colores rojo, amarillo y morado en los hombros del uniforme, además de bautizar a los tanques con el nombre de “Madrid”, “Guadalajara”, “Teruel”, “Belchite”, “Brunete”, “Ebro”, “Don Quijote”, “España Cañí”, “Guernica”, “Buenaventura Durruti”, “Montmirail”, “Champaubert”, “Liberation”, “Les Cosaques”, “Romilly” o “Le Pingöunis”, entre otros.*2



Fuentes de información: *1 Filmaffinity, IMDB, *2 Artículo completo por Rubén Villamor publicado en Eurasia1945, LaNueva.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=sCTzkiBmMFU>

Ver versión en castellano en Youtube.

Ver versión en castellano en Youtube.

Ver versión en castellano en Youtube.

Ver versión en castellano en Youtube.

Ver versión en castellano en Vimeo.

Ver versión en francés en Youtube.

Ver versión en francés en Vimeo.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/06/la-nueve-ou-les-oublies-de-la-victoire.html>

18 DE JULIO DE 2018

ALL'OMBRA DELLA CROCE

ALESSANDRO PUGNO

ESPAÑA

FASCISMO

FRANQUISMO

ITALIA

RELIGIÓN



Dirección y guión: **Alessandro Pugno**

Dirección de fotografía: **Leif Karpe**

Montaje: **Enrico Giovannone**

Dirección de postproducción: **Guillermo Alvite**

Música original: **Filippo Restelli, Diego Cardoso**

Dirección de producción: **Nacho Gomez**

Producción ejecutiva: **Luca Cecchet Sansoè**

Productores: **Gabriella Manfrè, Antonio Saura, Alessandro Pugno**

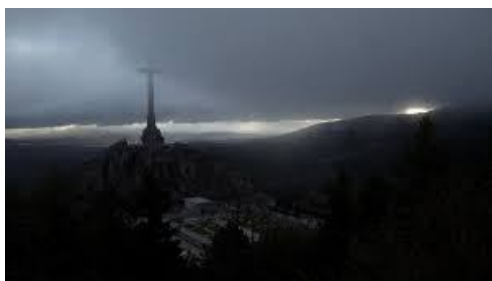
Producción: **Papavero Films, Piemonte Doc Film Fund, Invisible Film, Zebra Producciones, Babydoc Film**

País de producción: **España, Italia.**

Año: 2012

Duración: 73 min.

No muy lejos de Madrid se encuentra el Valle de los Caídos, un lugar que continúa siendo el símbolo de un conflicto que aún no está resuelto en el seno de la sociedad española. Bajo la cruz yacen 35.000 víctimas de la Guerra Civil Española, mientras que alrededor de 50 niños van a la escuela en el mismo recinto. Los niños reciben una educación que intenta desesperadamente resistirse a la secularización y a la influencia de la ciencia que caracterizan a la España contemporánea y a la sociedad global.



ALL'OMBRA DELLA CROCE

Por **Sonia García López**

La película de Alessandro Pugno *All'ombra della croce*, filmada desde el interior del Valle de los Caídos, resulta reveladora por lo novedoso de las imágenes, por descubrir la pervivencia de la alianza entre la religión y el espíritu del franquismo, con la habilidad de poder ofrecer al atribulado espectador una libertad para escoger qué lectura quiere hacer del documental.



Si existe un complejo arquitectónico que, casi 40 años después de la muerte de Franco, simbolice el espíritu de revancha que se desató tras la guerra civil en la España franquista, ese es, sin duda, el que se alza cerca de San Lorenzo del Escorial (Madrid), en el valle de Cuelgamuros. El Monumento del Valle de los Caídos, cuya construcción, ordenada por el dictador, se extendió durante casi veinte años, fue concebido por el dictador como un homenaje a los caídos “por Dios y por España”. Y aunque, como reza la aséptica descripción del lugar que ofrece Patrimonio Nacional, “en la roca está excavada la gran Basílica sepulcral, donde están enterrados caídos de los dos lados enfrentados en la guerra civil” (1), lo cierto es que el lugar se erigió desde su

construcción en símbolo de la memoria franquista que todavía hoy, cada 20 de noviembre, convoca a un séquito de nostálgicos que se reúnen ante la tumba de Franco para rendirle tributo. En este enclave lacerante para tantos españoles se desarrolla *A la sombra de la cruz* (All'ombra della croce) del realizador italiano **Alessandro Pugno** y no precisamente volviendo la vista sobre el pasado, sino concentrándose en el presente más inmediato. Este documental se estrenó en España en la pasada edición del Festival Punto de Vista de Navarra y posteriormente se alzó con la Biznaga de Plata al Mejor Documental en el Festival de Cine Español de Málaga.



Cierto es que el documental establece desde el principio, si bien de manera algo tosca, una suerte de contigüidad entre pasado y presente en virtud del arranque basado en imágenes de archivo correspondientes a documentales de la guerra civil de orientación fascista. No obstante, lo que sigue a continuación tras esta breve digresión es una “inmersión en la vida cotidiana perfectamente regulada del Valle de los Caídos (...) solo perturbada cuando el mundo exterior, secular, llama con fuerza a su puerta” (2). En efecto, ante nuestros ojos se despliega –desde un rigor observacional únicamente resquebrajado por la inserción de imágenes de archivo en un momento puntual–, el día a día de los niños que viven en la escolanía, en la que son instruidos en materias escolares y en el culto religioso, junto a los monjes benedictinos que se ocupan del desarrollo del programa y del mantenimiento de la Abadía de la Santa Cruz. En paralelo, el documental acompaña a un antiguo escolano en los preparativos para recibir la orden sacerdotal, destino ideal que los abades del valle prefiguran para la chiquillería que allí se educa siguiendo los valores más ortodoxos de la doctrina católica. Desde este punto de vista, resulta revelador, por lo novedoso de las imágenes, descubrir la pervivencia de la alianza entre la religión y el espíritu del franquismo (“forjador de este legado es el generalísimo Franco”, nos informa la voz de Matías Prats, padre, en uno de los noticiarios mostrados al comienzo del documental). Ese es, sin duda, uno de los mayores logros del documental de Pugno, pues permite al público que normalmente se abstiene de frecuentar estos lugares o de educar a sus hijos en la más estricta observación del catolicismo, descubrir algunas de las perlas sobre las que se sostiene el adoctrinamiento de los niños.*1

Fuentes de información: *1 *Reseña completa por* **Sonia García López** en **Blogs&Docs**, **PremiosGoya**, **Filmin**.

Película en línea · <https://www.dailymotion.com/embed/video/x2kr451>

Ver en Filmin (España) en 720p.

Ver en Dailymotion en 480p.

Ver en Youtube a 240p.

Ver en Gloria.tv a 240p.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/07/allombra-della-croce.html>

10 DE AGOSTO DE 2018

SON DEDICADO AL MUNDO

1970S

1972

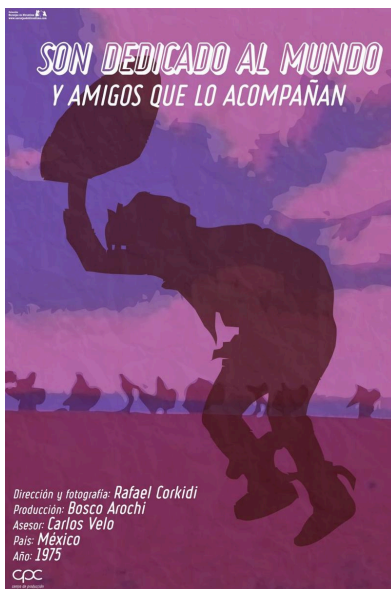
CARLOS VELO

CARTELES NARANJAS

CPC

MEXICO

RAFAEL CORKIDI



Título original: *Son dedicado al mundo y amigos que lo acompañan*

Dirección: **Rafael Corkidi**

Fotografía: **Rafael Corkidi**

Producción: **Bosco Arochi**

Edición: **Antonio Solozano**

Grabación: **Victor Rapaport**

Musicalización: **Marcos Lesama**

Asesor: **Carlos Velo**

Programación ideografica: **Ortiz Tejeda**

Bailes: **Grupo Folklorico de la Universidad de Guadalajara**

País de producción: **México**

Año: **1975**

Productora: **CPC (Centro de Producción de Cortometraje)**

Formato original: **35mm, color.**

Duración: **14 min.**

Muestra surrealista de la abundante riqueza del folklor mexicano que en sus danzas recoge la vocación de un pueblo por las celebraciones festivas.

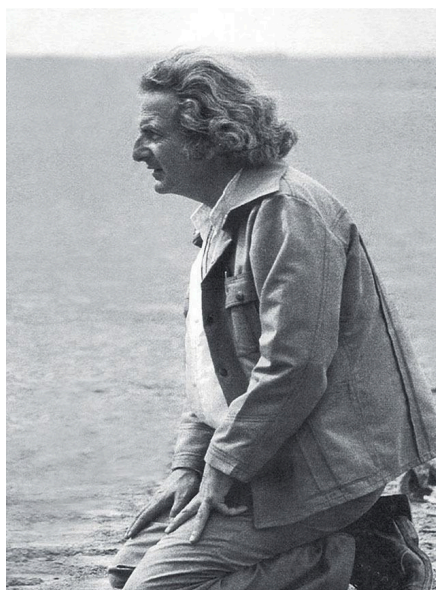


2° Premio de Dirección en "Festival del Film Turistico de Lisboa" en 1974.





Rafael Corkidi



Rafael Corkidi Acriche (Puebla, Puebla, México, 20 de mayo de 1930 - Boca del Río, Veracruz, México, 18 de septiembre de 2013) fue un cineasta y videasta mexicano. En 1960 produjo y fotografió "**El despojo**", cortometraje experimental, para posteriormente participar como fotógrafo en "Tamayo" (1967) de Manuel González Casanova, Tajimara (1965) de Juan José Gurrola, "**Anticlímax**" (1969) de Gelsen Gas, "**Fando y Lis**" (1967), "El Topo" (1969) y "La

montaña sagrada" (1972), estas últimas de Alejandro Jodorowsky. En 1968 dirige los cortos "México 68" y "Pueblo 68".



En 1977 dirige y fotografía el largometraje de ficción *Pafnucio Santo*, por el que estuvo nominado al Ariel a la mejor fotografía en 1976.

Fue director del primer largometraje mexicano y latinoamericano hecho completamente en formato de video, *Figuras de la pasión* (1983)

Centro de Producción de Cortometraje (CPC)

Centro de Producción de Cortometraje (CPC) fundado en 1971, produce más de 200 obras en un período de 10 años. Por el que pasaron realizadores y cinefotógrafos como Carlos Velo, Rubén Gámez, Jaime Kuri, Arturo Ripstein, Rafael Corkidi, Alfredo Gurrola, Giovanni, Korporaal, Luis Mandoki, Oscar Menéndez, Nicolás Echevarría.

"El Centro de Producción de Cortometraje fue creado en 1971 con el objeto de promover la realización de cortometraje y documental en México. Desde entonces, ha impulsado la producción de las más variadas temáticas y tendencias, desde el rigor de lo estrictamente didáctico hasta la libertad estilista de la ficción, lo que ha contribuido a la formación de nuevos cineastas en nuestro país.

Ubicado dentro de los Estudios Churubusco- Azteca, S.A., los más importantes de Latinoamérica y entre los mejores del mundo, el Centro de Producción de Cortometraje cuenta con todos los servicios de producción y post-producción, lo que le permiten brindar a cada documental la máxima atención profesional en cada uno de sus departamentos especializados.

Creemos que el cortometraje no es un género secundario o inferior. Por el contrario, se enfrenta a retos y problemas igualmente desafiantes, igualmente exigentes a los que se presentan en la realización del cine comercial o de largometraje.

Es a partir de esta convicción que nos hemos abocado a imprimirle a nuestro trabajo la dedicación, la seriedad formal y el empeño creativo que nos ponen a la altura del cine industrial más desarrollado." *1 Catálogo del Centro de Producción de Cortometrajes (CPC) (1980)



Fuentes de información: CPC, Wikipedia, IMDB, FilmAffinity, *1 Catálogo del Centro de Producción de Cortometrajes (CPC) (1980) Centro de Documentación Cineteca Nacional,

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=7dpaaP230B8>

Ver en Youtube.



