

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



2019

23 ENTRADAS

¿QUÉ ES ESPAÑA? (1929)

1920S

1929

1930S

2011

ALICANTE

CARTELES NARANJAS

CINE MUDO

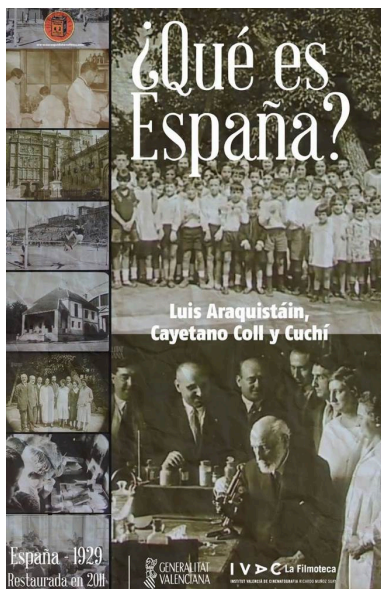
ESPAÑA

FILMOTECA

IVAC

ORIGENES DEL CINE DOCUMENTAL

VALENCIA



Título original: *¿Qué es España?*

Dirección: *Luis Araquistáin, Cayetano Coll y Cuchí.*

País de producción: *España*

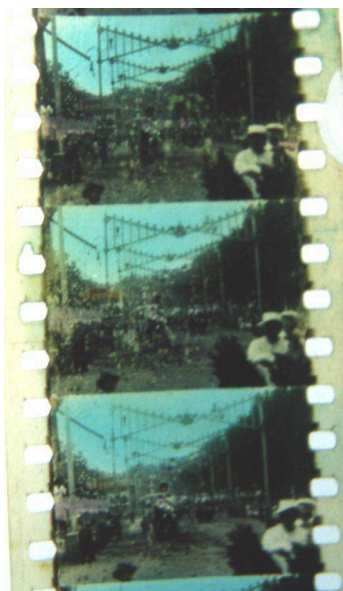
Formato original: *35mm, B/N con tintes.*

Año: *1929-1930*

Restaurada en: *2011 y añadida banda sonora.*

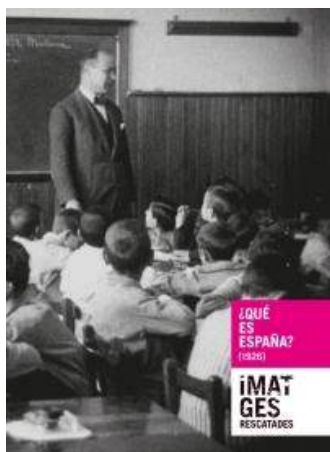
Duración: *63 min*

La recuperación del documental *¿Qué es España?* es un proyecto del Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay (IVAC-LA FILMOTECA), La Residencia de Estudiantes y el Ministerio de Cultura de España, a través de la SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES. El film ofrece un resumen en imágenes de las iniciativas relacionadas con la educación y la investigación científica que se llevaron a cabo en España durante las primeras décadas del siglo XX, todas ellas vinculadas con una institución privada creada en 1876, la Institución Libre de Enseñanza (ILE), y con otra pública, la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), creada en 1907 por el Ministerio de Instrucción Pública y dependiente de éste.



La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas — cuyo primer centenario se celebra este año—, representó la culminación de los proyectos de modernización de la sociedad española llevados a cabo por Francisco Giner de los Ríos y sus discípulos desde la ILE, y fue su empresa de mayor envergadura. La JAE —presidida por Santiago Ramón y Cajal y cuyo secretario y hombre fundamental fue el institucionista José Castillejo— desarrolló una política científica y educativa que hizo posible el rápido avance que los diferentes ámbitos de la ciencia española experimentaron en aquellos años, y que dio lugar al periodo de florecimiento intelectual en España conocido como la Edad de Plata.

Qué es España permite por primera vez documentar visualmente algunos de aquellos espectaculares cambios que se produjeron en la cultura y en la sociedad españolas durante las primeras décadas del siglo XX. En sus sesenta y un minutos de duración combina imágenes estáticas con secuencias en movimiento que en su mayor parte son las primeras que se conocen hasta la fecha de las personas o las instituciones que recorre la cinta, lo que hace que su recuperación suponga un acontecimiento para el estudio de la historia de la cultura española contemporánea.



Partiendo de las raíces y la inspiración institucionista de las diferentes acciones emprendidas por la Junta, el documental va repasando los antecedentes culturales y educativos de la España de la Edad de Plata. Presenta ejemplos de las reformas pedagógicas implantadas en la enseñanza pública primaria, que se plasman en las imágenes de los nuevos modelos arquitectónicos de escuelas y en el fragmento dedicado al Grupo Escolar Cervantes de Madrid, que dirigió Ángel Llorca. Estas reformas derivan de la aplicación de los renovadores métodos educativos puestos en práctica por la Institución Libre de Enseñanza, algunas de cuyas instalaciones y maestros —entre ellos Manuel B. Cossío y Ricardo Rubio, discípulos directos de Francisco Giner— también aparecen en las imágenes. En cuanto a la ciencia y la investigación, la cinta muestra la actividad de los principales investigadores españoles del momento trabajando en el Centro de Estudios Históricos (creado por la JAE en 1910) y los laboratorios dependientes de la Junta (Laboratorio de Investigaciones Físicas, Laboratorio de Automática, Laboratorio de Histopatología, etc.). Por último, el documental incluye imágenes de la vida cotidiana en otro de los centros emblemáticos creados por la Junta: la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Gracias a diversas fuentes de la época tenemos constancia de que algunos de los fragmentos de este montaje, rodados entre 1926 y 1929, fueron exhibidos por el pedagogo Rodolfo Llopis en el viaje que realizó por diversos países de Hispanoamérica en 1930, lo que parece estar relacionado con el interés de la JAE por fomentar los vínculos científicos con los países hispanoamericanos. Según una noticia aparecida en el diario madrileño *El Sol*, el 20 de julio de 1930, que informa del regreso de Rodolfo Llopis de su viaje: «Durante su excursión, Rodolfo Llopis ha dado a conocer una película acerca de lo que es España culturalmente, y por la cual película desfilan los precursores de nuestra cultura, como Menéndez Pelayo, Giner de los Ríos, Costa, etcétera, etc., así como la Institución Libre de Enseñanza, el Grupo Escolar Cervantes de Cuatro Caminos, la Residencia de Estudiantes y, por último, toda la labor —bibliotecas, laboratorios, etc.— de la Junta para Ampliación de Estudios. Llevaba también Rodolfo Llopis un saludo de Unamuno y otro de Cossío para los maestros hispanoamericanos, saludos que produjeron una viva y honda emoción en los pueblos de América»¹. Las alusiones a la película se repiten en las crónicas de la Semana

Pedagógica celebrada en Cuenca en mayo de 1932, en la que Llopis participó, ya como director general de Primera Enseñanza. El folleto en el que se recogieron las actividades del encuentro confirma que la película, de una hora de duración y cuyo contenido se describe parcialmente, había sido exhibida en los viajes de Rodolfo Llopis por distintos países de Hispanoamérica: «Antes, los ojos de nuestras Repúblicas hermanas de América fueron atraídos por el desfile de esta película española en los salones de aquel continente y mentes para nosotros fraternales tuvieron noticia de nuestra intensa elaboración pedagógica nacional; allí se llevó el espejo de nuestra obra y se sembraron las preocupaciones educativas de la raza: el vocero fue don Rodolfo Llopis»².

¿Qué es España? es, en definitiva, un documento fundamental para la historia de la Edad de Plata, que ilustra extraordinariamente los antecedentes, las realizaciones y los proyectos culturales, científicos y educativos de un momento particularmente esperanzador de nuestra historia: los años en los que un amplio sector de los intelectuales españoles había depositado todos sus esfuerzos por colocar al país a la altura de las naciones europeas más avanzadas en lo que se refiere a progreso científico y tecnológico y que, simultáneamente, había cifrado sus esperanzas en la reforma del sistema educativo para, así, extender los beneficios de ese progreso a todos los ámbitos de la sociedad y garantizar su continuidad.

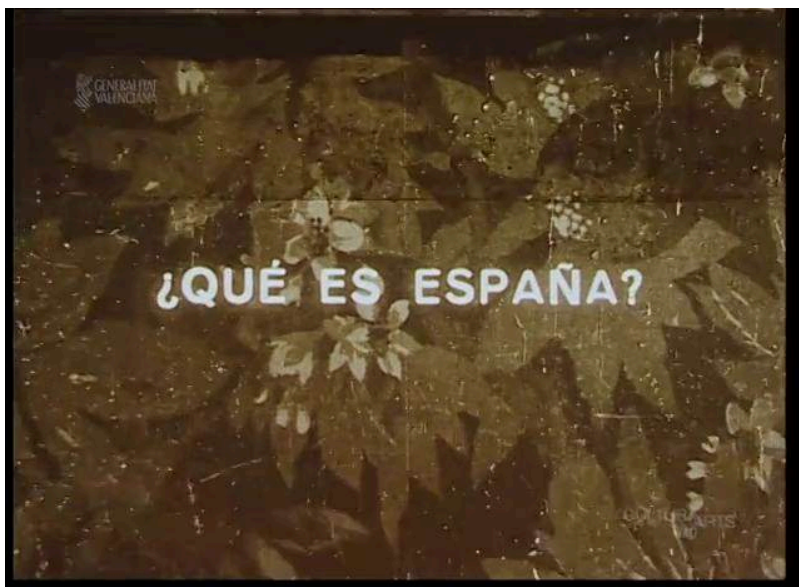
La recuperación de esta película, la documentación y análisis de su contenido y, finalmente, su presentación a los especialistas y al público interesado ha supuesto un trabajo de colaboración entre el IVAC-La Filmoteca, la Residencia de Estudiantes y el Ministerio de Cultura, a través de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC). Desde estas tres instituciones, queremos dar las gracias a las personas que han colaborado en el proceso de poner a disposición de todos este revelador testimonio.

El montaje actual, debido al IVAC-La Filmoteca, se ha basado en un orden temático y en la investigación de las fuentes de la época. La identificación de las personas y lugares que aparecen en la película ha sido posible gracias a una exhaustiva labor de documentación por parte de la Residencia de Estudiantes que ha consultado, además, con una treintena de especialistas y familiares de algunas de las personas que aparecen en la cinta.

Dado que la mayoría de las imágenes que componen el documental habían permanecido inéditas hasta este momento, son muchas las personas sin identificar que aparecen en ellas, así como numerosos los pormenores que todavía no se conocen sobre la historia del proyecto. El IVAC-La Filmoteca, la Residencia de Estudiantes y la SECC invitan a todos aquellos que puedan aportar algún detalle sobre las imágenes que aparecen en ¿Qué es España? a que se dirijan al IVAC-La Filmoteca o a la Residencia de Estudiantes para facilitar la información de que dispongan y ayudar así a completar los datos recogidos hasta el momento.

1. El viaje aludido, tal y como se recoge en la biografía de Rodolfo Llopis debida a Bruno Vargas, quien menciona la noticia aparecida en *El Sol*, se produjo durante los primeros meses de 1930. Durante este viaje Llopis acudió como delegado a la II Convención Internacional de Magisterio Americano, celebrada en Montevideo en febrero de 1930, además de impartir diversas conferencias en numerosos países de América del Sur y algunas clases en distintas universidades e instituciones. Véase Bruno Vargas, *Rodolfo Llopis (1895-1984): una biografía política*, Barcelona, Planeta, 1999, pág. 42

2. Semana pedagógica conquense (del 15 al 21 de mayo de 1932), Cuenca, Imprenta Artística, s.a., pág. 158.



Selección de fotogramas

La reordenación de las imágenes del documental ¿Qué es España? se ha basado en los rótulos de la propia película y en documentos hemerográficos sobre su exhibición. El montaje de las imágenes del documental ¿Qué es España? sigue un criterio cronológico y temático. Las cuatro partes que presenta, están interrelacionadas e ilustran el proyecto unitario de reforma y modernización de España de la Junta para Ampliación de Estudios, basado en la educación, la investigación científica y la divulgación cultural, que enraiza en las ideas y prácticas de la Institución Libre de Enseñanza.



Los precursores de la cultura española contemporánea

Esta parte del documental presenta imágenes de los intelectuales españoles más destacados del último tercio del siglo XIX y la primera década del XX, en su mayoría —con la notable excepción de Menéndez Pelayo— vinculados, de un modo u otro, al círculo institucionista. Son personajes que en el momento del rodaje bien habían fallecido, como Francisco Giner de los Ríos, Joaquín Costa, Marcelino Menéndez Pelayo y Benito Pérez Galdós (el único del que las imágenes son en movimiento), o bien se encontraban ausentes de España, como Miguel de Unamuno.



La organización escolar

Las imágenes de esta segunda parte del documental pretenden ilustrar las prácticas pedagógicas más avanzadas del momento en España y la moderna arquitectura escolar (en equilibrio con el entorno y pensada hasta el mínimo detalle con una cuidadísima intención pedagógica). Comienza mostrando imágenes inéditas de los profesores y alumnos de la Institución Libre de Enseñanza (ILE), fundada en 1876 por Francisco Giner de los Ríos que, según se señala en el documental, fue «una de las primeras escuelas modelo y una de las que más han influido en las reformas pedagógicas de España». La ILE introdujo en España numerosas innovaciones educativas, entre ellas: la educación integral frente a la mera instrucción; la escuela como taller, abierta a su entorno, en la que el alumno es el protagonista; el contacto con la naturaleza y el excursionismo; el descubrimiento personal; la formación estética y la educación física. Entre el grupo de profesores institucionistas que aparece en las imágenes destacan Manuel Bartolomé Cossío y Ricardo Rubio. A las imágenes de la ILE les sigue un fragmento dedicado a uno de los centros educativos emblemáticos del periodo: el Grupo Escolar Cervantes de Madrid, dirigido por el pedagogo Ángel Llorca, discípulo de Francisco Giner de los Ríos. Este centro, construido entre 1913 y 1916 por el arquitecto Antonio Flórez, fue un ensayo docente en el ámbito de la primera enseñanza con antecedentes directos en la ILE que contó con el apoyo de la JAE. El documental muestra las características del centro (amplios patios y aulas, comedor escolar, galerías para la lectura y la práctica de juegos, mobiliario escolar transformable y taquillas para los niños) y las actividades educativas, herederas directas de los principios pedagógicos institucionistas: trabajo en los talleres de carpintería, encuadernación, repujado y metal; juegos y ejercicio físico; fomento de la lectura; clases de arte, etc. Cierra esta sección una serie de imágenes fijas que recogen ejemplos de la nueva arquitectura escolar en distintas regiones españolas y en Madrid.

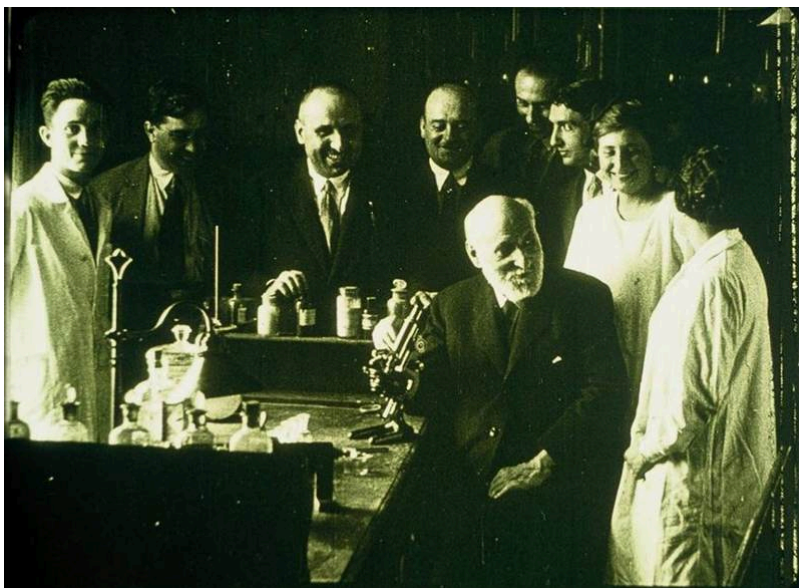


La colmena científica

Esta parte constituye una de las principales primicias del documental. Por primera vez se tiene acceso a imágenes en movimiento de los laboratorios que fundó la Junta para Ampliación de Estudios y de muchos de sus principales científicos. Entre ellos, de los siguientes centros y sus directores: el Centro de Estudios Históricos (Ramón Menéndez Pidal), el Laboratorio de Investigaciones Físicas (Enrique Moles y Miguel Catalán), el Laboratorio de Automática (Leonardo Torres Quevedo), y los laboratorios de la Residencia de Estudiantes, como el de Histopatología (Pío del Río Horta) y el de Fisiología (Juan Negrín y Severo Ochoa).

El título de esta parte del documental, «la colmena científica», da cuenta del dinamismo de la actividad científica de la JAE, que abarcaba todos los campos del conocimiento, y recuerda poderosamente la imagen que el poeta y pintor José Moreno Villa utiliza en sus memorias (*Vida en claro*, México, 1944) para definir el ambiente del Centro de Estudios Históricos, que sería extrapolable al conjunto de centros de la Junta: Con Menéndez Pidal trabajaban Américo Castro, Onís (al principio), Navarro Tomás, Solalinde, Alfonso Reyes, Amado Alonso y algunos más que no recuerdo. En el título llamé a todo este conjunto de sabios y aprendices «tramoyistas y autores»; después, soldados y jefes; pero quizás la imagen antigua sea la que más convenga al Centro de Estudios Históricos y a sus miembros: colmena de abejas. Cada sección era una colmena, pero las abejas de una iban a otra a consultarse en ciertos casos, para ver si las conclusiones obtenidas por la vía artística coincidían con las logradas por el camino de la literatura o viceversa. Los últimos minutos de esta sección están dedicados a Santiago Ramón y Cajal, presidente de la JAE y la figura científica de mayor prestigio en la España del momento. Son éstas las únicas imágenes en movimiento que se han localizado hasta la fecha de Cajal. En ellas aparece en su laboratorio rodeado por sus discípulos y ante el microscopio. La cinta incluye un llamamiento del premio

Nobel, escrito de su puño y letra, dirigiéndose a los intelectuales y científicos de Iberoamérica y estimulándolos a establecer vínculos y colaboraciones con España.



NOTAS SOBRE LA RESTAURACIÓN DE *¿QUÉ ES ESPAÑA?* 1929-1930

Juan Ignacio Lahoz Rodrigo (IVAC-La Filмотeca)

Según el relato de Remedios Amorós Vázquez, donante de la película al IVAC, *¿Qué es España?* estuvo en su casa, sita en la localidad alicantina de Salinas, desde el final de la guerra civil. Quien la dejó allí, junto con otros enseres, fue el político republicano Fulgencio Romero, primo de su madre, que iba a instalarse en el pueblo, pero que marchó al exilio al producirse la victoria franquista. La dueña de la casa tenía otros familiares que desempeñaron cargos públicos o fueron militantes socialistas por lo que, algún tiempo después de acabada la guerra, por miedo a las posibles represalias sobre su familia, decidió deshacerse de aquellos objetos que pudieran utilizarse en su contra. Aunque no consta que pesara ninguna prohibición sobre la película, ella la incluyó entre los bienes a destruir más por el hecho de que perteneciera a su primo perseguido que por el contenido del film. Tras tirar uno de los cuatro rollos que tenía la copia, no pudo o no quiso completar su propósito y, afortunadamente para nuestro patrimonio cinematográfico, los tres rollos restantes permanecieron en el desván de su casa hasta que, en 2005, su hija Remedios los entregó al IVAC.

Además de esta pérdida de material —que afecta a los títulos de crédito de la película y a una posible introducción que explicara su propósito—, los fragmentos que la componen están estampados sobre soportes de distintos fabricantes, lo que cuestiona la unidad de la obra. Por otra parte, la copia recuperada acusa las lesiones de uso propias de una cinta que se ha proyectado numerosas veces, con abundantes rayas en la imagen, roturas de las perforaciones de arrastre y, sobre todo, una intencionada manipulación ejecutada por diferentes e inexpertas manos que, de manera tosca y desigual, cortaron y volvieron a empalmar prácticamente todos los planos y rótulos, provocando un grave desorden que ha sido difícil de subsanar.

En consecuencia, y como sucede habitualmente con la conservación del patrimonio cinematográfico, la restauración de los soportes filmicos de *¿Qué es España?* no sólo ha exigido la imprescindible reproducción de sus materiales, sino una investigación que nos permitiera conocer la biografía de la obra con el mayor detalle posible, a fin de reconstruirla con arreglo a los criterios seguidos en su producción y a la forma en que se exhibió entonces. Y esto porque, como también es frecuente en el campo de la restauración cinematográfica, el principal obstáculo para la comprensión del film que nos ocupa ha sido el propio deterioro del material recuperado, toda vez que ni sus imágenes y rótulos acreditan su filiación, ni la historiografía del cine español recogía su existencia.

Desde esta perspectiva estrictamente filmica, la recuperación y restauración de *¿Qué es España?* tiene un doble interés: primero, el de enriquecer el patrimonio cinematográfico español con la conservación de un valioso documento sobre los logros educativos y científicos de la Edad de Plata del siglo pasado, todos ellos vinculados a la Institución Libre de Enseñanza y a la Junta para Ampliación de Estudios y que nos devuelve imágenes en movimiento únicas de buena parte de las instituciones y personas que lo protagonizan. El segundo motivo de su interés es el de constituir una muy relevante novedad para la historiografía de nuestro cine, incorporándose a un catálogo de la producción española que todavía desconoce gran parte de sus documentales de la época muda. Por otra parte, la película, montada entre noviembre de 1929 y enero de 1930, pertenece a ese periodo extremadamente crítico para el cine español que fue la transición del cine silente al sonoro y, todavía muda, exhibe crudamente las limitaciones de la producción nacional del momento. No son ajenos al notable interés historiográfico de la cinta ni la mención al exilio de Unamuno —presentado como uno de los «precursores de la cultura española contemporánea»—, que constituye una denuncia especialmente significativa en el contexto histórico de la caída de la dictadura del general Primo de Rivera y el declive de la Monarquía, ni tampoco el uso político e institucional que, como luego veremos, se hizo del film una vez instaurada la II República; gestos insólitos en la cinematografía española de la época tanto por estar siempre sometida a una férrea y arbitraria censura como por provenir tal intervención de un ámbito tan restringido como el del cine educativo (o tal vez tolerado o ignorado por ello).



¿Qué es España? es una película de archivo que agrupa diversos reportajes sobre la Institución Libre de Enseñanza, el Grupo Escolar Cervantes de Madrid —presentado como modelo de práctica pedagógica a seguir—, los laboratorios y centros de la Junta para Ampliación de Estudios, entre ellos la Residencia de Estudiantes, y que resalta diversos intelectuales, con imágenes en movimiento de Benito Pérez Galdós y Santiago Ramón y Cajal. Estos reportajes fueron producidos en distintos momentos entre 1926 y 1929, pero también antes de la muerte de Galdós, en enero de 1920, y presentan tratamientos cinematográficos dispares, por lo que su integración en una estructura diferente requería de una homogeneización formal y discursiva que el material recuperado no muestra. A diferencia del uso habitual de las imágenes de archivo, estos reportajes no se entremezclan ni manipulan aquí para crear con ellos un nuevo discurso, sino que se encadenan uno tras otro, conservando también las diferencias gráficas y estilísticas de sus respectivos rótulos explicativos y siguiendo un orden expositivo que las carencias de los materiales encontrados ocultaban parcialmente. Ante tales limitaciones de su puesta en escena y las carencias ya señaladas de nuestra copia, hemos mantenido abierta la hipótesis de que no todos los fragmentos formaran parte de una misma película hasta encontrar una confirmación documental de la existencia del título ¿Qué es España? y de sus contenidos.

Tratándose, además, de unas imágenes que sugieren tanto un discurso institucional e incluso propagandístico como el distanciamiento del sistema político vigente, que por otra parte bien pudo ser el impulsor de su realización a través de alguno de sus organismos, se hacía necesario conocer el momento en que se realizó la película, el hilo conductor que la articulara y comprender su posible motivación y sentido para reconstruir el film. Un sentido que se construye desde la propia selección de los reportajes aquí reunidos —marcados por una patente afinidad con los postulados pedagógicos de la Institución Libre de Enseñanza, que se manifiesta a través de las actividades de la JAE descritas a lo largo del documental y cuya oportunidad persiste gracias a su posterior influencia dentro de la política educativa de la II República—los textos de los rótulos que los encadenan y, por lo que señalan las crónicas que cometamos más adelante, a través de las explicaciones verbales que puntualmente acompañaron la proyección de la película.

La versión restaurada que presentamos de *¿Qué es España?* se apoya en una documentación fragmentaria que, aunque no ha conseguido establecer la autoría y producción del film, sí nos ha permitido resolver las principales dudas que nos planteaban los materiales recuperados. La primera pista para identificar la película la tuvimos gracias a una escueta reseña de la Semana Pedagógica de Cuenca de 1932 en la que, y por vez única entre las escasas referencias localizadas, se cita el título «*¿Qué es España?*», el cual también aparece entre los rótulos conservados y viene a despejar la incógnita que pesaba sobre el título mismo de la película. Entre los intertítulos, el de «*¿Qué es España?*» sólo se diferencia de los otros que están decorados como él en que tiene un tamaño de letra un poco mayor —algo que en otras ocasiones varía en función de la cantidad de texto y no sólo de la importancia del rótulo— y en que no lleva indicación de parte. En ausencia de créditos e introducción de la película, nada de esto parecía definitivo. Por otra parte, la única referencia que hallamos con este título fue la obra homónima publicada en 1925 por Marcelino Domingo —también vinculado a la ILE y ministro de Instrucción Pública durante el primer bienio republicano—, que versa sobre la identidad nacional española y no sobre pedagogía, por lo que este rótulo parecía corresponder a una película distinta.

Hemos fechado la producción de *¿Qué es España?* entre 1929 y 1930 porque sabemos que el montaje y la confección de rótulos sólo pudieron realizarse entre el 11 de noviembre de 1929 — fecha que se lee en el encerado que se ve en el reportaje del Grupo Escolar Cervantes—² y el 24 de enero de 1930, día en que el pedagogo Rodolfo Llopis partió hacia América Latina llevando la película consigo para presentarla como representante europeo en la II Convención Internacional de Magisterio Americano que se iba a celebrar en Montevideo y después en otras muchas capitales, durante cinco meses.³ En cuanto a los contenidos y su ordenación, las descripciones que recogen tanto el diario *El Sol* de 21 de julio de 1930 como las actas de la Semana Pedagógica de Cuenca de 1932 nos confirman que todos los materiales recuperados pertenecen a *¿Qué es España?* Sin embargo, la ordenación que se desprende de estas reseñas se contradice en algunos casos con la que marcan los rótulos de número de parte y contenidos, por lo que en estos casos hemos respetado las indicaciones de la propia película.⁶ Para concluir, hay que destacar que las cuatro informaciones que hemos podido localizar sobre la película vinculan su exhibición a Rodolfo Llopis, pedagogo ligado a la Institución Libre de Enseñanza desde los años veinte, becado por la JAE (para viajar a Francia en 1912-1913 y, de nuevo, a Francia, Bélgica y Suiza en 1925-1926) y político socialista. Tal hecho no presupone ninguna relación de autoría, aunque la inmediatez entre la confección de *¿Qué es España?* y su difusión por Llopis parezca sugerirlo, y tampoco significa que él fuera el único en exhibirla. Pero sí que es relevante para nuestra comprensión de esta película tener en cuenta el uso que se hizo de ella, tanto porque los avatares de su vida pública han condicionado los resultados de nuestro trabajo, como porque añaden al valor documental de sus imágenes el del enorme interés que se les reconoció entonces: Llopis la incorporó a su metodología de trabajo, complementando sus conferencias o de manera autónoma desde 1930, primero como profesional de la pedagogía para difundir en América Latina «lo que es España culturalmente» y, más tarde, ya como responsable político, siendo director general de Primera Enseñanza, para ilustrar los objetivos de política educativa que la II República impulsó durante su primer bienio, acreditando así la influencia de las ideas de la ILE, etc. en muchos de los nuevos gobernantes. Su intervención en todas las ocasiones conocidas coincide con la del «explicador» del cine mudo que acompaña con sus comentarios la proyección de la cinta. Estos acompañamientos constituyen un elemento extrafílmico esencial en la construcción del sentido de *¿Qué es España?*,

pues las explicaciones permiten no sólo interpretar o ampliar lo que sus rótulos predicán, sino acomodar su sentido a las cambiantes condiciones de cada momento. A propósito de la proyección acompañada por Llopis en la Semana Pedagógica de Cuenca en 1932, las dos reseñas del acto recogen dos nuevas ideas que, aunque debidas a la pluma de los cronistas, vienen «sugeridas» por lo dicho por el orador y reflejan claramente estos «desplazamientos» del sentido. Así, la reseña de El magisterio español de 1930 señala ahora que el film, en su periplo americano, tuvo la misión de desmentir «el concepto equivocado que en el extranjero se tiene de nuestra Patria», en lugar de la discreta valoración transcrita unas líneas más arriba. Por su parte, el acta de aquella intervención refiere las oportunas explicaciones de Llopis, eruditas, detalladas y entusiastas de los contenidos de la película, pero resulta muy llamativo que, atribuyendo al presente actuaciones pasadas, el documento resalte que por sus imágenes «se advierte la intensa obra de educación de la República Española».

El amplio margen que el carácter descriptivo de los rótulos dejó al comentario de las imágenes, facilitó estas interpretaciones de ¿Qué es España? que, más allá del propio film, parecen apropiarse de la labor de aquellas instituciones. Nuevas e inaprensibles versiones cuya esencia es, a la postre, el reconocimiento de los grandes avances que la actuación de la JAE reportó a nuestro país. Logros que el testimonio único que ofrece esta nueva versión restaurada de ¿Qué es España? no hace sino realzar.

La Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, el Instituto Valenciano de Cinematografía (IVAC- La Filmoteca) y la Residencia de Estudiantes agradecen su ayuda a las personas que, de forma desinteresada, han contribuido tanto a identificar a los personajes y los lugares que aparecen en el documental como a la investigación sobre su contexto.

Así mismo, las tres instituciones invitan a todos aquellos que conozcan algún detalle más sobre las imágenes del documental ¿Qué es España? a que se pongan en contacto con el IVAC-La Filmoteca (www.ivac-lafilmoteca.es) o con la Residencia de Estudiantes (www.residencia.csic.es) para facilitar la información de que dispongan y ayudar así a completar los datos recogidos hasta la fecha.

1. La reseña «La semana pedagógica de Cuenca» se publicó en El Magisterio Español, núm. 8987, Madrid, 24 de mayo de 1932, pág. 300, y fue localizada por la Residencia de Estudiantes y sus colaboradores en el curso de su exhaustiva investigación sobre el film.

2. El reportaje sobre el Grupo Escolar Cervantes fue producido por la firma madrileña España Film, según consta en la copia de este fragmento que se conserva en Filmoteca Española. La única diferencia entre ambas es que en nuestro caso no está el rótulo final que identifica a la productora, tal vez porque fuera eliminado para la integración de todo el reportaje en ¿Qué es España?

3. «Rodolfo Llopis, al Uruguay. Profesores a Hispanoamérica», El Sol, Madrid, sábado 25 de enero de 1930, pág. 3, citado por Bruno Vargas en Rodolfo Llopis (1895-1983): una biografía política, Barcelona, Planeta, 1999, pág. 42.

4. «Rodolfo Llopis», El Sol, Madrid, lunes 21 de julio de 1930, pág. 3, citado por Bruno Vargas en op. cit., pág. 42.

5. La reseña «Habla D. Rodolfo Llopis. Director General de la Enseñanza», publicada en Semana pedagógica conquense (del 15 al 21 de mayo de 1932), Cuenca, s.a., págs. 157-159, da cuenta de la intervención de Llopis como presentador de la película en la clausura de estas jornadas, y amplía la información ya citada publicada en El Magisterio Español. Este documento fue facilitado por el historiador Enrique Moral Sandoval, de la Universidad Complutense de Madrid.

6. En todo caso, conviene indicar que en el montaje final de la versión restaurada no hemos incluido dos de estos intertítulos de número de parte por repetirse con los ya insertados. Tales rótulos podrían corresponder a los fragmentos desaparecidos de la película, aunque uno de ellos podría ser simplemente un descarte por estar su decorado de fondo invertido respecto a los demás rótulos.

Fuentes de información: [IVAC-LaFilmoteca](#), [IMDB](#).

Película en línea · https://www.youtube.com/watch?v=_RL7aQRSvEo

[Ver en Youtube a 480p.](#)

[Ver en Vimeo a 480p.](#)



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/01/que-es-espana-1929.html>

5 DE MARZO DE 2019

PINOCHET ET SES TROIS GÉNÉRAUX

11S1973

1970S

2000S

2004

CARTELES NARANJAS

CHILE

CHILI-IMPRESIONS

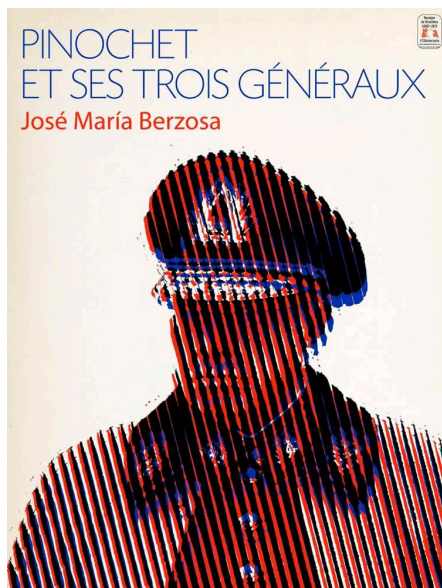
DICTADURA

FASCISMO

FRANCIA

JOSÉ MARÍA BERZOSA

PINOCHET



Título original: *Pinochet et ses trois généraux (Pinochet y sus tres generales)*

Dirección: *José María Berzosa*

Fotografía: *Maurice Perrimond*

Sonido: *Jean-Claude Brisson*

Montaje: *Jeanine Martin, Emmanuelle Thibault*

Producción y distribución: INA - Institut National de l'Audiovisuel ORGANISME(S) DÉTENTEUR(S) ou DÉPOSITAIRE(S) INA Distribution, BnF - Bibliothèque nationale de France, BPI - Bibliothèque publique d'information

País de producción: *Francia*

Formato original: *16mm, Color.*

Idioma: *Castellano y francés con subtítulos.*

Año: *2004*

Duración: *101 min.*

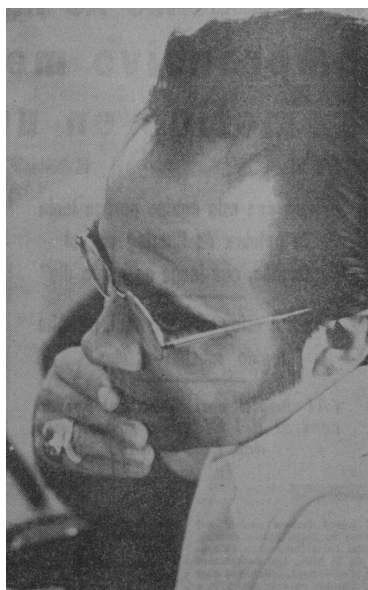
Retrato irónico de los hombres fuertes del "fascismo ordinario" chileno después del 11 de septiembre de 1973. Esta versión de 101 minutos es un remontaje de las cuatro películas de la colección "Chilli Impressions - Impresiones de Chile" transmitidas en la Antenne 2, los días 9, 16 y 23 de abril, y el 7 de mayo de 1978.

En 1976-1977, el director José María Berzosa logra acercarse al General Pinochet durante un viaje a la Antártida en el extremo sur de Chile. De regreso en Santiago, Pinochet acepta hospedar al

equipo de filmación y entregar algunos de sus recuerdos y pensamientos políticos a la cámara. Tres de los principales miembros de la junta, el almirante Merino, el comandante en jefe de la Fuerza Aérea Leigh y el general Mendoza, jefe de policía, también acuerdan confiar en la cámara. Hablan en voz baja sobre sus gustos artísticos, sus ideas políticas, su vida familiar. De estas entrevistas realizadas en aparente simpatía surge un retrato irónico e intransigente de los principales líderes de la junta: su gusto por el orden, la eficiencia, una especie de "fascismo común". En contraste, las familias de las víctimas y los desaparecidos atestiguan otra realidad.