Entrada original
<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/08/son-dedicado-al-mundo.html>

13 DE AGOSTO DE 2018

MURAL EFÍMERO

02 DE OCTUBRE 68

1960S

1968

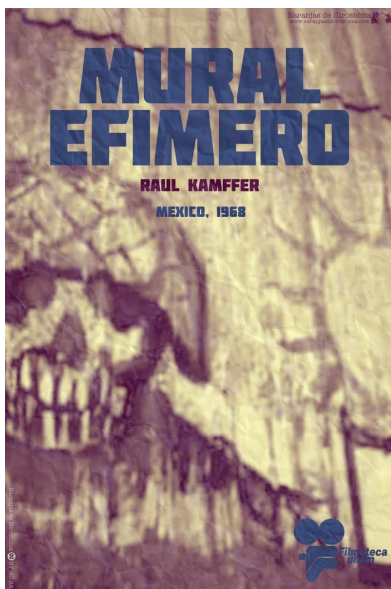
CARTELES NARANJAS

DICTADURA

DOCUMENTAL MILITANTE

LATINOAMERICA

MEXICO



Título original: *Mural efímero*

Dirección: *Raúl Kamffer*

Guion: *Raúl Kamffer*

Música: *Deep Purple*

Productora: *Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM.*

País de producción: *México*

Año: **1968**

Duración: **10 min.**

Documento cinematográfico sobre el mural realizado en Ciudad Universitaria, alusivo al movimiento estudiantil de 1968. Un testimonio artístico de ese momento político plasmado, entre otros, por Mario Orozco Rivera, José Luis Cuevas y Pedro Preux.

Documental sobre el mural realizado en la Ciudad Universitaria de la UNAM alusivo al movimiento estudiantil de 1968, un movimiento social que el 2 de octubre de 1968 fue dispersado por el gobierno mexicano en la que se denominó como "la Matanza de la Plaza de las Tres Culturas" (Plaza de Tlatelolco). La masacre fue cometida por el grupo paramilitar denominado "Batallón Olimpia" y el Ejército Mexicano, en contra de una manifestación convocada por el Consejo Nacional de Huelga.

Fuentes de información: *FilMOTECA de la UNAM, Filmaffinity, Cineteca Nacional.*

Película en línea · https://www.youtube.com/watch?v=B3o7_ToFqI8

Ver en Youtube.

Ver en la Filmoteca de la UNAM.



Entrada original

<https://www.naranjasdehirosima.com/2018/08/mural-efimero.html>

14 DE AGOSTO DE 2018

LET IT BE

1970

1970S

CARTELES NARANJAS

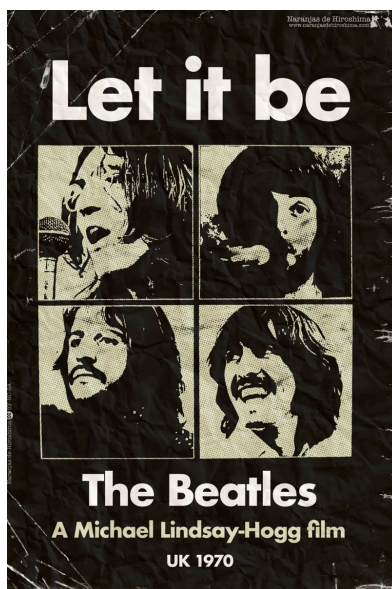
DOCUMENTAL MUSICAL

INGLATERRA

MICHAEL LINDSAY-HOGG

MÚSICA

THE BEATLES



Título original: *Let It Be*

Dirección: *Michael Lindsay-Hogg*

Fotografía: *Anthony B. Richmond*

Edición: *Graham Gilding, Tony Lenny.*

Sonido: *Roy Mingaye, Ken Reynolds, Peter Sutton.*

Producción musical: *Phil Spector*

Música: *The Beatles*

Intervienen: *Paul McCartney, John Lennon, George Harrison, Ringo Star, George Martin, Yoko Ono, Billy Preston.*

Productora: *Apple Films, ABKCO Films*

Formato de filmación: *16mm, Color.*

Formato de proyección: *16 mm ampliado a 35 mm,*

Relación de aspecto: *1.37 : 1*

País de producción: *Inglaterra*

Año: *1970*

Duración: *81 min.*

Let It Be es una película documental de 1970 sobre The Beatles. Originalmente el documental sería titulado Get Back. Este debía tratarse de los trabajos habituales del grupo a la hora de componer canciones; sin embargo, en este filme puede apreciarse a simple vista las diferencias

que existían en el grupo, y el ambiente tenso en el que trabajaban. La canción Let It Be ganó un Oscar a la mejor canción de esta película, pero sólo Paul McCartney lo fue a buscar. Se filmó durante todo el mes de enero de 1969. Cuando se terminó de grabar los Beatles no querían saber nada sobre esta película, pero los ejecutivos de Apple Corps les exigieron que terminaran la película ya que les había costado mucho dinero para producirla. La banda sonora ya había sido grabada con la película, entonces Phil Spector fue escogido para realizar la mezcla, y que añadiera o quitara lo necesario. En esta película se le puede ver a Paul más metido en el papel de líder del grupo, a John Lennon muy atado a Yoko, también es visible que George se molestaba cuando Paul le decía como tocar la guitarra. En total se filmaron aproximadamente noventa y seis horas para esta película, fueron seleccionados ochenta minutos para el corte final.



Sinopsis

La película se atiene a los cuatro Beatles (John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr) visto de modo Fly on the Wall, sin narración, los títulos de escena, o entrevistas con los temas principales. La primera parte de la película muestra a la banda ensayando en un escenario de sonido de Twickenham Film Studios. Las canciones son obras en curso, con discusiones entre sí acerca de las formas de mejorarlas. En un punto, McCartney y Harrison tienen un intercambio incómodo, en el que McCartney sostiene que "Two of Us" puede sonar mejor sin riffs de guitarra de Harrison, a lo que éste respondió: "voy a tocar lo que tú quieras que toque, o no voy a tocar si no quieres. Sea lo que sea lo haré". También aparece Mal Evans, proporcionando los golpes de martillo en "Maxwell's Silver Hammer", y Yoko Ono, bailando con Lennon durante la canción "I Me Mine".

A continuación The Beatles se muestran individualmente como llegan a la sede de Apple, en el que comienzan el proceso de grabación de estudio con el canto de Harrison "For You Blue", mientras que Lennon toca la guitarra slide. Starr y Harrison se muestran trabajando sobre la

estructura de "Octopus's Garden", y luego demostrado por George Martin. Billy Preston acompaña a la banda en versiones improvisadas de rock and roll, así como de Lennon en "Dig It", mientras que la hija de Linda Eastman, Heather, desempeña en el estudio. Lennon es mostrado escuchar desinteresadamente como McCartney expresa su preocupación por la inclinación de la banda a permanecer confinado al estudio de grabación. The Beatles concluyeron su trabajo de estudio con la actuación completa de "Two of Us", "The Long and Winding Road", y "Let It Be".

Para la parte final de la película, The Beatles y Preston dan un concierto sin previo aviso en la azotea del estudio. Realizan "Get Back", "Don't Let Me Down", "I've Got a Feeling", "One After 909" y "Dig a Pony", alternan con las reacciones y comentarios de los londinenses sorprendidos en las calles. La policía finalmente hace su camino hacia el techo y tratan de llevar el espectáculo a su fin. En respuesta a los aplausos de la gente en la azotea después de la última canción, John Lennon bromea: "Me gustaría decir gracias en nombre del grupo y de nosotros mismos, y espero que hayamos pasado la audición".



Concepto

Después de las sesiones de estrés para el álbum The Beatles (The White Album) que concluyó en octubre de 1968, McCartney llegó a la conclusión de que el grupo necesitaba volver a sus raíces para su próximo proyecto. El plan era dar una presentación en vivo con canciones nuevas, como una emisión especial de televisión y grabarlas para lanzarlo como un álbum. A diferencia de sus álbumes más recientes, su nuevo material sería diseñado para trabajar bien en concierto, sin el beneficio de doblajes o trucos de grabación.²

Muchas ideas flotaban sobre la ubicación del concierto. Lugares convencionales como el Roundhouse de Londres fueron discutidos, pero también se consideraron lugares más inusuales como un molino de harina en desuso y un trasatlántico. El lugar al que recibió la mayoría de consideración fue un anfiteatro romano en el norte de África. Ninguna de las ideas obtuvo el entusiasmo unánime, y con tiempo limitado por el compromiso próximo de Starr a la película

The Magic Christian, se acordó iniciar los ensayos, sin una decisión firme sobre la ubicación del concierto.³

Denis O'Dell, director de la división de cine de Apple, sugirió filmar los ensayos en 16 mm para su uso como por separado "The Beatles en trabajo", documental de la televisión a fin de complementar la difusión de conciertos. Para facilitar el rodaje, los ensayos tendrán lugar en Twickenham Film Studios en Londres.³ Michael Lindsay-Hogg fue contratado como director, después de haber trabajado anteriormente con The Beatles en las películas de promoción de "Paperback Writer"/"Rain", "Hey Jude", y "Revolution".



Canciones de la película Let It Be

Todas las canciones escritas por Lennon/McCartney, excepto donde se indica.

En Twickenham Film Studios

1. "Adagio For Strings"
2. "Don't Let Me Down"
3. "Maxwell's Silver Hammer"
4. "Two of Us"
5. "I've Got a Feeling"(1)
6. "I've Got a Feeling"(2)
7. "Oh! Darling"
8. "One After 909"
9. "Jazz Piano Song" (McCartney/Starr)
10. "Two of Us"
11. "Across the Universe"
12. "Dig a Pony"
13. "Suzy Parker" (Lennon/McCartney/Harrison/Starr)
14. "I Me Mine" (Harrison)

En el estudio de Apple

15. "For You Blue" (Harrison)
16. "Bésame Mucho" (Consuelo Velázquez/Sunny Skylar)
17. "Octopus's Garden" (1) (Starr)
18. "Octopus's Garden" (2) (Con Billy Preston)
19. "You Really Got a Hold on Me" (Smokey Robinson)
20. "The Long and Winding Road"
21. "Shake, Rattle and Roll" (Jesse Stone)
22. Popurri/Cierre: "Kansas City"/"Miss Ann"/"Lawdy Miss Clawdy"
23. "Dig It"
24. "Two Of Us"
25. "Let It Be"
26. "The Long and Winding Road"
- El concierto en la azotea***
27. Get Back
28. Don't Let Me Down
29. I've Got a Feeling
30. One After 909
31. Dig a Pony
32. Get Back

Fuentes de información: [IMDB](#), [Archive.org](#), [Wikipedia](#), [The Beatles](#).

Película en línea · https://archive.org/embed/Let_It_Be_1970_film

Ver y/o descargar la versión (Original 35mm Widescreen Theatre Print - Stereo Audio) en [Archive.org](#)



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/08/let-it-be.html>

15 DE AGOSTO DE 2018

ESTAÑO, TRAGEDIA Y GLORIA

1950S

1953

BOLIVIA

CARTELES NARANJAS

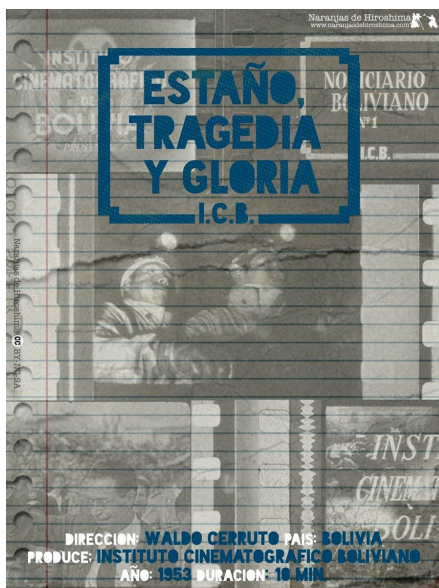
DOCUMENTAL MILITANTE

I.C.B.

LATINOAMERICA

REVOLUCIÓN

WALDO CERRUTO



Título original: *Estaño, tragedia y gloria*

Dirección: **Waldo Cerruto**

Ayudante de dirección: *Enrique Albarracin, Pastor Fuentes, Rolando Alvarez Torrico.*

Dirección: *Waldo Cerruto*

Fotografía: *Juan Carlos Legazpi, Nicolás Smolij*

Montaje: *Emilio Murua*

Sonido: *Fernando Murua*

Relator: *Benjamin Cormejo*

Colaboración artística de: *Celso Peñaranda, Tito Landa.*

Música: *Guillermo Butikofer*

Formato original: *16mm B/N.*

Formato copia: *VHS Transfer*

Productora: *Instituto Cinematográfico Boliviano, I.C.B.*

País de producción: *Bolivia*

Año: **1953**

Duración: **15 min.**

Intertítulo con el que comienza el documental:

"Esta película tiene el propósito de mostrar a los amantes de la libertad la tragedia que tuvo que pasar el pueblo boliviano para alcanzar la inmensa felicidad de lograr con la nacionalización de las minas su independencia económica. Es por eso que a los hombres libres del mundo, nos dirigimos como liberados con este mensaje impregnado de angustia, lleno de dolor y en radical contraste, colmado de las mas grande de las emociones: la de ser definitivamente libres después de haber soportado por mas de cincuenta años esta especie de destierro en el mismo seno de nuestra patria".