*"Chili Impressions" de Berzosa ó cómo los generales se deconstruyeron a sí mismos *1*

por *Luis E. Parés*

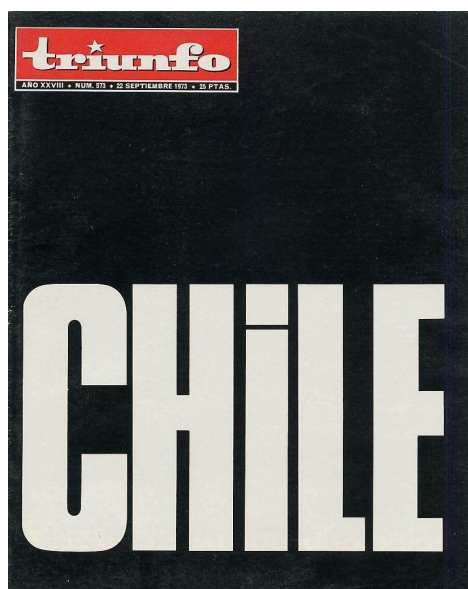


José María Berzosa

El golpe de estado de Pinochet en 1973, que derrocó al gobierno de Unidad Popular de Salvador Allende e inició una dictadura de corte fascista que duró casi veinte años, se convirtió en uno de los temas predilectos y recurrentes en los discursos de la extrema izquierda en los años 70. Esa influencia y querencia por el tema pasó al cine militante. Fueron muchos los cineastas que dedicaron documentales y películas de ficción, no sólo al Golpe de Estado sino también al gobierno de Allende. Obviamente, la película más característica y más importante es *La batalla de Chile* (1975-1976), de Patricio Guzmán. Pero hubo más y no sólo chilenos (aunque el tema fue muy tratado por cineastas chilenos exiliados, como Helvio Soto en *Llueve sobre Santiago*, 1975). Hubo otros que hicieron películas que además tuvieron mucha repercusión; sobre todo el Estudio de Heynowski y Scheumann, situado en la RDA, que hicieron seis películas y tres cortos sobre Chile, destacando *Yo fui, yo soy, yo seré*, que es importantísima ya que incluye la única filmación conocida realizada en el interior de los campos de concentración de Chacabuco y Pisagua, puestos en marcha por la dictadura militar en 1974). También destacan la obras del sociólogo Armand Mattelart (*La espiral*, 1974, película muy famosa en su momento), Chris Marker (*L'Ambassade*,

1973), Miguel Herberg (*Chile 73 o La historia que se repite*, 1974), André Gazut (*Chili: ordre, travail, obéissance*, 1977) o Bruno Muel (*Septembre Chilien*, 1973). Pedro Sempere, en el prólogo a su libro, *Chile. El cine contra el fascismo* lo decía: “el cine antifascista chileno es, por extensión del modelo, el cine antifascista de todo el mundo.”

En 1973, también gran parte de la izquierda española de los años setenta vivió el golpe de estado de Pinochet en Chile como una repetición de lo que había ocurrido en España en 1936. Por eso, se dio en diferentes medios de izquierda (sobre todo, en el *semanario Triunfo*) una amplia cobertura de lo ocurrido, entre ellos por parte de Ramón Chao, co-guionista de *Arriba España* e íntimo amigo de José María Berzosa, un director español exiliado en París fuertemente vinculado al Partido Comunista y a tendencias políticas demócratas.



José María Berzosa trabajaba para la televisión francesa, donde había conseguido un status de realizador estrella, de realizador que proponía programas que eran aceptados sin condiciones por el INA (*Institut National de l'Audiovisuel*), entidad de producción dependiente de la Radio Televisión francesa. Su fuerte compromiso con la realidad de España le había llevado a realizar una serie de documentales en las que desmontaba la mitología y los tópicos culturales sobre los que se había legitimado el franquismo (el Cid, Don Juan y el Quijote) como la trilogía *Espagnes*, y sobre todo, *Arriba España*, realizada en 1974, montada en 1975 y estrenada –con retraso– en el Festival de Cannes de 1976. *Arriba España* era un intento de análisis y desmontaje (en el mismo sentido que en su trilogía *Espagnes*: desacralizar e incluso ridiculizar mediante la mera observación) 40 años de franquismo, y de narrar, de una forma pedagógica y clara, sus hitos políticos.

En 1976, tras el estreno de *Arriba España*, Jose María Berzosa, propuso una ambiciosa emisión al Institut National du Audiovisuel, con el título genérico de *Chile-Impressions*, con Chantal Baudis como co-guionista y documentalista. La idea fue acogida con entusiasmo por el INA a juzgar por

las extraordinarias condiciones de las que gozó el equipo: “Tres meses [de rodaje en Chile] y casi dos años de trabajo.” El primer argumento era muy sencillo: captar la situación de Chile tras el golpe militar, centrándose sobre todo en los rituales donde el poder hace su aparición (algo muy parecido a lo que había hecho a lo largo de su carrera).

El porqué del deseo de filmar en Chile, de retratar (retratar en Berzosa significa desenmascarar, como veremos) se puede encontrar en su origen español que le había hecho odiar el franquismo y sobre todo la forma de terror cotidiano que un régimen autoritario impone. La cercanía entre su visión del franquismo y del fascismo chileno, queda bien claro en una entrevista:

“La idea no tiene nada de extraordinario. A cualquier realizador le encantaría ir a Chile. Puede que en mi caso las ganas son más fuertes ya que soy español y América Latina es un poco mi país. Todo lo que ocurre allí me toca. A estas razones sentimentales se le añaden razones políticas.

Frente al fascismo chileno, ¿no es un poco curioso tener la tentación del análisis, de la deconstrucción?

Como la mayoría de los españoles de mi generación, provenientes de un medio burgués y que han tomado conciencia, soy, antes de nada, contra. Esto crea una ternura de espíritu: no somos capaces de hacer la apología de nada.”

Cuando Berzosa y su equipo (de 7 personas) viajaron a Chile, Berzosa no tenía ni una idea muy clara ni del número de episodios ni del contenido de estos. Finalmente la serie recibiría el nombre genérico de Chili-Impressions (Janvier-Fevrier-Mars 1977) y constaría de cuatro episodios: **Les Pompiers de Santiago**, **Voyage au bout de la droite**, **Au bonheur des généraux** y **Monsieur le Président**, todos ellos de 1 hora y cuarto de duración.

Antes de viajar a Chile, Berzosa tenía algunas ideas claras pero no tenía algo que pudiese parecer, ni mucho menos, un programa.

L’HUMANITÉ: ¿La construcción del reportaje ha sido premeditada?

BERZOSA: Nada es inocente. Antes de mi partida, había tomado una decisión que era la única que quedaba libre [que no se había hecho] en la enorme producción cinematográfica sobre el problema chileno: se trataría de dar la palabra a los oficiales chilenos, de desempeñar el papel de catalizador para que ellos se desvelen. Había pensado empezar por una larga entrevista a Pinochet y elaborar un guión a partir de este texto. Pero era un espejismo ya que quedamos con Pinochet tan solo tres días antes de nuestro regreso. Pero el equipo técnico estaba ya en el sitio y había que trabajar. Fue entonces cuando conocí a los bomberos.

Es decir, lo que más le interesaba a Berzosa era que el desmontaje del discurso ideológico por parte de los mismos que lo encarnaban, cosa que ya había puesto en práctica tanto en **Rouge, Greco Rouge**, en Comment se débarrasser des restes du Cid y en Arriba España. Sin embargo, a pesar de que la ambigüedad de querer entrevistar al presidente podría hacer pensar en la realización de una película ‘oficial’ o al menos ‘cercana’ al régimen (amén de que el equipo tenía todo tipo de autorizaciones oficiales), Pinochet se negó a atenderlos, como se explica al principio del 4º episodio, porque estaba indignado con los periodistas extranjeros ya que uno de ellos había confundido la ‘democracia autoritaria’ con una ‘democracia totalitaria’.

Ante esta negativa, y con el evidente interés ya citado de Berzosa por los discursos ideológicos, sobre todo por los rituales ‘arcaicos’ donde ese discurso se cristalizaba, Berzosa decidió hacer una crónica de los bomberos de Santiago, en lo que sería el primer capítulo.

CONTRACAMPO: En el documental sobre los bomberos de Santiago de Chile se evidencia tu afición a iniciar el análisis de un determinado cuerpo social a partir desus más arraigadas y sólidas instituciones.

BERZOSA: Las instituciones son la cosa más divertida que hay. En el caso de la película sobre los bomberos de Santiago, yo me ceñí lo más posible a los postulados de la película oficial. Las autoridades chilenas me dijeron que todas las clases sociales estaban representadas en el cuerpo de bomberos, yo les pedí tres ejemplos característicos y con ellos trabajé.

Este desmontaje a través de una institución, ya se había visto en otros trabajos anteriores de Berzosa. Su primeros trabajos, realizados para el magazine semanal *Le Nouveau Dimanche* (1967-1968) eran una serie de reportajes sobre museos desconocidos de París, en los que ponía en evidencia la existencia de una burocracia que muchas veces no sabía cómo gestionar ni cómo interpretar aquello que su institución ofrecía; en *Le Mystere d'Elche* (1973) hace un retrato del desarrollismo español a través de entrevistas a los comerciantes de Elche durante los días previos a la celebración del Misterio, cuando la ciudad está llena de turistas; en *Don Juan: L'Amour et la Charité* (1973, 2º capítulo de la serie *Espagnes*) narra el funcionamiento del Hospital de la Caridad de Sevilla, fundado por Miguel Mañara; *Les Candidates de Saint Amour* (1976) muestra un concurso de belleza en un pueblo del interior de Francia.

Los bomberos de Santiago empieza con una secuencia de un incendio que los bomberos tratan de apagar. En seguida destacan sus vestimentas y su maquinaria de otra época y llama poderosamente la atención que las instrucciones sean dichas en italiano. Tras ello pasamos a un plano totalmente ocupado por la reproducción de un cuadro que representa un incendio. La cámara hace un paneo hacia abajo y vemos a un hombre vestido de gala que empieza a narrar el origen del cuerpo de bomberos, sito en el incendio que el cuadro representaba. Tras ello, un plano de una habitación donde los bomberos están formando, en dos filas. Tras ello, un travelling lateral de una de las filas de los bomberos, donde se ve que, tras ellos, se amontonan retratos de hombres ilustres, que después sabremos han sido los capitanes del cuerpo de bomberos.

“Más de doscientas personas, de diferentes clases sociales, edades e ideas, se reunieron para establecer las bases para la creación de un cuerpo de bomberos de Santiago. Han pasado 113 años pero subsisten los principios fundamentales y característicos de la organización: su carácter voluntario y solidario, su organización esencialmente democrática, su laicidad, su carácter apolítico y la fusión original de personas de diferente condición social pero unidas por su voluntad de servicio.”

Más adelante, el mismo capitán nos narra que en el cuerpo siempre han estado presentes todas las ideologías, y que cuando alguna ideología ha sido perseguida por el poder, en el cuerpo de bomberos, sin embargo, no se ha estigmatizado a nadie, sino que incluso se ha protegido a los portadores de esas ideas perseguidas. Berzosa pregunta entonces si en la actualidad se protege a marxistas. Y el capitán responde que no. “El cuerpo no protege a marxistas porque según la propia filosofía de bomberos, no puede haber personas que tengan ideas materialistas y similares.”

Ante esta fractura del discurso oficial, que se muestra como acogedor y plural pero que retuerce el discurso para justificar su no pluralidad, es cuando Berzosa cambia también de registro. Le deja de interesar el Cuerpo de bomberos y pasa a interesarse por los componentes del cuerpo de bomberos. Así nos muestra que el capitán que habla es aficionado a pintar soldados de plomo, que tiene una gran colección de cuerpos militares, incluyendo el ejército nazi y que es un admirador de Napoleón, sobre quien escribió un libro. Así nos muestra que un bombero, ejemplo de proletario, es trabajador de un banco y que vive en un chalet y que cuando se le pregunta si él es proletario lo niega airadamente. O al Decano de la Universidad de Medicina defendiendo ideales de pureza racial y sosteniendo que la democracia en Chile no era posible (“Mientras la democracia fue hecha por la aristocracia era buena, pero la democracia de los demócratas, mal. Mala porque la

aristocracia era totalmente blanca y gran parte del pueblo aquí, tiene sangre india.”). Es decir, es ya en este primer capítulo, y a partir de la primera escena, cuando Berzosa encuentra el que va a ser su dispositivo clave: mostrar a cada uno en su ambiente cotidiano, con sus gestos y discursos habituales, sin interferir jamás en su discurso. Y así lo deja claro en una entrevista posterior:

CONTRACAMPO: En algunos momentos de la película sobre Pinochet, da la impresión de que te estás aprovechando de lo estúpido que es el Poder al pretender los que lo detentan que sus gestos, actitudes y palabras tengan sólo una posible lectura: la que ellos mismos le dan.

BERZOSA: Claro, claro. Viven en un universo de certeza universal y no se dan cuenta de que sus gestos tiene un valor relativo y que, cuando tratan de afirmarlos universalmente, ellos mismos se ridiculizan.



El mostrar las entrevistas como el dispositivo más valioso del trabajo de Berzosa es algo en lo que coinciden la mayoría de los críticos y estudiosos que se han encargado de su obra. Así, Ramón Freixas dice: “Porque Berzosa sabe que dando la palabra, ésta hace justicia por sí misma. [...] el resplandeciente espejismo de orden se resquebraja por la torpeza de los personajes y la agilidad del director que sabe dejar hablar a la gente. Hay que dejar que hablen, tomen confianza, se desnuden, traicionen...”

En el segundo capítulo, *Voyage au bout de la droite* (Viaje al fondo de la derecha) el dispositivo es el mismo, interpellando directamente a gente que apoya el régimen (y en la que el régimen se apoya), aunque sí se produce un cambio: la imagen es más neutra, más austera, ya no hay boato ni encuadres irrisorios. El capítulo empieza, con una secuencia pre-créditos, con una entrevista a Monseñor Gilmore, capellán de las Fuerzas Armadas, que además de demostrar la existencia del alma a través de la emoción que le provoca ver un desfile militar, crítica de una forma furibunda a los marxistas, y contesta de este modo a una pregunta de Berzosa:

BERZOSA: Si usted pudiese encontrar un hombre político de nuestra época, en el mundo, con el que establecer un paralelo con el General Pinochet, ¿qué hombre político sería ese?

GILMORE: Mire, toda comparación es odiosa, hay tanta gente de diversas categorías. No sé, tal vez podría ser el General Franco. Podría ser.

De esta forma, Berzosa consigue que el paralelismo que él buscaba entre la dictadura de Franco y la de Pinochet se establezca y se vea clara. Este paralelismo, de hecho, se verá más afianzado en el tercer episodio, en la entrevista con el Almirante Merino, en el que muestra su admiración por Franco y se muestra una foto de Merino con Franco, y en el capítulo 4º, donde se escucha un discurso de Pinochet, pronunciado el 11 de septiembre de 1973, de admiración al dictador español. Esta comparación tenía por objetivo, además del puramente emocional de demostrar la empatía por el sufrimiento del pueblo chileno, demostrar que bajo la ‘Democracia autoritaria’ se escondía un régimen de corte fascista similar al español.

Tras la entrevista con el sacerdote, la cámara muestra, en plano subjetivo, una entrevista guiada al interior de la cámara del Senado. Aquí, Berzosa pregunta al ujier que guía la visita por el asiento que tenía Salvador Allende y Eduardo Frei. Esta visita está montada en paralelo con una entrevista al actual Presidente del congreso en su despacho (que dice que el marxismo atenta a la libertad del ser humano y que el imperialismo soviético es una amenaza real).



Tras este bloque, que muestra cómo el poder ha relegado al Senado a una función puramente decorativa, se presenta una entrevista a Guillermo Medina, Presidente del Sindicato del Cobre. Éste muestra un discurso totalmente oficial, sobre las facilidades que el régimen da para la explotación y en el que llega a afirmar que ha encontrado una solución para la lucha de clases. Sobre la recepción que el Sindicato Unificado de Trabajadores Chilenos ha tenido en la Organización Internacional del Trabajo (Bureau International du Travail, BIT), en Ginebra, explica que fue muy favorable. En este punto, Berzosa le corrige: en 1976 la BIT ha rechazado la representatividad del Sindicato chileno, con 136 votos a favor, 152 abstenciones y sólo dos en contra del rechazo.

Esto nos da pie a reflexionar sobre la figura de contrapunto que Berzosa ejerce en el documental. Quizá sea en este capítulo donde ese contrapunto sea más claro, no sólo por las preguntas ‘desenmascaradoras’ que realiza, sino por un aspecto mucho más formal y discursivo: la inclusión de imágenes de archivo (de la concentración de presos en el Estadio Nacional, de Salvador Allende haciendo una declaración a favor de las Fuerzas Armadas, de manifestaciones de sindicalistas) muchas de ellas en blanco y negro, lo que afianza esa idea de ruptura. La entrevista con Guillermo Medina también está llena de contrapuntos, con las entrevistas, brevísimas, de los dirigentes sindicalistas chilenos del Sindicato de la Construcción, de la Federación de Trabajadores del Textil y de la Federación de Mineros (en ambos casos aparece sobreimpreso en la imagen el número de afiliados que tenían “avant le coup d’état de 1973”) que muestran la recesión económica sobrevenida después del golpe.

Realmente, este es el capítulo en el que la idea del contrapunto está más presente, hasta convertirse en un elemento casi estructural. Así, después de estos dirigentes sindicales pasábamos a seguir (con un tono distinto, observacional, de documental canónico casi) a una pareja de ancianos que tocan canciones folklóricas en mercados. Después, cuando entrevista al anciano, éste cuenta su amistad y sus encuentros con Pablo Neruda, auténtico mito de la izquierda chilena. Acto seguido, otro contrapunto: unas imágenes de archivo de Neruda recitando su verso: “Venid a ver la sangre por las calles”. Esta pareja, dedicada al folklore, nos muestra cómo en realidad, el Estado, tan celoso de la Identidad nacional (una de las razones, como explicitaría el general Leigh, por las que se produjo el golpe), ha dejado de lado toda una cultura popular, e identitaria, para crearse sus propios mitos. Tras ello, entrevista a unos trabajadores agrarios, uno de los cuales estuvo preso el 11 de septiembre, demostrando cómo la Reforma Agraria emprendida por Allende (que ya había sido mencionada con acritud por un terrateniente en el capítulo 1) era necesaria.

El tercer episodio, *Au bonheur des généraux* (A la salud de los generales), es un retrato de los tres miembros de la Junta Militar, (menos conocidos que Pinochet pero con una altísima responsabilidad): el general Mendoza, jefe de los carabineros (la policía unificada), el general Leigh, comandante de la aviación, y el almirante Merino, comandante de la marina. Los tres son entrevistados con la misma puesta en situación: primero se les entrevista, vestidos de militar, en su despacho. Ahí Berzosa deja que hablen libremente sobre política, aunque Berzosa siempre les engatusa: al General Mendoza le pregunta sobre la importancia del caballo en la Historia (ya que tiene el despacho lleno de esculturas ecuestres) para acabar preguntándole por el uso de los tanques (“¿Qué diferencia hay para un carabinero usar el caballo o usar la tanqueta? pregunta Berzosa) y al Almirante Merino, artista aficionado, le pregunta si preferiría ser Picasso o Franco. La respuesta es que Franco es uno de los hombres que más ha admirado. Después les entrevista en su casa, con su mujer (y también con los nietos), en un ambiente más distendido, y también más personal (pues vemos sus jardines y cómo están decoradas sus casas). Allí les hacen siempre el mismo cuestionario: ¿Qué es para usted la felicidad?, ¿Qué música le gusta? más alguna pregunta relacionada con la lectura. Es aquí donde más se desenmascaran los generales y donde más sale a la luz su carácter reaccionario.

En este tercer capítulo también es muy importante el papel del contrapunto, muy obvio. Cuando el general Mendoza habla del modélico comportamiento de los carabineros, pasamos por corte al testimonio de la mujer de un desaparecido. Cuando Leigh habla de que Vargas Llosa o García Márquez son grandes escritores, pasamos a una noticia del periódico donde se dice que el gobierno chileno a mandado la quema de libros de estos autores (y de Cortázar también).

En este episodio se pone de manifiesto la pertenencia de los dirigentes a una clase privilegiada de ricos propietarios (vemos sus casas y pertenencias) y sus gustos y opiniones, no ya reaccionarias, sino al menos sí arcaicas. El general Mendoza dice que le gusta el arte que representa fielmente la realidad, “un arte agradable”, y que prefiere no hablar del arte moderno. Y cuando vemos al Almirante Merino pintar, vemos que lo que pinta son paisajes normales dentro de un estilo bastante académico. Cuando se les pregunta por literatura, todos admiten no leer mucho pero que lo que les gusta sobre todo son los “grandes clásicos” (el general Leigh dice virtudes de Cien años de soledad para acabar confesando que “no sé si lo entendí bien”). El Almirante Merino vuelve a ser una excepción y confiesa leer filosofía, sobre todo Ortega y Gasset, pero también Kant, pero “nunca a Marx, pues Marx no es un filósofo, si acaso, puede ser un economista”.



En el último capítulo, Monsieur le Président, Berzosa empieza narrando lo difícil que ha sido acceder al general Pinochet (ya he citado anteriormente las razones de su malestar con la prensa extranjera). El capítulo comienza explicando el viaje que les ha llevado hacia la Antártida, las peculiaridades territoriales de ésta, y cómo funciona la base chilena de la Antártida (vecina de la soviética, donde ondea la bandera roja con la hoz y el martillo). Después vemos aparecer a Pinochet en un barco militar, con una música trágica, música que se repetirá en varias de sus apariciones. Le reciben con orquesta y él saluda uno a uno a los militares, que le dicen su nombre y el cargo. Vuelve a coger el barco y esta vez el equipo de Berzosa va con él. Le entrevistan por primera vez sobre su viaje a la Antártida, y da una respuesta bastante banal: “He venido a la Antártida para conocer el territorio chileno y conocer sus bases donde se protege la soberanía de Chile.”. Cuando llegan a otra base, cantan el himno y Pinochet grita “Viva Chile”. Tras ello empiezan a firmar autógrafos, tanto él como su mujer, en un despacho. Aparece un contrapunto, como en todos los episodios anteriores, de una mujer hablando de su marido desaparecido. Parece como si Berzosa quisiese contraponer siempre al Chile oficial y visible el Chile invisible, con la metáfora perfecta del desaparecido.



Tras el contrapunto, comienza la entrevista a Pinochet. Al contrario que en las entrevistas al resto de generales, en la de Pinochet no le entrevistan vestido de militar en su despacho, sino en un rincón de su casa, con vistas al mar, en un encuadre muy sencillo. Se tocan varios temas que viene siempre precedidos por un rótulo: Mi vida, Mis libros, Mi ocio, Mi familia... En el apartado de Mis libros, se habla de Geopolítica, el manual de pensamiento que escribió Pinochet para la Academia Militar, plagado de referencias racistas. Y en el de Mi familia, Berzosa le pregunta a Pinochet: “¿Quién es la mujer que mejor conoce a Augusto Pinochet, el hombre?” A lo que él contesta que su mujer (Lucía Hiriart). Por corte, pasamos a ver al matrimonio Pinochet.

LUCÍA HIRIART: Es un marido con los vicios y virtudes de todos los maridos

BERZOSA: ¿Qué vicios y qué virtudes?

LUCÍA HIRIART: Bueno, tal vez empezaré por los vicios. Creo que es un poquito dominante.

No habría más que desvelar: que la propia mujer del dictador hable de él como un hombre autoritario es quizá el documento más revelador que ha producido todo el cine sobre dictadores. Tras una entrevista en solitario a Lucía Hiriart sobre su papel en la vida civil chilena, en la que ella dice que quiere instruir a la mujer chilena para que pueda decidir libremente lo mejor para ella (a lo que Berzosa le pregunta sobre el aborto, y ella responde: “está totalmente prohibido”), se vuelve a la entrevista con Pinochet, que se vuelve cada vez más política: al hablar sobre su cristianismo acaba mostrando airadamente su repudio a la Democracia Cristiana, porque por culpa de ese partido Allende asumió el poder; ante la pregunta que cuál es el futuro de Chile, después de atacar furibundamente al marxismo-leninismo, acaba definiendo su modelo de régimen: la democracia autoritaria: “Para que el hombre sea libre, el gobierno le tiene que garantizar su libertad, y esa libertad sólo puede ser garantizada por un gobierno autoritario”; y finalmente, al ser preguntado por la calma que reina en Chile, Pinochet explica que esa calma se debe a las medidas de excepción que todavía reinan en el país (3 años después del golpe). Tras la frase “Que no nos dominen las ideas autoritarias del marxismo-leninismo”, escuchamos el testimonio de una mujer

cuyo marido fue arrestado. Es un testimonio largo y estremecedor. Aparece un rótulo que dice: Et aussi (y también). Y empiezan a verse las fichas (que contienen nombre completo, edad y profesión) y las fotos de los desaparecidos mientras una voz en off femenina recita sus nombres. Después se une una voz masculina que también recita nombres. Los nombres se van sucediendo cada vez más rápido creando una reverberación ininteligible (que recuerda al final de Arriba España). Y el capítulo se acaba, con los desaparecidos en primer plano.

Tras un año de trabajo de montaje, la serie estaba lista para ser emitida desde el 3 de abril de 1978 (de hecho algunas críticas y reportajes aparecieron ese mismo día), pero la Embajada de Chile en París, al enterarse del contenido de la serie, puso un recurso ante la justicia que paralizó la emisión una semana. La Embajada chilena alegaba no estar de acuerdo con el contenido de las películas, cuya grabación sin embargo había autorizado, y solicitó o reformas en las películas o su destrucción. El pleito fue rápidamente perdido por las autoridades chilenas.

Cuando la televisión emitió el primer capítulo, el 9 de abril de 1978, la serie se ya se había convertido en un acontecimiento, y su visionado en una obligación por parte de la izquierda francesa. Esto se debe, también, a que los periódicos cubrieron la noticia del estreno para el día 3 de abril, con lo que cuando la emisión tuvo lugar, ya se llevaba una semana de publicidad. Así, el diario Le Monde, el día 3 de abril, le dedicó una página entera, con una crítica llamada “Sous le regard de Dieu” y una entrevista, ambas realizadas por Xavier Delcourt; también lo entrevistó el diario L’Humanité y el influyente (entre la izquierda) semanario Politique Hebdo, le dedicó un extenso artículo de Jean-Claude Charles, que es el mejor análisis de la película existente:

“El estilo de Berzosa es el claroscuro. Su irresistible humor no es risa indecente. Su denuncia no es obsceno fetichismo del horror. Berzosa se contenta con penetrar en la esfera del poder y extraer la verdad de ese poder, la confirmación de esa verdad. [...] Alejado de la militancia crispada, excitada, Berzosa se acerca tranquilamente al tema; parece acariciarlo; y, bruscamente, un plano rápido, un travelling inesperado, un cambio repentino de foco, la evidencia de un documento y ¡zas! Alguien se cae de culo, ridículo, lamentable. El centro de gravedad se ha desplazado.”

Tras la emisión vendrían muchos más artículos, y la fama de la serie y de Berzosa fue enorme. Ese año, recibió el Premio de la Crítica Francesa al Mejor Programa de Televisión.

Vista hoy día, la obra es considerada la más importante de la extensa trayectoria de Berzosa: no hay duda de que en Chili-Impresions, José María Berzosa alcanza la excelencia de un discurso y una puesta en situación de ese discurso que había ido ensayando y poniendo en práctica/ en escena en sus trabajos anteriores, sobre todo en Arriba España. Este dispositivo de enfrentamiento al poder, de “filmar al enemigo”, de hecho, lo había desarrollado ya en películas como Arriba España (con el padre Venancio Marcos, el falangista Jesús Suevos y el falangista Lucas María Oriol, en Comment se débarrasser des restes du Cid (con los Capitanes generales de Burgos, Valladolid y Valencia) o Rouge, Greco Rouge (con miembros de la aristocracia profranquista, como la familia Marañón o la familia March) y que seguiría poniendo en escena en obras posteriores, como su serie de 3 episodios sobre Haití, Un homme dans la tormente, (1982), o en Franco, un fiancé de la mort (1996).

En la serie se aprecia claramente una evolución en los métodos y dispositivos narrativos que Berzosa había puesto en práctica antes. Una de las diferencias es que Berzosa asume plenamente su rol de interlocutor, por primera vez en su carrera. En Espagnes él entrevistaba a través de André Camp (en Don Juan) o del clérigo y el exiliado (Comment se débarrasser des restes du Cid). En Arriba España todo es más clásico, y desaparecen las preguntas, y hay un narrador omnisciente y otro presente en imagen (Tierno Galván). En Chili-Impresions es su voz y es él (o Chantal

Baudis) quien interpela, mostrando claramente su voluntad y desnudando su estrategia.

Aparentemente su rol es el de un periodista, que pregunta para conseguir contenidos y no para recibir la respuesta prevista. Y sus preguntas son sencillas, no tendenciosas, casi monocordes, monótonas.

El uso de contrapuntos que te rompen la narrativa también la venía ensayando anteriormente Berzosa (en *Don Juan; l'amour et la charité*, aparece de repente Camilo José Cela explicando el por qué los hombres denominan a su órgano sexual siempre con palabras de género femenino o en Charles Fourier la entrada en una escuela de primaria para encuestar a los niños sobre temas como marxismo o feminismo), si bien nunca había sido usada como elemento estructural. En *Chili-Impressions* tan importante es el testimonio como la breve aparición de la otra cara (el testimonio de las mujeres de los desaparecidos, de los sindicalistas o las imágenes de archivo, o los insertos aclaratorios, como aquel sobre la ideología racista de Pinochet a cuenta de extractos de su libro *Geopolítica*).

También aparece en *Chili-Impresions* lo que se podría denominar la característica máxima de Berzosa, que no es otra que el tono irónico, burlón, irreverente. Toda aparición del poder viene precedida de una puesta en escena que los invalida (el General Mendoza en segundo término ya que el primero está ocupado por una escultura de un caballo; la mesa en el gran salón señorial, vacío, donde come solo el ex-decano de la Facultad de Medicina). La aparición de pequeños intertítulos explicativos, pero subrayados con la *Marcha Radetzky* de Johann Strauss (padre), crean un tono, cuanto menos irrisorio.

El estupor, pues, que se siente al acabar de ver la película y ver cómo las sospechas son demostradas por las palabras de los dirigentes, nace de la colisión de dos extremos: por un lado este tono ligero, en el retrato y en el dispositivo, y por otro la crudeza de las palabras de los dirigentes. Como explica François Niney,

“José María Berzosa coge al enemigo y a su imagen a contrapié. Lejos de buscar la oposición a la imagen del dictador Pinochet, en *Chili-Impression*, teatraliza, inflando el protocolo y la decoración, el exceso barroco militar, sobre la que viene a marcar la banalidad de las frases hechas, estúpidas por anodinas. Sin ningún tipo de diálogo, es su misma imposibilidad la que es puesta en escena. Abandonando al idea de informar (el cineasta supone al espectador advertido), toda vana pretensión periodística de hacer preguntas democráticas a un tirano, Berzosa deja que se alborote su lengua y el aroma de buenos sentimientos hipócritas. Discípulo de Buñuel, Berzosa provoca un feliz efecto de kitsch ridículo, de rigidez grotesca: rancia dignidad fingida”.

Este texto, como la mayoría de los que se han escrito sobre la serie posteriormente hacen hincapié en la capacidad de encarar al otro, entendido el ‘otro’ como el adversario, como enemigo. En un bello y clásico texto de Comolli, se dice lo siguiente:

“Pienso en el bello filme de Berzosa, *Les pompiers de Santiago*, que deja siempre el beneficio de la puesta en escena al adversario: Pinochet, el secretario del Cuerpo de Bomberos, un terrateniente, etc. Estos personajes están filmados en su decorado, su luz, según su propio dispositivo, con los trajes que han elegido, su tono, su ritmo y a veces su música, sosteniendo un punto de vista con sus propias palabras, y enunciado su profesión de fe con la mayor buena conciencia. Lo que dicen no es refutado por las preguntas del cineasta, que se limita solamente a precisar esos dichos. Estos dignos representantes de una elite fascista representados con todo su poderío y en su propia puesta en escena, están en el poder, tienen el poder, y lo exhiben, con todo lo que supone de gusto por el decorado, por la jerarquía, con cinismo, con egoísmo. Como en un cuerpo a cuerpo reglado por una secreta estética zen, el trabajo del cineasta se despliega en esa especie de retirada, que

obliga al adversario a avanzar, y a desenmascararse un poco más. A partir del momento en que se encarna y se representa, un poder se convierte en su propia caricatura. No hay necesidad de exagerar el trazo, que ya es exagerado.”

En el año 2004, aprovechando la nueva fama que la detención de Pinochet en Londres le había dado al caso, Berzosa remontaría la serie para hacer un largometraje de 101 minutos, Pinochet et ses trois generaux, que circuló ampliamente por festivales. Sin embargo, este largometraje está formado casi en su integridad por fragmentos del capítulo 3 y cuarto, con fragmentos del 2. La película venía acompañada de un texto escrito por Berzosa que describe el contenido:

“Retrato de cuatro miembros de la Junta Militar Chilena: Pinochet y los jefes de la Policía Uniformada, el ejército del Aire y la Marina, a los que vemos en un marco oficial y en su entorno familiar. Hablan, muestran personalidades y orígenes socioculturales diferentes, pero tienen en común su torpeza a la hora de ocultar la mala fe de su discurso.”

Se podía decir más alto, pero no más claro: Chili-Impressions lo que busca (y lo que consigue) es que sean los propios generales los que se deconstruyan a sí mismos.



Fuentes de información: INA, FilmDocumentaire, Traficantes de Sueños, Centro Arte Alameda, *1 "Chili Impressions" de Berzosa ó cómo los generales se deconstuyeron a sí mismo por Luis E. Parés, Memoria Digital de Elche.

Película en línea · <https://ok.ru/videoembed/3057644538527>

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

Ver en V.O.S.E. en Archive.org

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

~~Ver en V.O.S.E. en Vimeo.~~

~~Ver en VO en INA.~~



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/03/pinochet-et-ses-trois-generaux.html>

14 DE MARZO DE 2019

KHANEH SIAH AST (LA CASA ES NEGRA)

1960S

1963

CARTELES NARANJAS

DIRECTORAS

FORUGH FARROKHZAD

IRÁN

LEPRA

ORIENTE MEDIO

POESÍA

SALUD



Título original: *Khaneh siah ast* (*The House is Black* / *La casa es negra*)

Dirección: *Forugh Farrokhzad*

Guion: *Forugh Farrokhzad*

Fotografía: *Soleiman Minasian*

Productora: *Studio Golestan*

País de producción: *Irán*

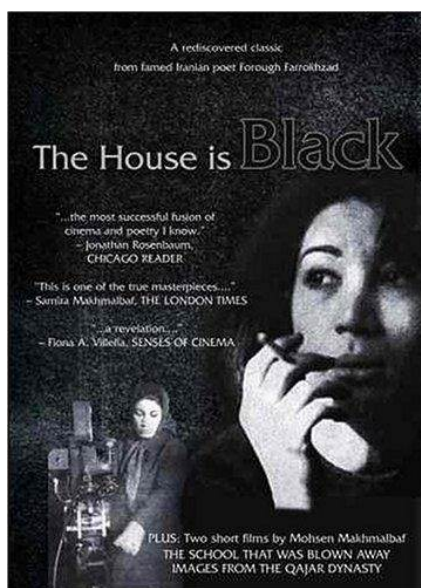
Año: **1963**

Duración: **22 min.**

"Hundiré en el jardín mis manos,

germinarán, lo sé, lo sé, lo sé..."

Forugh Farrokhzad



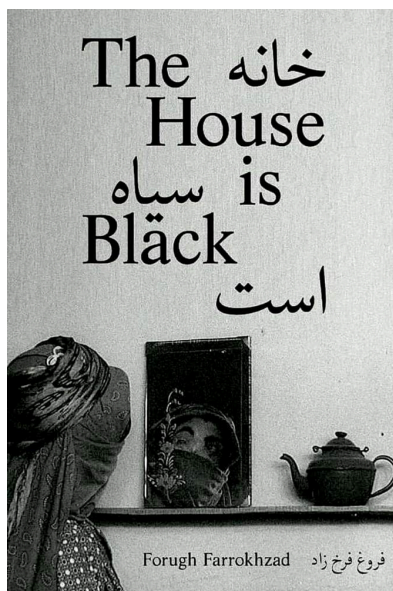
The house is black El nombre de Forugh Farrojjad está ligado a la cultura persa como una de las eminentes voces en la renovación de la poesía persa del siglo pasado. De vida corta y azarosa, la poetisa dejó para el cine una única película, The house is black, demoledora visualmente aún hoy día, sobre la desamparada vida en una colonia de leprosos.

Por Aurelio Medina | 06 Nov 08 en Blogs&Docs

En El viento nos llevará (Abbas Kiarostami, 1999) un hombre pasea con un niño por las calles de un herrumbroso barrio del Kurdistán iraní. Comienza a recitar un poema en voz alta. El niño se adelanta y termina los versos. “¿Cómo conoces el poema?”, “En la escuela”, responde, “el profesor nos lo recita constantemente”.



Vilipendiada en su corta vida (falleció en 1967 a los 32 años, en un accidente) la obra de Forugh Farrohzad estuvo castigada durante años. Por su condición de mujer contestataria en un país de costumbres tan arcaicas, unida a su renovadora actitud poética frente a la anquilosada poesía tradicional persa, hasta hace unas décadas no ha sido cuando su nombre ha sido rescatado para ubicarse entre los poetas relevantes del siglo en su país. Su poesía se ha valorado por el uso de un lenguaje coloquial y popular, por querer acercarla a cualquier lector, tanto es así que hoy es de lectura habitual en las escuelas. Kiarostami hace recitar estos versos suyos en la película, incluso el mismo título remite a un bello poema de Farrohzad.