EL INSTITUTE CINEMATOGRAFICO BOLIVIANO I.C.B.

***1** Extracto del libro: **Historia del cine boliviano** - Alfonso Gumucio Dagron (Film. UNAM, 1983)

La Revolución del 52

El cambio fundamental que sufriría la historia del país a partir del 9 de Abril de 1952 afectó también al cine. aunque la transformación de este último no se dio de forma inmediata. La insurrección popular del 9 de Abril acabó definitivamente con los regímenes oligárquicos que se habían mantenido en el poder mediante golpes militares y masacres. Dias más tarde, una masa de obreros y campesinos desbordaba la "ceja" de El Alto de La Paz otorgando un recibimiento impresionante a Victor Paz Estenssoro que llegaba de su exilio de Argentina. Aunque no había luchado como Lechín o como Siles Zuazu, Estenssoro era, para muchos, el símbolo de la Revolución.



En el avión en que llegó el 15 de abril, llegaron también dos jóvenes camarógrafos argentinos. Waldo Cerruto, cuñado del Jefe del MNR los había contratado en Buenos Aires para que filmarían las primeras imágenes del acontecimiento histórico que estaba ocurriendo. Los dos camarógrafos, Juan Carlos Levaggi y Nicolás Smolij llegaron para filmar con sus propias cámaras el hecho histórico más grande que les había tocado vivir. Cuando lo entrevisté en 1975 Smelij recordaba con claridad esos momentos vividos 23 años antes: "Salimos de Buenos Aires en un Curtis 46 piloteado por Walter Lem, que era un gran hombre. Nuestra primera impresión al llegara El Alto fue muy fuerte, y no la olvidaré nunca. Una gran masa de mineros esperaba con sus dinamitas y sus fusiles. Era indescrptible. Comenzamos a bajar a la ciudad, pero los autos avanzaban a penas, tal era la multitud congregada a lo largo del camino. Nunca he visto una manifestación tan grande como esa. Nosotros estábamos de pie sobre los autos sostenidos por forzudos guardaespaldas mientras nosotros filmábamos.

Estábamos agotados por el cambio de altura y por el viaje, pero no podíamos dejar de filmar ese espectáculo increíble. Había mil cosas que filmar, era una fiesta con multitudes, danzas, etc. Nuestras camaritas Bell and Howell se portaron muy bien."



Levaggi y Smolij no pararon de filmar manifestaciones, desfiles, discursos. La Revolución estaba en plena efervescencia y era algo inédito para estos dos cineastas de veinte años de edad. Aclimatados en pleno trabajo, siguieron filmando en los días siguientes los destrozos, los lugares bombardeados, los movimientos de tropas, y reconstruyendo algunas escenas de lo que fue la insurrección. Todo ello dio como resultado *Bolivia se libera*, película de diez minutos cuyo título no puede ser más adecuado. El “se” que une a “Bolivia” y a “libera” da la imagen de un pueblo que se libera a si mismo, mientras el presente del verbo indica que la película es el testimonio de un proceso, y no un documental sobre algo ya concluido, . Según Waldo Cerruto el film trataba de “reconstruir escenas de la revolución, y momentos que la precedieron, las masacres mineras por parte del ejercito ligado a la oligarquía, etc”.



VÍCTOR PAZ ESTENSSORO EN 1954 EN *POR LAS RUTAS DEL PROGRESO*, UNA DE LAS POCAS PRODUCCIONES DEL ICB EN COLOR.

A raíz de este documental nació en julio de 1952, es decir apenas tres meses después de la Revolución, el Departamento Cinematográfico del recientemente creado Ministerio de Prensa y Propaganda. Pero este Ministerio fue pronto cancelado, porque se creó en su lugar la Subsecretaría de Prensa e Informaciones. El Departamento Cinematográfico se redujo a un puñado de personas y a una pequeña oficina. No podía funcionar en esas condiciones. Cerruto quería que “su obra” continuara, e insistió hasta que Paz Estenssoro (casado con la hermana de Cerruto), le hizo caso. Por Decreto Supremo del 20 de marzo de 1953 se creó entonces el Instituto Cinematográfico Boliviano. El texto del decreto determina en, su primer artículo que el ICB tendrá a su cargo “la filmación de películas de carácter informativo, cultural, educativo y otras de índole que el Instituto considere necesario realizar para su proyección dentro y fuera del territorio de la República”. En el Artículo 2o. decreta que la entidad “funcionará con carácter semi-autonomo y estará regida por un Consejo Consultivo compuesto por un representante de la Presidencia de la República que a su vez tendrá funciones de Gerente General, un representante del Ministerio de Educación y otro de la Contraloría de la República”.

(...)



LOS NOTICIARIOS DEL ICB

La orientación de los noticiarios del ICB se mantuvo a partir del número 16 según el mismo esquema de los primeros. Se trataba evidentemente de un poderoso medio de propaganda. para mostrar las obras y el espíritu revolucionario del gobierno nacionalista. Cada edición incluía notas sobre los acontecimientos oficiales, las actuaciones del presidente y de los ministros; notas sobre la “nueva apertura” de Bolivia hacia el exterior, visitas de personalidades extranjeras o convenios internacionales; notas sobre los departamentos de Bolivia, notas culturales y deportivas. Los comentarios hacían hincapié en que ese clima de evolución, de “agilización” era producto de la Revolución del 9 de Abril Aún exacerbando el aspecto propagandístico, aún llevando al extremo el culto a la personalidad de los principales dirigentes del nuevo proceso, no cabe ninguna duda de que tanto que documentos históricos, los noticiarios eran de inapreciable valor, por solo el hecho de registrar y conservar imágenes privilegiadas de momentos tan importantes como los que vivía el país entonces.



EL MUTÚN, UNA DE LAS MUCHAS PRODUCCIONES SOBRE MINERÍA DEL ICB;

ESTA VEZ DIRIGIDA POR JENARO SANJINÉS (HERMANO DE JORGE).

CORTOMETRAJES

Paralelamente a la producción del noticiario y aprovechando los desplazamientos de los camarógrafos y los frecuentes viajes a Buenos Aires, el ICB produjo una serie de cortometrajes que vale la pena mencionar aquí. Amanecer indio fue uno de los primeros, cuya responsabilidad estuvo a cargo de Juan Carlos Levaggi y Nicolás Smolji en la fotografía, y Enrique Albarracín y Pastor Fuentes en la realización, aunque solo figuran como ayudantes de dirección”, mientras que Waldo Cerruto figura como director. En una conversación que tuve con Nicolás Smolij en Lima, hacia 1975, éste afirmó que Cerruto no asistía nunca a las filmaciones, ni tampoco viajaba a Argentina para realizar la compaginación de las películas, de manera que no se le puede atribuir a él la responsabilidad artística de films en los que figuraba su nombre solamente por ser gerente de la entidad que los producía. Amanecer indio mostraba una gran concentración campesina en La Paz, en homenaje al “Día del Indio” (2 de agosto), establecido por el Gobierno del MNR. Cerca de 20.000 campesinos llegaron de todas las provincias del Departamento de La Paz y del Interior del país. El comentario de la película hacía énfasis de lirismo sobre las imágenes de la cordillera, de altiplano y de los campesinos reunidos frente al Palacio de Gobierno, escuchando el discurso de Paz Estenssoro. “Retumba en la ciudad el clamor del pueblo que ha dejado de ser esclavo. La emoción de su libertad se expresa en la elocuencia de sus manos, en el saludo de los campesinos al Jefe del Estado, regios rostros maquillados por la brisa chapaca, cambas, quechuas y aymaras desfilan portando la tricolor que recién para ellos es simbolo de la redención”, decía en una parte del comentario.

Las mismas personas se hicieron cargo, poco más tarde, de la realización de Potosí colonial, documental sobre la Villa Imperial, que de imperial ya no tiene mucho porque sus valiosos monumentos han ido perdiendo brillo debido a la indiferencia de los sucesivos gobiernos.
(...)



Estaño, tragedia y gloria

Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos auspició el documental *Petróleo*, descripción de los trabajos de perforación y extracción de la empresa estatal. La película obtuvo el Primer Premio en el Primer Festival Cinematográfica Nacional convocado por la Alcaldía Municipal. De toda esta serie de cortometrajes, *Estaño, tragedia y gloria*, fue el segundo que produjo el ICB. Por primera vez se llevaba a cabo un acercamiento a la realidad cotidiana del trabajador minero, la cámara descendía a la mina, filmaba en los lugares de trabajo. Por otra parte, la película tuvo la particularidad de ser la primera en reconstruir, aunque de una manera muy improvisada, escenas de las masacre, por parte del ejército. Era ya intento de interpretación de la historia a través de los "actores históricos". La filmación del corto en Catavi no fue fácil, y esto viene caso mencionado porque en un momento dado Juan Carlos Levaggi estuvo a punto de resbalar en interior de la mina en un peligroso buzón del que no hubiera salido. Este incidente acabó con la paciencia del camarógrafo argentino, quien abandonó definitivamente Bolivia.



(...)

EL FIN DEL ICB *2

El ICB estuvo a cargo del argentino Waldo Cerruto, que resultaba ser el hermano de Carmela Cerruto, esposa de Víctor Paz Estenssoro, líder del MNR. Hacia 1957 el director del ICB fue Jorge Ruiz y desde 1964 sería Jorge Sanjinés, quien sólo duró dos años luego de realizar Ukamau, película por la que fue expulsado del cargo durante el gobierno de René Barrientos.

El ICB desaparece cuando en 1968 se crea la Televisión Boliviana. Los materiales originales del ICB se perdieron para siempre en los Laboratorios Alex de Buenos Aires, donde eran procesados. Las copias pasaron a manos de la Televisión Boliviana, donde se manipularon inescrupulosamente para utilizarlas como imágenes de referencia de los noticieros de la televisión. Además, fueron archivadas en lastimosas condiciones, expuestas a la acción de la lluvia y el sol durante años. En 1985, lo que quedaba llegó a la Cinemateca Boliviana donde hoy se conserva, siendo uno de los fondos documentales más numerosos.



Fuentes de información: *1 Historia del cine boliviano - Alfonso Gumucio Dagron (Filmoteca, UNAM, 1983 - 327 páginas) , *2 Kinetoscopiomonstruo, Cine Boliviano en Wikipedia
Estaño, tragedia y gloria (1953)

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=1oXezEZ0La0>

Ver en Youtube.

Bolivia se libera (1952)

Película en línea · https://www.youtube.com/watch?v=_BngCTKk5rU

Ver Bolivia se libera en Youtube.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/08/estano-tragedia-y-gloria.html>

28 DE AGOSTO DE 2018

TOMAD NUESTRA VOZ EN VUESTRAS GARGANTAS

ALEJANDRO GARCÍA

ANTISISTEMA

CÁRCELES

DOCUMENTAL MILITANTE

ESPAÑA

POLITICA

PRESOS POLÍTICOS

RESISTENCIA FILMS



Título original: *Tomad nuestra voz en vuestras gargantas*

Dirección: *Alejandro García*

Guion: *Alejandro García*

Fotografía: *Alejandro García*

Productora: *Resistencia Films*

País de producción: *España*

Año: *2017*

Duración: *49 min.*

“¡Venid!

Tomad nuestra voz en vuestras gargantas.

Esparcidla y derramadla por las calles

que llegue a las fábricas y a los hospitales

y suene, y suene, y suene,

este mundo nuevo

que nos llamea y arde debajo de los párpado.”

¡ENTRAD EN LAS CÁRCELES!

De Paco Cela Seoane

De este poema tomo el verso que da título a la última película que he realizado en el año 2017 “Tomad nuestra voz en vuestras gargantas”. Cuando hace 4 años publicamos “Represión: Un arma de doble filo” sentía varias cosas, por un lado que no había llegado a tocar ni siquiera la superficie de lo que representa el estado que se impuso en 1939 en España, por otro que la forma del documental por la inexperiencia y por la falta de recursos no era acorde con su objetivo.

En el año 2017 decidí volver abarcar el tema, con la intención de penetrar al fondo de la cuestión y la esencia del estado español. Una cuestión que aunque cada vez es más esclarecida, por el desarrollo de los acontecimientos, pero que no termina de quedar claro. La principal idea era abarcar la represión/miedo más allá de la persecución política al movimiento obrero, sino desde nuestro día a día del miedo que nos rodea en todos los aspectos de nuestras vidas. Para ello selecciono cuatro testimonios que trataban diferentes vivencias represivas personales:

Una mujer que se enfrenta al desahucio de su vivienda, la pérdida de su trabajo y el tener que sacar adelante a su hija menor de edad.

Un inmigrante que con sufrimiento e ilusión alcanzo ese espejismo democrático que se da España al exterior, encontrándose con un realidad completamente distinta donde reina el individualismo, racismo y explotación.

Una joven que se enfrenta a la violación y maltrato por parte de su pareja, situación silenciada y continua en una sociedad que sostiene el papel de la mujer bajo la dominación y obligación sexual dentro de la pareja.

Un preso político que ha sufrido más de 20 años de secuestro por parte del Estado Español, por su militancia obrera y revolucionaria. Sometido a las condiciones más duras que se pueden vivir en una prisión, enfrentándose a un enemigo que busca a toda costa hacerte renegar de tus ideas denigrándote a diario.

Durante el proceso ninguno de sus rostros es captado por la cámara, ya que todas estas situaciones no son algo único o concreto, sino que son sufridas a diario por la clase obrera de este estado.

Cada una de sus palabras, quizás podrían ser pronunciadas por tu madre, hermano, vecino, compañero de trabajo, amigo o incluso tú mismo. La represión/miedo que sufrieron todas estas personas, son una constante en la vida de la clase obrera del estado español. Miedo que busca paralizarte, aislarte y someterte. Miedo que es la esencia del fascismo que se impuso en 1939 con un baño de sangre que ha marcado nuestra historia en un estado construido encima de miles muertos en fosas comunes.

Toda esta configuración del estado, puede ser percibida en el paisaje que nos rodea. En el paisaje de las ciudades de cada rincón del estado. Influido por la teoría marxista del paisaje que habla de que el espacio urbano está estructurado, o sea, no se organiza al azar y los procesos sociales que se refieren a éste expresan los determinismo de cada tipo de periodo de la organización social. Las imágenes que conforman la película, corresponde a mi mirada, pero también a la de cualquiera de nosotros. En esos paisajes que observamos en nuestro día a día se manifiestan muchas de esas sensaciones, sentimientos y miedos de los que hablan cada testimonio. Una realidad que vivimos en cada momento y situación, aunque queramos ignorarla. Un miedo que configura la vida en cada rincón del estado español.

Todo esto atravesado por nuestra historia, la historia de un pasado que nos ha llegado manchada de sangre, rota y desgastada por el tiempo. Una historia que no terminamos de recordar pero que vibra debajo de nuestros pies y de la que no podemos despegarnos. El pasado de un estado que se configura bajo la fuerza del fascismo.

Esta es la película que necesitaba hacer, donde junto con las voces de los testimonios me he desagrado intentando expresar todo lo que necesitaba contar. Porque era una espina que llevaba dentro, que me atravesaba y que necesitaba mostrar. Muchas gracias y fuerza para aquellas personas que han compartido conmigo sus gritos de rabia y lucha, para que entre todos podamos gritar y hacer frente al miedo que nos imponen. Muchas gracias a todos aquellos que habéis visionado la película y habéis hecho vuestra las voces. Muchas gracias a todos aquellos que resisten y luchan día a día contra el fascismo.

“El fascismo es la más feroz ofensiva del capital contra las masas trabajadoras; el fascismo es el chovinismo más desenfrenado y la guerra de rapiña; el fascismo es la reacción feroz y la contrarrevolución; el fascismo es el peor enemigo de la clase obrera y de todos los trabajadores”

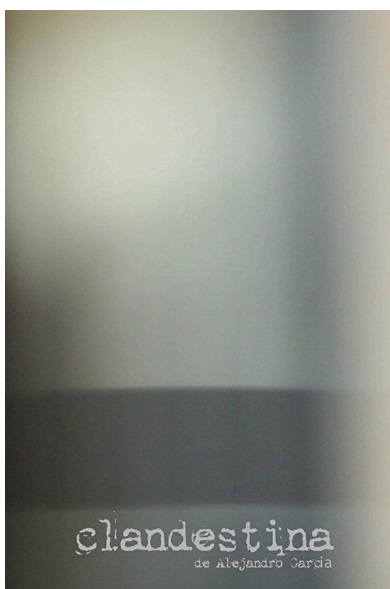
Georgi Dimitrov

Fuentes de información: [IMDB](#), [Filmin](#), [Presos.org](#), [Resistencia Films](#), [Filmaffinity](#)

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=s99IiMZVJko>

[Ver en Youtube.](#)

[Ver en Filmin.](#)



CLANDESTINA (2017)

Cortometraje realizado en 2017, basado en el testimonio de una militante revolucionaria en clandestinidad. En un principio formaba parte del largometraje "Tomad nuestra voz en vuestras gargantas" pero termino tomando entidad por si misma.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=7np0TCodZdU>

Ver en Youtube.



El juicio a Resistencia Films será el 12 y 13 de noviembre en la Audiencia Nacional

12 y 13 de Noviembre a las 10:00 en la Audiencia Nacional. a juicio por sus creaciones audiovisuales Álex García lo avisa hoy en sus redes sociales. La cita, en un primer momento fijada para el 28 de Julio, se traslada a los días 12 y 13 de Noviembre en la Audiencia Nacional.



Esto es lo que ha escrito:

“¡Acaban de notificarnos la fecha del juicio! 12 y 13 de Noviembre a las 10:00 en la Audiencia Nacional.

Seré juzgado por un tribunal fascista por hacerme eco y denunciar las injusticias y los crímenes que cometen. Ellos podrán encarcelarnos, pero nuestra conciencia está tranquila porque sabemos que estamos en el bando correcto y no tenemos nada de lo que arrepentirnos."

<https://twitter.com/resistfilms?lang=es>

Texto completo en: <https://www.lahaine.org/juicio-a-resistencia-films-sera>

ENTREVISTA A ALEX GARCÍA El youtuber para el que piden dos años de cárcel por entrevistar a exmiembros del GRAPO: "Me niego a tener miedo"



Alex García, de 23 años, charla con 'Público' sobre su caso: "Si te puede llamar la Audiencia Nacional por un tuit, no te digo nada si sales con una cámara a escuchar lo que piensa de verdad la gente, pero ya no pueden controlarnos".

Alex García, 23 años, estudió comunicación audiovisual y completó un máster de cine. Desde que cogió su primera cámara, ha dedicado su tiempo a filmar "desahucios, problemas laborales, manifestaciones por la libertad de expresión, consecuencias de los recortes en sanidad y educación... Me dedico a reflejar el movimiento social que hay en España en estos últimos años", **dijo a finales de julio** de este año en el juicio al que le sometieron en la Audiencia Nacional acusado de enaltecimiento del terrorismo. El lunes por la tarde le llamó su abogado: la Fiscalía le pide dos años de cárcel y 2.000 euros de multa.

El periodista y youtuber, fundador de Resistencia Films, tuvo que contestar preguntas bastante peculiares por parte de la jueza aquel 28 de julio: ¿Quién hace estos vídeos? ¿Tienen algún objetivo especial? Usted en su trabajo querrá reflejar alguna idea concreta... ¿Cuál es su intención? ¿De

dónde saca la información? Pero, en estos vídeos, habla usted de algunos presos del Grapo... ¿Por qué entrevista a estas personas? ¿Qué opina usted del Grapo? ¿Está usted de acuerdo con el Grapo? ¿Qué piensa usted del terrorismo? ¿Hace usted también entrevistas a víctimas del terrorismo de ETA?

[Leer entrevista completa publicada 21/11/2017 en Público.es](#)

Intervención en el Parlamento Europeo de Alex García de Resistencia Films

Intervención en el Parlamento Europeo de Resistencia Films en la conferencia sobre la libertad de expresión y de prensa europea realizada el día 24 de Mayo del 2018

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=FSaIDRszk70>



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/08/tomad-nuestra-voz-en-vuestras-gargantas.html>

11 DE SEPTIEMBRE DE 2018

COMPAÑERO PRESIDENTE

11S1973

1970S

1971

CHILE

ENTREVISTA

MIGUEL LITTIN

SALVADOR ALLENDE

SOCIALISMO



Título original *Compañero Presidente*

Dirección: *Miguel Littin*

Música: *Sergio Ortega, Quilapayún*

Fotografía: *Franco Lazaretti*

Sonido: *Jorge Di Lauro*

Producción general: *Sergio Trabucco*

Intervienen: *Salvador Allende, Régis Debray*

Productora: *Chile Films*

País de producción: *Chile*

Formato Original: 16mm, B/N

Año: *1971*

Duración: *70 min.*

En 1971, el filósofo francés Régis Debray, célebre por haber participado junto al Ché Guevara en la incursión boliviana que le costaría la vida a éste último, llegó a Chile para conocer la particular experiencia revolucionaria chilena. En enero de ese año, sólo dos meses después de que la Unidad Popular llegara al poder, Debray se entrevistó largamente con Salvador Allende y conversó con él sobre las características del proceso y los desafíos, tanto ideológicos como políticos, que entrañaba un intento de este tipo. Fruto de esas conversaciones nació “Compañero Presidente” dirigida por Miguel Littin, uno de los más prolíficos directores del Nuevo Cine Chileno, movimiento que por esos años apoyara de manera decidida la aventura socialista.



En el centro el Presidente Salvador Allende y dos puestos a la izquierda Régis Debray, los protagonistas posando junto al equipo realizador de *Compañero Presidente*.

Filmado en 16mm, el primer largometraje documental de Miguel Littin registra una prolongada entrevista entre Salvador Allende, entonces presidente de Chile, y el filósofo y escritor francés Régis Debray. A lo largo del metraje, Littin inserta fragmentos de material de archivo de algunos episodios aludidos en la conversación, lo que da como resultado una mirada audaz al clima político, ideológico y cultural de la sociedad chilena de principios de los años 70.



Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=vAA0sgw2X4A>

Fuentes de información: Cinechile, IMDB, FilmAffinity, Centro Cultural La Moneda, Cineteca Nacional, Hawkmenblues,
Ver en Centro Cultural La Moneda

Ver en Vimeo.
Ver en Youtube.
Ver en Youtube.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/09/companero-presidente.html>

11 DE SEPTIEMBRE DE 2018

LA FORZA E LA RAGIONE

11S1973

1970S

1973

BIOGRAFÍAS

CHILE

ENTREVISTA

LATINOAMERICA

ROBERTO ROSSELLINI

SALVADOR ALLENDE

SOCIALISMO



Título original: *Intervista a Salvador Allende: La forza e la ragione* (La fuerza y la razón : entrevista a Salvador a Allende)

Dirección: *Emidio Greco*

Guion: *Renzo Rossellini*

Producción: *Renzo Rossellini*

Fotografía: *Roberto Girometti*

Voz en off: *Pino Locchi*

Intervienen: *Salvador Allende, Roberto Rossellini.*

Formato original: *16mm, Color.*

País de producción: *Italia*

Año: *1973*

Duración: *43 min.*



"En mayo de 1971, poco después del triunfo electoral que lo llevó a la presidencia de Chile, Salvador Allende, ya por entonces objeto de una campaña mediática de desprestigio orquestada por la CIA y la aristocracia chilena, daba a conocer su proyecto democrático. De visita en Sudamérica, Rossellini realizó este documental-entrevista, en el que se retrata un apasionado diálogo en torno a la agitada política de la época."

Fuentes de información: [IMDB](#), [El porteño](#), [Lekino](#), [Filminlatino](#), [Cineteca Nacional](#).

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=heCh7xvVbd4>

[Ver en Filminlatino en B/N en 720p.](#)

[Ver en Youtube en B/N en 720p.](#)

[Ver en Youtube en B/N en 480p.](#)

[Ver en Youtube en Color en 144p.](#)



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/09/la-forza-e-la-ragione.html>

11 DE SEPTIEMBRE DE 2018

LA BATALLA DE CHILE (PARTE I)

1970S

1975

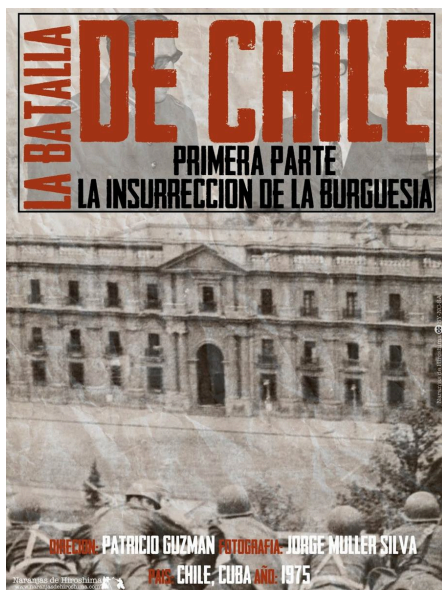
CARTELES NARANJAS

CHILE

DICTADURA

PATRICIO GUZMAN

SALVADOR ALLENDE



Título original: *La batalla de Chile (Parte I): La insurrección de la burguesía*

Dirección: *Patricio Guzmán*

Guion: *Patricio Guzmán, Jose Bartolome, Pedro Chaskel, Federico Elton, Julio García Espinosa*

Fotografía: *Jorge Müller Silva*

Formato original: 16mm, B/N.