La única cinta que dirigió fue la alabada *The house is black* (1963). Documental de 22 minutos, ofrece el día a día dentro de una colonia de leprosos, ajena a todo contacto con la civilización. Los elogios que rodean la cinta son múltiples: Kiarostami y Makhmalbaf hablan de ella como la película que más ha influido en el cine contemporáneo iraní, y Jonathan Rosenbaum, eminente figura de la crítica cinematográfica, la tiene como “el más exitoso ejemplo de fusión de cine y poesía que ha conocido” (1). *The house is black* emerge en su inicio como una denuncia a la indiferencia. Podría parecer en principio una pieza institucional o divulgativa sobre la enfermedad: “No hay escasez de fealdad en el mundo. Si un hombre cierra sus ojos a ella, habrá más”, reza un rótulo. Es más, durante la primera parte se introducen breves explicaciones médicas en torno a la lepra y sus posibilidades de erradicación, quizá las secuencias que más desentonan dentro del conjunto. Aún así, el resto del documental es de una fuerza visual persistente. Del rótulo inicial pasamos a la primera imagen de la película, el rostro de un leproso escondido tras un pañuelo, avergonzado y trémulo, mirándose en un espejo. La cámara se acerca pausadamente, temerosa en sus movimientos, mientras intuimos las marcas de la enfermedad. Farrojjad empieza mostrando sus cartas: su destreza con el lenguaje cinematográfico y en especial con la edición, así como su interés por conjugar la voz en off con las imágenes, que comienza a tomar partido y no abandonará el resto del documental. Una voz recita pasajes conocidos del antiguo testamento: “gracias Dios por las manos que nos has dado para comer, por nuestros oídos para oír...”. La denuncia de Farrojjad se hace latente, atiende a la ironía de un castigo divino. Los leprosos que leen estos fragmentos se presentan físicamente, como vergel abandonado de la obra de Dios.



A partir de aquí, la habilidad en el montaje de Farrojjad es digna de mención. Alterna un montaje vertiginoso, acompasado por el sonido directo o por una música sutil y embriagadora, intercalando entre ellos primeros planos de leprosos. La crueldad de la enfermedad se ofrece sin ambages ni recovecos, mostrando sin pudor las marcas en los rostros que miran a la cámara. The

house is black tiene la crudeza de documentales europeos como *Tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933) pero también la mirada y la pausa característica del cine de oriente: ese montaje intenso al que hacemos referencia se dinamita con la imagen de unos pájaros al vuelo, o con bellos planos de la naturaleza que actúan como intersticios en la narración. No es de extrañar: revisando su poemario, Farrojazad acoge la natura como concepto irrefutable y la introduce sutilmente en la melodía de sus poemas, al igual que la filtra con la misma espontaneidad en las imágenes de su documental.

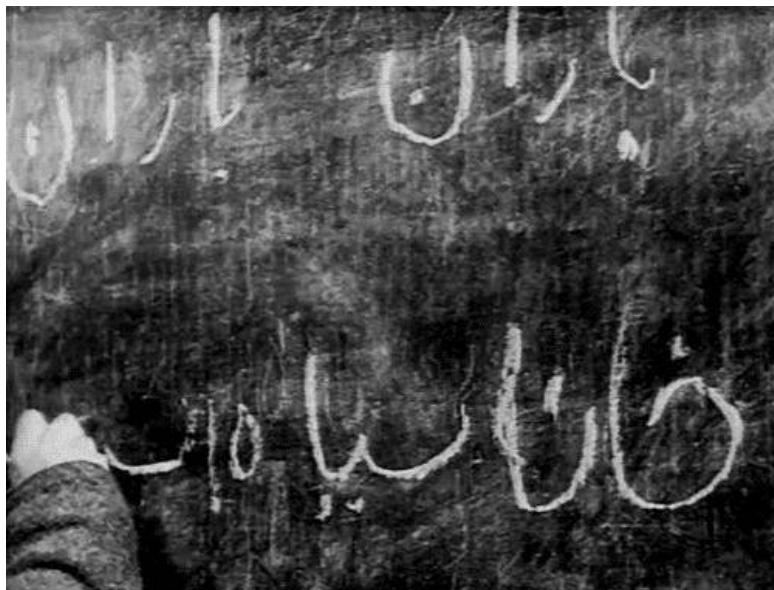


Farrojazad aplica preceptos de su poesía en la propia película: expertos en su obra poética (2) hablan de la repetición como una de sus señas de identidad; la reproducción constante de una palabra en un mismo poema sirve para remarcar una imagen, convencer al lector, hacer hincapié en su idea. La directora adopta también esta forma de la repetición: tenemos el primer plano de algunos rostros carcomidos por la enfermedad que nos son familiares por planos anteriores, o la escena del leproso caminando junto a un muro mientras repite los días de la semana también surge en varios momentos. Es la intención de remarcar la contundencia de estos rostros, en un caso, o el tedio y la cotidianeidad de sus existencias en otros.

La fama del documental viene dada por la huella que deja en el espectador la potencia visual de gran parte de sus planos. Rostros aberrantes que no conocemos y que la imagen cinematográfica permite documentar. Aún así, no debemos dejar pasar la belleza poética con la que Farrojazad acompaña esta cruda realidad. Lo aséptico de gran parte del filme, esa cámara enfrentada a los incómodos rostros maleados por la desgracia, no solapa esa otra forma de filmar que encuentra la directora iraní, la elegancia registrando momentos concretos, aquellas imágenes del exterior construidas por la mente de la poetisa y que dotan de un barniz poético al discurso.

“Mis ojos bebían [...] / todo cuanto contemplaban / como si entre mis pestañas / hubiese un nervioso y alegre conejo / que cada mañana junto al viejo sol / fuese a las desconocidas praderas de la búsqueda / y por las noches se hundiese en la oscuridad de los bosques”, escribe Farrojazad en uno de sus poemas (3). Estos bellos versos nos pueden ayudar a intuir la intención primigenia de la directora al acercarse a la colonia de leprosos. Ciertamente, sus ojos beben todo cuanto

contemplan, su mirada es capaz de extraer belleza dentro de la fealdad y de filmar planos de imborrable impronta, como aquel en el que un lisiado leproso avanza en muletas por un camino custodiado por acechantes árboles, acercándose hasta invadir la cámara ceremoniosamente.



Su prematura muerte en accidente de coche (muchos quisieron ver una conspiración en ella por su incómoda posición dentro de la atávica sociedad persa) privó de futuras muestras de su incipiente talento fílmico e incrementó el aura de obra de culto que, hoy día, *The house is black* atesora.

— — — (1) Texto de Jonathan Rosenbaum sobre *The house is black* en el *Chicago Reader*. (2) Recomendable la edición a cargo de Nazanín Amirian, autora y filósofa iraní, editada por El Bardo, colección de poesía, titulada *Noche en Teherán*. (3) Versos pertenecientes al poema *Aquellos días*, dentro de la selección de poemas de El bardo recogida bajo el nombre *Noche en Teherán*.

Fuentes de información: Blogs&Docs, Patio de Butacas, IMDB, Filmaffinity, Scalisto,

Película en línea · <https://ok.ru/videoembed/2147489745575>

Ver en versión original con subtítulos es castellano en [ok.ru](https://ok.ru/videoembed/2147489745575)

Ver en versión original con subtítulos en inglés en Youtube.

Ver y/o descargar en versión original con subtítulos es castellano en [Archive.org](https://archive.org).



Entrada original

<https://www.naranjasdehirosima.com/2019/03/khaneh-siah-ast.html>

15 DE MARZO DE 2019

POR PRIMERA VEZ

1960S

1967

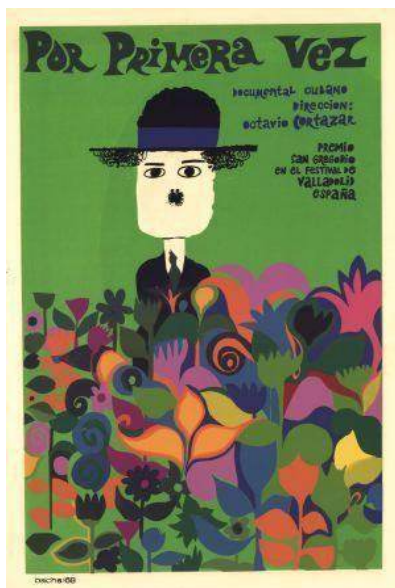
CUBA

DOCUMENTAL SOBRE CINE

ICAIC

OCTAVIO CORTÁZAR

REVOLUCIÓN CUBANA



Título original: *Por primera vez (For the First Time)*

Dirección: *Octavio Cortázar*

Montaje: *Caita Villalón*.

Iluminación: *Antonio Chao*.

Música: *Raúl Gómez*.

Sonido: *Ricardo Istueta, Eugenio Vesa*.

Fotografía: *José López "Lopito" (B&W)*.

Títulos: *Delia Quesada*.

Producción: *Manuel J. Mora*.

Productora: *Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC) / Lombarda Industria Cinematografía*.

Intervienen: *Equipo de cine móvil del ICAIC, habitantes de Los Mulos, Cuba*.

País de Producción: *Cuba*

Año: *1967*

Duración: *09 min.*

El cine llega "por primera vez" al monte... Este cortometraje documental cubano, dirigido por Octavio Cortázar, recoge la experiencia de una comunidad rural de las sierras del oriente de la isla, donde llega por primera vez el cine, gracias a los cines móviles creados con este fin por la Revolución. El espectador recibe las diferentes emociones que a un público de hombres, mujeres y niños del campo le provoca el ver el primer film de sus vidas: "Tiempos modernos", de Charles Chaplin.



Por Gustavo E. Ramírez Carrasco, publicado en *Ícónica* el 17 de julio de 2017

Cuando uno entra en el viejo edificio del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos –el famoso ICAIC–, el más visible de la céntrica Avenida 23 que parece partir en dos la zona de El Vedado, en La Habana, difícilmente se imagina que de ese gran bloque blanco de concreto y ventanas en hileras al estilo más elemental de Bauhaus emergió en la década de los sesenta eso que algunos todavía se empeñan en llamar “el nuevo cine cubano”. Y eso que el lobby, sólo separado de la calle por algunas escalinatas y una mesita de registro en donde un vigilante toma de mal modo tus datos antes de dejarte pasar, anticipa las antiguas glorias del Instituto con un despliegue de artefactos cinematográficos en desuso, colocados ahí como en un homenaje a las tres décadas que siguieron a su fundación en 1959: cámaras de 35 mm., grandes lámparas y una que otra butaca de madera rodeadas por los muros del salón, completamente llenos de carteles del cine nacional, esos que se hicieron famosos por sus dotes gráficos, resplandecientes de influencias soviéticas en la revolución socialista del Caribe, y cuyas copias en serigrafía nos llevamos algunos turistas melancólicos para colgarlos en la sala de nuestras casas.

Tal vez, el de Por primera vez, de 1967, perdido entre la multitud de esos afiches apretados uno junto a otro en el lobby del ICAIC, no es el mejor si se le compara con los trabajos más destacados de toda la portentosa producción gráfica a la sombra del Instituto, resultado de la labor de una generación de buenos diseñadores reclutados para promocionar tanto al cine cubano de la Revolución como a las películas extranjeras que pasaban por sus filtros y se proyectaban en las salas de la isla durante los años sesenta y setenta. Del fondo verde olivo del cartel emerge la figura infantil de un Chaplin que se asoma cubierto hasta la cintura por plantas y flores de colores en un arreglo de intención psicodélica, pero no wow. En su lado derecho, la tipografía, también desigual, que anuncia los créditos de la película: «Documental cubano de Octavio Cortázar. Premio San Gregorio en el Festival de Valladolid, España». La verdad, nada que le haga suficiente justicia a un filme como ese, que con apenas nueve minutos de duración y unos cuantos segundos más, es,

seguramente, la obra más corta en haber alcanzado el aura de clásico dentro la vasta filmografía cubana de ese tiempo.



Aunque su director, Octavio Cortázar (La Habana, 1935), quien estudió en Europa al igual que otros cineastas agrupados en torno al ICAIC como Tomás Gutiérrez Alea o Julio García Espinosa –si bien a diferencia de aquellos, no lo hizo en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma, sino en la entonces más socialista Academia de Cine de Praga (FAMU)– llegó a dirigir por lo menos dos largometrajes de ficción –entre ellos el popular drama revolucionario y juvenil de 1978 *El brigadista*–, *Por primera vez* debe ser su película más importante; y definitivamente no por eso de haber ganado ese «premio San Gregorio del Festival de Valladolid», sino por representar, a fuerza de entusiasmo, ternura y oficio documental, uno de los panfletos cinematográficos más dulces y sinceros producidos por la maquinaria audiovisual de la Revolución cubana.

En un tono muy similar al de los noticieros cinematográficos producidos en aquel tiempo por el mismo ICAIC para exhibirse los fines de semana en las salas cubanas y dar a conocer los avances de la Revolución, *Por primera vez* capta la esencia de uno de los proyectos de los años sesenta más recordados del Instituto, el de Cine Móvil, y con una premisa bastante simple: el camioncito del ICAIC, tripulado por dos señores y equipado con un proyector, una pantalla, bocinas, una planta de energía eléctrica y latas de películas, sale de La Habana –casi seguramente de ese mismo icónico edificio de la Avenida 23– para viajar por semanas e ir alcanzando los lugares más recónditos del país recién reorganizado por el régimen revolucionario. Por el día se instala en las escuelas y por la noche ocupa las plazas de los pueblitos con una encomienda principal: la de proyectar películas frente a muchos campesinos, niños y adultos, para quienes aquella podría ser su primera vez ante –como dicen los cursis– el milagro del cine. *Tiempos modernos* (Modern Times, 1937), por cierto, la cinta de Charles Chaplin seleccionada para tan especial ocasión en los

alrededores de Guantánamo y Baracoa, la regiones del extremo oriental cubano donde fue filmado este pequeño documental, no es nada políticamente ingenua en un momento como el de 1967.

Puede ser que Por primera vez no sea una película muy elaborada; su estructura no tiene la osadía del montaje en las películas del también documentalista del ICAIC Santiago Álvarez o la profundidad estética y discursiva de los ensayos, transversales entre la ficción y el documental, de Tomás Gutiérrez Alea. Es más, su acercamiento a los personajes campesinos que retrata no va, en la mayoría de los casos, más allá de un emplazamiento de cámara reporteril y unas preguntas simples que cuando no se escuchan de la voz de Cortázar podrían adivinarse a través de las simples respuestas de los niños y mujeres que dan su testimonio. Aparte de en el uso un tanto sui generis de una música parecida al surf –obra, como en casi todas películas cubanas de la época, del heroico Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC–, o en la bella y funcional fotografía a cargo de un tal “Lopito”, el verdadero valor del filme está en otro lugar, y ahí sí que es absolutamente único: por un lado, en la hermosa instantánea que hace de ese ejercicio moderno de alfabetización audiovisual, si bien emulado en la política audiovisual de otros países de Latinoamérica (incluido México), único en su concepción y embebido de todo el espíritu utópico de un proyecto de revolución cultural en su cenit; por el otro, en la mirada sorprendida de los nuevos espectadores, fascinados bajo las luces y los sonidos de una nueva manera de entender el mundo, capturada ahí en toda su magnitud, y empacada y sellada para la posteridad.

Fuentes de información: Reseña Por Gustavo E. Ramírez Carrasco, publicado en *Icónica* el 17 de julio de 2017, Arsenal Berlin, IMDB, RebeldeMule, Tabakalera, Wikipedia (Octavio Cortazar), Filmaffinity.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=tpY6xAKgJLI>

Ver en 720x480p Youtube.

Ver en Vimeo.

Ver en Youtube a 240p.



Entrada original

<https://www.naranjasdehirosima.com/2019/03/por-primera-vez.html>

29 DE MARZO DE 2019

LA URBE

1970S

1975

CARTELES NARANJAS

CINETECA

CIUDAD

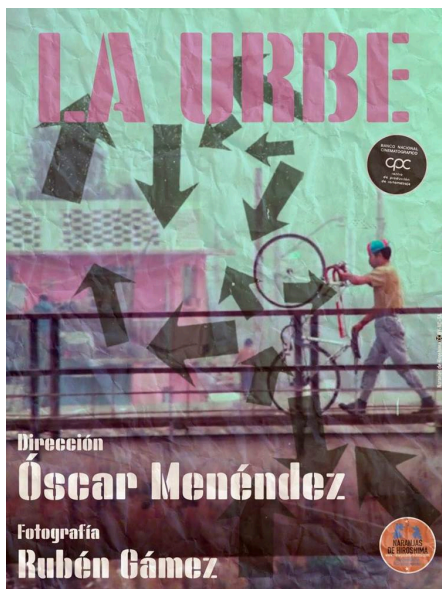
CPC

MEXICO

MÉXICO DF

RUBÉN GÁMEZ

ÓSCAR MENÉNDEZ



Título original: *La urbe*

Dirección: *Óscar Menéndez*.

Fotografía: *Rubén Gámez*.

Edición: *Enrique Puente Portillo*.

Dibujos: Naranjo

Coordinación: Manuel Michel

Supervisión: Carlos Velo

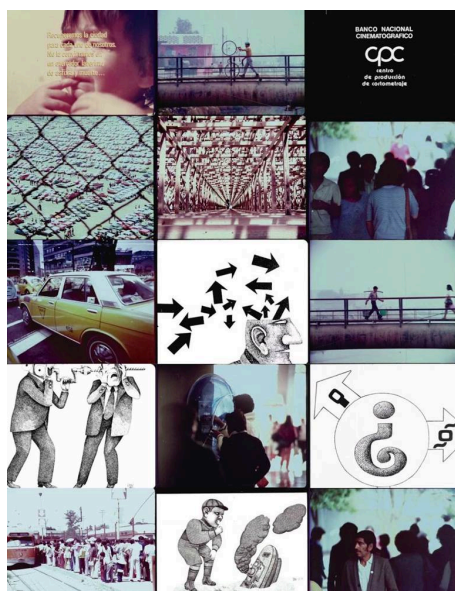
Produce: *Centro de Producción de Cortometraje (CPC)*, *Banco Nacional Cinematográfico*.

País de producción: *México*

Año: *1975*

Duración: *8 min.*

"Recuperemos la ciudad
para cada uno de nosotros.
No la convirtamos en
un aterrador laberinto
de asfixia y muerte..."



Fuentes de información: Cineteca Nacional, IMDB,

Película en línea · <https://ok.ru/videoembed/5724611480094>

Ver ok.ru a 1080p

~~Ver en 1080p en Youtube:~~



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/03/1a-urbe.html>

4 DE ABRIL DE 2019

AGNÈS VARDA

1960S

1962

1965

1970S

1980S

1990S

2000S

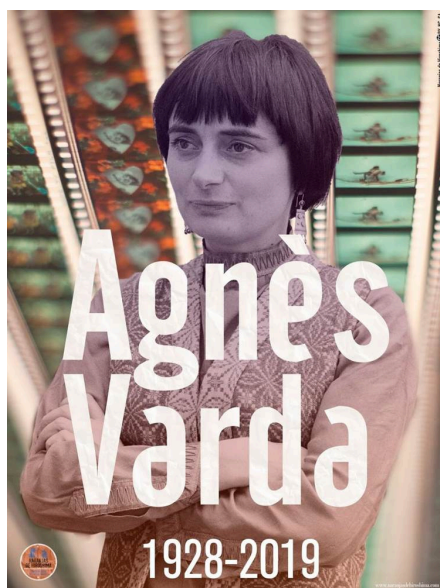
2010S

AGNÈS VARDA

BELGICA

CARTELES NARANJAS

DIRECTORAS



Agnès Varda (Bruselas, 30 de mayo de 1928-París, 29 de marzo de 2019) fue una directora de cine francesa, considerada por algunos críticos de cine la «abuela de la Nueva Ola» (Nouvelle vague) y una de las pioneras del cine hecho por mujeres y del cine feminista. Sus películas, documentales y vídeo-instalaciones guardan un carácter realista y social. Toda su obra presenta un estilo experimental distintivo. A lo largo de su trayectoria recibió numerosos premios, entre ellos en 1985 con la película *Sans toit ni loi* (Sin techo ni ley) obtuvo el León de Oro del Festival de Cine de Venecia y su biografía documentada en *Las playas de Agnès* el Premio César en 2009 o el Premio René Clair de la Academia francesa. En 2017, recibió el Óscar Honorífico por su carrera.



Agnès Varda nació con el nombre de Arlette Varda en Bruselas, Bélgica. Su padre pertenecía a una familia de refugiados griegos de Asia Menor y su madre era francesa. Estudió Historia del Arte en la École du Louvre antes de conseguir un trabajo como fotógrafa oficial del Teatro Nacional Popular o Théâtre National Populaire (TNP) de París. Le gustaba la fotografía, pero estaba más interesada en el cine. Después de pasar unos días grabando la pequeña ciudad pesquera francesa de Sète, en el barrio «La Pointe Courte», para un amigo con una enfermedad terminal que no podría visitarla por sí solo, Varda decidió hacer una película. De este modo aparece en 1954 su primera película, *La Pointe Courte*, que narraba la historia de una triste pareja y su relación en la pequeña ciudad. La película fue la precursora estilística de la Nouvelle vague francesa. Varda fue pionera en la apertura de la dirección cinematográfica a las mujeres. "Sugerí a las mujeres que estudiasen cine. Les dije: "Salid de las cocinas, de vuestras casas, hacedos con las herramientas para hacer películas".



Más tarde se la encuadrará definitivamente en este género, asemejándosela así a autores como Chris Marker, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jean Cayrol y Henri Colpi. Este grupo estaba fuertemente ligado al Nouveau roman, estilo literario que estaba posicionado políticamente en la izquierda.

Varda dirigió una cuarentena de piezas entre cortometrajes, documentales y largos de ficción. Su formación previa en fotografía le permitió captar los pequeños detalles de la realidad que la circundaba. "La combinación de la textura documental con un desarrollo narrativo (tan utilizado en el cine realista actual) puede ser el rasgo más característico de su extensa obra, lo mismo que la irrupción de la subjetividad del autor (por medio de la voz en off, de la presencia física, del metalenguaje) en el universo objetivo que se retrata" señala el crítico Sergio Fernández Piniña.

Su primera película fue *La pointe courte*, donde se observa la influencia de Rosellini. Sus primeras obras reflejan el impacto del cine francés de la Nueva Ola destacando *Cleo de 5 a 7* (1961)



La segunda fase de su obra se sitúa a partir del Mayo del 68 contagiada según la crítica del espíritu optimista de la época. *La felicidad* (1965), *Las criaturas* (1966), *Lion's Love* (1969), cuestionan la rigidez de la sociedad burguesa. Destaca *Una canta, otra no* (1977), con un estilo jovial transformando las luchas feministas en una danza de colores kitsch.

Uno de sus trabajos más destacados fue *Sin techo ni ley* (1985), protagonizado por Sandrine Bonnaire, dando vida a una vagabunda que sobrevive sometida al azar. En la película cohabitaron actores y personas del lugar, siendo el germen de toda una corriente de cine realista contemporáneo, encabezado por los hermanos Dardenne y Ken Loach. *Black panthers* (1968), *Daguerréotypes* (1975), *Murs, murs* (1980), *Jane B. par Agnès V.* (1987), *Cinévardaphoto* (2004), por no hablar de *Los espigadores...* y su secuela *Dos años después* (2002), están consideradas por la crítica pequeñas obras maestras del género y testimonios históricos y del paso del tiempo.



En 2017 presentó su película, *Caras y lugares*, realizada junto al artista JR, y en la que vuelve a plantear esa intersección entre documental, juego y exploración social de su cine. La película logró financiarse a través de un crowdfunding y el apoyo de su hija que buscó financiación en el MoMA que compró una copia para su fondo archivístico antes de que empezase el rodaje y la Fundación Cartier.



Filmografía:

2019 Varda par Agnès (Documental) [Ver en V.O.S.E. en ok.ru](#)

Película en línea · <https://ok.ru/videoembed/3256171694616>

<https://ok.ru/video/1700095658562>

2017 Caras y lugares (Documental) [Ver en V.O. en ok.ru](#)

2015 Les 3 boutons (Cortometraje)

2011 Agnès de ci de là Varda (TV Mini-Serie documental) (5 episodios)

2010 P.O.V. (TV Serie documental) (1 episodio) - The Beaches of Agnes (2010)

2008 Les plages d'Agnès (Documental) [Ver en V.O.S.E. en ok.ru](#)

2007 Vive les courts metrages: Agnès Varda présente les siens en DVD (Video documental corto)

2006 Quelques veuves de Noirmoutier (Documental)

2005 Cléo de 5 à 7: souvenirs et anecdotes (Video corto)

2005 Les dites cariatides bis (Video documental corto)

2004 Viennale Walzer (Cortometraje)

2004 Cinévardaphoto (Documental) [Ver en V.O.S.E. en ok.ru](#)

Película en línea · <https://ok.ru/videoembed/2904020224657>

2004 Ydessa, les ours et etc. (Corto Documental) [Ver en V.O.S.Italiano en ok.ru](#)

2003 Le lion volatil (Cortometraje)

2002 Hommage à Zgougou (et salut à Sabine Mamou) (Video documental corto)

2002 Dos años después (Los espigadores y la espigadora 2) (Documental) [Ver en Naranjas de Hiroshima](#)

2000 Short 4: Seduction (Video)

2000 Los espigadores y la espigadora (Documental) [Ver en Naranjas de Hiroshima](#)

1995 L'univers de Jacques Demy (Documental) [Ver en V.O.S.I. en ok.ru](#)

1995 Las cien y una noches [Ver en V.O.S.E. en ok.ru](#)

Película en línea · <https://ok.ru/videoembed/2234866862682>

1993 Les demoiselles ont eu 25 ans (Documental)

1991 Jacquot de Nantes [Ver en V.O.S.E. en ok.ru](#)

1988 Jane B. par Agnès V.

1988 Kung-fu master! [Ver en V.O.S.E. en ok.ru](#)

1986 T'as de beaux escaliers, tu sais (Cortometraje)

1985 Histoire d'une vieille dame (Cortometraje)

1985 Sin techo ni ley [Ver en V.O.S.E. en ok.ru](#)

1984 7p., cuis., s. de b., ... à saisir (Cortometraje)

1984 Les dites cariatides (Corto Documental)
 1983 Ulysse (Corto Documental) [Ver en V.O.S.E. en ok.ru](#)
 1983 Une minute pour une image (TV Serie documental) [Ver en V.O. en ok.ru](#)
 1981 Documenteur
 1981 Mur murs (Documental)
 1977 Una canta, otra no
 1976 Placer de amor en Irán (Corto Documental)
 1976 Daguerrotypes (Documental) [Ver en Naranjas de Hiroshima](#)
 1975 Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe (Corto Documental) [Ver en V.O.S.E. en Youtube.](#)
 1971 Salut les Cubains (Corto Documental) [Ver en V.O.S.E. en ok.ru](#)
 1970 Nausicaa (TV Movie) [Ver en V.O.S.Inglés en ok.ru](#)
 1969 Lions Love (as Agnes Varda)
 1968 Black Panthers (Corto Documental) [Ver en Naranjas de Hiroshima](#)
 1967 Oncle Yanco (Corto Documental) [Ver en V.O.S.E. en ok.ru](#)
 1967 Loin du Vietnam (Documental) [Ver en V.O.S.E. en ok.ru](#)
 1966 Elsa la rose (Corto Documental) [Ver en V.O.S.E. en ok.ru](#)
 1966 Las criaturas [Ver en V.O.S.E. en ok.ru](#)
 1965 Crónicas de Francia (TV Serie documental (1 episodio)
 - Chroniques de France N° 4 (1965) ... (segment "Les enfants du musée")
 1965 La felicidad [Ver en V.O.S.E. en ok.ru](#)

Película en línea · <https://ok.ru/videoembed/2227864865447>

1962 Cleo de 5 a 7 [Ver en V.O.S.E. en ok.ru](#)

Película en línea · <https://ok.ru/videoembed/2904020224657>

1961 Les fiancés du pont Mac Donald ou (Méfiez-vous des lunettes noires) (Cortometraje) [Ver en V.O.S.E. en ok.ru](#)
 1958 Du côté de la côte (Corto Documental)
 1958 La cocotte d'azur (Corto Documental)
 1958 O saisons, ô châteaux (Corto Documental) [Ver en V.O. en ok.ru](#)
 1958 L'opéra-mouffe (Cortometraje) [Ver en V.O.S.E. en ok.ru](#)
 1955 La Pointe-Courte [Ver en V.O.S.E. en ok.ru](#)

Película en línea · <https://ok.ru/videoembed/2919790480017>

En Naranjas de Hiroshima ya habíamos publicado algunos documentales de Agnès Varda, puedes ver sus fichas completas en lo siguientes enlaces:

1968 Black Panthers [Ver en Naranjas de Hiroshima](#)
 1976 Daguerrotypes [Ver en Naranjas de Hiroshima](#)

2000 Los espigadores y la espigadora [Ver en Naranjas de Hiroshima](#)

2002 Dos años después (Los espigadores y la espigadora 2) [Ver en Naranjas de Hiroshima](#)

Fuentes de Información: [Wikipedia](#), [IMDB](#), [Filmaffinity](#), [Hawkmenblues](#).

Lista de reproducción en Youtube sobre Agnès Varda de Naranjas de Hiroshima, incluye trailers, clips, algún corto completo, entrevistas, reflexiones y master class:

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

O puedes ver algunas de sus obras por separado:

1958 Du côté de la côte (Corto Documental) (Intro)

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=rLWDulgrP08>

1965 La felicidad/Le bonheur ([Ver completo en V.O.S.E. en Archive.org](#))

"François es un joven carpintero casado y con dos hijos. A pesar de que su vida conyugal con Thérèse es placentera, cuando conoce a Emilie, no puede evitar sentirse atraído por ella y acaban teniendo una aventura. El verdadero problema es que no consigue aclararse con sus sentimientos: ama a su mujer y también a su amante, pero no sabe a cuál de las dos ama más. "

Película en línea · https://www.youtube.com/watch?v=H_apT9n4y88

1966 Elsa la rose (Corto Documental) (Extracto)

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=UwrosJg0eWY>

1968 Black Panthers (Corto Documental) [Ver en Naranjas de Hiroshima](#)

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=g0ykB4jGaxo>

1975 Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe (Corto Documental) (Completo)

"En 1975, el programa "F come femme" del canal televisivo francés Antenne 2, lanza al público la pregunta: ¿Qué es ser mujer?. Siete directoras esbozan una respuesta.

"Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe" es la respuesta de Varda: un corto de agit-prop (o

cine panfleto) que enfrenta a la sociedad patriarcal a través de los testimonios de múltiples mujeres."

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=xlrZIbwPZI8>

1976 Daguerreotypes (Documental) [Ver completo en Naranjas de Hiroshima](#)

Película en línea · https://www.youtube.com/watch?v=SOWPziX_890

2000 Los espigadores y la espigadora (Documental) [Ver completa en Naranjas de Hiroshima](#)

"Recorriendo Francia, Agnès Varda se ha encontrado con espigadores, recolectores, gente que busca entre la basura. Por necesidad, o por puro azar, estas gentes recogen los objetos desechados por otros. Su mundo es sorprendente. Y la directora, a su manera, es también una especie de espigadora que selecciona y recoge imágenes aquí y allá. "

Película en línea · https://www.youtube.com/watch?v=6_vG1Bv5gC8

2008 *Les plages d'Agnès* (Documental) [Ver completa en Archive.org](#)

"Documental autobiográfico de la directora Agnes Varda. La realizadora francesa explora sus memorias, de forma cronológica, a través de fotografías, videos, entrevistas, representaciones y narraciones de su vida."

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=hT8hgQY2LG8>

2015 Les 3 boutons (Cortometraje)

"Cuenta la historia de una adolescente que vive en el campo, cuidando cabras en una granja, y que recibe un paquete. Al abrirlo surge de él un vestido de baile de color fucsia de una talla diez veces mayor que la suya. Como es muy curiosa, se adentra en los pliegues del vestido. Desde ese instante esta joven soñadora se ve envuelta en una anti-fábula moderna entre grutas y estalagmitas, calles y escaparates, obsesiones y un cada día mayor conocimiento de sí misma. "

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

2017 Faces, places (Ver en [Filmin](#), [Cuevana2](#))

"Colaboración entre la veterana directora Agnès Varda y el artista gráfico urbano y fotógrafo JR (Jean René), un joven francés conocido por sus impactantes obras visuales que consisten en enormes intervenciones gráficas en calles y tejados de diversas ciudades de todo el mundo."

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=SLPLzyK2urs>

2019 Varda par Agnès (Documental) *Próximamente en cines y plataformas de VOD.*

"Un documental de Agnès Varda que arroja luz sobre su experiencia como directora, brindando una visión personal de lo que ella llama "escritura de cine", viajando desde la Rue Daguerre de París a Los Ángeles y Pekín."

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=ZWNFnui-qH4>



Entrada original

<https://www.naranjasdehirosima.com/2019/04/agnes-varda.html>

25 DE ABRIL DE 2019

NOTICIEROS ICAIC LATINOAMERICANO VOL.01 - 1960-1976

1960S

1970S

ALFREDO GUEVARA

CARTELES NARANJAS

CUBA

ICAIC

JULIO BATISTA

MANUEL PEREZ

NOTICIEROS

PERIODISMO

REVOLUCIÓN CUBANA

SANTIAGO ALVAREZ



Título original: *Noticiero ICAIC Latinoamericano - Actualidades nacionales e internacionales*

Dirección: *Alfredo Guevara (56), Santiago Álvarez (233), Julio Batista (2), Manuel Perez (2), Jorge Fraga (1), Miguel Torres (16).*

Fotografía: *16mm, B/N.*

Productora: *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ICAIC.*

País de producción: *Cuba*

Año: *1960-1976*

Duración: *50s - 20min.*

Noticiero ICAIC Latinoamericano - Actualidades nacionales e internacionales

Película en línea · <https://giphy.com/embed/XygmKEsuY6GPBSxp96>

via GIPHY

Compuesto por 1.490 emisiones semanales, producidas y exhibidas entre los años 1960 y 1990, el Noticiero ICAIC Latinoamericano fue testigo de grandes acontecimientos nacionales e internacionales de la segunda mitad del siglo XX.

El 21 de junio de 2012, El Institut National de l'Audiovisuel (INA) y el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) firmaron un acuerdo de colaboración para la restauración, digitalización y mejora de las imágenes de noticias latinoamericanas de ICAIC.

Este fondo, denominado "Noticiero ICAIC Latinoamericano" fue declarado Patrimonio Nacional de Cuba e inscrito en el "Registro de la Memoria del Mundo" de la Unesco en 2009.

En total, se digitalizarán 1490 ediciones de noticias cinematográficas producidas y difundidas entre junio de 1960 y julio de 1990, también miles de extractos estarán disponibles en Ina.fr.

Hasta la fecha han digitalizado y subido a su web un total de 292 Noticieros ICAIC

Latinoamericano, se pueden ver a una calidad media de forma gratuita y sin registros.

El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) recibió oficialmente el primer grupo de copias restauradas del Noticiero ICAIC Latinoamericano. La entrega se realizó este viernes por directivos del Instituto Nacional del Audiovisual (INA) de Francia, quien corrió a cargo del proceso tecnológico.

La recuperación del afamado Noticiero, dirigido por el fallecido y gran documentalista cubano Santiago Alvarez (1919-1998), y considerado desde 2009 como Registro de la Memoria del Mundo de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), es fruto de un acuerdo entre el ICAIC y el INA.

El convenio establece la restauración de las copias de 35 milímetros y la realización de copias digitales en formato de Alta Definición, de esta significativa obra del audiovisual cubano.

También asegura la explotación conjunta de los fondos digitalizados con beneficios para ambas partes, aunque el ICAIC se reserva los derechos patrimoniales y la titularidad de los fondos originales del Noticiero, que constituyó todo un suceso cultural en la isla.

La entrega de este viernes formó parte del XXXV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, que concluye mañana en La Habana, e incluyó al primer rollo del lote de 250 emisiones entregado a la institución francesa en una prueba de confianza, no sólo institucional, sino del nivel de colaboración internacional entre Cuba y Francia.

El director adjunto del INA, Michel Raynal, explicó que se trata un pequeño grupo de 54 programas emitidos entre 1960 y 1963, y anunció que ya se encuentra terminada la digitalización de casi la totalidad de ese primer grupo de Noticieros entregados por Cuba.

Raynal, quien está al frente de los trabajos, señaló que la mayor dificultad estuvo en el sonido, que se encontraba en muy malas condiciones, e insistió en que tuvieron muy en cuenta el respeto a la estética original de las obras.

Algunos de los contenidos recogidos en esta colección abordan hechos históricos vinculados a figuras como el ex presidente cubano Fidel Castro y el guerrillero argentino-cubano Ernesto Che Guevara, y a los procesos culturales y políticos de Europa y Asia, así como de Africa, en su lucha contra el colonialismo, y las gestas en América Latina.

Dirigido por Alvarez, el Noticiero se convirtió en escuela de cineastas cubanos y latinoamericanos, y en un fenómeno cultural capaz de despertar el interés de amplias audiencias.

La institución francesa se propone ahora la elaboración de un catálogo en español sobre los Noticieros, y dar a conocer a los franceses el contexto y el nombre de las figuras que aparecen en las películas, desconocidos prácticamente en el ámbito europeo actual.

El INA es una institución pública con la responsabilidad de archivar y compartir todas las producciones francesas de radio y televisión, con los escritos y otros materiales a partir de imágenes fijas, sonido, imágenes en movimiento, grabaciones musicales, mapas y planos.

Desde 1974, el INA se centró en la recopilación y conservación de las imágenes y sonidos que conforman la memoria histórica colectiva, con el propósito de compartirlos con el mayor público posible, de ahí que constituya en la actualidad un referente en materia de innovación tecnológica en esta rama.

En la actualidad, la institución francesa, reconocida como el primer centro audiovisual del mundo para el archivo digital y la valorización de fondos, trabaja de conjunto con Rusia en la digitalización de materiales de radio y televisión producidos por la antigua Unión Soviética.

El ICAIC se propone ahora emprender experiencias similares en un futuro con los fondos que agrupan las obras de otros significativos cineastas cubanos, como Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás.