País de producción: *Chile, Cuba.*

Año: *1975*

Duración: *100 min.*

Salvador Allende pone en marcha un programa de profundas transformaciones sociales y políticas. Desde el primer día la derecha organiza contra él una serie de huelgas salvajes mientras la Casa Blanca le asfixia económicamente. A pesar del boicot --en marzo de 1973-- los partidos que apoyan a Allende obtienen el 43,4 por ciento de los votos. La derecha comprende que los mecanismos legales ya no les sirven. De ahora en adelante su estrategia será la estrategia del golpe de estado. “La Batalla de Chile” es un fresco que muestra paso a paso estos hechos que conmovieron al mundo.



"La batalla de Chile" es un documental en forma de trilogía que relata el último año del Presidente Salvador Allende. El rodaje de todo el material se prolongó hasta el mismo día del golpe de estado (11 de septiembre de 1973). Después del Golpe de estado, Guzmán es amenazado de fusilamiento y permanece incomunicado dos semanas en el estadio nacional. En noviembre de 1973 recupera la libertad y abandona el país, llevándose todos los rollos hasta Europa. Allí empezó a buscar junto con Chris Marker los medios económicos para montar la película (con diferente financiación conseguida en Cuba, Francia y Venezuela), estrenada en los años sucesivos.

Sobre la trilogía de "La batalla de Chile": "La Batalla de Chile" es un documental histórico que en las décadas de los 70 y 80 fue distribuido en 35 países del mundo. No es un filme de archivo: es un documento filmado en el momento mismo de producirse los hechos. Su autor y director trabajó con un equipo en medio de los acontecimientos. El material virgen (película de 16 MM en blanco y negro) fue una contribución del documentalista francés Chris Marker y el montaje se realizó gracias a la colaboración del Instituto de Cinematografía Cubano (ICAIC). Jorge Müller Silva (el cámara del filme) fue secuestrado por la policía militar de Pinochet en noviembre de 1974. Hasta hoy se desconoce su paradero. Es uno de los 3.000 desaparecidos que todavía hay en Chile. "La Batalla de Chile" ha sido objeto de la censura en Chile y nunca ha sido emitida por la televisión pública.

Fuentes de información: Patricio Guzmán, FilmAffinity,

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=yarS-ifaHI8>

[Ver La Batalla de Chile Parte 1 en Youtube.](#)

[Ver La Batalla de Chile Parte 2 en Youtube.](#)

[Ver La Batalla de Chile Parte 3 en Youtube.](#)

Ver en Vimeo on Demand a 580p por \$4,40

Ver en VK a 360p.

~~Ver en Youtube a 360p.~~

Ver en Vimeo a 240p.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/09/1a-batalla-de-chile-parte-i.html>

20 DE SEPTIEMBRE DE 2018

EADWEARD MUYBRIDGE, ZOOPRAXOGRAPHER

1890-1930

1970

1975

CARTELES NARANJAS

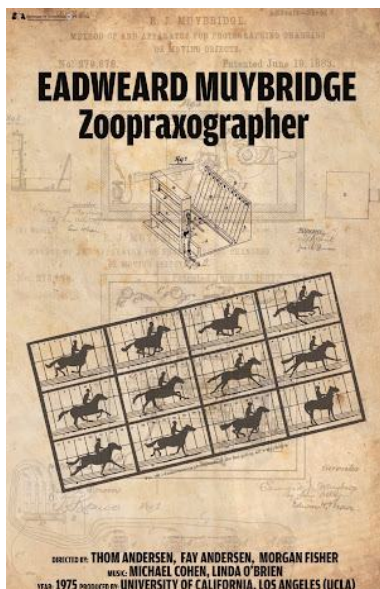
DOCUMENTAL SOBRE CINE

EADWEARD MUYBRIDGE

ORIGENES DEL CINE DOCUMENTAL

THOM ANDERSEN

U.S.A.



Título original: *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer*

Dirección: *Thom Andersen, Fay Andersen, Morgan Fisher*

Guion: *Thom Andersen, Fay Andersen, Morgan Fisher*

Música: *Michael Cohen, Linda O'Brien*

Productora: *University of California, Los Angeles (UCLA)*

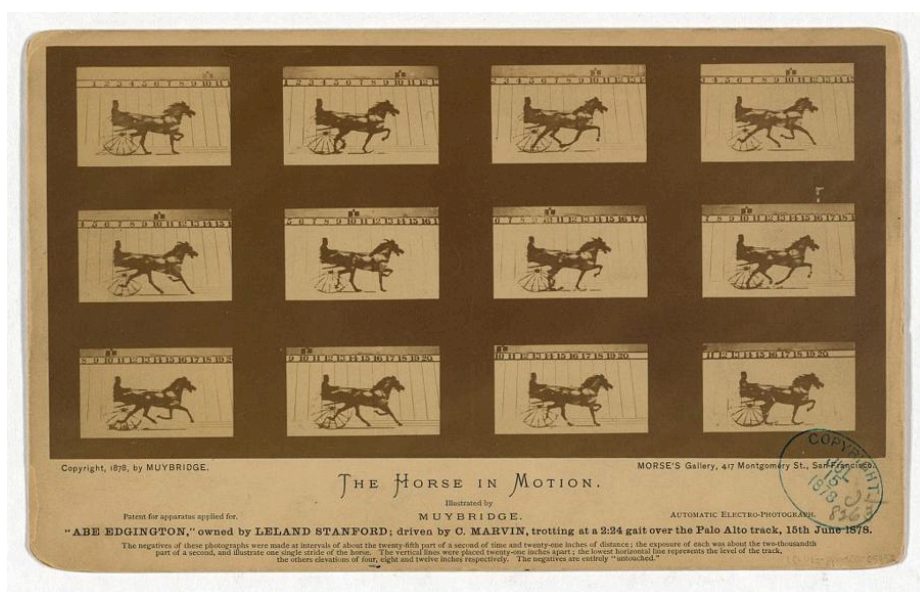
País de producción: *Estados Unidos*

Formato original: *35mm film (color, sound)*

Año: *1975*

Duración: *59 min.*

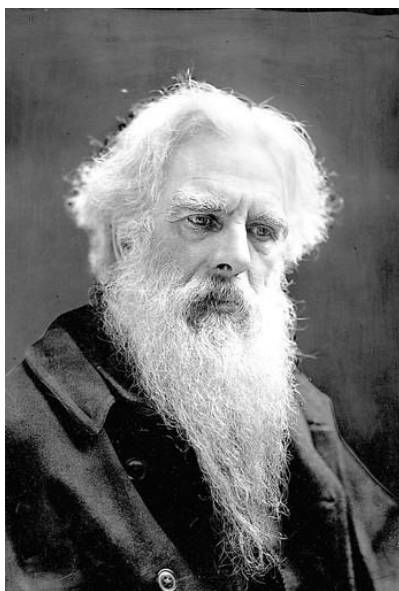
Documental sobre la obra del fotógrafo inglés Eadweard Muybridge.



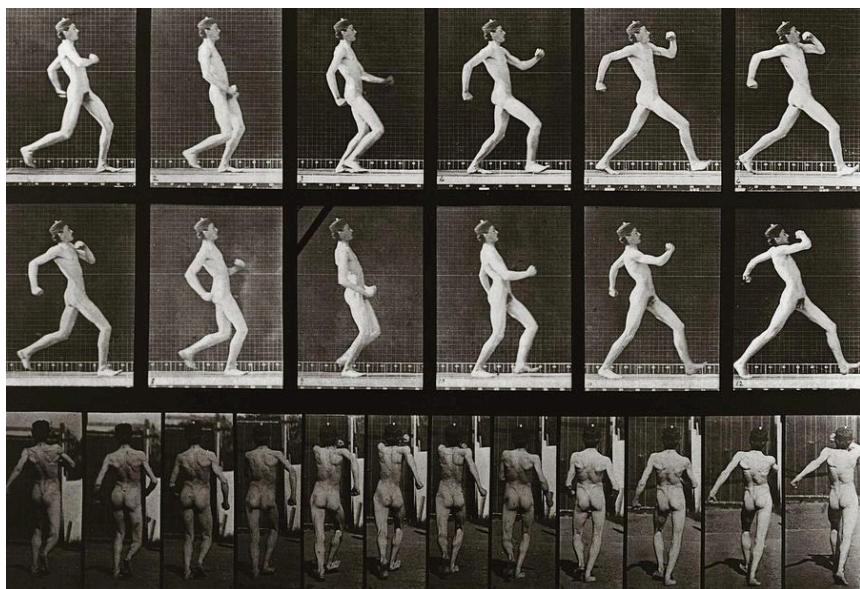
El primer largometraje de Thom Andersen es un documental sobre el nacimiento del protocine, una aventura técnica y creativa protagonizada por el fotógrafo Eadweard Muybridge. A lo largo de la película, el realizador procura explicar el proyecto megalómano de Muybridge (denominado *Animal Locomotion: an Electro-Photographic Investigation of Connective Phases of Animal Movements*), que pretendía retratar todo tipo de movimiento animal y que es un primordio del cine, incluso en su proyección: con el sistema Zoopraxiscopio, inventado por el propio fotógrafo.

Muybridge no sólo define la zoopraxografía a través de la cámara fotográfica, sino también a través de sus connotaciones espaciales, del significado del sistema coordinado. Lo hace a través del ambiente social representado en sus intereses: animales, hombres desnudos y vestidos de todas las condiciones sociales o mujeres que expanden las fronteras sociales con el hecho de estar desnudas o de fumar, en una época en que ambas cosas eran consideradas vulgares.

Aunque la innovación de Muybridge fue luego ultrapasada por los sistemas de los hermanos Lumière y de Thomas Edison, para Andersen es interesante analizar, metódicamente, la visión de mundo que sale de aquellos millares de imágenes, una visión osada y valiente que coloca a Muybridge como uno de los grandes artistas del siglo XIX. ***1**



Una fascinante investigación sobre el trabajo del fotógrafo y pionero del cine Eadweard Muybridge, el documental muy alabado de Thom Andersen (Los Angeles Plays Itself , Red Hollywood , Reconversao) incorpora una reseña biográfica de su tema con una re-animación de sus históricas fotografías secuenciales también como análisis conciso e innovador.



Recientemente restaurado por el Archivo de Cine y Televisión de la UCLA, Eadweard Muybridge,

Zooprágrafo explora los primeros experimentos del emigrado inglés en fotografía estereoscópica 3-D, así como también proporciona información de fondo sobre sus temas. Asistido por el cineasta Morgan Fisher, Andersen volvió a fotografiar y luego animó más de 3.000 de las imágenes secuenciales de Muybridge, dando nueva vida a los experimentos de grabación de movimiento mientras analiza su valor estético y su impacto en la ciencia y la creación de cine.