La colección que han llamado "**Les archives cubaines / Los archivos cubanos**" contiene descripción y datos de cada capítulo, así como su fecha exacta de emisión en las pantallas de los cines cubanos.

En Naranjas de Hiroshima hemos querido reunir todo lo que se ha publicado de este magnífico trabajo de recuperación del archivo cinematográfico latinoamericano, para apoyar con su difusión, ya que creemos en la importancia y el valor de los acervos del cine documental cubano, el cual siempre hemos difundido desde esta plataforma de difusión cultural.



Distribuidores de veneno - Noticiero ICAIC Latinoamericano (1961)

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=HDYedeDoh3A>

Sepelio de Benny Moré - Santiago Álvarez (Noticiero ICAIC) (1963)

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=40k6S4phqhg>

Noticiero ICAIC Latinoamericano

Noticiero ICAIC Latinoamericano. Informativo filmico semanal creado por Santiago Álvarez en 1960, con producción del ICAIC para mostrar al mundo la verdad de Cuba y América Latina.

Historia

A partir del 6 de junio de 1960, el Noticiero ICAIC Latinoamericano contaba cada año en medio centenar de salidas al aire, con capítulos distintos de las memorias y andar cotidiano del país. Grandes reportajes o principios de documentales, historias hiladas con el sabor de la ficción, armadas de una coherencia casi impecable en el discurso, abren los vestidos de un pueblo y un país que se muestra “real maravilloso” sobre las aguas que lo comunican con los puertos de la antigua URSS, América Latina, Viet Nam o Angola.

Ejemplo de periodismo cabal, comprometido con su tiempo y con su público, responsable e incisivo, crítico y solidario, el Noticiero ICAIC Latinoamericano, en sus muchas ediciones de los años 60, 70 y 80 lo mismo empleaba el tono emotivo de la crónica, que la ironía y el sarcasmo para burlarse de agujeros oscuros, que la entrevista en contrapunto de puntos de vistas contrapuestos.

Hubo muchas ediciones célebres, que hicieron llorar o reír a miles de cubanos. Los hacedores del Noticiero, sobre todo en las postrimerías de los años setenta, y hacia finales de los ochenta, se buscaron mil problemas con funcionarios holgazanes, corruptos, indolentes.

Forja de talentos

Son memorables algunos números realizados por directores que luego integrarían la llamada generación intermedia de directores, los que debutaron en los años ochenta. Entre ellos los luego famosos Fernando Pérez (Clandestinos, Hello Hemingway), Rolando Díaz (Los pájaros tirándole a la escopeta, En tres y dos) y Daniel Díaz Torres (Jíbaro, Alicia en el pueblo de Maravillas), quienes evidenciaron en sus primeras películas de ficción un acercamiento complejo, crítico, a la realidad y la historia de Cuba que mucho le debía conceptualmente a sus respectivos aprendizajes en el Noticiero ICAIC Latinoamericano, de la mano de Santiago Álvarez, quien los dejaba trabajar, indagar, cuestionar, siempre y cuando las críticas estuvieran de parte de la objetividad y la responsabilidad.

El movimiento documental fue la verdadera base del séptimo arte en la Isla, y por supuesto, el Noticiero ICAIC Latinoamericano fue la forja de graduación para la mayor parte de los cineastas cubanos, quienes nos legaron importantes obras de ese género antes de incursionar en la ficción. Aparte de los fundadores Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa (formados en el periodo prerrevolucionario), Manuel Octavio Gómez] firmó la excepcional y emotiva Historia de una batalla antes de entregarnos esa clásica entremezcla de ficción y documental que fuera La primera carga al machete; Humberto Solás realizó un paréntesis con Simparelé y Wifredo Lam entre largometrajes de ficción tan memorables como Lucía o Cecilia, Fernando Pérez presentó credenciales con Camilo y Omara previamente a los mayores opus que significaron Clandestinos o Madagascar; Orlando Rojas se le recuerda casi tanto por A veces miro mi vida como gracias a Una novia para David y Papeles secundarios; Octavio Cortázar hizo Por primera vez antes de El brigadista, Pastor Vega solo igualó el éxito artístico de Viva la República con Retrato de Teresa; Manuel Herrera es el autor de Girón y Enrique Pineda Barnet de David aunque después se dedicaran con éxito a la puesta en escena de películas históricas y espectaculares. También se recuerdan ediciones problemáticas de la segunda mitad de los años 80, hechos con muy alta temperatura crítica y dirigidos por José Padrón, al calor del proceso de rectificación de errores, consagrados a la situación nefasta del Río Almendares, de los albergados o del transporte público.

Imagen de Cuba al mundo

En cuanto al pálpito internacional, o al papel de Cuba en las guerras de independencia del Tercer Mundo, el Noticiero posee imágenes excepcionales del Comandante en Jefe en sus viajes por todo el mundo durante tres décadas; numerosas secuencias consagradas a Che Guevara, Ho Chi Minh, Salvador Allende, la guerra de Angola, terremotos y acontecimientos políticos en treinta años de historia latinoamericana, la Revolución de los Claveles... todo lo cual le ha valido la incorporación por parte de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) a su lista Memoria del Mundo.

Película en línea · https://www.youtube.com/watch?v=_z_y0-DGVLV

Santiago Álvarez habla de los Noticieros del ICAIC

Aquí una pequeña muestra algunos de los noticieros:

ANIVERSARIO DE LA CREACIÓN DEL ICAIC - SANTIAGO ÁLVAREZ (1969)

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=2e9ZuGaLZZg>

ANIVERSARIO DE LA CREACIÓN DEL ICAIC - NOTICIEROS ICAIC LATINOAMERICANO - SANTIAGO ÁLVAREZ (1969)

CON MOTIVO DEL DÉCIMO ANIVERSARIO DE LA CREACIÓN DEL ICAIC (INSTITUTO CUBANO DE ARTE E INDUSTRIA CINEMATOGRAFÍCOS), UNA RETROSPECTIVA SOBRE LA INVENCION DE LA CINEMATOGRAFÍA, ILUSTRADA POR DIBUJOS, GRABADOS, FOTOGRAFÍAS Y PELÍCULAS. ESTE ANIVERSARIO ES LA OCASIÓN EN LA HABANA DE UNA EXPOSICIÓN DE CARTELES DE PELÍCULAS, FOTOGRAFÍAS DE PERSONALIDADES DEL MUNDO DEL CINE QUE LLEGARON A CUBA ENTRE 1959 Y 1969 (JORIS IVENS, PETER BROOK, JEAN-LUC GODARD, AGNÈS VARDA, FRANCESCO). ROSI, CHRIS MARKER, GÉRARD PHILIPPE, ETC.) Y FOTOGRAFÍAS DE EVENTOS FILMADOS POR EL ICAIC. DESDE 1959, LAS PROFESIONES CINEMATOGRAFÍCAS SE HAN ABIERTO A LAS MUJERES CON LA CAPACITACIÓN DE PROYECCIONISTAS CUBANOS. SE ESTÁN CREANDO NUEVOS CINES EN TODO EL PAÍS. UNA NUEVA TENDENCIA CINEMATOGRAFÍCA ESTÁ APARECIENDO EN CUBA, UNO DE CUYOS OBJETIVOS ES CAPTURAR LA "REVOLUCIÓN" Y LAS LUCHAS DE LIBERACIÓN EN TODO EL MUNDO. LA PRINCIPAL MISIÓN DEL ICAIC ES LLEVAR EL CINE A LAS REGIONES MÁS REMOTAS DEL PAÍS. DEMOSTRACIÓN EN IMÁGENES DE: TAUMATROPO; BANDEJA FENAKISTISCOPIO; ZOETROPE, ZOOPRAXISCOPE. RAPPEL UTILIZANDO GRABADOS DE LA PRIMERA PROYECCIÓN PÚBLICA DE LOS HERMANOS LUMIÈRE; IMÁGENES DE LA CÁMARA DE LOS HERMANOS LUMIÈRE Y TRANSMISIÓN DE DOS DE SUS PRIMERAS PELÍCULAS: "DESEMBARCO DEL CONGRESO DE FOTOGRAFÍA EN LYON" Y "LA LLEGADA DE UN TREN A LA CIOTAT"; ESCENA DE ROPA AJUSTADA POR TRES MUJERES JÓVENES; ESCENA DE UNA PELÍCULA MUDA BURLESCA. ARCHIVOS: EISENSTEIN DIRIGIENDO SU PELÍCULA "YVAN EL TERRIBLE"; CUBA A PRINCIPIOS DE SIGLO (ESCENA CALLEJERA, PRIMER TRACTOR); PINTURAS RUPESTRES DE ALTAMIRA.

IGNACIO VILLA, BOLA DE NIEVE - SANTIAGO ÁLVAREZ - NOTICIERO ICAIC - (1967)

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=hgHA3XR2xsc>

HISTORIA A TRAVÉS DE LOS OJOS CUBANOS: NOTICIERO ICAIC

'Noticiero ICAIC Latinoamericano' fue una serie de noticiarios cinematográficos producidos entre 1960 y 1990 por el cine cubano Instituto ICAIC. El programa de noticias semanal que cubre los principales eventos locales y mundiales se mostraría antes de las proyecciones de películas en la capital, La Habana, y en ciudades y pueblos de la isla.

Muchos de esos 1,493 noticiarios podrían ser ridiculizados como propaganda, pero empujaron los límites de las noticias, de la narración visual que ha dejado un legado.

Al principio, los noticiarios de Noticiero estaban destinados a "defender la posición de la revolución y al mismo tiempo apoyar una posición firmemente antiimperialista ... En 1962-1963, se podía ver que el noticiario era más que una reseña semanal de noticias, no importa cuán ágil, dinámico - militante. Había también una visión artística ", dice Manuel Pérez Parades, el ex director de Noticiero ICAIC.

A medida que comenzó a desarrollar su creatividad, "fue capaz de alterar ciertas reglas establecidas sobre cómo deberían decirse las cosas ... El ICAIC adoptó una postura particular hacia la expresión artística, que asumió riesgos. También existía el peligro de que se cometieran errores. Y sin embargo, era un riesgo que valía la pena tomar ".

Los noticieros de cine ahora son anacronismos, pero en aquel entonces, los cubanos cubrían las noticias a su manera. Y no hemos visto nada como lo que produjeron desde entonces.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=bkK5muZFu4U>

[Ver en Youtube.](#)

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

[Ver en Youtube nuestro playlist de Noticieros ICAIC](#)

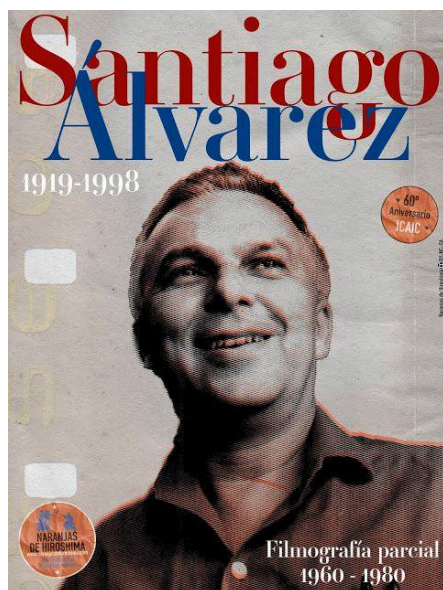
Fuentes de información: [Ecured](#), [Cubacine](#), [Portal del ICAIC](#), [INA.fr](#), [Cubadebate](#),

[Ver y/o descargar listado de los 292 Noticieros ICAIC Latinoamericano Vol.01 \(1960-1976\) en Drive](#)

[Ver y/o descargar listado de los 292 Noticieros ICAIC Latinoamericano Vol.01 - \(1960-1976\) en Ethercalc.org](#)

[Ver los 292 directamente en la web del INA](#)

[También puedes ver el especial de Santiago Álvarez en Naranjas de Hiroshima.](#)



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/04/noticieros-icaic-latinoamericano-vol01.html>

7 DE MAYO DE 2019

CAMERAMAN - THE LIFE AND WORK OF JACK CARDIFF

2010

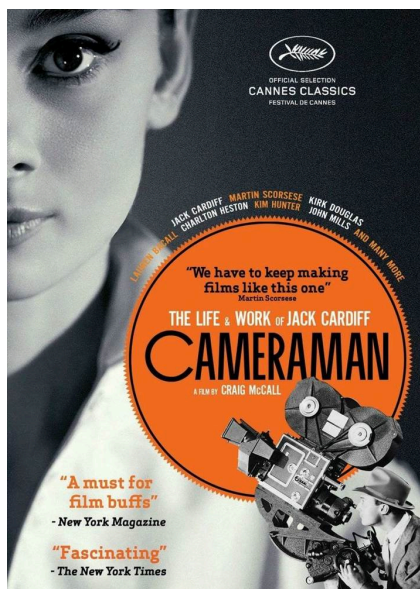
2010S

BIOGRAFÍAS

DOCUMENTAL SOBRE CINE

FOTOGRAFÍA

INGLATERRA



Título original: Cameraman: The Life and Work of Jack Cardiff

Dirección: *Craig McCall*

Música: *Mark Sayer-Wade*

Fotografía: *Steven Chivers, Ricardo Coll, Simon Fanthorpe, Nicholas Hoffman, Jonathan Rho, Ian Salvage, John Walker, James Welland, Bob Williams*

Intervienen: *Jack Cardiff, Martin Scorsese, Kirk Douglas, Lauren Bacall, Charlton Heston, Kim Hunter, John Mills, Alan Parker, Thelma Schoonmaker, Freddie Francis, Raffaella De Laurentiis, Richard Fleischer, Peter Yates, Kathleen Byron, Christopher Challis, Kevin McClory, Ian Christie, Moira Shearer, Peter Handford, George E. Turner, Michel Ciment, Michael Powell, Dustin Hoffman, Humphrey Bogart, Sophia Loren, Craig McCall, Niki Cardiff, Deborah Kerr*

Productora: *Modus Operandi Films, UK Film Council, National Lottery*

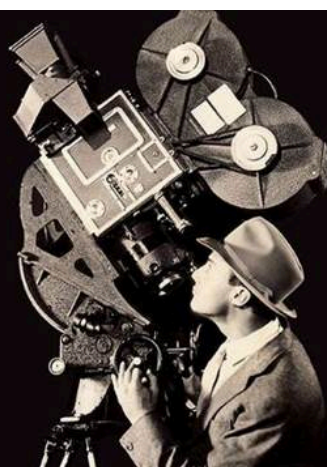
País de producción: *Reino Unido*

Año: **2010**

Duración: **86 min.**

CAMERAMAN

The Life and Work of Jack Cardiff

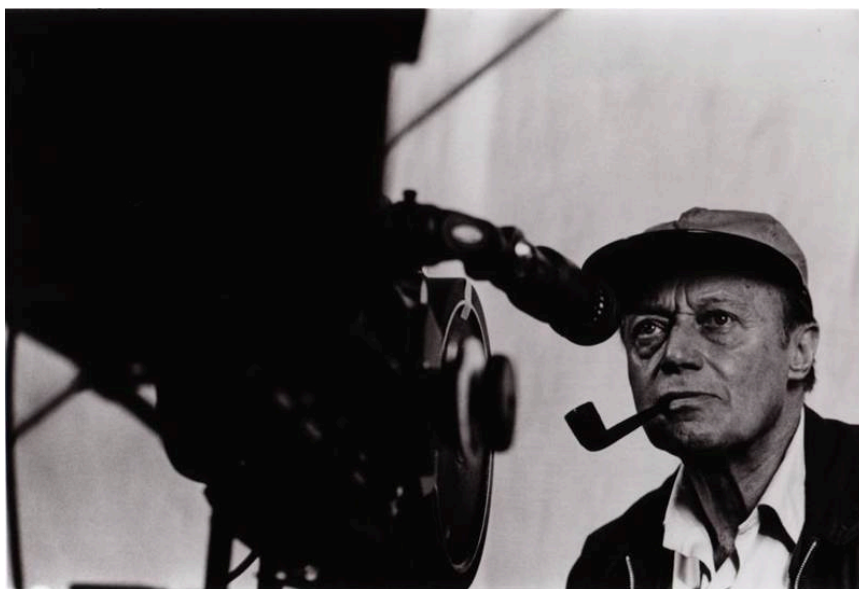


El cameraman: vida y obra de Jack Cardiff presenta lo más destacado de una figura del cine británico e internacional, el multi-ganador de Premios Óscar, Jack Cardiff. Él era hombre cuya vida estuvo entrelazada con la historia del cine en una carrera que abarca nueve décadas de imágenes en movimiento. La palabra “leyenda” se utiliza con demasiada frecuencia en Hollywood, sin embargo, la historia de Jack Cardiff demuestra lo verdaderamente digno del título.

En esta visión única de la vida y la obra de Cardiff, el propio director y cinematógrafo explica cómo ayudó a elevar la cinematografía a una forma de arte e hizo historia con su visión innovadora y magia técnica en *Escalera al cielo* (1946), *Narciso Negro* (1947), *Las zapatillas rojas* (1948), *La reina africana* (1951), *Los vikingos* (1958) y muchos otros.

Entre muchas revelaciones fascinantes y anécdotas de la película, Cardiff relata lo que era trabajar con grandes íconos de Hollywood como Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, Humphrey Bogart, Kirk Douglas y Sophia Loren. Para el deleite de los televidentes, Martin Scorsese les lleva con pasión a través de películas de Jack y cuenta por qué han tenido tanta influencia en su obra: “empecé a tener una fuerte afinidad hacia el cine británico por cuenta causa de mi reconocimiento a Jack Cardiff”, dice Scorsese.

Enriquecida con varias escenas de películas clásicas restauradas recientemente y más de 20 entrevistas originales con grandes actores, directores y técnicos del mundo, esta producción explora la vida y la obra de Cardiff en convincente detalle e intimidad. El documental no es sólo un testimonio único y valioso sobre la historia del cine británico e internacional; también ofrece una humorística e informativa aventura.



Sinopsis:

En 2001 Jack Cardiff (1914-2009) se convirtió en el primer director de fotografía en la historia de los premios de la Academia en ganar un Oscar honorífico. Pero la primera vez que cogió la famosa estatuilla fue medio siglo antes, cuando su trabajo de cámara Technicolor fue premiado por Narciso Negro, de Powell Pressburger. Más allá de La reina de África, las películas del dúo creativo británico-húngaro (Las zapatillas rojas y A vida o muerte) garantizó la inmortalidad del reconocido camarógrafo, cuya carrera abarcó más de 70 años.

Fuentes de información: *Eurochannel, IMDB, Filmaffinity, Descarga Cine Clásico, Zoowoman, Hawkmenblues.*

Película en línea · <https://ok.ru/videoembed/1285684595273>

Ver en V.O. en ok.ru

Ver en V.O. en ok.ru

Ver en V.O. en ok.ru

<https://ok.ru/video/1986476313196>

~~Ver en V.O.S.E. en V.O.S.E. a 480p en Zoowoman.~~



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/05/cameraman-life-and-work-of-jack-cardiff.html>

13 DE JUNIO DE 2019

TOT INCLÒS. DANYS I CONSEQÜÈNCIES DEL TURISME A LES NOSTRES ILLES

2010S

2018

ANTISISTEMA

AUTORIA COLECTIVA

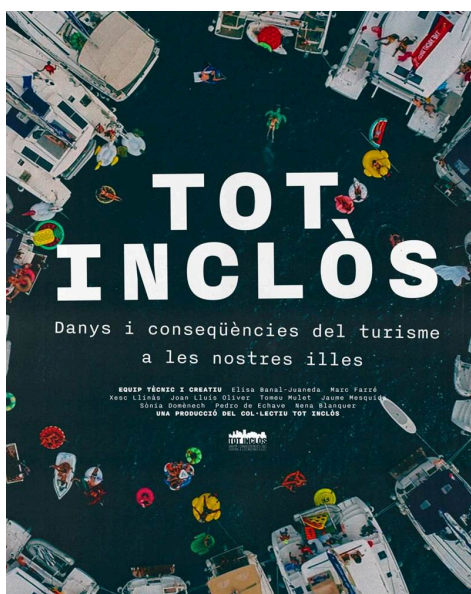
BALEARES

CAPITALISMO

ESPAÑA

TERRITORIO

TURISMO



Título original: *Tot Inclòs. Danys i conseqüències del turisme a les nostres illes*

/ *Todo incluido. Daños y consecuencias del turismo en las islas Baleares*

Guión: *Colectivo Tot Inclòs*

Equipo técnico y creativo: *Elisa Banal-Juaneda, Marc Farré, Xesc Llinàs, Joan Lluís Oliver, Tomeu Mulet, Jaume Mesquida, Sònia Domènech, Juan González, Felipe Rico, David Serra, Ivan Ramírez, Nanda Hernández, Pedro de Echave, Nena Blanquer*

Intervenciones: *Joan Buades, Ivan Murray, Celestí Alomar, Rafel Cortés, Macià Blàzquez, Margalida Ramis, Jaume Adrover, Antonio Turiel, Manel Domènech, Magdalena Jaume, Marc Morell, Mariano Reaño, Tolo Ramis, Sònia Vives, Xim Valdivielso, Neus Prats, Ángeles Matas, Ernest Cañadas, Antonio Copete, Joan López, Shirley Siles, Francisca Martínez, Gemma Bernabé, Rosa Quintana*

Idioma: *Catalán, castellano*

Subtítulos: *Catalán, castellano, gallego, euskera, esperanto, inglés, francés, italiano, alemán, portugués, griego*

Web oficial: <http://totinclos.cat>

País de producción: *España*

Año: *2018*

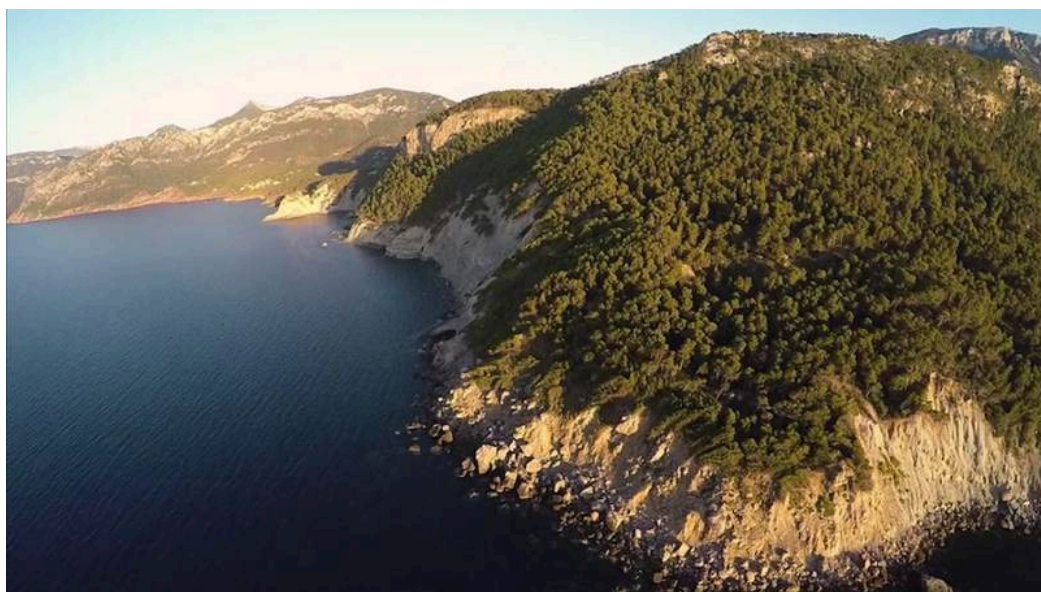
Duración: *65 minutos*



Desde los años 60, las Baleares –especialmente Mallorca e Ibiza– quedaron deslumbradas por el turismo. Todo lo relacionado con el turismo era positivo y la industria turística fue introducida y recibida como la locomotora que nos transportaba al tren de la modernidad, de la sociedad de consumo y de la vida urbana. Desde entonces, los cambios han sido tan rápidos y profundos que conviene analizarlos desde un punto de vista crítico que ponga en cuestión si el turismo es beneficioso. En los últimos tiempos, la leyenda que dice que «vivimos del turismo» ha comenzado a ser fuertemente cuestionada. Se habla de turismo sostenible, del alquiler vacacional, de playas saturadas, de falta de acceso a la vivienda, etc. Aspectos que entendemos que tienen un denominador común: el monocultivo turístico. La intención del documental «Todo incluido. Daños y consecuencias del turismo en las islas Baleares» es romper el discurso hegemónico acerca del turismo y tratar aspectos relacionados con el turismo que habitualmente no salen en los medios de comunicación. Para llevar a cabo esta narración entrevistaremos a personajes relacionados con el mundo del turismo, el mundo académico, el mundo del ecologismo y personas anónimas que viven en Mallorca. Incluiremos imágenes de Mallorca para ilustren el conjunto de discursos diversos que aparecerán y que muestren una isla sorprendente que tal vez no salgan los catálogos turísticos.



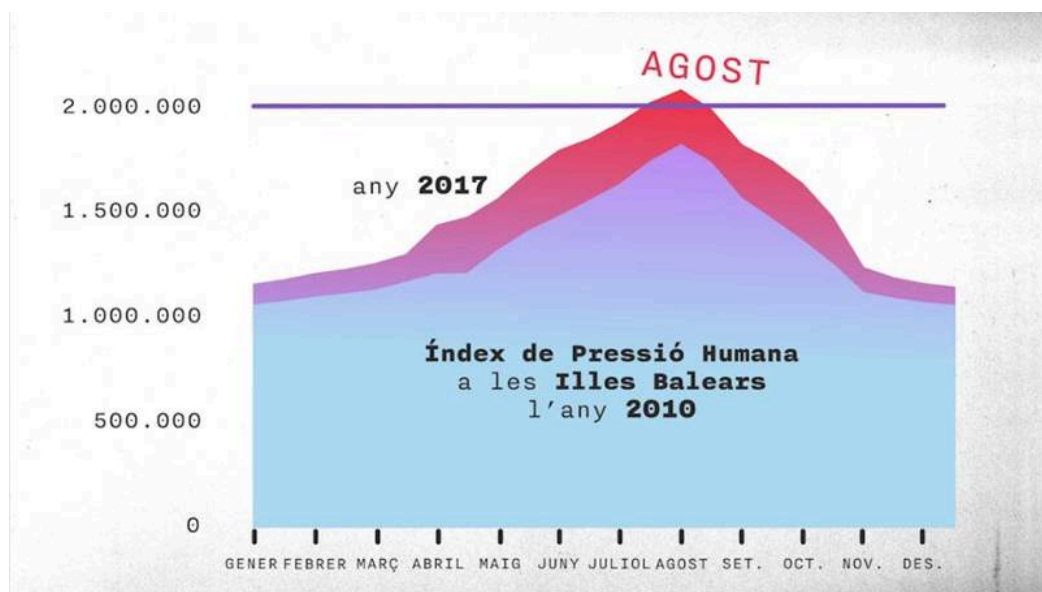
'Todo incluido' y el cáncer de la clase media
“Tot inclòs” i el càncer de la classe mitjana
por Antoni Trobat, publicado en Ara Balears



Viernes tarde en Barcelona había, como es habitual, un abanico importante de actividades interesantes. El editor de Txalaparta, el navarro José Mari Esparza, presentaba sus 'Memorias de un editor rojo-separatista', de la mano del periodista y ex diputado David Fernández. Hubiera sido un buen plan. Entre mil. No fue la opción que elegí, sin embargo, una vez liquidada mi jornada laboral. Había una llamada, imperiosa, que no podía desatender. La gente de Tot Inclòs presentaba en la capital principatina, en el auditorio de Can Batlló, en el barrio de Sants, el documental 'Tot Inclòs. Dany i conseqüències del turisme a les nostres illes'.



El audiovisual, que está girando por muchos lugares de las Islas, es extraordinario. Como dijo Nena Blanquer, su productora, el hecho de que las voces antagonistas al contrarelató que se quería proyectar no quisieran participar -algo comprensible en algunos casos, incomprensible en otros- en el fondo terminó siendo casi mejor. Quizá no en el ámbito periodístico, pero sí desde la perspectiva de generar un proyecto que explicara lo que ha sido silenciado durante años. Escuchar Macià Blázquez, Sonia Vives, Margalida Ramis, Joan Buades, Ernest Cañada, Antonio Turiel, Ivan Murray, Marc Morell, Nieves Prats, Celestí Alomar, Jaume Adrover, Manel Domènech, Magdalena Jaume y Xim Valdivielso es un gusto, un aprendizaje y pura vitamina rebelde. A algunos de ellos no los conozco. Con la mayoría, en algún momento vital he tenido relación más o menos intensa. Si esto de las trincheras tiene sentido, que creo que tiene, su trinchera es la mía. Sin duda. Sin ningún tipo de duda.





Como dice mi estimado Buades, durante demasiados años los políticos isleños, fueran de la tendencia que fueran, han sido las camareras de hotel de los grandes linajes casi aristocráticos de la gran burguesía turística que "con una llamada telefónica", en palabras del profesor Blázquez, son capaces de cambiar el sentido de las políticas turísticas de la CAIB. Pero no todo está perdido. Creo que es el valenciano Turiel quien lo explica clarísimamente: aunque es factible revertir, girar la tortilla, hacer que no sea del todo irreversible. A pesar del mal hecho. A pesar de la tierra quemada. Si es así, creo que convendría que todo el mundo que tiene responsabilidades en el área que, desde el monocultivo, centraliza el grueso de la actividad económica balear y pitiusa vez de ver el documental.



Yo reconozco que he salido aún más concienciado, aliviado de saber que aún estamos a tiempo, pero con algunos interrogantes importantes en el buche. El primero de ellos no es menor. ¿Como gestionaremos colectivamente el cambio de modelo? Nadie, en todos estos años de debates y polémicas, me ha acabado de dar luz del todo, en este sentido. ¿Podemos vertebrar nuevas industrias? No lo sé. Deseo que sí, pero el hecho, que a pesar incluido se visualiza, que nos cueste tanto mantener una red productiva local mínima me preocupa y me alarma. Un país que no sabe ni puede ni quiere impulsar formas nuevas y enlazadas con el mundo de generar riqueza se puede salir? La segunda cuestión es aún menos "menor" y daría para muchos artículos. Es la clase media de extracción rural mallorquina -y menorquina y pitiüsa-, exproletaria y sin conciencia, mezclada con otros elementos foráneos, uno de los principales cánceres de la isla? De eso no hablan, pero me inquieta pensar que, acaso, el gran cambio de mentalidad colectiva de los "viejos mallorquines" será el reto más importante a afrontar. Y para asumir es necesario hacer una revisión, en clave de psicología comunal, que no tengo claro que amplios sectores quieran hacer. La derecha colonial española -subordinada los intereses de Madrid y del capital neoliberal- y el lumpen proletariado turístico sé más o menos qué piensa y cómo se mueve, sin embargo, y los sectores centrales de la 'intelligentsia' isleña? Son capaces de ver el pan que se cuece? Vienen años cruciales en que serán necesarias alianzas entre gente que piensa parecido y valentía para hacer girar el timón del destino que para las Islas Baleares reservó el capitalismo internacional ya los años de la Guerra Fría. Nos ponemos? Parece que nos van la vida y el país. Si no, como apunta el filósofo Valdivielso -que fue profe mío- "vamos a un suicidio seguro".



Fuentes de información: Tot Inclòs , artículo ‘Tot inclòs’ i el càncer de la classe mitjana por Antoni Trobat, publicado en Ara Balears.

Película en línea · https://www.youtube.com/watch?v=C_u0G4ZtsVs

Ver en Vimeo en V.O.S.Multiples idiomas
Ver en Youtube en V.O.S.Multiples idiomas



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/06/tot-inclos-danys-i-consequencies-del.html>

PARIS 1900

1900S

1910S

1940S

1947

FRANCIA

MATERIAL DE ARCHIVO

NICOLE VÉDRÈS



Título original: *Paris mil neuf cent (Paris 1900)*

Dirección: *Nicole Védès*

Guion: *Nicole Védès, Pierre Braunberger*

Narración: *Claude Dauphin*

Música: *Guy Bernard*

Productora: *Panthéon Productions*

País de producción: *Francia*

Año: *1947*

Duración: *74 min.*

Crónica de la vida en París entre 1900 y 1914, película de montaje que utiliza documentos históricos y fragmentos de más de setecientas películas. Esta película es considerada como un modelo de montaje. Alain Resnais trabajo como asistente. Premio Louis Delluc 1947.



"Una compilación encantadora que abrió nuevos caminos en su día con su retrato ventosamente impresionista de La Belle Époque, Todo fue divertido y juguetón, pero terminó con un tren de forraje que partió para el frente en 1914. Es posible que haya sido superado por los esfuerzos más recientes en la televisión, pero las maravillosas imágenes se usan ingeniosamente: el triunfo de Blériot después de volar el canal, Eiffel y su torre. (más el pajarero que tristemente se dejó caer desde la cima), la gran inundación de París, una redada de anarquistas, fragmentos de una gran cantidad de personalidades desde Monet, Renoir y Rodin hasta Bernhardt, Réjane, Melba, Mistinguett, Colette, Willy y Buffalo Bill." *1



"Una de las películas documentales más importantes realizadas en Francia, París 1900 transmite vívidamente el estado de ánimo de un mundo en transición, desde la exuberancia de la belle époque hasta la devastadora locura de la guerra mundial.

Aunque gran parte del material de la película es trivial (los gustos de la moda, los pasatiempos de la elite adinerada y similares), contiene muchas imágenes de importancia histórica ... La película fue una creación del productor Pierre Braunberger, quien contrató a la periodista Nicole Védres para que Retrato nostálgico de fin de siècle paris. El material para la película fue tomado de la gran cantidad de películas de Pathé y extractos del archivo de Henri Langlois, la Cinemateca Francesa. El comentario irónico de Claude Dauphin evita que la película sea seca y poco interesante, y proporciona los enlaces necesarios entre los segmentos de la película. James Travers" *2



Fuentes de información: IMDB, FilmAffinity, *1 TimeOut, *2 Listal

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=itl1-GyFlmg>

Ver en Youtube (activar transcripción automática).

Ver en RTVE.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/07/paris-1900.html>

24 DE JULIO DE 2019

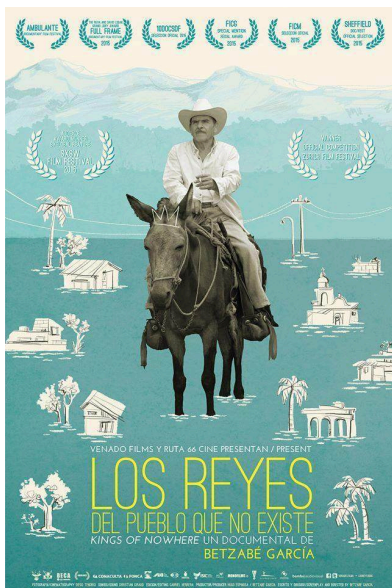
LOS REYES DEL PUEBLO QUE NO EXISTE

2000S

2015

DIRECTORAS

MEXICO



Título original: *Los reyes del pueblo que no existe*

Dirección: *Betzabé García*

Guion: *Betzabé García*

Fotografía: *Diego Tenorio*

Producción: *Hugo Espinosa, Betzabé García, Diego Tenorio*

Montaje: *Gabriel Herrera*

Sonido: *Gilda García, Manuel G. Aguirre, Ricardo Astorga, Gilda García*

Productora: *Ruta 66, Venado Films*

País de producción: *México*

Año: *2015*

Duración: *83 min.*

Tres familias viven en un pueblo parcialmente inundado en el Noroeste de México: Pani y Paula se rehusan a cerrar su tortillería y dedican su tiempo libre a rescatar al pueblo de las ruinas; Miro y su padres sueñan con marcharse pero no pueden; Jaimito y Yoya, aunque sienten miedo, tienen todo lo que necesitan.

Los reyes del pueblo que no existe *1



En 2009, con la construcción de una presa llamada Picachos, que inundó cinco pueblos de la sierra sinaloense para abastecer de agua a Mazatlán durante los siguientes 30 años, la joven cineasta (integrante del grupo de teatro infantil de la Universidad de Sinaloa, Tatius, conoció el único de ellos que no se cubrió completamente, San Marcos.

Años más tarde, al comenzar sus estudios en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), decidió filmar ahí un cortometraje de ficción llamado Venecia Sinaloa, y obtuvo la pauta para retratar la realidad en largometraje.

El documental narra cómo de las 300 familias que habitaban el poblado de San Marcos, ahora sólo quedan tres. Ante la inminencia de Picachos, el gobierno había promovido la reubicación de sus habitantes, pero el matrimonio formado por Irineo Osuna Enciso (Jaimito) y María Aura Lamphar (Yoya) se negó.

También otra pareja de pobladores, Cipriano Osuna Sánchez (Pani) y Paola Sánchez Osuna, quienes siembran su maíz, hacen sus tortillas, alimentan a su vaca y sus gallinas, dedican su tiempo libre a pavimentar las calles y pintar las paredes de las casas abandonadas, sin darle importancia al hecho de que el agua se encargará año tras año de destruir su trabajo.

“Es una película que habla de la reconstrucción”, cuenta Betzabé García en una cafetería de la Cineteca Nacional, acompañada de doña María e Irineo, quienes rechazaron el ofrecimiento oficial de un millón de pesos para ser reubicados.