Narrado por Dean Stockwell, con una amplia curiosidad intelectual que reúne la historia del arte, la sociología y el psicoanálisis, el documental de Andersen es una hazaña del cine como crítica cinematográfica, una investigación exhaustiva de los años primordiales del cine que conecta la invención del medio con el más amplio historia de la representación occidental. ***2**

Fuentes de información: ***1** [Cultura.gal](#), [IMDB](#), [Filmaffinity](#), ***2** [Cinemaguild](#),

Película en línea · <https://ok.ru/videoembed/2864797387450>

[Ver en V.O. en ok.ru a 720p](#)

[Ver y/o descargar en V.O. con subtítulos en portugués en Archive.org.](#)

[Ver en V.O. en ok.ru](#)

También puedes ver los siguientes materiales relacionados:

Eadweard Muybridge Motion Studies 1877 - 1887

Public Domain

Music:

[Open Music Archive](#)

[Everything I Have Is Yours - Source Loops](#)

[To Be With You 1956 - Everything I Have 1953](#)

[- Too Marvellous For Words -](#)

[Ole Gray Beard By Karen Gwyer](#)

[Creative Commons BY-SA](#)

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=c-4WZL1wVIM>

Eadweard Muybridge Motion Studies 1877 - 1878

Public Domain

Music:

[Open Music Archive](#)

[Everything I Have Is Yours - Source Loops](#)

[Take My Heart 1952 - Because 1952- Rock 1952](#)

[Creative Commons BY-SA](#)

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=mAb8miRMV0g>

Thom Andersen Q&A | Eadweard Muybridge, Zoopraxographer

Filmmaker Thom Anderson discusses Eadweard Muybridge, Zoopraxographer, which screened as part of Art of the Real 2014.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=m3by67RnafA>

The Weird World of Eadweard Muybridge

A fantastic documentary on one of the key people in the history of cinema. A portrait of the pioneering photographer, forefather of cinema, showman and murderer Eadweard Muybridge. Born in Kingston upon Thames, Muybridge did his most famous work in California, where his experiments in early cinema and the public projection of his images using a machine he invented astounded audiences worldwide. Alan Yentob follows in Muybridge's footsteps as he makes - and often changes - his name, and sets off to kill his young wife's lover.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=5Awo-P3t4Ho>



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/09/eadweard-muybridge-zoopraxographer.html>

ARCADIA

2010S

ARCADIA

FESTIVALES

FILMOTECA

MEXICO

RESTAURACIONES

UNAM

ARCADIA

MUESTRA INTERNACIONAL DE CINE RESCATADO Y RESTAURADO



«Del 25 al 30 de septiembre, Arcadia será un espacio de exhibición, estudio, (re)construcción y conversación sobre materiales filmicos rescatados y restaurados, tanto en México como en el resto del mundo. Teniendo como eje temático la conmemoración de los 50 años del Movimiento estudiantil de 1968, así como la reflexión sobre los movimientos sociales que se llevaron a cabo en esa época, su programación incluye la proyección de películas rescatadas y restauradas —algunas de ellas nunca antes proyectadas en nuestro país—, cine silente musicalizado en vivo y la entrega de la Medalla Filmoteca UNAM. Todos los eventos serán de entrada libre».

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=UTHSVser14A>



Funciones y presentaciones a cargo de las diferentes instancias involucradas en la organización y realización de Arcadia.

1) INAUGURACIÓN ARCADIA – ESTRENO DE ‘EL GRITO’ (1968), VERSIÓN RESTAURADA

En colaboración con la Cátedra Nelson Mandela de Derechos Humanos en las Artes, y luego de un arduo proceso de restauración, la Filmoteca de la UNAM presenta una nueva versión de este filme realizado durante el Movimiento Estudiantil de 1968 en México, por los alumnos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Al finalizar la función se hará entrega de la Medalla de la Filmoteca UNAM *in memoriam* a Leobardo López Arretche.

2) ENTREGA DE LA MEDALLA FILMOTECA DE LA UNAM A ÓSCAR MENÉNDEZ

Entrega de la Medalla Filmoteca UNAM al fotógrafo, documentalista y cineasta mexicano Óscar Menéndez, Premio Nacional de Periodismo en México en 1993. Con la participación de Alberto Híjar y Ricardo Pérez Montfort.

Posteriormente se proyectarán dos de sus trabajos: ‘*En memoria a José Revueltas*’ (México – Francia / 1970 / 43 min.) y ‘*Únete pueblo*’ (México / 1968 / 22 min.)

3) PRESENTACIÓN DEL LIBRO “EL GRITO: MEMORIA EN MOVIMIENTO”

En el marco académico de las actividades transversales a propósito del programa “M68, medio siglo después del Movimiento Estudiantil de 1968”, la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial y la Dirección General de Actividades Cinematográficas editan en conjunto esta publicación sobre el documental ‘El grito’, filmado durante el Movimiento Estudiantil y del que la Filmoteca presenta su versión restaurada, incluida en el libro.

Presentan: Hugo Villa, Joaquín Díez-Canedo, Guadalupe Ferrer, Carmen Carrara y los autores de los textos.

Evento realizado en colaboración con la Feria del Libro Universitario (FILUNI) de la UNAM.

4) FUNCIÓN ESPECIAL AL AIRE LIBRE: 'EL GRITO' (1968)

Proyección en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco de la versión restaurada por la Filmoteca de la UNAM —tanto en imagen como en sonido— de 'El grito', trabajo documental realizado por los alumnos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) durante el Movimiento Estudiantil de 1968 en México.

5) FUNCIÓN DE CLAUSURA AL AIRE LIBRE: 'OLIMPIA' (2018)

Cierre de actividades de la muestra internacional Arcadia en la Plaza de las Tres Culturas, con la proyección de 'Olimpia' de José Manuel Cravioto; director, escritor y productor de la primera película de ficción producida por la UNAM sobre lo ocurrido en la matanza de Tlatelolco de 1968. Toda la información en:

ARCADIA



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/09/arcadia.html>

30 DE OCTUBRE DE 2018

LUMIÈRE! L'AVENTURE COMMENCE

1890-1930

1900S

2016

CINETECA

FILMOTECA

LOUIS LUMIÈRE

MATERIAL DE ARCHIVO

ORIGENES DEL CINE DOCUMENTAL

THIERRY FRÉMAUX



Título original: *Lumière! L'aventure commence* (¡Lumière! Comienza la aventura)

Dirección: *Thierry Frémaux*

Producción: *Bertrand Tavernier, Thierry Frémaux*

Intervienen: *Benoît Duval, Leopoldo Fregoli, Loie Fuller, Madeleine Koehler, Marcel Koehler, Andrée Lumière, Auguste Lumière, Louis Lumière, Marguerite Lumière*

Produce: *Centre National de la Cinématographie (CNC)*

Distribuidora: *Collection Institut Lumière / France TV distribution*

País de producción: *Francia*

Año: *2016*

Formato original: *35mm, 1, 33:1*

Idiomas: *Mudo con comentarios en francés de Thierry Frémaux.*

Subtítulos: *Español*

Música: *Camille Saint-Saëns*

Duración: *91 min.*

En 1895, los hermanos Lumière inventaron el cinematógrafo y dirigieron unas de las primeras películas de la historia del cine. El documental, dirigido por Thierry Frémaux (director del Festival de Cannes desde 2001 y del director del Instituto Lumière de Lyon), ofrece una selección de 108 películas restauradas que nos muestran un viaje a los orígenes del cine. Son una mirada única sobre Francia, el séptimo arte y el mundo que inaugura el siglo XX.*1

'LUMIÈRE!: COMIENZA LA AVENTURA': ELOGIO DEL CINEMATÓGRAFO

por Quim Casas *2

Homenaje, restauración y análisis, el trabajo de Thierry Frémaux es un filme lúdico y por supuesto histórico, pero al mismo tiempo muy didáctico

Lejos del 'biopic' y del documental. Cerca del filme de montaje. Homenaje, restauración y análisis, todo a la vez. '¡Lumière! Comienza la aventura' es una propuesta bastante particular, un filme lúdico y por supuesto histórico, pero al mismo tiempo muy didáctico.



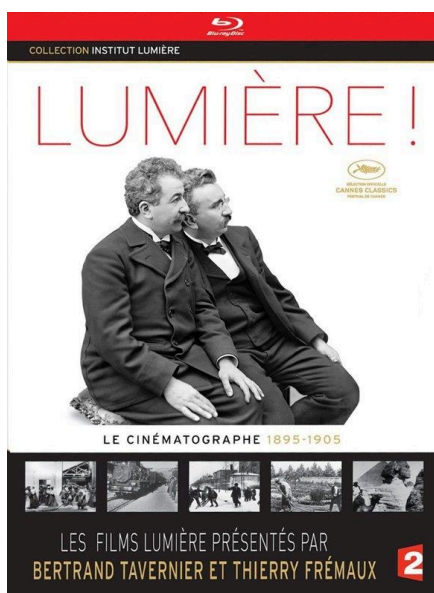
Thierry Frémaux, conocido sobre todo por dirigir el festival de Cannes, también participa de la restauración y exhibición del cine clásico (mudo y sonoro) desde el Instituto Lumière de Lyon y el festival que se realiza por estas fechas en la misma ciudad (este año, por ejemplo, con retrospectiva dedicada a Henri-Georges Clouzot). De allí, de los archivos de Lyon, surge esta película que presenta 108 de los 1.422 cortos de 50 segundos de duración que realizaron los hermanos Louis y Auguste Lumière y sus operadores.

De Lyon a Kioto, de París a Barcelona, de Marsella a Berlín, de Biarritz a La Martinica, de Ginebra a Chicago, de Dublín a Jerusalén. El cine primitivo como conocimiento del mundo. Frémaux comenta las 108 películas y analiza los logros y estilo de los Lumière a la vez que explica las técnicas de rodaje con unas cámaras que, no se olvide, carecían de visor: pura intuición, el arte instantáneo.

(...)

ANÁLISIS DE BERNARDO SÁNCHEZ SOBRE LA PUBLICACIÓN EN BLU-RAY DE LUMIÈRE!

LE CINÉMATOGRAPHE 1895-1905



Lumière! Le cinématographe 1895-1905

Le film: Lumière!

Compuesto por 114 films restaurados (115, si se incluye la repetición à l'envers de Démolition d'un mur), realizados por Louis Lumière y sus operadores (Alexandre Promio, Gabriel Veyre, Francesco Felicetti, Marius Sestier, FrançoisConstant Girel, Félix Mesguich, Charles Moisson y algunos desconocidos), agrupados en once capítulos:

- Cap. 1 - «Au commencement» (11 films)
- Cap. 2 - «Lyon, ville des Lumière» (7 films)
- Cap. 3 - «Enfances» (9 films)
- Cap. 4 - «La France qui travaille» (9 films)
- Cap. 5 - «La France qui s'amuse» (11 films)
- Cap. 6 - «Paris 1900» (7 films)

Cap. 7 - «Le monde tout proche» (25 films)

Cap. 8 - «De la comédie!» (13 films)

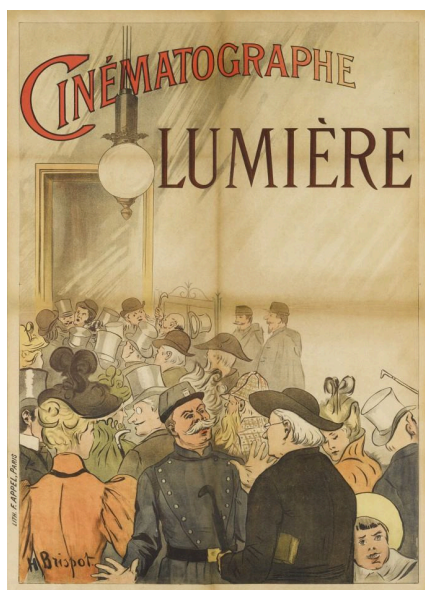
Cap. 9 - «Un siècle nouveau» (7 films)

Cap. 10 - «Déjà le cinéma» (10 films)

Cap. 11 - «A bientôt Lumière» (6 films)



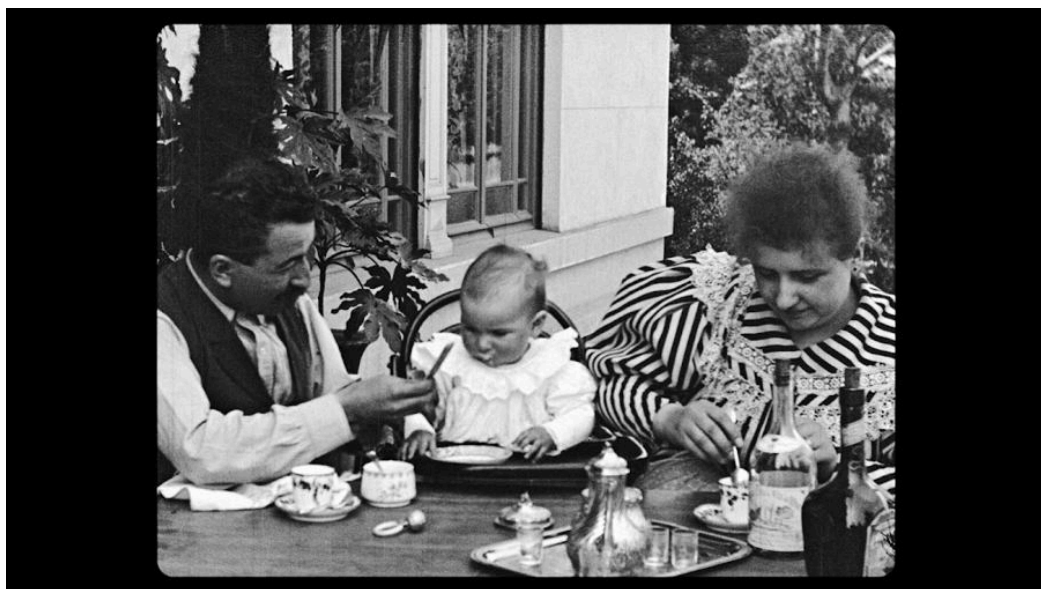
Formado por los siguientes apartados: presentación de Thierry Frémaux y Bertrand Tavernier; estudio «Lumière!», de Thierry Frémaux; listado «Lumière! La liste des films»; ficha «Le film»; notas «Notes sur le programme Lumière!», de Thierry Frémaux; y texto «L'Institute Lumière».



Quien visitara la Exposición «Lumière! Le cinéma inventé» que, con motivo del 120 aniversario de la

aparición del Cinématographe, pudo contemplarse en el Salon d'Honneur del Gran Palais de París, entre los meses de marzo y junio de 2015, y se interesara, tras culminar su recorrido, por un souvenir videográfico de las películas de la casa y por un catálogo de la muestra –complementos que el visitante daba por seguros– se encontraría –para su desilusión– con que ni una cosa ni la otra estaban aún disponibles. En el mismo folleto de mano se anunciaba la salida autour de l'Exposition de un DVD / Blu-Ray con «les films Lumière» en mayo-junio, y en septiembre «una obra de referencia sobre Lumière» (continúo citando el folleto): «un emocionante viaje a través del tiempo y del globo terráqueo, en el corazón de este séptimo arte, publicado por Actes Sud». Para adquirir ambos productos se recomendaba reservarlos online en la web del Instituto. E, incluso, en la misma recepción de la Exposición, podías complimentar una ficha con tus datos para ser informado puntualmente de sendas publicaciones. El DVD / Blu-Ray salió a la venta, por fin, en septiembre.

Respecto a la «obra de referencia», en el momento de realizar esta reseña, leo que su publicación está prevista para principios de 2017, aunque ya se ha dado a conocer el plan de obra y contenidos: un volumen de 500 páginas, ilustrado con 200 fotografías y nutrido con contribuciones de –entre otros– Frémaux y Tavernier, Laurent Mannoni, Serge Toubiana, Béatrice de Pastre, Max Lefrancq-Lumière, Pierre Sorgue, Jean-Marc Lamotte, Bertrand Lavedrine, Jean-Paul Gandolfo, Vincent Pomarède, Jacques Rittaud-Hutinet, Vincent Pinel, Philippe Jacquier, Marion Jacquier, Bernadette Angleraud, Nathalie Boulouch, Pierre-William Glenn o Dominique Païni. Recuérdese, por cierto, que Actes Sud ya contaba en su haber, como es sabido, con dos valiosas obras sobre el asunto: Au Pays des Lumières de Chardère y Gabriel Veyre de Jacquier y Pranal, publicadas en 1995 y 1996 respectivamente, al hilo del centenario.

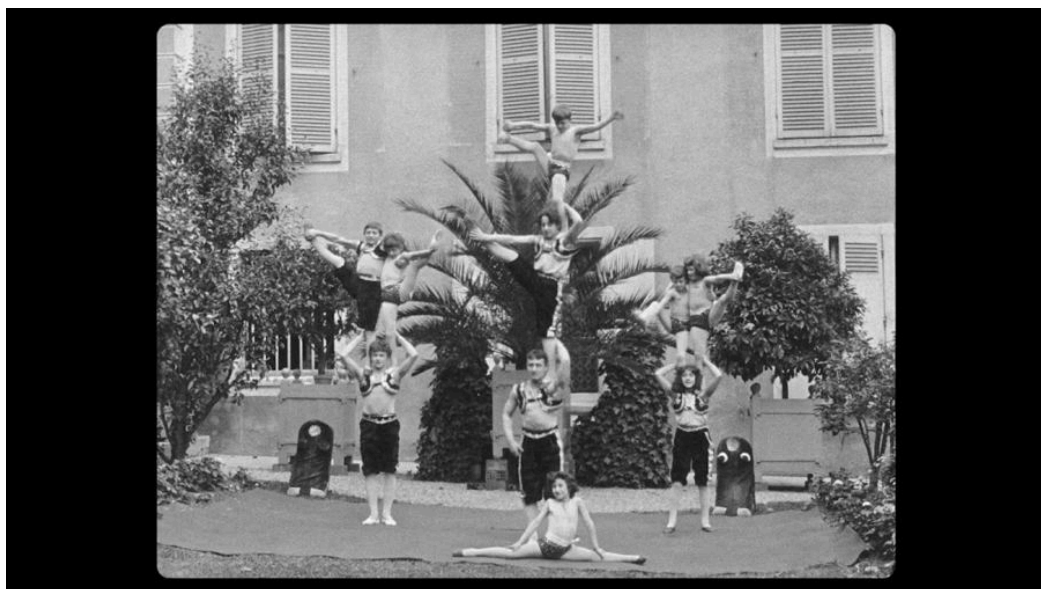


Pero el DVD est arrivé! Y es para celebrarlo. Desde cualquier punto de vista (fílmico, estético, patrimonial, histórico, moral, didáctico). Pero la reflexión que supone conlleva un recorrido aún mayor. «Reflexión», en un doble sentido: en cuanto vuelta sobre algo y en cuanto reflejo. La operación no consiste meramente en la edición de un lote de películas Lumière (pues, si bien en muy distintas condiciones técnicas y con distintos propósitos editoriales, algunos otros lotes se habían divulgado, como luego recordaré), sino –me atrevo a decir– de una suerte de reinención, de una segunda *première séance*. De una segunda vuelta de (una segunda) manivela. La tecnología digital del siglo XXI ha permitido –como en los campos paralelos de la pintura y de la fotografía– restaurar y fijar la epifanía original: aquella «espléndida transparencia», «muy cerca de la perfección», que Louis Lumière admiraba en las películas que les preparaba Victor Planchon, «a este respecto, muy superior respecto a las películas que hemos tenido a nuestra disposición hasta hoy»; la legendaria emulsión de Planchon, todavía hoy no del todo desentrañada (Auguste et Louis Lumière, *Correspondances 1890-1953* [París, Cahiers du Cinéma, 1994], p. 79). Al inventario Lumière se ha ido adhiriendo inevitablemente un velo tanto material como inmaterial que oscurecía la formidable experiencia de luz en que consistió su revelación; el fenómeno glorioso de transparencia que hizo del Cinématographe la fantasmagoría más fascinante y perfeccionada hasta la fecha. En 2015, un torrente de 4.000 píxeles, versión digital del puntillismo pictórico, ha venido a suplir la poderosa linterna Molteni que alumbró las primeras proyecciones de 1895.



Cohabitan y reaccionan en esta reformulación de los registros primitivos lo viejo y lo nuevo. Tanto es así que, por ejemplo, en el tiempo transcurrido, la propia imitatio, la propia forma de representación que descubrió el Cinématographe, se ha convertido en código, en truc. Cierta idea del «efecto cinématographe», aquel parpadeo, aquel temblor, aquella fantomatización, se ha convertido ahora en una simple app a descargar en tu Android desde un AppSore o desde Google Play. No se trata ya, como hicieron el grupo de cineastas que concursaron en Lumière et Compagnie (Sarah Moon, 1995), de manejar el artefacto original y mirar físicamente a través de él, sino, como se anuncia en el booklet del DVD, «convierte tus películas a la manera del Cinématographe Lumière». Y debajo, la fotografía del novísimo artefacto: un autómata formado por un móvil con una pequeña manivela. Esta es la nueva petite boîte. El kinetoscopio de última generación.

Todo este proyecto de digitalización Lumière supone –frente a la vieja estampación de la imagen cinematográfica– una progenie de los archivos originales: nuevos negativos, nuevas copias en 35 milímetros, copias en DCP y copias en DVD / Blu-Ray.



Un Cinématographe proteico, global, multiuso, todoterreno. Frémaux explica en el booklet el proceso del tratamiento que ha conducido hasta Lumière!: en 2009, el Instituto, junto al Centro National du Cinéma (CNC) y la Cinemateca de Bolonia llevaron a cabo una primera restauración digital en 2k, y posteriormente, entre 2013 y 2014, se planeó –con vistas a la efeméride de los 120 años– digitalizar –esa era la cifra de salida– 150 films en 4k. Finalmente, en otoño de 2014, Eclair Group de París acometió la restauración de 114 films, con el respaldo del Instituto, del CNC y de Bolonia (especialmente, de su laboratorio de la Imagine Ritrovata, claro está).

Frémaux introduce un interesantísimo concepto que intenta definir un pensamiento sobre el tratamiento digital de los materiales de origen. Lo denomina «sincérité technique» y alude al paradójico equilibrio entre la conciencia (sincera) de los límites que aquellos materiales presentan y las –por el contrario– ilimitadas posibilidades que proveen los medios técnicos actuales para dotarlos de una segunda vida. Debemos, no cabe duda, saludar, por su fijeza, limpieza y esplendor, ¡incluso por su demora mítica! Lumière! Le Cinématographe 1895-1905 como un texto capital, canónico, que habría de ir completándose con nuevas entregas.



Lo que no quiere decir que los films Lumière hayan sido invisibles hasta 2015. Sin embargo, nunca con las óptimas características de edición de este álbum Lumière! Las películas han venido formando parte de trabajos mayores, insertadas con un orden adaptado a un relato o a un discurso-marco y sin mediar restauración. Así, Lumière, la naissance du cinéma presentaba una dramatización de la primera sesión; o la clase televisiva *Aller au cinéma*: Louis Lumière incluía treinta films (algunos de ellos no recogidos en Lumière!, pero ya se aclara que porque todavía no han sido restaurados); o el estupendo documental *Les années Lumière. 1895-1900*, dirigido en 1970 por Jean Chapot y con un texto de Claude Roy, engastaba decenas de fragmentos de las películas que los operadores Lumière habían filmado en todo el mundo para ofrecer desde el discurso una visión –nada complaciente– del fin de siglo. Las piezas de Paviot y de Rohmer han sido recuperadas para los extras de Lumière! No así la de Chapot, que –en cambio– sí formaba pack junto con la de Paviot en el doble VHS que Editions Montparnasse sacó en 1994, ante el advenimiento del centenario. En torno a este, existe un trabajo anterior, de Tavernier y Frémaux, que se nos aparece ahora como un ascendente directo de Lumière!, como patrón de su programa y de su edición temática. Se trata de *The Lumière Brothers' First Films. 1895-1897*, que Kino Video (en colaboración con la Association Frères Lumière y el Instituto) lanzó en VHS y Laser Disc en 1996. La edición –de 61 minutos de duración– contenía 85 películas que habían sido (sinceramente) restauradas a partir de negativos originales por los Archives du Film du CNC, dentro del «Nitrate plan» puesto en marcha por el Ministerio Francés de la Culture et de la Francophonie. Cabe pensar que estas restauraciones fueran también las que se habían visto en la serie de micropiezas que France 2, en acuerdo con la Association Frères Lumière, emitió en televisión diariamente a lo largo de 1995. En febrero de 1999, Kino sacó la edición en DVD de *The Lumière Brothers' First Films. 1895-1897*, sirviéndose del mismo transfer que había originado el VHS y el Laser Disc. Se incorporó al DVD, eso sí, la posibilidad de elegir entre comentarios en francés de Frémaux o en inglés de Tavernier, un Tavernier convertido en un auténtico «explicador» (eufórico, informado, divertido, fan, lírico en ocasiones). En Lumière! están la

mayoría de los títulos seleccionados en la antología para Kino, si no todos, más otros nuevos –de los restaurados en 2014/15– hasta sumar los 114; y se amplía la agrupación temática en varios epígrafes, de los cuales, por ejemplo, «Enfances», «La France qui travaille», «La France qui s’amuse» o «Le monde tout proche» ya figuraban con idéntico título en Kino; otros, como «Lyon, ville des Lumières», sustituye a «Lyon, ville natale de Cinématographe», o «De la comédie!» a «Gags et comédies», y los capítulos consecutivos «Un siècle nouveau», «Déjà le cinéma» y «À bientôt Lumière» reagruparían los apartados de Kino «La trace Lumière» e (igualmente) «À bientôt Lumière». La contemplación –de continuo o por partes– de Lumière! produce emoción y asombro.