“Frente a la condición de destruir lo que importa, ellos reconstruyen lo que la naturaleza reclama, y eso me hace pensar, en este momento violento que vivimos, que la reconstrucción existe, sólo se necesita memoria”, expresa la directora, quien realizó el filme con el cinefotógrafo Diego Tenorio. Don Ireneo nació en San Marcos. Su esposa, en Los Mochis. Llevan 36 años de casados. Su arraigo al pueblo fue superior a todas las advertencias. Cada año se inunda la plaza, y cada año Pani (“como Sísifo”, asienta Betzabé) la limpia. Y mientras los asentamientos donde los habitantes fueron reubicados padecen por escasez de agua, San Marcos es un pueblo fantasmal que mantiene encendida, milagrosamente, la luz eléctrica de su faro en medio del agua.

Don Ireneo y doña María, que vivían en una casita de madera a la orilla del río, habitan hoy la casa que perteneció a los padres de aquel, la más fresca de San Marcos, ese pueblo que, condenado al olvido, relatan, “nos da de comer”.

Desde el viernes 24 El pueblo de los reyes que no existe llegó a salas comerciales en diversos estados del país: Baja California, Jalisco y Sinaloa, y a la Cineteca Nacional y el Cine Tonalá de la Ciudad de México. García realizó el año pasado un cortometraje para el programa UpDocs de The New York Times, sobre Atilano Román Tirado, líder del Movimiento por una Reubicación Justa, quien fue asesinado en su cabina de radio al aire. El alucinante filme de principio a fin, con duración de 5 minutos, se estará proyectando al finalizar esta película. (AP)

Fuentes de información: FilmAffinity, IMDB, *1 Proceso.

Película en línea · <https://player.vimeo.com/video/122781305?color=ff9933>

Los reyes del pueblo que no existe - Kings of Nowhere from betzabé garcía on Vimeo.
Ver completo en Vimeo.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/07/los-reyes-del-pueblo-que-no-existe.html>

29 DE JULIO DE 2019

EL EDÉN BAJO EL FUSIL

1970S

1980S

1982

ANTISISTEMA

CARTELES NARANJAS

DERECHOS HUMANOS

DESAPARECIDOS

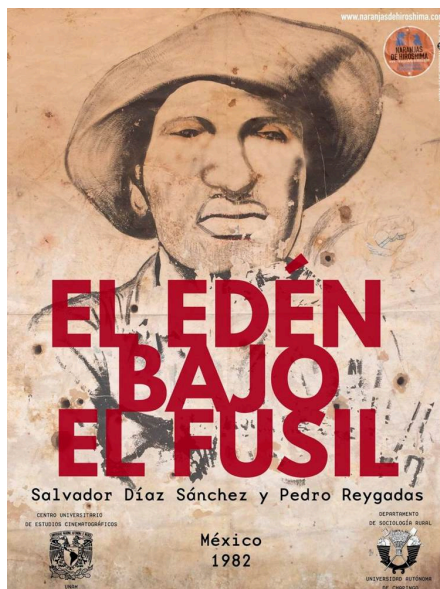
GUERRERO

LUCHA ARMADA

MEXICO

PEDRO REYGADAS

SALVADOR DÍAZ



Título original: *El edén bajo el fusil*

Dirección: *Salvador Díaz, Pedro Reygadas.*

Fotografía: *Pedro Reygadas.*

Montaje: *Pedro Reygadas.*

Voz: Enrique Velazco

Investigación: *Departamento de Sociología Rural de la Universidad Autónoma de Chapingo.: J. Félix Hoyo A., J José Lomeli, Maria Cristina Renard.*

Transfer y grabación: *Jesús Sánchez*

Produce: *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, Departamento de Sociología Rural de la Universidad Autónoma de Chapingo.*

País de producción: *México*

Año: **1982**

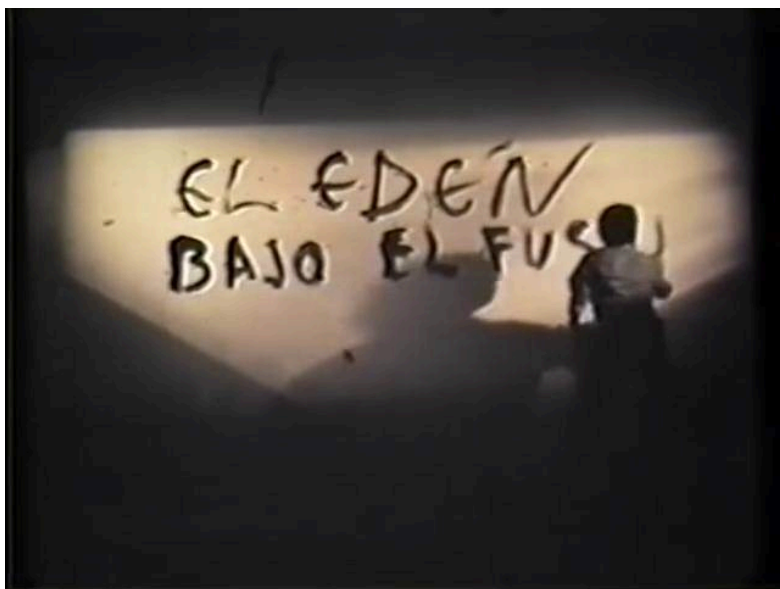
Duración: **65 mins.**

Narra la lucha social, política y armada en Guerreo de los años 60 a los 80, y los movimientos guerrilleros de Genaro Vázquez y Lucio Cabañas.

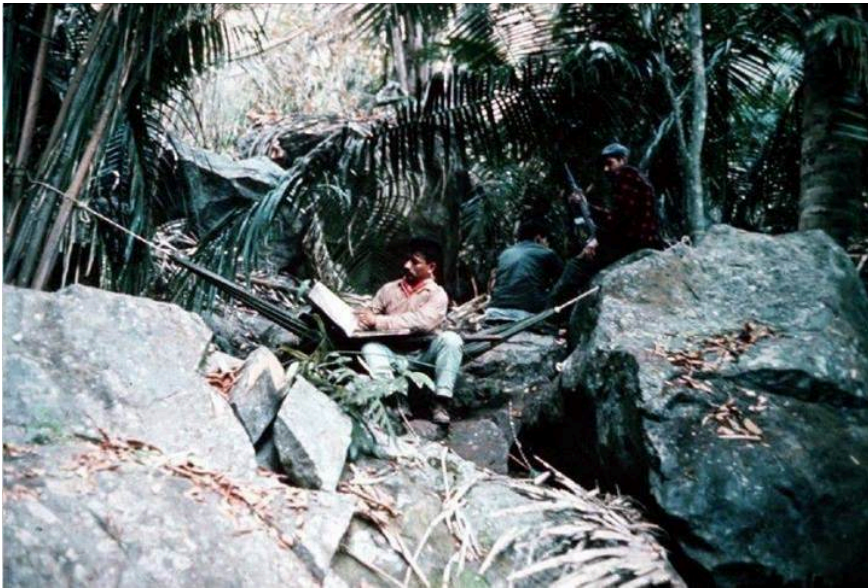


No hay en el país una entidad que haya sido utrajada por tantos conflictos sociales a lo largo de su historia como el bravo estado de Guerrero. El origen de esta inmensa losa que los guerrerenses llevan en sus dorsales sin duda nos remite a las descomunales desigualdades sociales que por siempre ha caracterizado esta golpeada y lacerada región, dueña de los municipios más pobres de nuestro territorio, ¿Hay mayor violencia en la vida humana que el punzante flagelo de la pobreza que azota a los más desprotegidos? Por ello también las innumerables muestras de rebeldía de sus pobladores, de la violenta lucha de clases y de innumerables levantamientos armados, De la guerrilla independentista de Vicente Guerrero a la Constitución de Iguala y, después, a la Revolución de Ayutla, de la Revolución Mexicana a las luchas socialistas de Valente de la Cruz y de los hermanos Amadeo y Baldomero Vidales, en la Costa Grande, todo sintetizado en el surgimiento de las guerrillas rurales de Genaro Vázquez Rojas y, sobre todo, de Lucio Cabañas Barrientos, en la década de los 70 del siglo pasado, además de la proliferación de las policías comunitarias a mediados de 1990 que tiene su viva repercusión en la actualidad y, desde luego, la persistencia de movimientos sociales y estudiantiles cuyo culmen es la heroica lucha de la Normal Rural de Ayotzinapa.

Pocos registros fehacientes podemos hallar que acopien estas experiencias históricas, no obstante el documental “El edén bajo el fusil”, de Salvador Díaz, en co-realización con Pedro Reygadas, constituye la viva memoria no oficial recogida en imágenes, en los lugares mismos de los hechos, de los años en que brotaron dos guerrillas en el estado de Guerrero y la brutal respuesta del Estado mexicano.



“El edén bajo el fusil”. Lugar: el bronco estado de Guerrero, Protagonistas: el pueblo en movimiento, líderes copreros, dirigentes madereros, luchadores cafetaleros, tenaces hamaqueros, y comandantes guerrilleros, Hechos: La guerra sucia de los años 70 y 80, El programa del grupo guerrillero de la Asociación Cívica Nacional revolucionaria (ACNR) dirigido por Genaro Vázquez Rojas, y la radiografía de la guerrilla del Partido de los Pobres (PDLP) y su Brigada de Ajusticiamiento, con su máximo líder, Lucio Cabañas Barrientos, que constituyen el fermento histórico de la represión que hoy tiene su culmen en los crímenes de Iguala, en las matanzas de Tlalaya.



Así, los autores recorren la soliviantada entidad recogiendo testimonios de actores sociales de distintos movimientos campesinos y los terribles contrastes sociales simbolizados por un lugar paradisíaco, llamado Acapulco y un pueblo de la sierra llamado El puerto del edén, como originalmente se llamaría el documental.



Me agarraron el 19 de abril de
1972, a las 6 de la mañana,

De este jaez, innumerables hechos son tratados en la película, filmada originalmente en 16mm, como traiciones, caídas de gobernadores, represión a ultranza, matanzas como la del 11 de diciembre de 1960, en Iguala; la del 18 de mayo de 1967 en la escuela Modesto Alarcón en Atoyac; la del 20 de agosto de 1967, asesinato de copreros en Acapulco (38 muertos); cuya impunidad anunció las masacres de Aguas Blancas, (17 campesinos) en Coyuca de Benítez, la de El charco (11 muertos), y la del 26 y 27 de septiembre en Iguala, Además de encarcelamientos, pobreza eterna, robos, latrocinios, delincuencia organizada.



En “El edén bajo el fusil” se muestra como la violencia generalizada en Guerrero, hoy día, no es un hecho fortuito pues aquí, al igual que hoy, vemos las denuncias de las madres y padres de los desaparecidos políticos (más de 300 en la zona de Atoyac) clamando por la aparición de sus hijos y parientes secuestrados por las fuerzas del Estado. Ésta es la historia. *1

Fuentes de información: Cinetaca Nacional, INAH, *1 Youtube de Salvador Díaz..

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=dp3DYTxvehg>

Ver en Youtube (copia subida por el director).

Ver en Youtube (copia Telecine).



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/07/el-eden-bajo-el-fusil.html>

15 DE AGOSTO DE 2019

NAFARRAKO IKAZKINAK (CARBONEROS DE NAVARRA)

1980S

1981

CARTELES NARANJAS

ESPAÑA

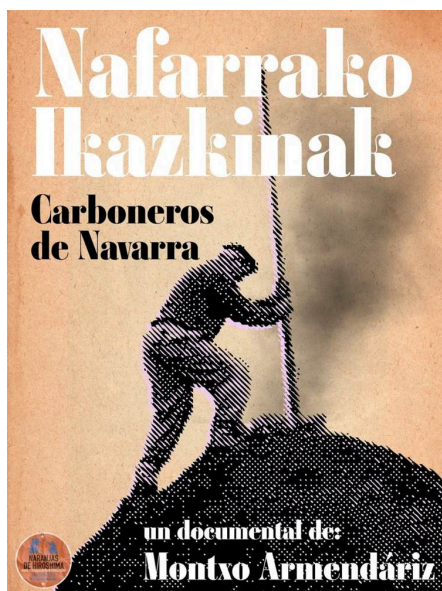
EUSKADI

MONTXO ARMENDÁRIZ

NAVARRA

OFICIOS

TRABAJO



Título original: *Nafarrako Ikazkinak (Carboneros de Navarra)*

Dirección:

Guion: *Montxo Armendáriz*

Música: *Esteban Elizondo*

Fotografía: *Xabi Otero*

Productora: *Cinefilia Films*

País de producción: *España*

Año: *1981*

Duración: *27 min.*

"En 1980 Montxo Armendáriz filmó, en los montes de Navarra, un retrato coral de los últimos carboneros que elaboraban carbón vegetal artesanalmente. Con un presupuesto mínimo, un equipo de cuatro personas y un preciso trabajo de montaje, tanto de imagen como sonido, Armendáriz se encontró con el tema de la película que pocos años después le consagraría: Tasio."

*1



"En 1981, la Institución Príncipe de Viana subvencionó su proyecto Nafarrako ikazkinak/Carboneros de Navarra, un ejercicio documental sobre la vida al calor de la txondorra de los últimos supervivientes de este duro oficio. Sobre su personaje central, Anastasio Ochoa, Montxo Armendáriz compuso el guion de lo que fue su primer largometraje, producido por Elías Querejeta: Tasio." *2



"En 1980 Montxo Armendáriz filmó, en los montes de Navarra, un retrato coral de los últimos carboneros que elaboraban carbón vegetal artesanalmente. Con un presupuesto mínimo, un

equipo de cuatro personas y un preciso trabajo de montaje, tanto de imagen como sonido, Armendáriz se encontró con el tema de la película que pocos años después le consagraría: Tasio.



Sin embargo, la suerte de Nafarrako Ikazkinak (Carboneros de Navarra) fue muy distinta a la del largometraje al que dio lugar y aunque se alzó en 1981 con el Gran Premio del Cine Vasco en el Festival Internacional de Cortos de Bilbao y con el Premio Especial a la Calidad de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, este brillante cortometraje documental apenas ha tenido difusión hasta ahora."



"Hay personas, acontecimientos o hechos, que modifican el rumbo de nuestras vidas. Y sus nombres son referencia obligada al hablar de ellas. En la mía, Tasio es uno de esos nombres ineludibles, determinantes. Primero como persona, después como película. A la persona, al «carbonero de toda la vida» –como a él mismo le gustaba definirse–, lo conocí durante el rodaje del documental Nafarrako Ikazkinak (Carboneros de Navarra), allá por el año 80. Se llamaba Anastasio Ochoa, aunque todo el mundo le conocía como Tasio, sin más. Y vivía en un pequeño pueblo de la Comarca de Estella, en Zúñiga, aunque su verdadero hogar era el monte". Tasio 25. Montxo Armendáriz. INAAC.*3

Fuentes de información: Filmoteca de Navarra, *3 PLAT, *1 Filmaffinity, *2 Wikipedia.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=HYLdDx-zQc0>

[Ver completo en Youtube.](#)

[Ver completo en PLAT.](#)



Entrada original

<https://www.naranjasdehirosima.com/2019/08/nafarrako-ikazkinak-carboneros-de.html>

14 DE SEPTIEMBRE DE 2019

LÁGRIMAS DE ACEITE

2010S

2017

CAPITALISMO

CATALUNYA

CREATIVE COMMONS

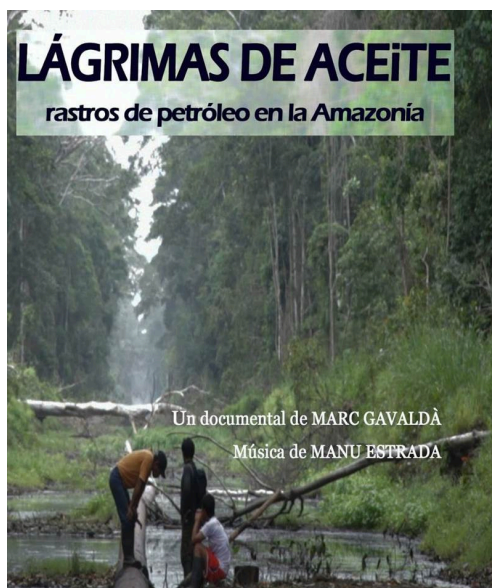
ESPAÑA

LATINOAMERICA

LICENCIAS LIBRES

PERÚ

TERRITORIO



Título original: *Lágrimas de Aceite*

Dirección: *Marc Gavalda*

Guión: *Marc Gavalda*

Fotografía: *Marc Gavalda*

Cámara: *Lidia Alvarez, Marc Gavalda*

Montaje: *Marc Gavalda*

Sonido: *Manu Estrada*

Música: *Manu Estrada, Los Wembler, Cuarteto Continental*

Productora: *Colectivo Alerta Amazónica*

Formato: *FullHD*

Intervienen: *Comunidades Nativas del río Chiriaco, Nieva y Marañón*

País de producción: *Perú, Catalunya*

Distribución y/o venta: alertamazonica@gmail.com

Licencia: *Creative Commons*

Web oficial: <http://alertamazonica.wordpress.com>

Año: *2017*

Duración: *62 min.*

La Caducidad del modelo petrolero en la Amazonía peruana

Cuándo caduca un oleoducto en la Amazonía? En 2016 más de 10 roturas en diferentes tramos del Oleoducto Norperuano afectan a decenas de comunidades nativas de los pueblos Awajún, Huampis y Kukama. "Lágrimas de Aceite" explora las consecuencias de la obsolescencia de la infraestructura petrolera interpelando a un cambio de modelo energético que no genere desplazados ambientales a largo plazo.

Alarmado por la recurrencia de derrames en el norte del Perú, el colectivo Alerta Amazónica, un grupo de investigadores-activistas que centran su creación en la denuncia de los atropellos a los pueblos amazónicos a través del lenguaje audiovisual, recorrió en agosto y septiembre de 2016 el curso del río Marañón desde sus vertientes andinas hasta su desembocadura en el gran Amazonas.

Un recorrido a través de una infraestructura petrolera deteriorada como es el Oleoducto Norperuano, puesta en marcha en 1972 para que empresas como Occidental, luego Pluspetrol, Petroperú, Pacific y otras inyecten a los mercados globales el petróleo alojado en las profundidades de la Amazonía.

El documental aborda el envejecimiento de la infraestructura petrolera en la región amazónica. Construida hace 40 años de la mano de corporaciones privadas, frecuentemente con financiamiento estatal, oleoductos como el Oleoducto Caño Limón -Covendas (Colombia), Sistema de Oleoducto Trans Ecuatoriano (Ecuador), Oleoducto Sica Sica- Arica (Bolivia) o el mismo ONP parecen compartir un nefasto ocaso y deterioro.

Los derrames son el hilo conductor de un documental que aborda, a través de sus protagonistas, las comunidades directamente afectadas, temas como la gestión de las emergencias, la comunicación corporativa, el racismo ambiental y el envenenamiento paulatino que sufren los pobladores de una toxicidad impresa en el territorio.



Lágrimas de aceite, el petróleo antes que el agua. Documental de Marc Gavalda

Animales muertos; niños con dolor de cabeza, de estómago y mareos; madres que sufren abortos no intencionados; o una botella de agua completamente negra como prueba ante un tribunal son algunas de las imágenes que dejó el derrame de petróleo en las comunidades amazónicas del norte de Perú, y que el director catalán Marc Gavalda retrata en “Lágrimas de aceite” (2017), documental que podrá verse en la Muestra de Cine Indígena del Museo de Arte Precolombino.



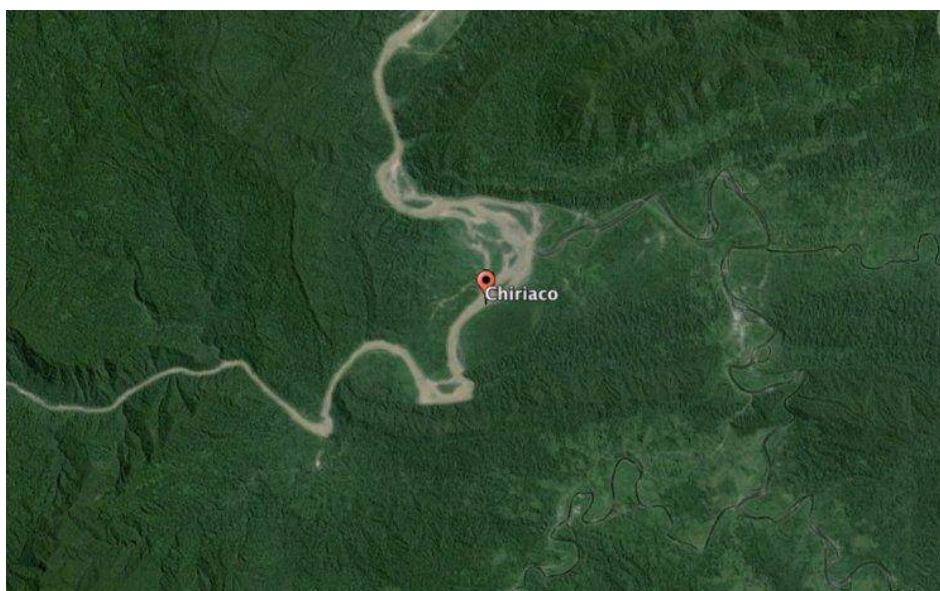
“Lágrimas de aceite” explora los efectos de la obsolescencia del Oleoducto Norperuano, la mayor infraestructura de transporte petrolífera del país, en manos de la empresa estatal Petroperú, desde que en 2016 se registraran más de 10 roturas, afectando a los pueblos indígenas Awajún, Huampis y Kukama que habitan en la zona del río Marañón.

Pero todo empieza en los años sesenta, cuando se encuentra petróleo en la Amazonia y grandes empresas petrolíferas empiezan a construir oleoductos en Perú, Ecuador y Bolivia, iniciando un negocio de gran rentabilidad. Sin embargo, las construcciones tienen un ciclo de vida de cuarenta años, y al no darles la mantención adecuada, eludiendo a “políticas de austeridad, empiezan a quebrarse.

Entonces la historia se repite más o menos igual en cada caso: las empresa se resiste a actuar, negando o minimizando el impacto, incluso acusando a los perjudicados de sabotaje. Y luego, si empiezan las soluciones, estas toman tiempo, nadie toma responsabilidades y los vacíos legales tienden a darles impunidad.

La fortaleza del documental son sus testimonios. Los afectados cuentan como, aun y sabiendo el riesgo de tener contacto con el hidrocarburo, no tienen otra alternativa que seguir tomando el agua y comiendo los peces que el río en el que se basa su comunidad les da. Muestra también a los niños que fueron arrastrados a colaborar en la recogida de los desechos, a quienes estafaron, y que además no recibieron ninguna advertencia ni protección para trabajar.

Los casos retratados en el documental tuvieron un final favorable a las comunidades gracias a su movilización y denuncia, pero no es tanto la especificidad del film lo que le queda a uno tras verlo, sino la exposición de una dinámica extendida hoy mundialmente, en que los beneficios económicos resultantes de la explotación de los recursos naturales se superponen a la supervivencia de los territorios y sus habitantes. Y en este aspecto, “Lágrimas de aceite” se inscribe a la demanda cada vez más necesaria de que hay que transitar hacia nuevas formas de generación de energía que consideren la conservación del planeta como prioridad.



“Lágrimas de aceite” fue dirigido Marc Gavalda, especialista en impactos del petróleo y en poder corporativo en América Latina y autor de libros como Las manchas del petróleo boliviano. Tras los pasos de Repsol (1999), La recolonización (2003) y Gas Amazónico (2013). Un proyecto colectivo audiovisual de Alerta Amazónica, financiado a través de una campaña colectiva de micro-mecenazgo. *1

<https://bitacoradecine.cl/lagrimas-de-aceite-el-petroleo-antes-que-el-agua-documental-de-marc-gavalda/>

Fuentes de información: Alerta Amazónica, *1 Bitacora de Cine, Kaos en la Red, CCMA.

Película en línea · <https://player.vimeo.com/video/221610284?color=ff9933>

Lágrimas de aceite from Greg on Vimeo.
Ver completo en Vimeo.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/09/lagrimas-de-aceite.html>

20 DE SEPTIEMBRE DE 2019

COLECCIÓN SAGARMÍNAGA (1897-1906)

1890-1930

1900S

CARTELES NARANJAS

ESPAÑA

FILMOTECA

FILMOTECA ESPAÑOLA

MATERIAL DE ARCHIVO

ORIGENES DEL CINE DOCUMENTAL

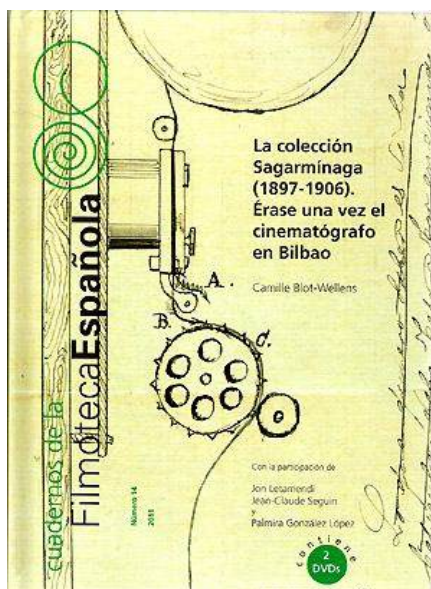


La colección Sagarmínaga (1897-1906) repasa la historia de los orígenes del cinematógrafo, de su producción, evolución lingüística y exhibición, a partir de la colección particular del bilbaíno Antonino Sagarmínaga. A lo largo de su vida, este hombre de negocios y activo participante en la vida cultural de la capital vizcaína de finales del siglo XIX y principios del XX, coleccionó toda clase de artefactos ópticos y aparatos de prestidigitación. La colección, que constaba además de un centenar de películas datadas entre 1896 y 1906, fue adquirida hace unos años por la Filmoteca Española.

LA COLECCIÓN SAGARMÍNAGA

1897-1906: Érase una vez el cinematógrafo en Bilbao

Escribe José Luis Martínez Montalbán *1



Hace unos años la Filmoteca Española adquirió la colección Sagarminaga. Se trata de una colección que reúne linternas mágicas con sus placas de cristal, vistas estereoscópicas, aparatos cinematográficos, películas y documentos personales pertenecientes a **Gregorio Antonino María Sagarminaga y Aberasturi** (Bilbao, 9 mayo 1846 - 27 diciembre 1924), un empresario vasco dedicado a los negocios de la minería.

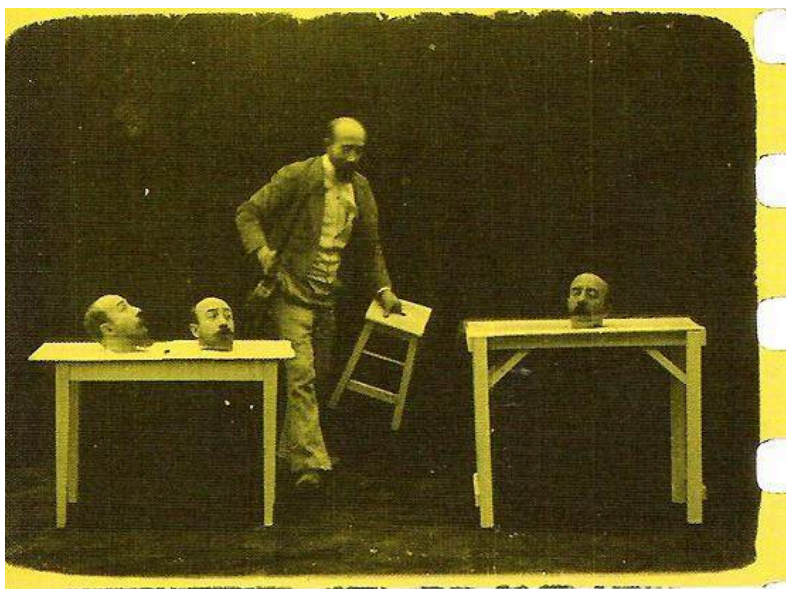
Muy aficionado a los fenómenos ópticos y a la física recreativa, se interesa por las proyecciones con la linterna mágica, adquiriendo varias, acompañadas de las correspondientes placas de cristal en color, fijas y móviles, junto a diversas fotografías estereoscópicas. Con todo este material organiza diversas sesiones en la famosa sociedad El Sitio, un círculo de recreo de la burguesía bilbaína, en donde muestra sus nuevas adquisiciones, en las actividades culturales que se llevan a cabo en dicho centro.



La llegada del cine a Bilbao lleva a Sagarmínaga a apasionarse por el nuevo divertimento, y, gracias a su desahogada posición económica, se permite adquirir diversos aparatos de proyección y numerosas películas, todo ello en el período 1897 a 1906.

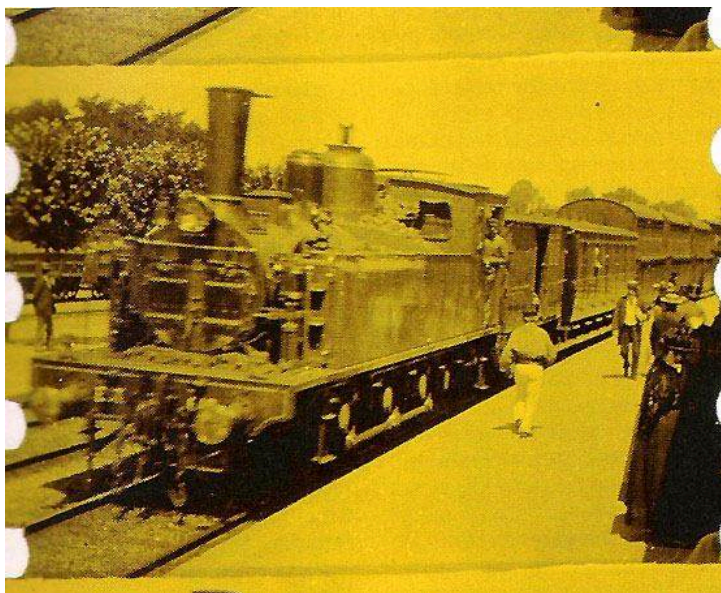
Todo este material, al ser adquirido por la **Filmoteca Española**, ha sido objeto de las correspondientes labores de catalogación, estudio y restauración. La parte más importante ha sido las películas, ciento veintisiete en total, de las que muchas de ellas eran desconocidas, es decir, son, de momento, copias únicas.

Del estudio y catalogación de esta colección de films se ha encargado **Camille Blot-Wellens**, la cual ha recogido, en el libro *"La Colección Sagarmínaga (1897-1906) Érase una vez el cinematógrafo en Bilbao"*, todas las fases que siguió en dicho trabajo.



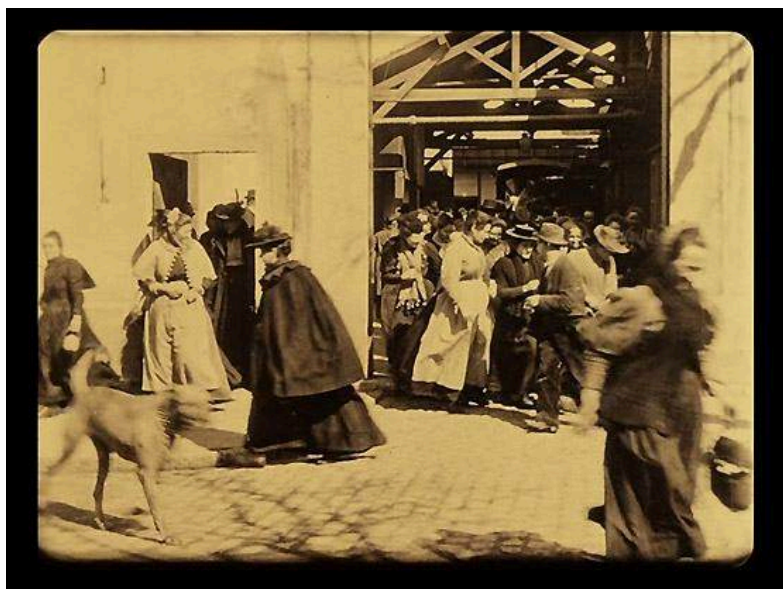
La colección Sagarmínaga. Cien películas producidas en los diez primeros años del cinematógrafo.

Nacido en mayo de 1846, Gregorio Antonino María Sagarmínaga y Aberasturi, un empresario bilbaíno dedicado al negocio de la minería que demostraría un especial interés en todo tipo de artilugios ópticos, relacionados tanto con el visionado de imágenes fijas como en movimiento. A finales de los años 80 del siglo XIX, adquirió una linterna mágica y varias placas con las que organizaba proyecciones en la famosa sociedad cultural El Sitio, en Bilbao.



En 1897, apenas dos años después de la aparición del cine, compra un proyector para organizar sesiones cinematográficas en la misma sociedad cultural. Su interés por esta actividad no cesaría hasta el 1906, momento en que, instaurado ya el sistema del alquiler de copias, se le hará imposible seguir comprándolas para sus proyecciones en El Sitio.

La colección, que nos llegó casi completa, sufrió una primera división a partir del momento en que los herederos de Sagarminaga decidieron repartirse sus bienes. Cada uno de ellos vendió documentos y materiales cinematográficos a dos coleccionistas diferentes, Javier Madariaga y un anticuario, quienes con la intervención de Jon Letamendi, fueron los que se pusieron en contacto, con la Filmoteca Española.



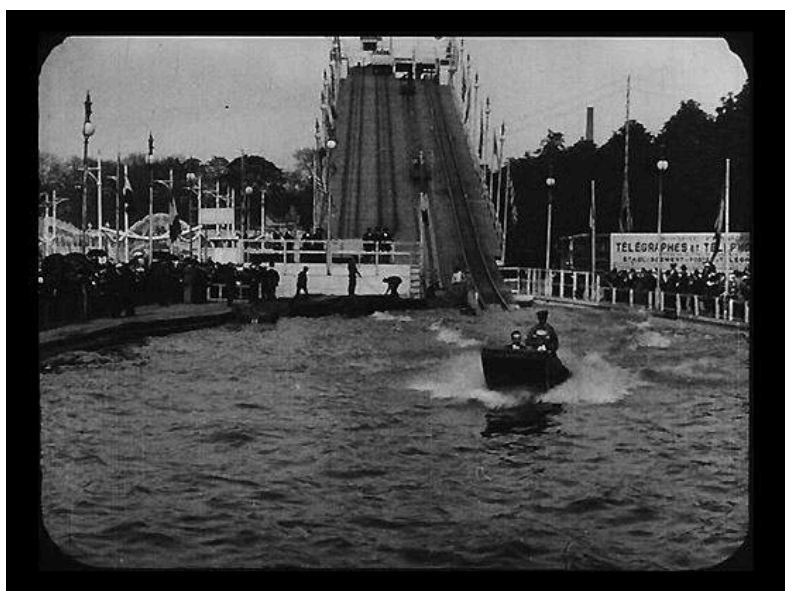
La compra de la colección se realizó en los años noventa y, además de las películas, incluía aparatos (linternas mágicas, proyectores, bobinadora...), centenares de placas de cristal para linternas y documentos relacionados con el cine de la época.

En conjunto, la colección abre una ventana sobre los primeros años del cinematógrafo en España, permitiéndonos, no sólo ver por primera vez películas hasta ahora desaparecidas (películas que en muchos casos son la única copia conservada en todo el mundo), sino también, a través de los montajes hechos por el coleccionista, descubrir como se veía el cine en aquella época.



Generalmente, las películas aparecen montadas en grupos de cinco a ocho títulos por rollo, unidas con la solución de acetona utilizada para pegar los soportes cinematográficos. La longitud media de los rollos es de doscientos metros, unos ocho minutos de proyección, longitud habitual en esa época.

Algunos rollos tienen una temática clara. Los primeros están dedicados a Alfonso XIII o acontecimientos españoles. En ellos, encontramos algunas de las primeras películas rodadas en España por los operadores de los hermanos Lumière (*Hallebardiers de la reine*, rodada por Promio durante su primera estancia en España en junio de 1896 o *Encierro de los toros*, rodada por un operador desconocido durante los preparativos de las fiestas de Sevilla en abril de 1898), pero también películas rodadas por españoles para productoras extranjeras como *Fêtes du Couronnement de S. M. Alphonse XIII*, recogida en mayo de 1901 por Antonio Escobar (quien fuera el primero en vender aparatos cinematográficos en la capital) o *Réception de Alphonse XIII à Barcelone*, filmada por Chomón, entonces corresponsal de Pathé Frères en España, en 1904, .



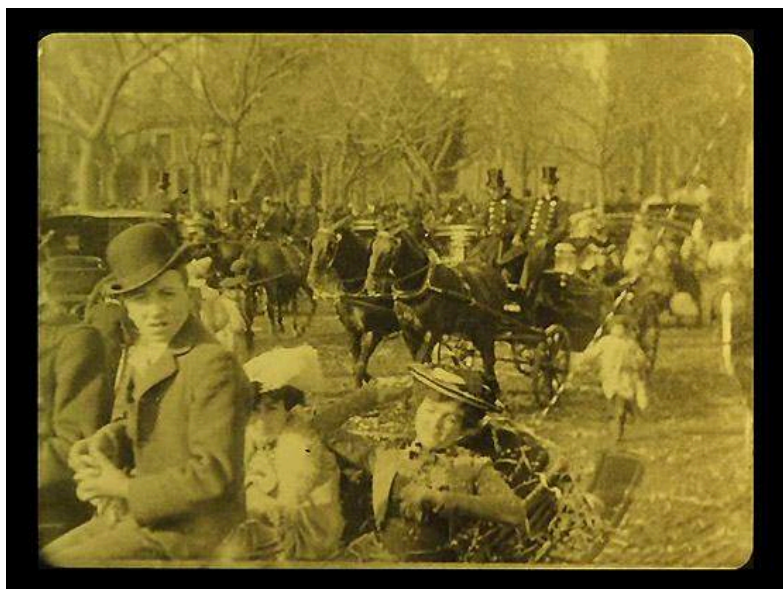
Otros rollos, también organizados con estructura temática, reúnen escenas campestres o prestidigitadores y películas fantasmagóricas; pero muchos rollos sorprenden por la variedad de los géneros... Si de forma general, el coleccionista reunía escenas cómicas (caídas, bromas, equivocaciones inoportunas...) también encontramos, repartidos al azar en los programas, escenas de la vida cotidiana, desfiles militares, cacerías, saltos en piscinas o ríos y muchos payasos o pierrots en todo tipo de situaciones.



Las latas con las películas llegaron acompañadas de notas escritas a mano, seguramente del propio Sagarmínaga, signadas con una letra para ordenar los programas y con anotaciones sobre la calidad de las proyecciones, la longitud de las películas, títulos atribuidos, etc. Son estas notas las que han permitido restituir la ordenación original, preparada por Sagarmínaga para las sesiones en la Sociedad Cultural, ordenación que fue alterada en las películas antes de la llegada de la colección a la Filmoteca Española.

Además, los títulos apuntados en estas notas han sido considerados como títulos de estreno o presentación (e incluidos así en las copias restauradas) y, a veces, siguen siendo los únicos títulos para las películas que carecen de rótulos originales y no han sido identificadas.

En la época, la práctica de montar rótulos en las películas era opcional, siendo frecuentes las copias sin ningún tipo de rótulo. En la colección, los pocos rótulos presentes suelen estar redactados en la lengua del país de producción (en general, Francia), lo que hace pensar que el coleccionista tuvo que contactar directamente las productoras para comprar las películas.



Hay que precisar que entonces no había directores (con excepciones, como Méliès) sino operadores y que es la productora la que se atribuye la autoría de la película; si no se identifica la productora, resulta muy difícil encontrar otros datos, como el título original o el año de realización de la película.

Y para identificar las productoras, debemos que buscar en el propio soporte todo tipo de marcas susceptibles de dar indicaciones. A veces será el nombre del fabricante impreso en los bordes de la copia o grabado en el soporte; o elementos colocados en el decorado o actores... pero en muchas ocasiones serán las características técnicas de la propia copia, las que aporten más información:

las ventanillas de las cámaras, que se repiten en diferentes películas; las formas singulares de las perforaciones, realizadas por las propias productoras, que varían mucho de una productora a otra; en este trabajo, la lupa se convertirá en una herramienta esencial.

Al final, en la colección, la mayoría de las películas resultaron procedentes de Francia, junto a algunas producidas en Inglaterra o, como vimos, en España para productoras extranjeras. Atendiendo a lo que nos permiten pensar los catálogos (más de 80% de la producción de esta época ha desaparecido) la colección es un panel bastante representativo de lo que pudo ser la oferta en aquel momento.

Técnicamente, la restauración fue otra tarea compleja: las películas antiguas suelen tener características físicas distintas de las películas actuales y fue necesario adaptar las máquinas a las características de estas copias; muchas veces la duplicación tuvo que hacerse manualmente para no estropear materiales, muy frágiles y distintos, dañados por el paso del tiempo y por las múltiples proyecciones.

La investigación histórica fue desarrollada por Camille Blot-Wellens, en colaboración con Encarni Rus Aguilar. La restauración física de los materiales fue realizada en la Filmoteca Española. La duplicación de las copias originales se realizó en Iskra y en el laboratorio de la Filmoteca Española. El tiraje de copias nuevas y la reintroducción de los coloreados de época fueron llevados a cabo en Fotofilm-Deluxe.

Serían tantas las personas a las que habría que agradecer su colaboración en la realización de todo este proyecto, que no nos atrevemos a citarlas aquí pero ya saben que sin ellas nada de esto hubiese sido posible. Gracias.

Estudio e identificación de películas de los primeros años del cinematógrafo.

La colección Sagarmínaga

Encarni Rus Aguilar, Camille Blot-Wellens *2



Introducción

María Sagarmínaga, empresario considerado como uno de los introductores del cine en España y organizador de proyecciones en la Sociedad Cultural bilbaína “El Sitio”, es quién reunió esta importantísima colección de películas primitivas que, en 1997, adquiriría la Filmoteca Española.

La colección está compuesta, además de por un centenar largo de películas, por una linterna mágica y numerosas placas, así como dos proyectores cinematográficos, una bobinadora doméstica y algunos documentos (programas de festividades en Bilbao, reglamentos de teatros de la ciudad, entradas para sesiones de cinematógrafo, guías turísticas, un catálogo de 1915 de las películas distribuidas por la empresa Villaseca y Ledesma, y parte de la correspondencia que, entre octubre de 1897 y noviembre de 1898, intercambió Sagarmínaga con Louis Gaumont, Charles Pathé y Manuel Trigueros, diplomático residente en París y buen amigo del coleccionista).

De esta correspondencia se deduce que Sagarmínaga debió comprar su primer aparato para la proyección de películas durante el mes de octubre de 1897. Además, su insistencia en la búsqueda de películas de cinco perforaciones por fotograma, hace pensar que se trataba de un aparato fabricado por Joly-Normandin o similar. El incendio del 4 de mayo de 1897 en el Bazar de la Charité, perjudicó la venta de películas para este tipo de aparatos, y quizá por ello (probablemente con fecha posterior a 1899) Sagarmínaga se vio obligado a comprar otro aparato adaptado para películas con perforaciones tipo Edison que era un formato más corriente y el que ofrecía la mayoría de las productoras.

Se han recuperado noventa y cinco películas con cuatro perforaciones por fotograma (tipo Edison) y veinticuatro con cinco perforaciones por fotograma (tipo Joly-Normandin). La variedad y cantidad de las películas recopiladas por el coleccionista, permite hacernos una idea de los temas que se filmaban e incluían en las sesiones, en definitiva, de cómo era el espectáculo cinematográfico en aquella época (metraje, modo de proyección...)

La Filmoteca se ha planteado una reconstrucción, lo más completa posible, de la colección recuperada. Ésta se basará en la restauración y reproducción de los materiales únicos o mejor conservados y en el intercambio con otros archivos de los materiales que aquí estén peor conservados o que hayan sido restaurados por ellos.

A lo largo de este artículo se expondrán las hipótesis planteadas para la identificación de los materiales, aún pendientes de confirmar con total seguridad.

1. INSPECCIÓN DE LA COLECCIÓN Y PRIMERA IDENTIFICACIÓN DE LAS PELÍCULAS

Alfonso del Amo, jefe de la Sección de Fondos Fílmicos e Investigación, inspeccionó el material a su llegada al Archivo realizando un primer acercamiento a la colección. A continuación, Irela Núñez del Pozo, archivista peruana colaboradora de la Filmoteca Española, inició la recopilación de datos necesarios para la identificación de las películas, centrándose en aquellas de formato Joly-Normandin. Irela Núñez sigue ocupándose de esta parte del trabajo y lo que aquí se expone se refiere únicamente a la investigación y catalogación de las películas tipo Edison.

La inspección se realizó manualmente en una mesa bobinadora horizontal. Nos encontramos con películas de 35 mm en ByN en su mayoría, aunque una tercera parte de las noventa y cinco películas está teñida en distintas tonalidades de ámbar³. En principio todas son de producción europea y rodadas entre 1896 y 1906⁴ según se ha comprobar a partir de las películas identificadas. Desde el punto de vista temático un gran porcentaje de los títulos representa escenas de ficción (cómic) y vistas generales.

La mayoría de las películas aparecieron, en grupos de cinco a ocho, montadas con acetona, en grandes rollos de 200 metros de longitud media. En otras cuatro cajas encontramos dos producciones de la productora inglesa Warwick (divididas entre 13 y 16 partes) y dos películas sueltas.

Durante la inspección física, mediante un escáner adosado a la bobinadora, procedimos a la digitalización de los fotogramas más representativos desde el punto de vista temático, así como de todos aquellos datos que pudieran resultar relevantes para la identificación de las películas o para determinar su estado y preparar su reproducción (defectos producidos durante la elaboración de la copia, marcas de las productoras, dobles obturaciones, aplicación del barnizado, perforaciones, lesiones, empalmes y lesiones físicas y fotografiadas, etc). Todas las digitalizaciones se realizaron incluyendo las bandas de perforaciones y bordes de las películas y con una resolución que permitiera analizar los detalles más mínimos (900 ppp a un tamaño del 100%).

Este procedimiento ha permitido que, una vez inspeccionadas las copias, todo el trabajo de catalogación pueda proseguirse sin nuevas manipulaciones.

Con los datos e imágenes extraídas se ha elaborado un archivo Excel que combina, por título, los datos identificativos (año de producción, productora, título, número de caja y situación de la película dentro del rollo) con los fotogramas escaneados. Este archivo permite realizar distintos modelos de agrupación de las películas siguiendo las distintas hipótesis que se han ido planteando durante este trabajo.

A partir de la numeración de las latas y las notas encontradas en su interior se elaboró una primera clasificación.

Las noventa y cinco películas fueron depositadas en diecinueve latas, diferenciadas con distintos códigos: numérico (del 1 al 12), alfabético (A, B, C, E, G) y tres no etiquetadas. En el interior de casi todas las latas se encontró una nota de papel con un listado de títulos en castellano, su longitud correspondiente, un comentario sobre la proyección y una letra de ordenación (de la C a la V, faltando algunas). Este último dato nos hace pensar que la colección de origen está incompleta. Además la comparación de la ordenación primera con la de entrega nos hace pensar que la colección sufrió una manipulación posterior a la muerte del coleccionista. La presencia de celo⁵ en algunas películas refuerza esta hipótesis.

TÍTULOS ENCONTRADOS EN LAS NOTAS: *Cuerpo de baile, Muñeco transformista, Prestidigitador, Las tres cabezas, Cabeza de Pierrot, Distracción Seltz al sombrero, Ladrón que se escurre, Pierrot y el diablo, La disputa, Muro derrumbado, Persecución accidentada, Alfonso XIII en Barcelona, Alfonso XIII en Guadalajara, Alfonso XIII en jura de bandera (Madrid), Carnaval en la Castellana, Montañas verdes en el agua, Caza del zorro, Prácticas de caballería italiana, Salto de caballos, Patos parisienses, Perro pelotari, Ciclistas, El mono en el circo, Las hermanas Daineff, Lucha de atletas, Salida de la iglesia en Bohemia, Danza Bohemia, Avenida de los Campos Eliseos, León XIII en el Vaticano, Regimiento de ingenieros, Regimiento imperial, Regimiento general, El gendarme atacado, Rally Paper, Regatas en el Sena, Asalto al muro, Los barristas, Certamen ciclista, Bodas reales, Corrida regia en 1906, Encierro de los toros, Corrida de Fuentes, Guardia republicana, Llegada del tren, Salida de un taller, Visita a la escuadra francesa, Guardia imperial,*

Mr. Faure en las carreras, Café y pasteles, El músico galante, El anunciador, La mariposa importuna, La siesta del portero, La ducha al (...), Los pescadores, El pintor de fachadas, Provincianos en París, Sidra espumosa, Accidente náutico, Galanteos militares, El fumador, Fauno y las Bacantes, Quema de hierbas, La vaquería, Fiestas en Versalles, Caza del ciervo en Inglaterra, Avenida del Bois de Boulogne, Fiesta nocturna en Michelet, Furgón a orillas del Mediterráneo, Furgón de (...), Gallina misteriosa...

Orden Notas en Metraje

actual papel total

Caja 1 --- ---

Caja 2 M 200

Caja 3 C 199

Caja 4 J 228

Caja 5 --- ---

Caja 6 --- ---

Caja 7 S No se ve

Caja 8 H 210

Caja 9 R 189

Caja 10 F 220

Caja 12 L 203

Rollo 11 --- ---

Caja A I 180

Caja B V 205

Caja C --- ---

Caja E P 199

Caja G O

Caja s/n A

Caja s/n B

El que los títulos escritos estuvieran traducidas al castellano complicó la identificación de muchos de ellos.

Muy pocas películas conservaban un rótulo de cabecera original que permitiera su identificación: La pêche miraculeuse, Les six soeurs Daineff, Défense d'afficher, Le laveur de devantures de 1902, Poursuite accidentée, Le pape au Vatican, Les barristes, Une partie de canot de 1903; y Dénicheurs d'oiseaux de 1904, producidas todas por Pathé.

Estos rótulos están escritos siempre en mayúsculas con una fuente de letra básica, generalmente en el idioma original de producción, y suelen estar teñidos en un color diferente a la imagen.

Pathé optó por teñirlos en rojo mientras que Warwick prefirió el azul. Ambos introducen su logotipo. Además Pathé añade una foto para su importante producción Maria-Antonieta y traduce sus distintos rótulos al castellano. En el caso de la productora inglesa Warwick, hemos encontrado un rótulo traducido al castellano (La caza de la zorra) y otro en italiano y alemán (Tor di Quinto – Die Centauren der Gegenwart!).



La presencia de un rótulo no siempre garantiza la total identificación de la película. Así ocurre con películas como *Les Bûcherons*, *Canards (...)*, *La chasse à courre*, *Cidre mousseux*, *Faune et Bacchantes*, *Le marchand de nougat* et *le marchand*.



Un catálogo de Gaumont de 1905 especifica que la inserción del rótulo era opcional en el momento de la compra. En este catálogo se ofrecían dos metrajes diferentes de un mismo título, el común de 20 metros y una versión de 16,5 metros, cinco francos más barata.



En efecto, gran parte de las películas de Sagarmínaga tienen una longitud media de 20 metros, longitud muy común en los primeros años del cinematógrafo y sobre todo en los géneros elegidos por el coleccionista.

Pensamos que la inserción de rótulo podría justificar estas diferencias de precio y longitud.

Igualmente, la película *La gallina maravillosa* (Pathé, 1902) está conservada completa (con colas de inicio y de final) aunque sin rótulo, y mide 35,6 metros, mientras que en el catálogo Pathé, la longitud indicada es de 40 metros, incluyendo probablemente el título.

Para las películas sin rótulo respetamos los títulos indicados en las notas. Cuando no se encontró ninguna referencia al título, se le atribuyó un título provisional en función de su contenido.

2. IDENTIFICACIÓN A PARTIR DE DATOS HISTÓRICOS O MARCAS INTRODUCIDAS POR LAS PRODUCTORAS

La presencia en algunas películas de logotipos o marcas introducidos por las productoras, ya sean marginales, grabadas en el soporte, estampadas en hueco, fotografiadas a partir del negativo o de cualquier otro tipo, nos fue de gran ayuda no sólo para identificar la productora sino también como garantía de la originalidad.



En *Illusions Fantamagoriques* de Méliès, hemos encontrado un número de catálogo y la firma grabados en el soporte, el sello de la productora estampado en hueco en los primeros fotogramas y una estrella perforada en el primer fotograma del negativo.

Aparentemente, la Warwick Trading Co. estampa en hueco su logotipo en los primeros fotogramas y lo reproduce en los rótulos.

No hemos observado marcas en las primeras películas Pathé excepto un cartón con las iniciales “PF” colocado en el fondo del decorado de Paysans à Paris. Sin embargo en las películas posteriores a 1902, encontramos varios tipos de marcas: el sello de la firma estampado en hueco en los últimos fotogramas; un número (del uno al diez), también estampado en hueco, pero en los primeros fotogramas. A partir del 15 de abril de 1905 Pathé introduce una fecha estampada en los márgenes junto con el nombre de la de la productora. Esta marca nos indica el año de tiraje de la copia que no siempre coincide con el año de producción. Por ejemplo, la copia conservada de Les six soeurs Daineff data de 1905, cuando la película se estrenó por primera vez en 1902.



En ocasiones conocer la productora no fué suficiente para identificar la película. En efecto, las similitudes, tanto en los títulos como en los temas tratados por las distintas productoras, hacen que cada dato pueda resultar esencial en el momento de la identificación. Por ejemplo, para identificar la película Cuerpo de baile (título atribuido), contábamos con una marca introducida por la productora (Pathé). Buscando en los catálogos encontramos varios títulos aplicables. Sólo una ilustración encontrada en la edición española del catálogo de 1904 permitió identificarla como Gran bailete (Grand Ballet, no 1125, 1904).



De la misma forma, Sortie d'église en Bohème (Pathé, hacia 1896, no 307) fue identificada gracias a una ilustración. Por otro lado, entre los títulos asignados, se encontraba el de Batalla en la nieve, producido tanto por Pathé como por Lumière. Las descripciones de ambos catálogos no nos permitían reconocer la productora por ser demasiado generales:



No 217 Bataille de neige. Un grand nombre de personnages se battent à coups de boules de neige. Au milieu de cette mêlée, survient un cycliste sur lequel tout le monde lance des boules et qui finit par rouler par terre; il se relève et s'esquive vivement avec sa bicyclette et la bataille reprend de plus belle. (Lumière, 1897)



No 623/589 Bataille de neige. Des dragons se battent à coups de boules de neige, surviennent des bicyclistes qui, voulant traverser le groupe, sont assaillis et, après plusieurs chutes, parviennent enfin à s'échapper. (Pathé, 1896- 1899)



No 597 Bataille de neige. L'arrivée malencontreuse d'un malheureux cycliste au milieu des batailleurs ajoute la note comique à cette scène très mouvementée. (Pathé, 1900)



La reproducción de esta película en el CD-Rom del catálogo La Production cinématographique des Frères Lumière guardaba un gran parecido con la película de la colección pero, por no incluir las características técnicas, no era suficiente para asegurar su identificación. Afortunadamente, en Filmoteca Española, se conservaba una copia de Batalla en la nieve de los Hermanos Lumière. La comparación de las dos copias nos demostró que la película adquirida por Sagarmínaga era una producción Pathé.

En otros casos, el análisis del contenido nos aportó algún dato que permitió establecer una fecha de rodaje. Por ejemplo, gracias a una pequeña pancarta, dedujimos que Certamen Ciclista fue rodada durante la Fête des Fleurs de 1898. Con esta información, pudimos buscar títulos aplicables en varios catálogos de productoras de la época. El único título posible era Corso Cycliste (Pathé Frères, no 318).



3. IDENTIFICACIÓN A PARTIR DEL ESTUDIO DE LAS CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL MATERIAL

Partiendo de las primeras películas identificadas¹⁸, reunimos las distintas películas por su forma de ventanilla y comprobamos que existía una relación entre ésta y la forma de las perforaciones. Esta asociación resultó bastante eficaz para la identificación de las productoras.

Estudiando todas las películas identificadas como Pathé, observamos una diferencia clara entre las características técnicas según el año de producción:



1896-1899. Las películas tienen los márgenes negros o transparentes, un nervio estrecho y una perforación negativa circular de tipo Lumière, fotografiada entre la tercera y cuarta perforación. Las

perforaciones positivas son pequeñas y en el caso de las copias con borde transparente parecen irregulares. En general apreciamos un ligero desplazamiento de la ventanilla hacia uno de los márgenes posiblemente debido a una diferencia de anchura entre la copia positiva y el negativo original, según hemos podido comprobar en las películas con bordes expuestos.



1900-1901. Las esquinas exteriores de la ventanilla se redondean y su contorno es de mayor grosor, los márgenes son transparentes y las perforaciones positivas son de un tamaño ligeramente mayor y más regulares.



A partir de 1902. El marco de la ventanilla es más regular (de dos tipos: con ángulos más o menos rectos o suavemente redondeados) y los márgenes siguen siendo transparentes. Además de la perforación negativa tipo Lumière, situada a la altura de la primera perforación positiva, se aprecia una reperfectoración del negativo con forma rectangular.



Según esta distinción por la forma de la ventanilla, se identificó la primera versión de Une bonne histoire de Pathé rodada entre 1896 y 1899 (no 589 del catálogo) de la que se rodó en 1903 una segunda versión modificada pero guardando la misma sinopsis (no 727).

Siguiendo estas observaciones pudimos identificar, casi con total seguridad, veinte de las treinta y cinco películas de posible producción Pathé: *Au réfectoire*, *Automobiles fleuries*, *Baigneurs et plongeurs*, *Bois de Boulogne*, *Brûleuses d'herbes*, *Danse bohémienne*, *Fantaisie cycliste*, *Garde républicaine à cheval*, *L'illusioniste*, *Laveuses en Bohême*, *Métamorphoses d'un magicien*, *Montagnes russes nautiques*, *Le Président Félix Faure aux courses*, *Réception d'Alphonse XIII à Barcelone*, *Les régates de juillet 1899 sur la Marne*, *Le repas infernal*, *Le singe voltigeur*, *Voyage dans un train*

En el caso de las cuatro películas de Méliès, cuya identificación fue facilitada por la introducción de marcas de productora, contamos con una forma única de ventanilla, probablemente por tratarse de películas producidas entre 1898 y 1899: *Un homme de têtes*, *Illusions fantasmagoriques*, *L'illusioniste fin-de- siècle* y *Luttes extravagantes*.



El principal problema para identificar estas películas fue la similitud temática entre los distintos títulos del catálogo .. En efecto, al tirar muchas copias, los negativos se estropeaban con relativa rapidez (B. CHARDERE, Lumières sur Lumière, p. 113).

Hasta los años veinte, no existía película especial para el tiraje de internegativos de calidad y las copias se hacían directamente a partir del negativo de rodaje. Hemos observado varias copias tiradas a partir de negativos ya usados. Para remediar este problema, las productoras volvían a rodar las vistas, aprovechándolo para adaptar las intrigas antiguas al gusto del público.

Esta identificación fue confirmada por Henri Bousquet, a quién agradecemos toda la ayuda prestada.

Aparentemente, esta película será utilizada como primera parte de una segunda versión, *Nouvelles luttes extravagantes*, rodada en 1900. Essai de reconstitution, p. 20-21



Para las producciones Lumière, este método nos permitió formar un grupo de películas rodadas entre 1896 y 1898: *Sortie d'usine*, *Démolition d'un mur*, *Hallebardiers de la Reine*, *Caravane de chameaux* y *Encierro de los toros*. Estas películas están caracterizadas por un nervio doble (causado por la superposición de la ventanilla al tirar la copia) y una franja oscura a lo largo de tres perforaciones en uno de los márgenes. Esta última característica aparece igualmente en *Rally Paper* y *Le moustique récalcitrant*, ambas de 1905. Mientras la primera película fue identificada gracias al título anotado por Sagarmínaga, la segunda, a pesar de tener las mismas características, no pudo ser identificada debido a la diferencia del título original con el título de la nota (*La mariposa importuna*).



Siguiendo el mismo criterio, agrupamos veintinueve películas caracterizadas por sus perforaciones regulares en forma de barril, por la ausencia de perforación negativa de tipo Lumière fotografiada en los bordes (excepto en los títulos conservados) y una ventanilla casi sin

nervio, más ancha de lo habitual (que incluso, en algunas, se extiende hasta la zona de las perforaciones). Gran parte de ellas están teñidas en un mismo tono de ámbar. Dos películas tienen el mismo forillo, en otras observamos decorados muy parecidos y siete de ellas conservan un rótulo original similar.



Por la similitud con *Service bien fait* (1910), película recientemente identificada en Filmoteca Española, y por la existencia de un mismo título *Petites causes, grands effets* (1913), pensábamos en un principio que se trataba de producciones Gaumont. En nuestro viaje a París en búsqueda de documentación, visitamos la Cinémathèque Gaumont y entre la escasa documentación conservada sobre este período, pudimos consultar varios catálogos de la productora de 1905 a 1907. Gracias a las ilustraciones de este último, pudimos identificar dos de estas películas: *La charité du prestidigitateur* y *Chien jouant à la balle* (seguramente de 1905).



Aún nos quedaban otros veintisiete títulos de los cuales no teníamos ningún dato adicional. Continuando con la búsqueda de documentación, enviamos un listado ilustrado de todas las películas de la colección, identificadas y no identificadas, al [Service des Archives du Film – CNC \(Bois d'Arcy\)](#). Sorprendentemente identificaron dos de estas veintisiete películas como producciones Lumière: *Ballet sur scène avec orchestre* y *Arrivée d'un train à wagon à étage*, cuyo año de producción desconocemos. Aparentemente, la primera no es una vista de Lumière sino de Auguste Baron.



Finalmente, agrupamos cuatro películas por tener perforaciones totalmente rectangulares, muy distintas a las observadas hasta el momento. Todas ellas fueron rodadas en España, concretamente en la provincia de Madrid y alrededores: *Alfonso XIII en Guadalajara*, *Jura de bandera*, *Carnaval en la Castellana* y *Corrida de Fuentes*. En la segunda y tercera, observamos un número de cuatro dígitos perforados, unos al final del negativo (9101 ó 1016) y otros al principio de la copia positiva (1411). Estos últimos van acompañados de dos signos en forma de flor a ambos lados. Todos estos títulos tienen los bordes negros excepto *Corrida de Fuentes* que tiene generalmente los bordes transparentes.



Actualmente continuamos con la búsqueda de información para poder identificar la colección completa así como con la búsqueda de copias de estos mismos títulos conservadas en otros archivos. Por supuesto, estamos abiertas a cualquier sugerencia relacionada con el cine en sus primeros años.



CONCLUSIÓN

Como se ha podido observar, resultó más fácil identificar las películas procedentes de las principales productoras de la época, en gran parte porque han sido objeto de numerosos estudios y publicaciones.

No obstante, queremos señalar la dificultad para encontrar los catálogos originales. En los pocos que hemos podido consultar hemos encontrado informaciones interesantes no sólo para la identificación del material sino también para su mejor conocimiento: condiciones y precios de venta, marcas sobre el material, opciones de coloreado o inserción de rótulos... Además, en el catálogo Gaumont de octubre de 1907, hemos encontrado una introducción histórica presentándonos los distintos aparatos utilizados por la firma desde su creación.

Lamentamos que este tipo de datos no sea siempre reproducido en las recientes publicaciones. Por ello, planteamos la necesidad de elaborar una recopilación de todos los catálogos originales y documentos de la época conservados entre los distintos Archivos, facilitando así la labor del investigador.

Por otra parte, la importancia de los datos físicos a la hora de identificar una película, ya demostrada por Harold Brown, nos lleva a insistir en la necesidad de reproducir imágenes de cada título con el mayor número de datos (es decir, márgenes, perforaciones, forma de la ventanilla...) en las publicaciones actuales. No debemos olvidar que se trata de material nitrato, es decir condenado a desaparecer, y que con cada nueva reproducción se reduce considerablemente la información contenida en los materiales originales, información que es crucial para un mejor conocimiento de la producción cinematográfica de estos años.

ANEXOS

Anexo 1.

Clasificación de las películas de la colección por productoras y año de producción

PathéLumièreMélièsGaumontWarwickDesconocidaTOTAL

1896	2	3						28
1897	15	1						
1898	1	1	2					
1899	1		2					
1900		1						2
1901	1							
1902	6							6
1903	4							4
1904	4				1			5
1905		2		2				4
1906					1			1
Desconocido		2			3	39		44
TOTAL	30	5	9	4	2	5	39	94

Anexo 2.

Clasificación de las películas de la colección por género

Al clasificar las películas de la colección por géneros, pensamos que la selección adquirida por Sagarminaga representa bastante bien la oferta del mercado cinematográfico en aquel momento.

FICCION	Cómicas	5	5,3 %	40,4 %
DEPORTE y BAILE	Trucos	11	11,7 %	4,3 %
ESCENAS MILITARES		4		4,3 %
ESCENAS HISTÓRICAS		2		2,1 %
ACTUALIDADES		7		7,4 %
VISTAS		28		29,8 %
CORRIDAS		3		3,2 %
DOCUMENTALES		6		6,4 %
VARIOS		2		2,1 %
TOTAL		94		100 %

Nota:

El grupo de 25 películas que se señala como “pendiente de identificar” en la nota 7 y en la última parte del artículo, ha sido recientemente identificado a través de artículos encontrados en la prensa de la época.

Fuentes de información: *1 1897-1906: *Érase una vez el cinematógrafo en Bilbao* por José Luis Martínez Montalbán para *Encadenados*, *2 Estudio e identificación de películas de los primeros años del cinematógrafo. La colección Sagarminaga por Encarni Rus Aguilar, Camille Blot-Wellens, “Inventario-catálogo de películas de cortometraje del cine mudo español 1896-1930” Dentro del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del S.XX, Circo Melies, Ministerio de Cultura y Deporte (España).

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

Ver playlist completo en Youtube con 97 títulos.

A modo de sugerencia añadimos este enlace con Musopen - The Complete Chopin Collection para escuchar música clásica en Dominio Público mientras se ve el acervo Sagarminaga.

1. *S.M. Alphonse XIII en France. Arrivée à Paris* (Warwick, 1905)
2. *S.M. Alphonse XIII en France. Arrivée à Vincennes* (Warwick, 1905)
3. *Fêtes de couronnement de S.M. Alphonse XIII. Course royale de taureaux* (Escobar / Gaumont, 1902)
4. *Bodas reales* (Warwick, 1906)
5. *Réception de sa Majesté Alphonse XIII à Barcelona* (Pathé, 1904)
6. *Hallebardiers de la Reine* (Lumière, 1896)
7. *Jura de bandera* (1902-1906)
8. *Carnaval en la Castellana* (1902-1906)
9. *Montagnes russes nautiques* (Pathé, 1902)
10. *Baigneurs en Seine à Paris* (Pathé, 1896)
11. *Barque sortant du port* (Lumière, 1897)
12. *Mât de beaupré* (Parnaland, 1897-1899)
13. *Le bateau insubmersible* (Parnaland, 1900)
14. *Regatas en Bilbao* (1902-1906)
15. *Mer* (Parnaland, 1902)
16. *Rally Paper* (Lumière, 1903-1905)
17. *Les régates de juillet 1899 sur la Marne* (Pathé, 1899)
18. *Les Levanni / Barristes comiques* (Pathé, c.1903)
19. *Corso cycliste* (Pathé, 1898)
20. *Automobiles fleuries* (Pathé, c.1898)
21. *Grosse tête de Pierrot* (Parnaland, c.1900)
22. *Un homme de têtes* (Star, 1898)
23. *Grand ballet* (Pathé, 1904)
24. *Métamorphoses d'un magicien* (Pathé, 1896-1899)
25. *Saut du mur* (Parnaland, c. 1900)
26. *Illusions fantasmagoriques* (Star, 1898)
27. *L'illusioniste* (Pathé, 1897-1899)
28. *Impressioniste fin-de-siècle* (Star, 1900)
29. *Le repas infernal* (Pathé, 1900-1901)
30. *Canards parisiens* (Parnaland, 1902-1904)
31. *Luttes extravagantes* (Star, 1899)
32. *Chien jouant à la balle* (Gaumont, 1905)
33. *Fantaisie cycliste* (Pathé, 1897-1899)
34. *Le singe voltigeur* (Pathé, 1896-1899)
35. *Les six soeurs Daineff* (Pathé, 1902)
36. *Le chanteur des cours* (Parnaland, c.1900)
37. *Le marchand de nougat et de coco* (Parnaland, 1902)
38. *Défense d'afficher* (Pathé, 1902)
39. *Moustique récalcitrant* (Lumière, 1903-1905)
40. *La sieste interrompue* (Parnaland, 1900-1901)
41. *Le chien et l'arroseur* (Parnaland, 1897-1899)

42. *La pêche miraculeuse* (Pathé, 1902)
43. *Le laveur de devantures* (Pathé, 1902)
44. *Fox Hunting* (Warwick, 1906)
45. *Tor di Quinto* (Warwick, 1905)
46. *Encierro de los toros* (Lumière, 1898)
47. *Corrida de Fuentes* (1903)
48. *Garde républicaine à cheval* (Pathé, 1897-1899)
49. *Sortie d'usine* (Lumière, 1896)
50. *Evolution d'escadre à Toulon* (Parnaland, 1901)
51. *Le Président Felix Faure aux courses* (Pathé, 1896-1898)
52. *Poursuite accidentée* (Pathé, 1903)
53. *Démolition d'un mur* (Lumière, 1896)
54. *Petites causes grands effets* (Parnaland, 1902-1904)
55. *Pierrot buveur* (Pathé, c.1900)
56. *Cambrioleur insaisissable* (Parnaland, c.1901)
57. *Fâcheuse distraction* (Parnaland, 1901)
58. *Feu d'herbes* (Parnaland, 1900)
59. *Cour de ferme* (Parnaland, c.1900)
60. *Moutons / Sortie de moutons* (Parnaland, c.1900)
61. *Brûleuses d'herbes* (Pathé, 1897-1899)
62. *The Kiddies and the Rabbits* (Warwick, 1904)
63. *Les dénicheurs d'oiseaux* (Pathé, 1904)
64. *Les bûcherons* (Parnaland, 1902-1903)
65. *Baigneurs et plongeurs* (Pathé, 1897-1899)
66. *Sauts du tremplin* (Parnaland, 1897-1899)
67. *Au réfectoire* (Pathé, 1897-1899)
68. *Bataille de neige* (Pathé, 1897-1899)
69. *Taberna bretona* (¿Pathé Frères?, 1896-1899)
70. *Caravane de chameaux* (Lumière, 1897)
71. *Restitution forcée* (Parnaland, c.1900)
72. *Marie Antoinette* (Pathé, 1903)
73. *La chasse à courre* (Parnaland, c.1900)
74. *Bois de Boulogne* (Pathé, 1897-1899)
75. *Le Pape au Vatican* (Pathé, 1903)
76. *Sortie d'église en Bohême* (Pathé, 1897-1899)
77. *Danse bohémienne* (Pathé, 1897-1899)
78. *Avenue des Champs Elysées* (Parnaland, 1897-1899)
79. *Génie / Défilé du Régiment de Génie* (Parnaland, 1900)
80. *Train avec impériale* (Baron, 1897-1901)
81. *Arrivée d'un train* (Pathe Ferres 1898-1899)
82. *Arrosage général* (Parnaland, 1901)
83. *Gendarme et le voleur de canard* (Parnaland, 1900-1901)
84. *Ballet sur scène avec orchestre* (Baron, 1897-1901)
85. *Une bonne histoire* (Pathé, 1897-1899)
86. *Voyage dans un train* (Pathé, 1896)

87. *Passage de la Marne par les chevaux du 28° Dragons* (Pathé, 1897-1899)
88. *Sauts de haies* (Parnaland, c.1900)
89. *Sauts d'obstacles par des officiers* (Pathé, 1898-1899)
90. *La poule merveilleuse* (Pathé, 1902)
91. *Les paysans à Paris* (Pathé, 1897-1899)
92. *Bonne d'enfants et militaire* (Parnaland, 1897-1899)
93. *Les bons payent pour les mauvais* (Parnaland, 1900-1901)
94. *Une partie de canot* (Pathé, 1903)
95. *La charité du prestidigitateur* (Gaumont, 1905)
96. *Laveuses en Bohême* (Pathé, 1897-1899)
97. *Desfile de bienvenida* (¿1896?)



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/09/coleccion-sagarminaga-1897-1906.html>

29 DE SEPTIEMBRE DE 2019

O TODOS O NINGUNO

1970S

1976

ANTISISTEMA

CATALUNYA

COLECTIVO CINE DE CLASE

CRÓNICA D'UNA MIRADA

DIRECTORAS

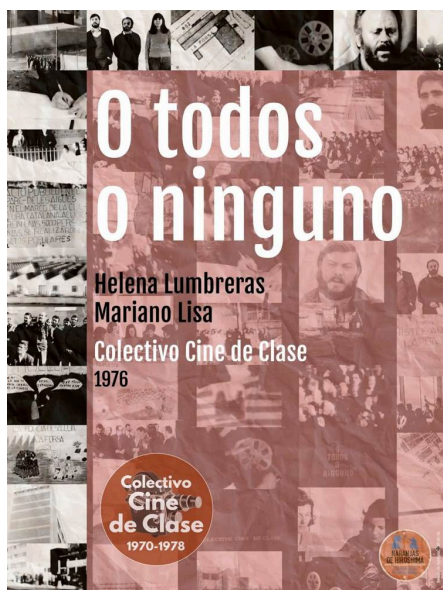
DOCUMENTAL MILITANTE

ESPAÑA

HELENA LUMBRERAS

MARIANO LISA

MUJERES



Dirección: *Helena Lumbreras, Mariano Lisa*

Guion: *Mariano Lisa y Helena Lumbreras*

Producción: *Colectivo Cine de Clase*

Formato original: *16 mm, Color.*

País de producción: *España*

Fecha: *1976*

Duración: *45 min*



*Mariano Lisa y Helena Lumbreras
junto a un trabajador de Laforsa
en la presentación del documental*

La historia de la huelga de Laforsa en 1975 en Cornellà, que se convirtió en un grandioso ejemplo de solidaridad entre los obreros. Durante los tres meses que duró, el equipo de rodaje siguió los trabajadores y trabajadoras, movilizados contra las presiones de la empresa y las fuerzas del orden. Sus acciones culminaron en una huelga masiva de los obreros de toda la comarca del Baix Llobregat que duró quince días.



En 1976 realizaron su segundo film, *O Todos o ninguno*, sobre la lucha obrera de una fábrica (Laforsa) de Cornellà en el que se utilizó material filmado por los propios trabajadores y se llevó el rodaje en un constante consenso. Sobre esta cuestión, relevante por cuanto atañe al objetivo del documental de intervención, la propia directora debatía con otros cineastas críticos –Manuel Esteban, Jesús Garay, Jaime Larrain, Joan Puig, Llorenç Soler, Pere Joan Ventura, Gustau Hernández y Ernest Blasi– en una mesa redonda publicada por la revista *El viejo topo* en 1977. Respecto a la cuestión del uso del lenguaje cinematográfico y si se debía o no enseñar a los protagonistas a realizar sus propios filmes, Helena Lumbreras afirmaba:

[...] si intentamos hacer un discurso de clase, de una clase que será la hegemónica, que tiene otra visión de mundo, ese discurso ha de ser forzosamente distinto al de la burguesía. Lo que han rodado los compañeros de Laforsa en el interior de su fábrica es completamente distinto a lo que hubiera hecho TVE, por ejemplo.