Las imágenes se presentan con las calidades de un grabado vivo. La «grisura» que denunciaba Gorki se aprecia hoy, en cambio, tras la paleta digital, como un bajo relieve plateado. Hay dos formas de ver Lumière!; podríamos decir una escolar y otra poética: deteniéndose film a film (pues su composición, información y descendencia nos guían hasta el cine actual de una manera alucinante) y dejando que discurra el repertorio completo. Recomendando, al menos en una ocasión, el visionado continuado: es el que resulta poético. La narración de Frémaux –más formal que el Tavernier bonimenteur de Kino– trenzada con las piezas de Camille Saint-Saëns elegidas –por idoneidad melódica y cronológica– para acompañamiento de los films, otorgan a la sucesión de imágenes una condición de suite musical, de concierto. De forma que cada epígrafe constituye un «movimiento» de distinto tono y ritmo; y linealmente se describe una secuencia que –como exponente de las propiedades cinéticas y gráficas del invento– se inicia con tres versiones de una misma acción y se cierra con una frase que se escribe a la inversa, como vista sobre un espejo.

Bernardo Sánchez *3

Fuentes de información: **IMDB**, ***1 Filmaffinity**, ***2 'Lumière!: comienza la aventura': elogio del cinematógrafo por Quim Casas**, ***3 Artículo de Bernardo Sánchez publicado en Secuencias, RetroHD, Scalisto, DVDKlassik, ClavoArdiendo, Uloz.to.**

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=y9-hmCr9aQ>

Ver trailer en Youtube.

Película en línea · <https://archive.org/embed/LumiereLaventureCommence>

Ver y o descargar completo en V.O.S.E. en Archive.org



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/10/lumiere-laventure-commence.html>

12 DE DICIEMBRE DE 2018

LE JARDIN OUBLIÉ: LA VIE ET L'OEUVRE D'ALICE GUY-BLACHÉ

1900S

ALICE GUY-BLACHÉ

BIOGRAFÍAS

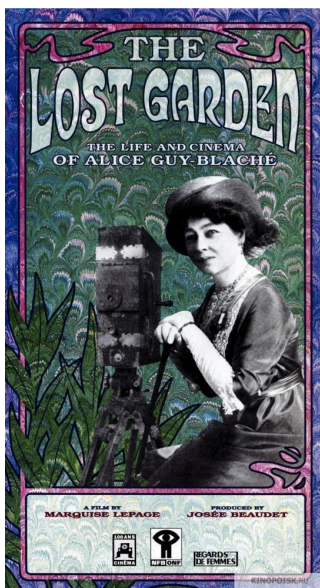
CANADA

DIRECTORAS

DOCUMENTAL SOBRE CINE

MUJERES

ORIGENES DEL CINE DOCUMENTAL



Título original: *Le jardin oublié: La vie et l'oeuvre d'Alice Guy-Blaché*

Dirección: *Marquise Lepage*

Guion: *Solange Collin, Marquise Lepage*

Intervienen: *Roberta Blaché, Adrienne Blaché-Channing, André Gaudreault, Alison McMahan, Nicolas Seydoux, Anthony Slide, Alan Williams*

País de Producción: *Canadá, GB, Francia, Bélgica, USA.*

Producción: *National Film Board of Canada (NFB)*

País: *Canadá*

Año: *1995*

Duración: *53 min.*

Documental biográfico sobre la primera mujer directora de la historia del cine: Alice Guy (1873-1968).



Alice Guy (Saint-Mandé, 1 de julio de 1873 – Wayne, Nueva Jersey, 24 de marzo de 1968) fue la primera mujer en ser realizadora de una película y de un metraje en general, sentando las bases de lo que en el futuro se ha considerado ficción.

Biografía Sus padres eran editores. Su infancia la pasó entre Francia (su país natal), Chile y Suiza. Después de estudiar secretariado en 1894, obtuvo el puesto de secretaria en la Compañía General de Fotografía de Max Richard. En 1895, Léon Gaumont, se asoció con varios nombres ilustres (Gustave Eiffel, el astrónomo y geógrafo Joseph Vallot, y el banquero y filántropo Henry Besnier), compró la Compañía General de Fotografía y creó la Compañía Gaumont.

Con la cámara Demeny-Gaumont, en 1896 Alice Guy combinaba imágenes en movimiento y el arte teatral dando lugar a una primera película titulada *La fée aux choux*. Guy realizó un remake en 1901 titulado *Sage-femme de première classe*, mientras se mantenía al tanto de la investigación de Etienne-Jules Marey, de Georges Demenÿ, y asociaba los errores técnicos para crear sus primeros trucos, utilizando cachés, la superposición y la proyección de la banda hacia abajo. En 1906 trabaja en *La vida de Cristo*. Todos los exteriores de esta producción se rodaron en el bosque de Fontainebleau. Ésta fue la primera película de gran presupuesto de la Compañía Gaumont, con la participación de trescientos extras.

En 1907, se casó con Herbert Blaché, un camarógrafo que trabajaba para la Gaumont británica, al que conoció en un viaje de promoción de Mireille en Nîmes; Herbert se convirtió en director en los Estados Unidos en la década de 1910 y en coproductor y socio de varias empresas de producción cinematográfica. La pareja tuvo dos hijos, Simone y Reginald Blaché Bolton. Antes de salir hacia los EE.UU. en 1907, Alice Guy presentó a Louis Feuillade, quien la sustituye a la cabeza de los rodajes de la sociedad con la que ella había trabajado hasta entonces.



Trayectoria

Fue la primera persona en dirigir una película de ficción. Fue pionera en los efectos especiales, la ciencia ficción fílmica, el lenguaje cinematográfico (planos, iluminación, attrezzo, montaje, caracterización...) y fundadora de lo que más tarde se ha considerado la profesión de productor o productor ejecutivo. Asimismo, fue la primera persona que logró mantenerse económicamente a través de dicha profesión. Rodó más de 1000 películas a lo largo de su vida, fundó varias productoras en Francia y en Estados Unidos y luchó por ser reconocida internacionalmente como directora, actriz y productora. La historia del cine borró su paso por la historia y atribuyó sus películas bien a su marido, bien a anónimos, o bien nunca fueron mencionadas, lo cual no deja de ser un grave error histórico y artístico porque es imposible entender la obra de Méliès y demás directores del cine primitivo sin su influencia. A pesar de la marginación que ha sufrido por parte de los historiadores por el hecho de ser mujer, en el contexto de la época fue muy apreciada y admirada por los demás profesionales del sector. Su primera película -y por tanto, la primera película de la historia del cine- fue *El hada de los repollos* (*La Fée aux Choux*, 1896). El rescate de su figura histórica comenzó a finales del siglo XX, por tanto no es difícil encontrarla apartada en los libros más antiguos del cine, sin embargo cada vez está siendo más normalizada como fundadora del cine en los conocimientos históricos producidos, sobre todo, a partir de 1995-98.



A pesar de los rumores históricos, Guy nunca trabajó con los hermanos Lumière porque, a pesar de tener una gran amistad y pertenecer al mismo círculo, los hermanos Lumière jamás creyeron que la grabación de imágenes implicaría la construcción de historias, es decir, hacer películas. Ante el asombro de todos, Guy tuvo un éxito inimaginable e inmediatamente numerosas personas decidieron copiar esta profesión, por ejemplo: Méliès, Segundo de Chomón o los mismos Lumière, por ese motivo existen diferencias temporales entre las primeras películas de Guy y las primeras películas de los demás.

Carrera en Estados Unidos

Se trasladó a Estados Unidos con Herbert Blaché y durante dos años, recorrieron juntos el país para promover Chronophone Demeny-Gaumont; en espera de la apertura de una sucursal Gaumont en Flushing (Nueva York), que dirigió Herbert. Alice utilizó los estudios Gaumont, para sus realizaciones, y en 1910 fundó su compañía de producción cinematográfica, Solax Company. También dirigió Film Supply Company. Hizo películas de diversos géneros (western, drama, espionaje, fantasía, policíaco, etc.) con actores estrellas de la época del cine mudo: Darwin Karr, Blanche Cornwall, Lee Beggs, Billy Quirk. Su éxito fue abrumador y le permitió invertir y crear un estudio en Fort Lee (Nueva Jersey), que se convirtió en la década de 1910 en un lugar importante en el mundo del cine. La M.G.M. Metro Goldwyn Mayer distribuyó sus realizaciones hasta 1918. Solicitó el divorcio en 1917 y trabajó para William Randolph Hearst, antes de regresar a Francia en 1922 con más de seiscientas películas realizadas. En Francia, donde la industria cinematográfica ya había decaído por la influencia del cine norteamericano, ya no encontró financiamiento para volver a rodar en su país, por lo que después de algún tiempo volvió a Estados Unidos, donde vivió hasta su muerte.



Análisis de su obra

Tal como trata Alison McMagan en *Alice Guy Blaché, una visionaria perdida del cine* (2008), Alice Guy-Blaché fue uno de los nombres que más ha destacado en la investigación histórica de la Teoría Fílmica. Este nombre que a pocos les debe sonar, se refiere a una de las figuras clave en la historia del cine debido a que ya es un hecho histórico constatado que fue Alice Guy, y no Méliès, la primera persona en hacer un cine narrativo y definitivamente, ser en ese sentido la primera persona cineasta en hacer cine profesional y vivir de ese oficio. Este hecho histórico ha sido constatado a finales de los 90, de ahí su desconocimiento. La historia situaba a Méliès como el primer director, no como el primer hombre director, esto se debió a que el historiador G. Sadoul

tuvo que inventarse la subcategoría de “mujer directora” con la finalidad de reservar el título de “primer director” para un hombre. Alice Guy no solo fue la fundadora del cine como narración cultural y la primera persona que dirigió películas, sino que también llegó a competir en Hollywood como productora y directora independiente. A lo largo de su extensa filmografía (más de 600 películas) fue la primera en usar grabaciones con un gramófono al tiempo de las imágenes, la primera en utilizar efectos especiales, usar la doble exposición del negativo, las técnicas de retoque, la cámara lenta y rápida, y el movimiento hacia atrás, así como tratar todos los géneros fílmicos pasando desde las parábolas religiosas hasta al género policíaco.

Sus películas tenían un protagonismo masculino y femenino por igual, trató temas como las paradojas religiosas y culturales, fundó el género policíaco y creó el cine narrativo tal y como se conoce hoy en día. Los protagonistas eran burgueses pero incluía en sus películas personajes de todos los rangos sociales. Entre sus películas se encuentran: Barricadas, La dama tiene antojos, Nacimiento, vida y muerte de Cristo.

En 1913 escribió *Woman's Place in Photoplay Production*, en donde denunció la exclusión que estaban teniendo las mujeres en el mundo del cine, paralela a la conversión del cine en un negocio rentable y medio de comunicación masivo por excelencia. En este texto, tal y como proclamó Riccioto Canudo en *El Manifiesto de las Siete Artes*, Guy consideró el cine como arte, el cine había dejado de ser el entretenimiento de los pobres para pasar a contar historias.

En 1953 fue galardonada con la Legión de Honor por el gobierno francés. Cuatro años más tarde la Cinemateca Francesa le rindió un homenaje, pero más tarde la historiografía silenció su aportación durante varias décadas.

FILMOGRAFÍA

Obra	Año	Enlace
<i>La Fée aux Choux</i>	1896	https://www.youtube.com/watch?v=c_xvf-ZEH7I
<i>Sage-femme de première classe</i>	1902	https://www.youtube.com/watch?v=NcxnjfxcluY
<i>Esmeralda</i> (basada en la novela de Victor Hugo <i>El jorobado de Notre Dame</i>)	1905	
<i>España</i>	1905	https://www.youtube.com/watch?v=pF0JiLzkEL4
<i>La Vie du Christ</i>	1906	
<i>Les Résultats du féminisme</i>	1906	
<i>A Fool and His Money</i>	1912	
<i>Algie the Miner</i>	1912	https://www.youtube.com/watch?v=FCYYaOWxLXA
<i>Algie, Making an American Citizen</i>	1912	https://www.youtube.com/watch?v=l7WPIHsOJ_4
<i>Falling Leaves</i>	1912	https://www.youtube.com/watch?v=-_cYhqVbLlc
<i>A House Divided</i>	1913	https://www.youtube.com/watch?v=dKhZ8TcOAHM

<i>The Pit and the Pendulum</i>	1913	https://www.youtube.com/watch?v=WVz0yHXoPrU
<i>Shadows of the Moulin Rouge</i>	1913	
<i>Matrimony's Speed Limit</i>	1913	https://www.youtube.com/watch?v=Pzi4xGQg5Ag
<i>The Woman of Mystery</i>	1914	https://www.youtube.com/watch?v=omWX9folhNE
<i>My Madonna</i>	1915	
<i>House of Cards</i>	1917	
<i>The Great Adventure</i>	1918	
<i>Vampire</i>	1920	
Fuentes de información: Wikipedia, Youtube.		

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=PLUSscyU4J4>

Ver en Yoube en V.O.(Subtítulos en traducción automática)



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2018/12/le-jardin-oublie-la-vie-et-loeuvre.html>