Lumbreras, en aquella ocasión, respondía que de la misma manera que se enseñaba a un obrero a leer y a escribir, también se le podía enseñar el uso de una cámara. En el caso de la fábrica de Laforsa, el proceso de filmación fue discutido por el equipo técnico y los trabajadores, incluido el montaje. De esta experiencia, Lumbreras resaltaba que el público que veía la película se sentía especialmente motivado ante los planos que estaban rodados por los obreros sin saber quién había llevado a cabo el rodaje de aquello. Por el contrario, Manuel Esteban afirmaba que era imposible extraer una nueva estética del film filmado por el obrero.



Este tipo de críticas tienen mucho que ver con la visión antropológica de la invención de las sociedades primitivas y del “buen salvaje”, práctica llevada al cine por ejemplo por Flaherty, en el

que la “pureza” –en este caso de los esquimales– otorga un valor único a la imagen (Piault, 2002: 338). Lo mismo ocurriría con la idealización de la clase obrera presente en el discurso marxista.



La propuesta de Lumbreras suponía entonces un aparente salto cualitativo entre ser objeto o ser sujeto del film, al atender a la esencia propia del trabajador, aunque al mismo tiempo hubiera una visión posiblemente paternalista, que impidiera la conjunción de sujeto histórico y a la vez fílmico. Esto conllevaba, en sus propias palabras: “En cuanto se trata de darle a la clase trabajadora una autonomía y de potenciar su cultura se está haciendo algo muy peligroso”

Fuentes de información: Museo Reina Sofia, IMDB, *La escritura de la realidad a través de la mirada de Helena Lumbreras: Participación política y estética desde la cámara cinematográfica* por Isadora Guardia para la Universitat de València, *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*. Vol. XVII (2012) 77-99.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=4F1D1MeyQoQ>

Ver en Youtube a 1080p restaurado por la Filmoteca de Catalunya.

Ver en Youtube a 720p.



Entrada original

<https://www.naranjasdehirosima.com/2019/09/o-todos-o-ninguno.html>

EL CAMPO PARA EL HOMBRE

1970S

1975

ANTISISTEMA

CARTELES NARANJAS

COLECTIVO CINE DE CLASE

DICTADURA

DIRECTORAS

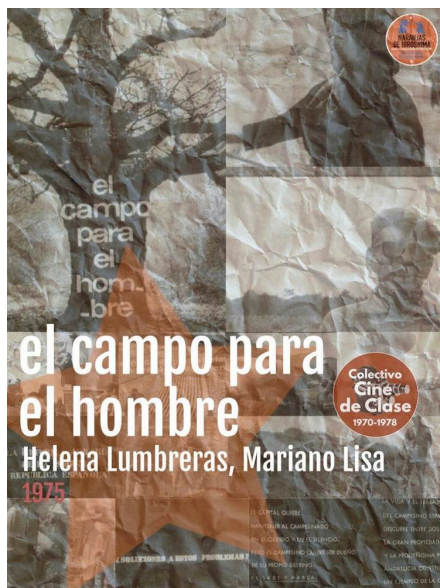
DOCUMENTAL MILITANTE

ESPAÑA

FRANQUISMO

GALIZA

HELENA LUMBRERAS



Título original: *El campo para el hombre*

Dirección: *Helena Lumbreras, Mariano Lisa*

Guion: *Helena Lumbreras, Mariano Lisa*

Fotografía: *Helena Lumbreras, Mariano Lisa*

Productora: *Colectivo Cine de Clase*

País de producción: *España*

Año: *1975*

Duración: *50 min.*

“Nuestra idea inicial era hacer una trilogía: el campo, la ciudad y el barrio. El campesinado, el obrero industrial y los barrios populares. Dentro de ese proyecto *El campo para el hombre* pretendía ser un ensayo general de la situación agrícola en España, basándose en libros amplios como los de Ramón Tamames. Queríamos filmar todos los niveles del campesinado, desde el más explotado de Galicia o Andalucía, hasta el campesino medio que podía vivir bien, como ocurría en algunas zonas de Cataluña. Sin embargo, nuestras limitaciones económicas, provocaron que nos limitásemos a las zonas en las que estaba peor el campesinado, es decir, el minifundio gallego y el latifundio andaluz. Por aquel entonces ni Helena ni yo podíamos trabajar en la enseñanza pública pues no volvieron a contratar a aquellos que habían participado en las huelgas del sector y sólo contábamos para hacer la película con el aporte de mi trabajo como profesor en centros privados

y con el dinero que sacábamos de traducir textos de todo tipo.”

Mariano Lisa *1



RICO CINE POBRE

por Mariano Lisa *2

Helena Lumbreras y yo realizamos un cine pobre. Éramos pobres. Helena se encontraba en el paro desde de octubre de 1971. Yo tenía un trabajo precario. Teníamos dos hijas en edad preescolar. Yo ganaba por mi trabajo, como profesor en una academia, una cantidad que equivalía a la mitad del salario que cobraba en Laforsa[1] en 1975 por su jornada legal un obrero no especialista, el cual podía doblar su salario si realizaba horas extraordinarias. Nosotros mismos nos financiábamos el cine que realizábamos.

Para los jóvenes inquietos y motivados culturalmente de las décadas del 60 y del 70 del siglo pasado el cine era el arte más genuino y valioso[2].

Tanto el público como las élites de la cultura y del poder, en el campo semántico del vocablo ‘cine’ sólo se incluían los productos cinematográficos realizados en el territorio bien delimitado de la industria cinematográfica, privada, en el área capitalista, o estatal en los llamados ‘países socialistas’. Fuera de ese muro sólo existía la nada cinematográfica. Para los sesudos críticos oficiales, fueran de la derecha o de la izquierda aposentada, el cine que realizábamos los cineastas independientes de la industria era “no cine”. Los iluminados oficientes de la cinematografía no condescendían a ver aquel cine, que, académicamente, era “no cine”.



Nosotros trabajábamos y luchábamos por un arte pobre. Nosotros pusimos en acto un arte pobre. Para nosotros el arte pobre era el arte más libre y, por tanto, el arte más creativo. Para nosotros el arte pobre era el arte verdaderamente liberador. Nosotros luchábamos para que todos los seres humanos tuvieran la posibilidad de ser artistas. Nosotros luchábamos para que cualquier ser humano, que lo deseara, pudiera realizar cine.

Querido lector/a, te pido algo de indulgencia, por lo que va a seguir. Trataré de cuestiones técnicas de una tecnología, que ha pasado a la historia, para quien no tenga capacidad económica suficiente para llevar adelante un proyecto cinematográfico en película. Menciono las cuestiones técnicas como ejemplo de un planteamiento artístico en el que la falta de recursos económicos se suple con ingenio y con esfuerzo.

Hablo de técnica, porque la técnica define el arte[3].



La película más pobre que creamos Helena Lumbreras y yo se titula El campo para el hombre. El campo para el hombre es una película de 16 mm. La película de 16 mm. se consideraba película para cine amateur, como la película de 8 y super 8 milímetros. ¿Por qué trabajábamos en 16 mm. y no en 8 y super 8 milímetros? Nuestro propósito era producir películas para el movimiento obrero y el movimiento popular. Pasábamos cine no comercial y de crítica político-social por barrios, por pueblos en ateneos, centros culturales, cineclubs, escuelas, etc. Necesitábamos copias de los films, para atender las peticiones y para tener repuesto en caso de que la policía nacional o la guardia civil secuestrara una copia de un film. La película de 8 y super 8 se fabricaba en material reversible, es decir, un material que al revelarse se convierte en material positivo. Si se quiere obtener copias, se tiene que crear un internegativo, a partir del cual impresionar copias positivas. Este proceso resultaba más caro que rodar en negativo de 16 milímetros. ¿Por qué realizamos en blanco y negro El campo para el hombre? El negativo en blanco y negro era cuatro veces más barato que el negativo de película en color.



Todo nuestro equipo cinematográfico consistía en una cámara Paillard Bolex de 16 mm. Contábamos con los tres objetivos correspondientes a las tres lentes fundamentales de toda cámara fotográfica o de cine, un objetivo gran angular, un objetivo normal y un teleobjetivo. El cuerpo de la cámara admitía rollos de 30 metros, con los que se puede filmar algo más de 2 minutos a la velocidad de 24 imágenes por segundos.

Nuestra cámara Paillard Bolex de 16 mm la estaba desnuda de todo accesorio. La cámara no tenía chasis para trabajar con carretes de 120 metros, que daban para algo más de 10 minutos de filmación[4]. La cámara se accionaba mediante un mecanismo de cuerda. La cuerda dura unos 28 segundos. La cámara no tenía motor eléctrico, que permite filmar toda la película de un rollo. No podíamos rodar planos secuencia que duraran más de 28 segundos.

La cámara no tenía pastilla para sincronizar la imagen con el sonido. Utilizamos deliberada y manifiestamente la asincronía. Nuestras películas eran clandestinas e ilegales. Trabajar sin sincronía facilitaba que la persona que hablaba en pantalla, si era detenida por la policía o guardia civil, pudiera alegar que ella no decía las palabras que se escuchaban, porque las aberturas, cierres y movimientos de su boca no se correspondían con la locución del film.



No teníamos trípode. El campo para el hombre es una película rodada íntegramente a mano o utilizando soportes naturales, como troncos de árbol, piedras, mesas, etc., para sostener la cámara. El rodar a mano propició que utilizáramos preferentemente el objetivo gran angular. Este es el objetivo que tiene el ángulo de visión más amplio. La mayor amplitud de ángulo visual tiene la ventaja de que la visión del movimiento, encuadrado en un paralelepípedo fijo resulta menos molesta –mareante– para el ojo del espectador. Además, un ángulo de visión amplio propicia que el tema del film, es decir, el campo, tenga el protagonismo visual que le corresponde.

No contábamos con ninguna lámpara o foco cinematográfico. La luz de El campo para el hombre en interiores y exteriores es siempre la natural de los escenarios, abiertos o cerrados, cubiertos o sin techo.

No dispusimos de magnetófono profesional para las tomas sonoras. Utilizamos un magnetófono popular de cassette. Por su tamaño era fácil de transportar a cualquier lado y de ocultar a los ojos de la policía.

El sonido de El campo para el hombre no fue filtrado ni tratado en estudio. La banda sonora de El campo para el hombre conserva los ruidos y las voces, los ecos y los rumores, el son y el bullicio de la grabación original, realizada en los mismos lugares en que se filmaron las diferentes escenas del campo español.

LA REFORMA AGRARIA DE LA SEGUNDA REPUBLICA ESPAÑOLA

Los rollos de película eran caros para nuestra economía de subsistencia. En el cine europeo de la época se rodaba en la proporción de 1/10. En el montaje de las películas comerciales se desechaban las nueve décimas partes del material filmado. Para El campo para el hombre rodamos en la proporción de 1/1. Para El campo para el hombre montamos prácticamente el 100 x 100 de la película impresionada.

Como mi trabajo por cuenta ajena era necesario para el mantenimiento de nuestra familia, filmamos el campo y su actividad en las tres estaciones en la que se producen las vacaciones escolares, a saber, el invierno, durante las vacaciones de navidad; la primavera, durante las vacaciones semana santa; el estío, durante las vacaciones de verano.

Disponíamos de poca película. Antes de filmar, acompañados y asesorados por l@s campesin@s, recorriamos los campos y estudiábamos los lugares que a todos nos parecieran más adecuados. Respetábamos el punto de vista del/la campesin@ y traducíamos, sirviéndonos de la cámara, su mirada significativa puesta sobre su medio de vida y de trabajo.

Practicábamos la epokhé fenomenológica, que postula Edmund Husserl[5], uno de los procreadores de la filosofía del siglo XX. Nos adiestrábamos en la suspensión del juicio (epokhé) en el ejercicio de mirar el campo. Poníamos entre paréntesis nuestros preconceptos. Nos limpiábamos de nuestros prejuicios urbanos de la sociedad industrial del neocapitalismo consumista. Adoptábamos la actitud de un/a espectador/a desinteresad@ a quien los objetos se le presentan como fenómenos, en la manera en que se dan ellos mismos, para contemplar su ser. Nos acercamos al campo con una ascesis previa en una visión desprendida de preconcepciones recibidas, como cinéfilos que tratan de ver cada obra cinematográfica tal como aparece en pantalla, no como quisiéramos que fuera. En el desarrollo de una mirada desinteresada, Helena Lumbreras me superaba ampliamente, como estudiante formada cinematográficamente en la mejor escuela del mundo, el Centro sperimentale di cinematografia de Roma, como estudiosa del cine, como realizadora y guionista cinematógrafa, como pintora paisajista de primer orden.

Para lograr esta mirada ingenua, libre, primigenia pedíamos asesoramiento a l@s campesin@s. L@s campesin@s eran nuestr@s mentor@s. No estuvimos en el campo como maestros. Estuvimos en el campo como discípulos de quienes viven, trabajan, aman, gozan y sufren en el campo, de l@s campesin@s.

Los cassettes de sonido eran baratos para nuestros bolsillos. Grabamos infinitas horas. En nuestras grabaciones no nos presentábamos con una batería de preguntas cerradas, para que nuestr@s interlocutor@s las contestaran. Proponíamos temas, insinuábamos problemáticas y dejábamos que l@s campesin@s se despachasen a su gusto. Queríamos un habla natural, espontánea, desinhibida. Dejábamos libertad de expresión en cuanto a los temas y no cortábamos las intervenciones. Aceptábamos cuanto se nos decía.



De regreso Barcelona, escuchábamos las intervenciones de l@s campesin@s una y otra vez. Prácticamente nos las aprendíamos de memoria. Atendíamos a los matices, a las inflexiones, al modulado de la dicción. Nos fijábamos en las emociones, en el carácter, en la personalidad de las voces de l@s hablantes. Buscábamos la coherencia de pensamiento y el estilo de expresión de cada campesin@, para incorporarlos al film.

El texto de El campo para el hombre tiene una unidad temática y también de tono. El campo para el hombre se configura en una unidad de fértiles variedades individuales.

Acudimos a la fuente de la palabra del pueblo, de la que nace la literatura popular y la literatura culta de altura y calidad, la tragedia y la comedia de la antigua Grecia, el teatro de Shakespeare, la narrativa de Cervantes.

La palabra de l@s campesin@s es parte sustancial de El campo para el hombre. Con la palabra de l@s campesin@s se construye tanto la melodía como el ritmo de El campo para el hombre. El campo para el hombre es un film sinfónico.

MARIANO LISA ESCANED, MARO.

Barcelona, 2 de septiembre de 2014.

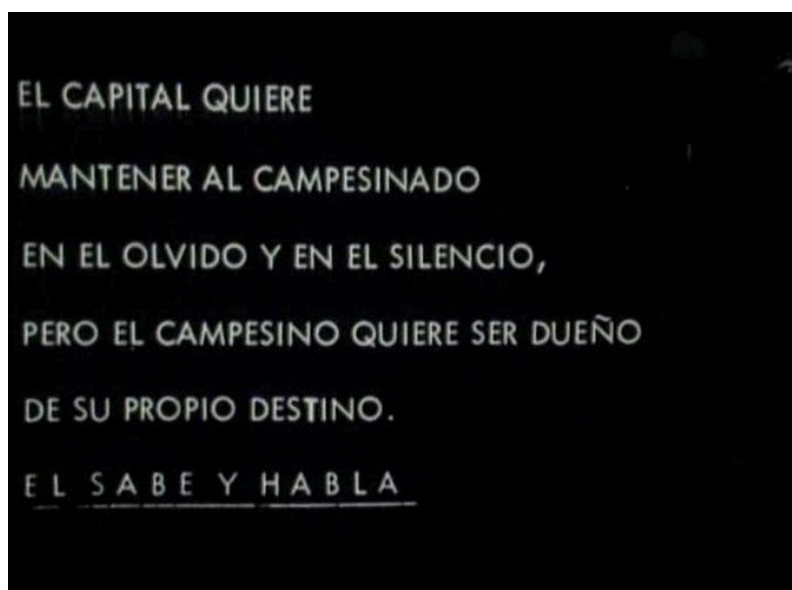
[1] Laforsa, empresa de laminados y forjados, cuya huelga famosa filmamos en O todos o ninguno (1976).

[2] La tesis de la superioridad del cine sobre las otras artes no era nueva. Pudovkin, por ejemplo, en Montage en Cinéma d'aujourd'hui et de demain, Sovexportfilm, Moscú, 1946, considera el montaje, que existe en todas las artes, como el momento más importante en la creación y afirma que el montaje alcanza su forma más completa en el cine. Pudovkin establece una jerarquía entre las artes. De menos a más, las artes se ordenarían así: pintura, escultura, música, literatura y cinematografía.

[3] Hablando sobre el hecho artístico y la importancia de la forma, en las discusiones relativas a la teoría estética de la segunda media mitad del siglo XX, uno de los problemas abordados tenía que ver con el lenguaje, general o específico, del arte, y con su racionalidad y valor. Se puede encontrar información sobre el debate en torno a lo específico filmico, por ejemplo, en Guido Aristarco, Storia delle teorie del film, Einaudi 1960; Luigi Chiarini, Arte e técnica del film, Laterza, 1962; Pio Baldelli, Film e opera letteraria, Marsilio Editori, 1964. Menciono estas tres obras, porque Helena Lumbreras y yo las leímos y las comentábamos.

[4] La película se expone en rollos de 30 y de 120 metros.

[5] Helena Lumbreras sabía de Edmund Husserl y conocía alguna de sus obras, que había adquirido y leído en Italia en la década de los 60. En la 1ª mitad de los 70 Helena Lumbreras cursó las especialidades de historia y de filosofía en la Universidad Autónoma de Barcelona. Yo era licenciado en filosofía y ejercía como profesor de filosofía en bachillerato.



Distribuir un filme militante *3

Una vez finalizado, El campo para el hombre se enfrenta a una contradicción fundamental común a toda la producción militante de la época. Un cine como el de Helena Lumbreras, que procura

como fin último servir como herramienta de pensamiento para promover procesos de lucha colectiva, sólo alcanza sentido al entrar en contacto con amplias masas de trabajadores. Sin embargo, la obligada clandestinidad de esta obra en tiempos de la dictadura unida a la falta de medios del Colectivo dificultaban considerablemente una difusión masiva de la película, sobre todo si atendemos a los mecanismos de distribución hegemónicos. No obstante, El campo para el hombre tuvo una importante presencia en las organizaciones políticas y culturales de base en los últimos años del franquismo e inicios de la transición. Los espacios de proyección se encontraban lejos de los estándares mínimos exigidos por la lógica del mercado cinematográfico: escuelas, sindicatos, parroquias, asociaciones de vecinos o cineclubs clandestinos, se convirtieron en espacios improvisados de encuentro y de debate.

Algo ha cambiado, sin duda, en estas cuatro décadas, si atendemos a la actividad desarrollada por La Central del Curt, la distribuidora clandestina más importante bajo el franquismo y artífice de la mayor parte de las proyecciones del Colectivo de Cine de Clase. Fundada por Josep Miquel Martí i Rom y Joan Martí Vals a inicios de los 70. La Central diseña en pocos meses una red de distribución de impecable funcionamiento. Aprovechando principalmente el servicio de ferrocarril, cada copia realizaba un preciso recorrido por distintos centros de proyección de la península a espaldas del sistema. De esa manera se distribuyeron en pleno franquismo obras como La hora de los hornos, El acorazado Potemkin o las más cercanas Entre la esperanza y el fraude (2), La rage (Eugeni Anglada), Largo viaje hacia la ira (Llorenç Soler) o El campo para el hombre, el noveno filme en orden de contratación de La Central. Con la llegada de la democracia parlamentaria y el ascenso de la supuesta izquierda al poder a principios de los 80 se orquesta un demoledor desmantelamiento del asociacionismo de base sin el que proyectos comunitarios como el Colectivo del Cine de Clase o La Central del Curt carecían de fuerza y sentido. Así lo explica el propio Mariano Lisa en la interesantísima serie, *Crónica d'una mirada* (3): “Todo finaliza en 1978 y nuestra última película, [A la vuelta del grito] ya no se proyecta. Esto hace que se nos entierre y ahí estamos, en una fosa común, y luego viene alguien como vosotros y nos saca de la fosa y dice: aquí había un cadáver, muerto en aquellas antiguas batallas, vamos a ponerle nombre y apellidos”.

Fuentes de información: Filmaffinity, *1 Blogs&Docs, *2 Rico Cine Pobre por Mariano Lisa en DOCMA, *3 Rebeldemule (información y descargas), El Laberinto Mágico, Rico Cine Pobre por Mariano Lisa.

Película en línea · https://www.youtube.com/watch?v=dia0xh_SR9Y

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=Mf8rVbWa8b4>

Ver en Youtube a 1080p restaurado por la Filmoteca de Catalunya.

Ver en Youtube a 480p.

Ver completo en Youtube a 480p.

Ver todos los documentales de Helena Lumbreras - Colectivo Cine de Clase publicados en Naranjas de Hiroshima.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/09/el-campo-para-el-hombre.html>

ESPAÑA 68

1960S

1968

ANTISISTEMA

CARTELES NARANJAS

COLECTIVO CINE DE CLASE

DICTADURA

DIRECTORAS

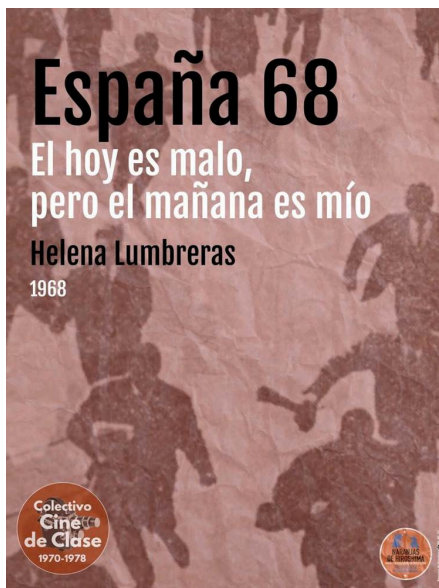
DOCUMENTAL MILITANTE

ESPAÑA

FRANQUISMO

HELENA LUMBRERAS

ITALIA



Título original: *España 68 (El hoy es malo, pero el mañana es mío) / Spagna 68*

Dirección: *Helena Lumbreras*

Guión: *Helena Lumbreras*

Produce: *Colectivo Cine de Clase*

Año: **1968**

País de producción: *Italia, España*

Duración: **27 min**

Spagna 68 (El hoy es malo, pero el mañana es mío)

Tras formarse en Italia como realizadora y guionista de documentales para la RAI y ayudante de dirección de realizadores tan significativos como Fellini, Rosi, Pontecorvo y Pasolini, Helena Lumbreras realiza de manera clandestina en España un mediodocumental sobre el ambiente de crispación social que se vivía en el país durante 1968. Aparecen personajes tan significativos como Tierno Galván, el que sería alcalde de Madrid por el Partido Socialista, Marcelino Camacho, secretario general de CC. OO., y Raimon, cantautor en lengua catalana.



La obra de Helena Lumbreras, compuesta por un total de 5 piezas documentales de marcado carácter militante, ocupa una posición central dentro del cine clandestino antifranquista. Formada en el Centro Sperimentale de Cinematografia italiano, comienza a tomar contacto con la profesión de la mano de grandes cineastas como Pasolini, Zavattini o Fellini, con quien colabora en el rodaje de Satyricon. En 1968, decide volver a su país para dar voz a aquellas fuerzas que, desde Madrid y Barcelona, procuraban un cambio revolucionario de sistema. Curas obreros, asambleas estudiantes, Tierno Galván, Raimon o las reuniones clandestinas de Comisiones Obreras componen esta pieza de indiscutible valor histórico y cinematográfico. "España 68" fue producida en su momento por Unitelefilm, una compañía próxima al Partido Comunista Italiano y no se proyectó en el Estado español hasta después de la muerte de Lumbreras, en 1995.

Fuentes de información: [Nihilushka](#), [Laberinto Mágico](#), [Rebeldemule](#), [FilmAffinity](#), [Resaca Cultural](#).

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

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=UM3Cz4mfEtE>

Ver en Youtube a 1080p restaurado por la Filmoteca de Catalunya.

Ver en Youtube a 480p.

Ver todos los documentales de Helena Lumbreras - Colectivo Cine de Clase publicados en Naranjas de Hiroshima.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/09/espana-68.html>

EL CUARTO PODER

1970

1970S

ANTISISTEMA

CARTELES NARANJAS

COLECTIVO CINE DE CLASE

CRÓNICA D'UNA MIRADA

DICTADURA

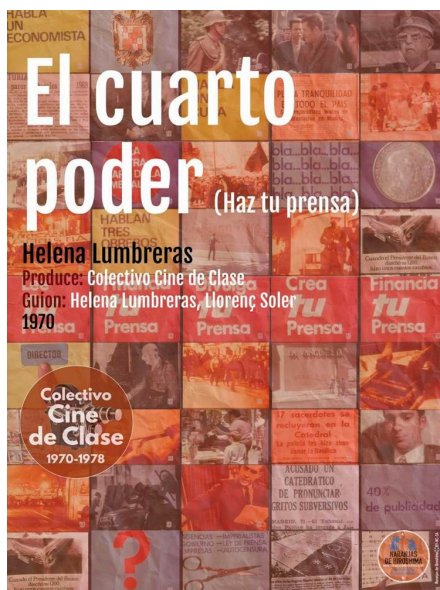
DIRECTORAS

DOCUMENTAL MILITANTE

ESPAÑA

FRANQUISMO

HELENA LUMBRERAS



Título original: *El cuarto poder (Haz tu prensa)*

Dirección: *Helena Lumbreras*

Guión: *Helena Lumbreras, Llorenç Soler* (Historia: *Helena Lumbreras, Llorenç Soler*)

Fotografía: *Llorenç Soler*

Producción: *Pier Paolo Pasolini*

Productora: *Colectivo Cine de Clase*

País de producción: *España*

Año: *1970*

Duración: *37 min*

La cineasta antifranquista Helena Lumbreras, tras realizar la producción italiana "España 68", se instala definitivamente en Barcelona donde, contando con la colaboración técnica del cineasta valenciano Llorenç Soler, realiza "El cuarto poder", una pieza en la que analiza el poder de los medios de comunicación del Estado y llama a la realización de publicaciones clandestinas. El documental se estructura en tres grandes segmentos, que ironizan acerca de la "prensa del movimiento", presentan un montaje vertiginoso que asocia recortes de prensa, fotografías y titulares de periódico, y muestran imágenes de la guerra de Vietnam con acusaciones antiamericanas, denuncias al imperialismo y propuestas de autogestión en la "nueva" prensa. ***1**

Fuentes de información: ***1** [Filmaffinity](#), [Rebeldemule](#) ([información](#) y [descargas](#)),

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=BlEzwLmv0Uk>

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=tdrLF3kqIYI>

Ver en Youtube a 1080p restaurado por la Filmoteca de Catalunya.

Ver en Youtube a 480p.

Ver en Youtube (entrelazado) a 144p.

Ver todos los documentales de Helena Lumbreras - Colectivo Cine de Clase publicados en Naranjas de Hiroshima.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/09/el-cuarto-poder.html>

HELENA LUMBRERAS - COLECTIVO CINE DE CLASE

1970S

CARTELES NARANJAS

CATALUNYA

COLECTIVO CINE DE CLASE

DIRECTORAS

DOCUMENTAL MILITANTE

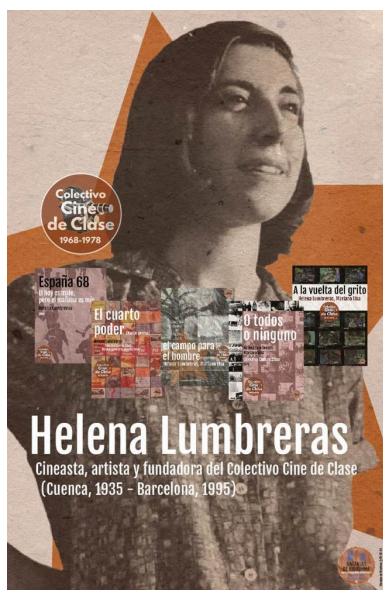
ESPAÑA

HELENA LUMBRERAS

LUCHA OBRERA

MARIANO LISA

MUJERES



Helen Lumbreras (Cuenca, 1935 - Barcelona, 1995) fue una cineasta y escritora, fundadora del Colectivo Cine de Clase, cuyo principal objetivo era “filmar sueños de personas que estaban luchando para conseguir mejorar sus condiciones de vida”. Helena Lumbreras representa una de las grandes protagonistas del cine militante antifranquista en los años 60 y 70.



Inició su carrera profesional en Italia, como realizadora y guionista de documentales para la RAI. Después asumió la faceta de ayudante de realización de Fellini, Rosi, Pontecorbo y Pasolini. Llegó a un acuerdo con Unicité (productora ligada al Partido Comunista Italiano) para realizar en España un medimetro sobre el movimiento antifranquista.

De regreso a España, en 1968, realizó documentales políticos y militantes. Toda esta producción tuvo que hacerla desde la clandestinidad. **España 68'** (*El hoy es malo pero el mañana es mío*), realizada en Italia en 1968.

Después contactó en Barcelona con el cineasta Llorenç Soler y en 1970 rodó **El cuarto poder**, un lúcido análisis filmico de los principales medios de comunicación en papel (tanto legales como clandestinos) que había, por aquel entonces, en España.

Para poder sobrevivir haciendo cine militante comenzó a dar clases en un instituto de secundaria de Barcelona donde conoció a Mariano Lisa.

En agosto de 1971, Lisa y Lumbreras tuvieron lo que en el argot militante de la época se llamaba una doble “caída”. Por un lado, fueron detenidos por la policía y, en consecuencia, despedidos del trabajo. Por otro lado, se les expulsó del Partido Comunista.

En esas circunstancias se originó el primer filme del *Colectivo de Cine de Clase*, **El campo para el hombre** (1975), que rodaron en distintas zonas rurales de Galicia y Andalucía, dejando que los propios campesinos y jornaleros expresaran abiertamente sus deseos y reivindicaciones.

Tras la muerte de Franco, las informaciones que llegaban de España eran muy valoradas por las televisiones internacionales y una noticia de un minuto se podía vender por mil dólares. Gracias a eso, el *Colectivo de Cine de Clase* consiguió financiar sus dos siguientes proyectos: **O todos o ninguno** (1976), un documental sobre la lucha de unos obreros de una empresa metalúrgica de Cornellá (“una ciudad andaluza en Cataluña”); y **A la vuelta del grito** (1978), un filme realizado ya con más medios en el que apostaron por cierta experimentación formal.

En 1978, coincidiendo con el inicio del desmantelamiento del movimiento obrero de base que se produjo en los primeros años de la transición, el colectivo se disolvió. *1



Helena Lumbreras: un nuevo cine político en España
por Rosa Maria Pereda para El País (02-07-1977)

Una importante característica de la sociedad plural en que estamos entrando será, seguramente, la multiplicación de formas distintas y de intenciones también distintas, para las manifestaciones culturales y artísticas. En cine, se abren posibilidades infinitas. Una de ellas, una insólita manera de ver el cine que pasa del testimonio para ser intervención directa en la realidad, y precisamente en alguno de sus momentos y centros más conflictivos, es lo que hace el Colectivo de cine de clase. Para hablar de esto concedió a EL PAÍS la entrevista que sigue Helena Lumbreras, que con Mariano Lisa son el núcleo del grupo, y que tienen en su haber, como tal grupo, cuatro especiales películas.

-Claro que es político, pero no se cine a una política partidista determinada. Queremos hacer un cine de clase, integrado en el progreso de la clase obrera, y las formas de lucha que va creando en el camino mismo de su liberación. No hacemos un cine de denuncia: la denuncia es sólo un diez por ciento. Hasta ahora, y aparte de intervenciones en festivales fuera de España, sus películas fueron clandestinas. El cuarto poder cuenta los esfuerzos por conseguir una prensa obrera. El campo para el hombre intenta mostrar las dificultades de los campesinos en España, desde dos polos opuestos, el minifundio de zonas de Galicia, y el latifundio andaluz. Y O todos o ninguno cuenta la huelga de FORSA, en Barcelona, la más larga desde 1939. Pero lo más importante es cómo las hacen.

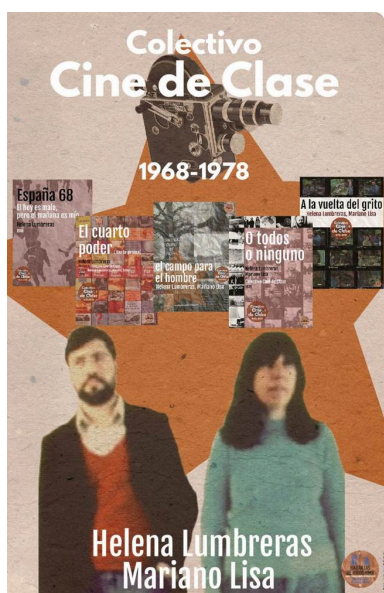
-Las nuestras son películas robadas. Desde el proyecto primero, se discuten con los que las van a hacer, que son los propios protagonistas reales, que, muchas veces, usan ellos las cámaras además de protagonizarlas. Así, las máquinas entran en las fábricas, salen a la calle, y he visto cómo la

sensibilidad de gente que no es profesional del cine, pero que cuenta su vida, ofrece visiones extrañas a nosotros, pero muy efectivas. Así que hacemos cine en vivo, y es robado por que realmente nos movemos en terrenos prohibidos por las leyes anteriores. Hay que rodar en clandestino, y hasta nos han secuestrado de los laboratorios la última película. Si tenemos una copia es porque, de otra, nos la regalaron en el Festival Internacional de Suiza.

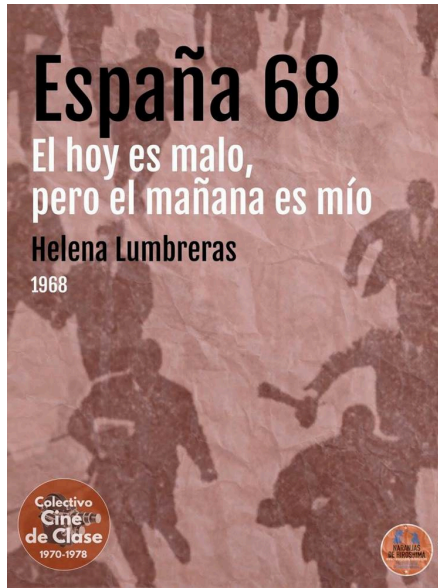
Pero ya es hora de romper la clandestinidad, que es un corsé que ahoga e impide hacer lo que queremos. Aunque haya que correr todos los riesgos.

Y para terminar, Helena Lumbreras me dice: « Oye, advierte a los lectores de que no somos pardillos. Estamos haciendo un cine nuevo, también en el lenguaje, aunque sea didáctico y más bien expresionista. Además, estamos adelantando formas de trabajo absolutamente democrático y colectivo. Y tenemos una historia profesional anterior: yo he trabajado cuatro años como productora para la Radiotelevisión italiana; creo que de esto del cine sabemos algo. Aunque en España, para que se nos dé oportunidad de hacer lo queremos, en cine, y no digamos en televisión, va a tener que pasar tiempo y cosas.»

2* Este artículo apareció en la edición impresa del Sábado, 2 de julio de 1977



Colectivo Cine de Clase. Fue un grupo creado en Barcelona y que estuvo en activo durante el periodo 1970-1978. Fue creado por Helena Lumbreras Giménez (Cuenca, 30.09.1934 – Barcelona, 04.08.1995) y Mariano Lisa Escaned (Albalate de Cinca, Huesca 17.12.1945). Helena Lumbreras había sido la autora de los mediometrajes documentales Spagna 68 (España 68: el hoy es malo, pero el futuro es mío) (1968) y El cuarto poder (1970). En ambos trabajos, Llorenç Soler estuvo detrás de la cámara (16 mm). La pareja tuvo una carrera cinematográfica absolutamente escrutadora y crítica respecto a ciertas realidades españolas. Llevó a cabo un cine de compromiso, vinculado a todo aquello que desvela y denuncia. Los mismos títulos son muestra de ello: El campo para el hombre (1973), O todos o ninguno (1975-1976) o A la vuelta del grito (1977-1978), todos rodados en 16 mm.



Spagna 68 (España 68: el hoy es malo, pero el futuro es mío)

Dirigida por: Helena Lumbreras

Productora: Colectivo Cine de Clase

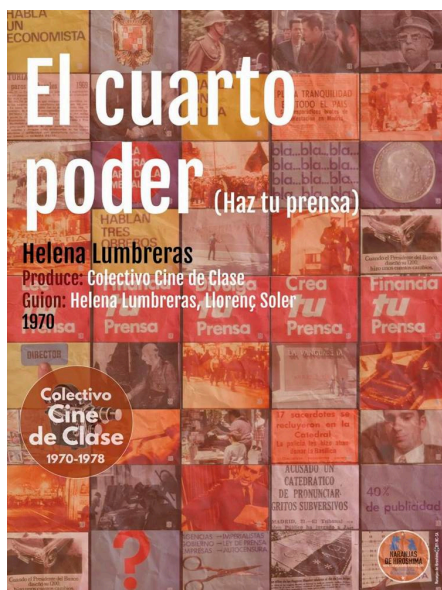
País de producción: España, Italia.

Año: 1968

Formato: 16mm, BN

Duración: 27 min.

[Ver ficha completa y documental en Naranjas de Hiroshima.](#)



El Cuarto Poder

Dirigida por: Helena Lumbreras

Productora: Colectivo Cine de Clase

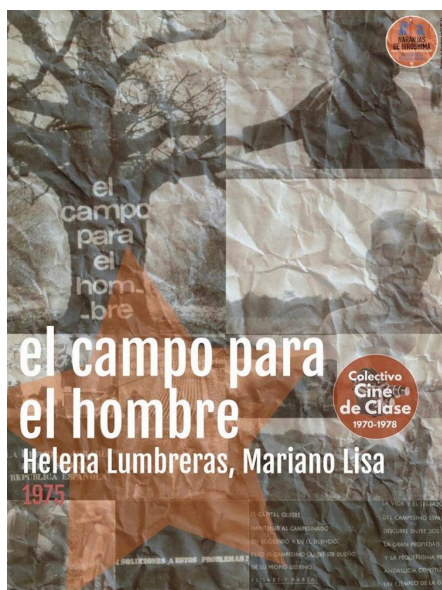
País de producción: España

Año: 1970

Formato: 16 mm / Color: Eastmancolor / Normal

Duración original: 37 min.

[Ver ficha completa y documental en Naranjas de Hiroshima.](#)



El campo para el hombre

Dirigida por: Helena Lumbreras y Mariano Lisa

Productora: Colectivo Cine de Clase

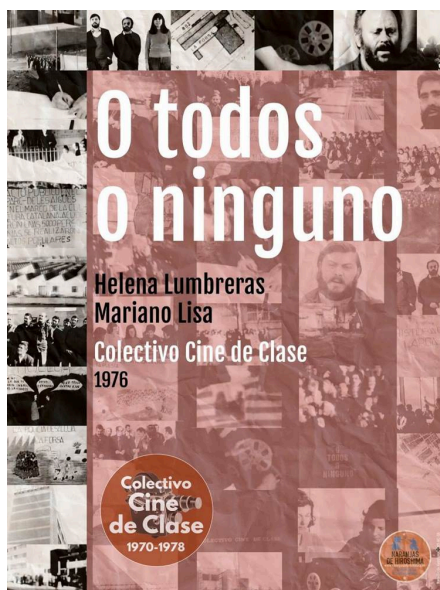
País de producción: España

Año: 1973

Formato: 16 milímetros / Blanco y negro / Normal

Duración original: 50 minutos

[Ver ficha completa y documental en Naranjas de Hiroshima.](#)



O todos o ninguno

Dirigida por: Helena Lumbreras y Mariano Lisa

Productora: Colectivo Cine de Clase

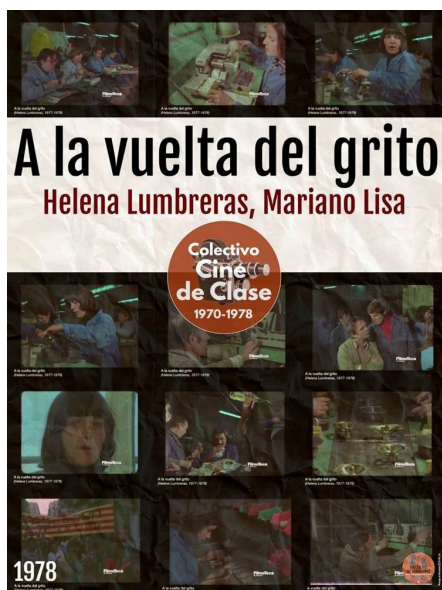
País de producción: España

Año: 1976

Formato: 16 milímetros / Color: Eastmancolor / Normal

Duración original: 41 minutos

[Ver ficha completa y documental en Naranjas de Hiroshima.](#)



A la vuelta del grito

Dirigida por: Helena Lumbreras y Mariano Lisa

Productora: Colectivo Cine de Clase

País de producción: España

Año: 1978

Formato: 16 milímetros / Color / Normal

Duración original: 40 min.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=3-IE8smMzb0>

[Ver completo en Youtube.](#)

[Ver extracto en Youtube.](#)

[Ver extracto en Vimeo.](#)

Fuentes de información: **1*** *Mujeres Progresistas* ***2** Diario El País, Fest Xixon, Wikipedia,

[Ver Playlist de Helena Lumbreras - Colectivo Cine de Clase](#)

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

[Ver todos los documentales de Helena Lumbreras - Colectivo Cine de Clase publicados en Naranjas de Hiroshima.](#)



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/09/helena-lumbreras-colectivo-cine-de-clase.html>

5 DE OCTUBRE DE 2019

ARRIBA ESPAÑA - JOSÉ MARÍA BERZOSA

1970S

1975

1976

ANTISISTEMA

CARTELES NARANJAS

DICTADURA

DOCUMENTAL MILITANTE

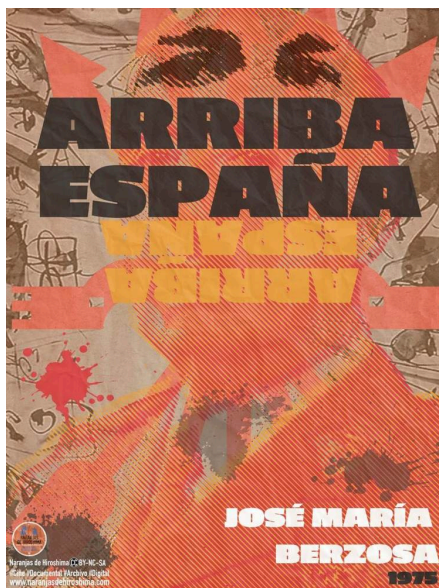
ESPAÑA

FRANCIA

FRANQUISMO

JOSÉ MARÍA BERZOSA

POLITICA



Título original: *¡Arriba España!*

Dirección: *José María Berzosa*

Guion: *José M. Berzosa, Ramón Chao, André Camp*

Música: *Luis de Pablo*

Fotografía: *Aurel Samson*

Cámara: *Robert Jaffray*

Sonido: *Serge Deraison*

Pinturas: *Antonio Saura*

Documentación: *Renée Bernanrd*

Montaje: *Michèle Dalbin*

Voz en off: *Adélida Blasquez, Antoine Chao*

Intervienen: *Celso Emilio Ferreiro, Enrique Tierno Galván, Jesús Suevos, Simón Sánchez Montero, José María de Areilza, Pablo Castellano, Antonio García Trevijano, Venancio Marcos, Julián Ariza, Marcos Ana*

Productora: *Louis Moillon, Société Française de Production*

País de producción: *Francia*

Año: *1975*

Duración: *120 min.*

Documental acerca de la Guerra Civil española y sus consecuencias posteriores sobre la sociedad española, con testimonios de diversos personajes, entrevistas y significativos documentos fotográficos y sonoros.



Arriba España, de Jose María Berzosa:
Entre la deconstrucción y la intervención
por Luis E. Parés

En el reciente Diccionario de Cine Iberoamericano, en la voz 'Documental', cuya parte española ha sido redactada por Rafael R. Tranche, se incluye, entre los documentales de la transición “con una línea abiertamente política y con voluntad de abordar la guerra civil y saldar cuentas con el franquismo, ¡Arriba España! (1976), del exiliado en Francia José María Berzosa”. Esta inclusión de la película de la que nos ocupamos entre los documentales de la Transición, se había producido antes en un texto pionero en la reivindicación del cine de aquella etapa: Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español de Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce publicado originalmente en 1985. En la nota al pie número 13, dicen: “No queremos silenciar, aunque no sean películas españolas, la obra de Jose María Berzosa. La serie Las Españas (1973) y Arriba España (1975) son ‘documentales’ rigurosos tanto con los procedimientos retóricos del género como con los momentos pre-democráticos que ponen en escena. Un radical que queda a pie de página pero dentro de las más ricas elaboraciones rupturistas”.

El texto del que la cita anterior ejerce de nota al pie, hablaba de unos documentales con una misma ‘radicalidad textual’. Sea como sea, se ve clara la importancia que para los investigadores tendría la inclusión de Arriba España en la tradición del cine documental español de tintes políticos de la Transición, con títulos como *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1976), *Raza*, el espíritu de Franco (Gonzalo Herralde, 1977), *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1979), Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública (Pere Portabella, 1976) o ¿Por qué perdimos la guerra? de Diego Abad de Santillán y Luis Galindo, por citar algunos de los títulos con los que se ha relacionado.

Sin embargo no tiene sentido incluir esta película en el cine de la Transición ya que no se pudo ver. Sólo estuvo una semana en cartel, tres años después de su estreno, y en una versión francamente alterada, cuando no censurada. Lo cual es un destino trágico para una película que ante todo pretendía incidir en el debate político español.

El proyecto de Arriba España nació a partir de un encargo de la Société Française de Production, una empresa semipública de producción creada a partir de la ORTF, para una serie llamada “L’Europe après Munich”, sobre los regímenes totalitarios europeos después del nazismo. El siguiente documental iba a ser sobre la Yugoslavia de Tito.

Por lo ambiciosa de la propuesta de Berzosa, se decidió su proyección en televisión y en salas de cine. El estreno en cine se produjo en el Festival de Cannes de 1976, en una sección paralela llamada ‘Perspectivas del nuevo cine francés’, sin la presencia de Berzosa, el 20 de mayo de 1976. Debido a que la sección no era oficial sino informativa, la película no tuvo mucho eco ni repercusión en la prensa.

Según el profesor Fernando Redondo, ¡Arriba España!, surge estrechamente vinculado al libro que publica en 1976 su coguionista, el periodista Ramón Chao, Después de Franco, España, (título que pretendía responder al del libro de Santiago Carrillo Después de Franco, ¿qué? y cuya primera edición había tenido lugar en Francia en 1975), y que cartografía con amplitud y detalle, de la extrema derecha a la extrema izquierda, el diverso mapa de las opciones políticas en España en el momento del cambio de régimen, con el añadido de entrevistas a los principales líderes y la inclusión de las líneas ideológicas fundamentales de cada opción. Tal como asegura el propio Chao, se trata de un libro que le encarga Enrique Tierno Galván, quien firma el prólogo y le proporciona todo tipo de contactos para su elaboración.

“No deberían pasarse por alto las no por evidentes menos relevantes conexiones entre aquel libro de Chao y este filme de Berzosa. Ambos comparten sin duda, por los muchos aspectos en común, un mismo proyecto de describir y analizar la realidad política española del momento, empezando por considerar al público francés como destinatario preferente y siguiendo por detalles como la presencia de los dibujos de Antonio Saura en el diseño de la portada del libro y en los títulos de crédito del filme.”

En el prólogo al libro de Ramón Chao, Tierno Galván repite dos veces la misma frase: “*el cambio es inevitable*”. Y esta inevitabilidad del cambio conduce a que quienes lo lleven a cabo no tienen que venir del régimen anterior. A este punto le dedica Tierno una larga reflexión en el prólogo:

“Hay una presunción en el fondo, de la que participamos muchos, que dice que el continuismo es imposible en España y que una gran parte de quienes se han puesto al servicio del Régimen actual están excluidos del futuro por su biografía política. [...] La opinión pública nacional, e incluso la internacional no va a tener capacidad de acogimiento ni elasticidad para integrar en la política española a la mayor parte de tales personas que han sido personalidades políticas durante el franquismo. [...]

Los que se hagan cargo de los negocios públicos libres de la cortedad de visión e imaginación que impone la conservación del poder serán más capaces de crear, imaginar y poner en marcha el caudal de energía del país que están ahora en hibernación.”

La figura de Tierno era vital para la oposición política al franquismo (una oposición de corte no extremista) porque en él se veía al presidente de la hipotética República que habría que sustituir al franquismo. Esto se ve en la amplitud de la entrevista que le dedica Ramón Chao en su libro, 6 páginas, la mayor del libro. Y se ve en la presencia de Tierno en la película, presencia central que vehicula toda la narración, ligando entre sí los personajes o las situaciones descritas, encarnando a la vez el papel de narrador objetivo y de testimonio (por fuerza, subjetivo), lo que lo convierte en el enunciador del sentido y la finalidad de la película.



Por ello en una entrevista a Berzosa aparecida en la revista Triunfo, en su número nº 718, del 30 de octubre de 1976, con el título de “El Arriba España de José María Berzosa” se le pregunta a Berzosa por el protagonismo de Tierno Galván, a lo que Berzosa contesta: *“Porque podría ser un día el artífice de una reconciliación difícil, improbable. Su presencia en el film es un elemento de credibilidad indispensable en un trabajo que necesariamente inspirará pasiones y polémicas”*. Con esta respuesta se prueba la intencionalidad práctica de la película, que pretende dotar de elementos para la reflexión y de promover el debate sobre lo que ha de ser el futuro político de España. En la misma entrevista Berzosa dice que la película pretendía *“provocar impresiones nuevas y dar ganas de reflexionar”*. Estas ganas, o más que ganas, esta necesidad de incidir en el debate español (en el fondo, el nudo gordiano de la interpretación de la película) se debe a la españolidad de la producción. Y es que... ¿cómo definir la nacionalidad de su película? Arriba España, es obviamente, una película francesa, producida por la empresa pública Societé Francaise de Production. Pero sin embargo, sus autores eran españoles: el director, era Jose María Berzosa, los guionistas el propio Berzosa y Ramón Chao, y el músico, Luis de Pablos. Además, la voz en off en francés estaba dicha por la española

Adelaïde Blazques (que escritora en lengua francesa), los créditos realizados por Antonio Saura y todos los intervinientes eran españoles. Por eso, Berzosa, en la entrevista ya mencionada para Triunfo (que después comentaremos más extensamente), a la pregunta de “*Cuando se leen los créditos, da la impresión de ser una película española*”, contesta: “*Y lo es*”.

La película cuenta los grandes hitos de la historia del franquismo: victoria de la guerra civil, la creación de los cuatro pilares básicos (ejército, iglesia, Falange y carlismo), neutralidad en la II Guerra Mundial, legitimación internacional del régimen, apoyo popular al franquismo, colaboración con EE UU, Doctorado Honoris Causa a Franco por la Universidad de Salamanca, Ley de Sucesión, recuperación económica... A todos estos ‘hitos’, Berzosa les contrapone otros ‘hitos’ silenciados: represión, ejecuciones, uso de fiestas populares, mitología fascista (entierro de Jose Antonio, valle de los caídos), colaboracionismo con el eje (División Azul), propaganda, coacción para acudir a las manifestaciones a favor del régimen, corrupción (caso del Sindicato de panaderos y caso Matesa), legitimación internacional (acuerdo con EE UU para la implantación de bases militares y el Concordato con el Vaticano), represión de los estudiantes en el 56, continuismo, represión del movimiento sindical, prohibición del Diario Madrid, centralismo...



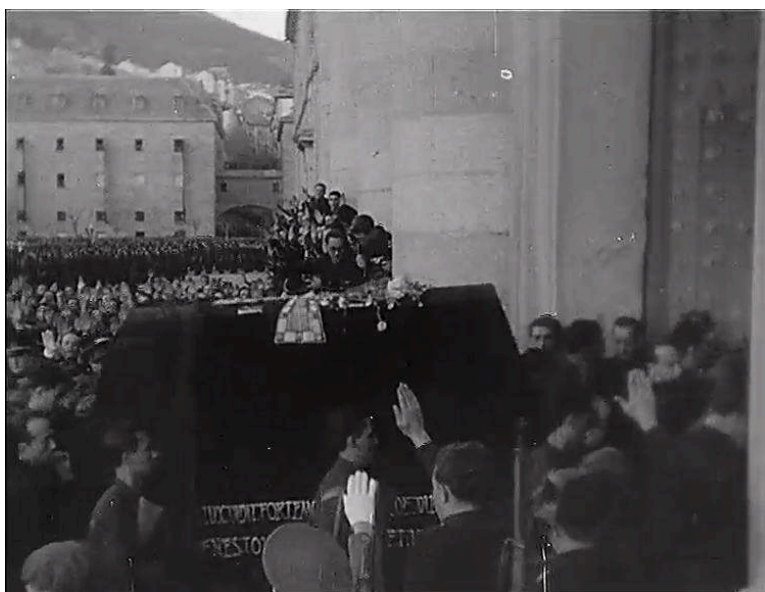
Formalmente, la película se cimenta, como casi toda la obra de Berzosa en el contrapunto, en la inclusión de una imagen o de un testimonio que desdiga abiertamente el discurso oficial, en crear una estructura dialéctica. Normalmente en la obra de Berzosa, el contrapunto es sólo uno más de los elementos constructores del relato (junto con el collage de registros, la ironía, o el punto de fractura) pero en Arriba España es el elemento estructural. Los elementos son pocos en comparación con otras películas de Berzosa (por ejemplo, Charles Fourier), y se reducen a imágenes de archivo, voz en off, entrevistas y comentarios a cámara de Tierno Galván en distintas localizaciones. Todo ello tratado con una gran subjetividad de la puesta en escena, subjetividad anunciada ya desde los mismos títulos de crédito:

De todos los elementos de la puesta en escena, son las imágenes de archivo las más numerosas. Estas imágenes muestran una verdad 'oficial', que la voz en off o las intervenciones contradicen.

Así, a las imágenes triunfantes de la victoria, por ejemplo, se le contraponen imágenes de las ruinas de Belchite mientras la voz en off de Tierno Galván comenta (en off):

“Los días de este Madrid angustiado que se entregó, no fueron los que nos pintan de un Madrid deseoso de hallar la paz, fue al contrario, era un Madrid muy consciente de que perdía la guerra, y, perdiendo la guerra, no ganaba ninguna paz... Ningún madrileño ignoraba que estábamos en presencia de un ejército vencedor, que no se atenía a sus promesas, y que exigía víctimas, que cumplía con proyectos de venganza que no correspondían a las palabras de paz.

Cuando la rendición se hizo efectiva, por las calles de Madrid, no había nadie. Algunos charcos de sangre que correspondían a los últimos intentos de resistencia contra los acuerdos contraidos por el Casado y una desolación casi absoluta. Grupos de Regulares, los primeros que entraron, grupos de legionarios y soledad. Un paseo triunfal por la Castellana de las tropas victoriosas. Había como una conciencia profunda de que se había perdido la guerra, y que las guerras no se pierden en vano, y que la ciudad que había resistido durante tanto tiempo iba a continuar sufriendo un castigo peor.”



Muchas veces este contrapunto viene explicitado en la película, como cuando la propia voz en off dice: *En ese momento en España se podía elegir entre dos películas: Franco ese hombre y El verdugo*. Pero a veces, el contrapunto no aparece aunque se mantiene una estructura dual, porque lo que le interesa a Berzosa no es sólo crear antagonismos (es decir, mostrar alternativas) sino también explicitar paralelismos. Esto se ve claro en la secuencia de archivo, justo después de la declaración de la Ley de Sucesión, en la que a planos de Franco le siguen planos del entonces príncipe Juan Carlos.

Este contrapunto conlleva mucha explicitud. Por ejemplo, la intención de la película queda meridianamente clara en las cuatro entrevistas que hace a los pilares del régimen. Cada entrevista

viene precedida de un rótulo: Ejército (entrevista a don José Angosto Gómez-Castrillón), Iglesia (entrevista al Padre Venancio Marcos), Falange (entrevista a Jesús Suevos) y Carlistas (entrevista a don Lucas María Oriol Urquijo),

El dispositivo de estas entrevistas siempre es el mismo: se presenta al personaje de pie, mientras una voz en off va enumerando sus cargos oficiales y su curriculum profesional. Después, ellos sentados desganan su ideología, en un plano en el que la cámara reencuadra hasta crear un encuadre satírico en el que enuncia y describe al personaje, lo amplifica la resonancia de algunas de las frases que se dicen: “No hubo represión, sino justicia” (proferida por el padre Venancio Marcos) o “ser falangista es ante todo una forma de ser hombre, una forma de ser español” emitida por Jesús Suevos.

Estos encuadres contrastan con los encuadres de las entrevistas a opositores (socialistas –Pablo Castellano–, comunistas –Simón Sánchez Montero–, el propio Tierno o incluso un terrorista de ETA), que son encuadres neutros, un plano medio ante una pared blanca.

Pero esta explicitud encuentra su sentido en la vocación de intervención, en la vocación pedagógica. La película pretende denunciar la ilegitimidad del franquismo, al que se le define (se le muestra) como un régimen ilegítimo, nacido de la represión y de la corrupción (los acuerdos internacionales por los que consigue ser reconocido internacionalmente son mostrados como fruto de cesiones o bien territoriales o bien legislativas). Por eso son tan frecuentes los testimonios de represión (Pablo Castellanos, Simón Sánchez Montero, Marcos Ana, la mujer de Julián Grimau, Julián Ariza, o la secuencia en la que sobre planos de karate se van desgagando las cifras de los fusilamientos en Madrid en la posguerra) y por eso hay un hincapié tremendo en la deslegitimación de cada avance franquista (la escena en la que se crea otra vez un paralelismo/contrapunto entre los turistas que en ese momento visitan la Plaza de toros de Las Ventas y el desfile de tropas nazis que allí desembocó en 1940). Y así de paso desmitificar la pretendida habilidad política del Caudillo mostrando cómo se ha beneficiado en todo momento de la coyuntura política, primero de la posguerra y después de la Guerra Fría (en la que se convirtió en una base indispensable para los Estados Unidos).

Este afán por descomponer el franquismo, contextualizar y mostrar el franquismo como un régimen demodé (en el sentido en que su enraizamiento ideológico se encuentra en el fascismo, ideología desaparecida en los años cuarenta), y su extraña pervivencia (digo extraña porque el tono que más predomina es el satírico-burlón: recuérdese el fragmento de un niño contando con lenguaje infantil el accidente de Palomares) tiene como objetivo un evidente didactismo que pretende sobre todo informar de los hechos más relevantes del período franquista hasta llegar al momento mismo del cambio. Y todo ello atendiendo al contexto internacional, relacionándolo con el resto de regímenes fascistas. Ése es el principal cometido de las imágenes de archivo, en las que se ve a Franco junto a Hitler, Mussolini, Petain (facilitando así la comprensión del mensaje al público francés, no especialmente familiarizado con la realidad española).

Pero también, y quizá este sea la intención más importante, el film quiere mostrar una salida, un proyecto de país óptimo reverso del estado franquista. Los contrapuntos no sólo tienen la intención de deslegitimar sino de mostrar la alternativa correcta, una España donde su forma de gobierno sea una República parlamentaria no condenada al centralismo. De ahí la denuncia del continuismo del régimen expresada en la figura del rey Juan Carlos. Este carácter de intervención política (unida a la idea de que la vuelta a la República era la única posibilidad legítima de transición política) se muestra con las primeras apariciones del futuro rey Juan Carlos, cuya figura es mostrada como sucesora de Franco, como carente de un ideario político propio, como una

figura más del aparato franquista.

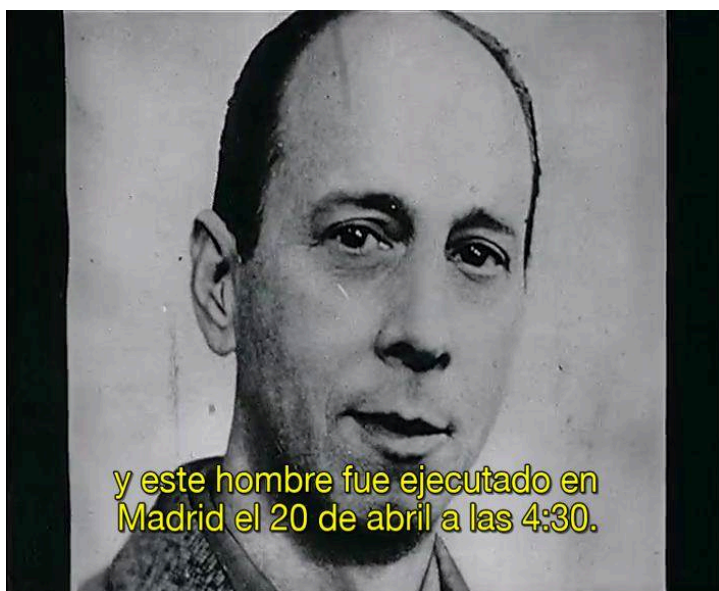


Esto se hace más patente, por no decir absolutamente explícito, con la última imagen de la película, en la que quizá se muestre de una forma más precisa todo el sentido del film: el entonces príncipe Juan Carlos echando una palada de tierra al hoyo de Carrero Blanco mientras escuchamos, otra vez, en off, la voz del futuro monarca, infinitamente repetida, con una reverberación constante: *“Juro lealtad al jefe del Estado y fidelidad al Movimiento Nacional y demás leyes fundamentales del Reino”*. En esa reverberación y esa repetición extenuante se muestra claramente el no retorno que esas palabras suponen, cómo están abocadas hacia un abismo el que nada se puede construir. Como si “España fuese a enterrar su pasado y quizá con el mismo gesto, su memoria.”

Y ante esto aparece la alternativa de Tierno Galván, como el posible crisol de esa tendencia (que es enunciada en algunas cosas como tendencia natural). Él, al aparecer no sólo como hilo conductor, sino como intérprete cualificado de los defectos del franquismo (la secuencia sobre la represión acaba con él explicando que la crueldad del régimen en realidad se debía a la psicología del dictador). O cómo antecede a la entrevista con Ignacio Goicoechea (joven emigrante que representa la nueva juventud española, más preparada y más politizada) diciendo que la recuperación económica se volvió contra Franco porque creó una nueva juventud. Pero es que además, Tierno es el único de los intervinientes, quizá junto a Joaquín Ruiz Giménez, (otro animal político) con un carácter sosegado, tranquilo, no impetuoso, reflexivo. Eso muestra sus aptitudes como gobernante, pero es que además, en sus intervenciones, muestra que tienen un ideario. El ejemplo más concreto es en la secuencia que sucede a las imágenes de la represión de la huelga estudiantil de 1954, huelga tras la cual él fue expulsado. En imagen se le ve a él paseando por el claustro de la Universidad de Salamanca mientras en voz en off explica los motivos de su expulsión:

“[En clase] Estuvimos exponiendo las ideas de la libertad en general, la libertad cívica, del estado de derecho, de lo que debía ser España realmente construida sobre supuestos de libertad, de garantía, la España de Europa. Y por defender la España de Europa, por fundar aquí una sociedad europeísta, por intentar que España saliese de la rigidez totalitaria fui expulsado de la universidad en compañía de otros profesores de la universidad de Madrid, como García Calvo y Aranguren.”

De todo lo anterior se desprende que, como dice el profesor Redondo: *“La idea de fondo que emerge en esta particular manera de articular el relato histórico se ajusta, entonces, a las tesis del exilio, que siempre se sostuvieron sobre la vinculación fascista de origen del régimen, la fidelidad a la legitimidad republicana y la frustración derivada de la evolución de un contexto internacional dominado por los avatares de la Guerra Fría.”* Es decir, primero desmontar las bases sobre las que se había construido (y legitimado) el franquismo y después proponer una alternativa que continuase con el proyecto modernizador que la República había intentado implementar.



Recepción en España

Sin embargo, a pesar de su prestigio anterior y de la inteligencia de su sistema de enunciación, Arriba España no consiguió ser una película que interviniese o que al menos diese herramientas para la mejor comprensión del periodo conocido como Transición. Y todo ello debido a una malísima distribución que esconde una censura encubierta, aunque explícita, que hizo que cuando su mensaje llegó a las salas españolas su mensaje ya fuese anacrónico e inaplicable. El estreno se produjo en Madrid el 2 de marzo de 1979, un día después de las elecciones legislativas que ganaría UCD, aunque sin conseguir la mayoría absoluta (y el mismo día del estreno de Superman); es decir, tres años después de su estreno en el Festival de Cannes, cuando la posible relevancia de la película se había ido difuminando por la evolución política. Las proyecciones, tuvieron lugar en el cine Peñalver de Madrid, en tres pases diarios (17:15, 19:35 y 22:00). El reclamo periodístico era: “Un filme de José María Berzosa ¡Un tremendo filme partidista, crítico, ejemplar y actualísimo!”. Pero la distribuidora no se molestó en publicitar la

película, como si el estreno era un mero trámite contractual que había que solventar, limitándose a diseñar un cartel, con una frase de Francisco Franco: “El mundo en un mañana próximo comprenderá la magnitud del sacrificio y entonará sus cantos de agradecimiento...” Esta frase ambigua llevó a muchos espectadores a una idea desigual sobre el contenido de la película, lo que creó falsas expectativas sobre su contenido. Lo mismo pasó con los dos únicos fotocromos que se realizaron, con dos citas extraídas de la película, pero que sacadas de contexto quedaban cuanto menos ambiguas. El guionista, Ramón Chao, me comentó que gran parte del público “estaba convencido de que iba asistir a una peli en honor a Franco”

Además, la película se estrenó en una versión, si no censurada, sí abiertamente alterada en su contenido. En 1981, José María Berzosa pudo ver la versión que se estrenó en España de su película, cuando se le brindó un homenaje en el Festival de San Sebastián de ese año.

Contracampo: Al ver por primera vez la copia española en el marco del Festival de San Sebastián, dijiste que había sido manipulada con respecto al original. ¿Podrías preciar esto un poco más?

Berzosa: *A mí me ha contrariado mucho, por un lado, la mala calidad de los subtítulos –tienden a debilitar, a disminuir la fuerza del comentario en off (que tratamos de cuidar mucho en el original francés); además, son técnicamente muy defectuosos- y, por el otro lado, el que hayan suprimido, sin más, todo el comienzo del film: una voz en off que se oía sobre cola en negro, como introducción general a la película. En cuanto a la manipulación del final, creo que se trata de una censura política –como política era la debilitación practicada en los subtítulos, ya que allí se veía, en foto fija, al entonces príncipe Juan Carlos arrojando una paletada de tierra en la tumba de Carrero Blanco mientras el fondo de la imagen estaba constituido por su voz –con un efecto de eco que se iba alejando- en el acto de la jura, ante Franco, de los Principios Fundamentales del Movimiento. Al sustituir, en la copia que aquí se ha visto esa banda sonora por otra con un simple fondo musical, el sentido de la escena varía por completo.*

Lamentablemente, no es posible poder hacer un estudio sistemático de las diferencias entre la película original y su versión alterada por el distribuidor, ya que ésta última ha desaparecido.

Y a los errores publicitarios y a la manipulación de la obra, hay que sumar que en esos tres años (5 años desde el rodaje de la película) las cosas habían cambiado mucho en política. España se había convertido en una monarquía parlamentaria, con lo que el rey Juan Carlos, que la película denunciaba como sucesor de Franco (y garante de la continuidad del régimen) se había convertido en el jefe de un estado democrático. La derecha moderada que ahora gobernaba, no había sido tenida en cuenta en la película como alternativa (la presencia de Ruiz Giménez respondía a su condición de ex-ministro de Franco, no de alternativa política). Y sobre todo, la figura de Tierno Galván, central en la película y supuesto elemento central de la reconstrucción democrática del país, había perdido toda relevancia política: el partido que lideraba, el Partido Socialista Popular, había perdido mucha iniciativa, que se la había llevado el PSOE de Felipe González (en las primeras elecciones de junio del 1977, el PSP, que formaba parte de la coalición Unidad Socialista, sólo había obtenido seis diputados). Además, Tierno Galván había sido vetado por el PSOE para la redacción de la Constitución. Y finalmente, en abril de 1978, el PSP, había sido absorbido por el PSOE. Un mes después del estreno, en las primeras elecciones municipales de la democracia, Tierno Galván sería elegido alcalde de Madrid.

Arriba España fue sustituida el 14 de marzo de 1979 por Fiebre Musical (FM, John A. Alonzo, 1978), apenas once días después de su estreno. Según la Base de Películas Calificadas del Ministerio de Cultura, la película fue vista por 9.502, recaudando aproximadamente 1.202.500 pesetas. Sin embargo, la película tuvo rendimiento económico al menos hasta 1984, año en el que se reestrenó en Barcelona, el 2 de marzo, en el Cine Padró. Esta proyección, que sólo duró una semana, tenía

como frase publicitaria la siguiente: “Arriba España de Berzosa. La película antifranquista prohibida después del franquismo”. La película se proyectó en versión original subtitulada.

Conclusión

Con todo esto, huelga subrayar que la posible influencia social y cinematográfica que podía haber ejercido la película de Berzosa, se vio limitada y anulada por el retraso en su estreno, por su nula publicitación y por su manipulación. Esos años fueron años de cambios muy profundos y muy rápidos, y la España para la que fue hecha la película no era la misma España que la recibió. Aun así, su análisis del franquismo, de su ideología y su mitología, y la deslegitimación del discurso histórico (e incluso moral) que el régimen había hecho de sí mismo, era (y es) validísimo, y pertinente. Pocas películas en nuestro país han sido tan ambiciosas como ésta.

Hoy, que la intervención de la película en nuestro sistema político ya no tiene sentido, se hace explícito que Arriba España, necesita una revisión historiográfica y analítica que la sitúe con justicia no sólo en su contexto sino también en su valor como documento y como obra cinematográfica.

HEREDERO, Carlos F. y RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo (Dir.) Diccionario de Cine Iberoamericano, Madrid, SGAE, 2011.

El texto ha sido reeditado en PALACIO ARRANZ, Manuel (Ed.), El cine y la Transición política en España (1975-1982), Madrid, Biblioteca Nueva, 2012

La serie Espagnes, emitida en Francia en 1973, estaba formada por tres capítulos: Comment se débarrasser des restes du Cid, Don Juan. L'amour et la charité, y el más conocido Mourir sage et vivre fou, sobre Don Quijote.

REDONDO NEIRA, Fernando, “Españoles en París: ¡Arriba España!, un documental del exilio sobre el franquismo y la transición a la democracia”, ponencia presentada en el Congreso En Transición, Universidad Carlos III, Madrid, noviembre 2012.

Ediciones Felmar, Madrid, 1976. Editado el año anterior en Francia: París, Stock, 1975

CARRILLO, Santiago; Después de Franco, ¿qué?, París, Editions Sociales, París, 1966.

Ramón Chao había conocido a Tierno Galván en París en un encuentro de los socialistas españoles y franceses en el que participaron François Mitterrand y Felipe González. Chao no es exactamente un exiliado. Reside en París, adonde llegó para estudiar piano y donde se quedó a vivir para trabajar como crítico literario y periodista, desde 1960, en las emisiones en lenguas ibéricas para Latinoamérica de Radio France.

El ‘¡Arriba España!’ de José María Berzosa, Triunfo, n°718, 30-10-1976.

Esta forma de ‘filmar al enemigo’ ya la había puesto en marcha en películas anteriores: Rouge, Greco, Rouge, Zurbarán o Comment se débarrasser des restes du Cid y la seguiría desarrollando en su trabajo posterior, sobre todo en la tetralogía Chili-Impressions.

MARTÍNEZ-VASSEUR, Pilar, “Jose María Berzosa: La lutte contre l'oubli”, en Voix Off. Temps, mémoire et représentation. L'avant-scène du cinéma espagnol n°7, Nantes, CRINI, 2005

Las dos citas son: “Acabo de quitarme nuestra gloriosa y emocionante boina roja con la cual he combatido desde el 19 de julio de 1936 hasta el primero de abril de 1939. Yo me incorporé al Alzamiento en Vitoria y allí me encargaron que dijese por la radio cuáles eran los motivos por los que acudimos a las armas. Yo dije, nos levantamos para recuperar el derecho a sonreír y a confiar.” de Lucas María Oriol y “España ha vivido 40 años de paz, pero hay que reconocer que el cansancio ha hecho que la paz se esté quebrando en estos momentos. Están levantando otra vez la cabeza aquellos movimientos que nos llevaron al 36 y que son el marxismo, el separatismo, el liberalismo, ayudados por las fuerzas secretas de la masonería” del padre Venancio Marcos

E-mail de Ramón Chao al autor, el 30/10/12

Contracampo n°14

En 1997, Diasa depositó todo su fondo en Filmoteca Española, pero esta película no está en el depósito. Si atendemos a la duración de la película en la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura, la duración es de 105 minutos, mientras que la versión original, la estrenada en Francia, es de 120 minutos, es decir, 15 minutos más. Pero, sin embargo, en la ficha que acompaña la reseña de Cineinforme, la duración viene expresada en metros: 3293, que equivalen a 2 horas de metraje, lo que coincide con la duración normal

Joaquín Romaguera describe así las circunstancias del estreno en Barcelona: “Decir por último que Arriba España no se estrenó en Barcelona hasta primeros de marzo de 1984, con lo que una vez levantada la prohibición que existía sobre él [no sabemos de qué prohibición se trata], terminó en una sala ‘marginal’, minoritaria, para un público selecto constituido por cinéfilos y ya convencidos.” En ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín; Historia del cine documental de largometraje en el Estado español, Bilbao, Certamen Internacional de Cine Documental de Bilbao, 1988. Pag. 44.

Fuentes de información: Arriba España, de Jose María Berzosa: Entre la deconstrucción y la intervención por Luis E. Parés, Filmaffinity, Mogambo (info y descargas).

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=nZldH9AMSSk>

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

Ver y/o descargar completo en Archive.org.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/10/arriba-espana-jose-maria-berzosa.html>

9 DE OCTUBRE DE 2019

TIERRA Y KURDISTÁN: UN VIAJE HACIA LA AUTONOMÍA

2010S

2018

ANTISISTEMA

AUTONOMIA

AUTOPRODUCCIONES

AUTORIA COLECTIVA

CÁMARA NEGRA

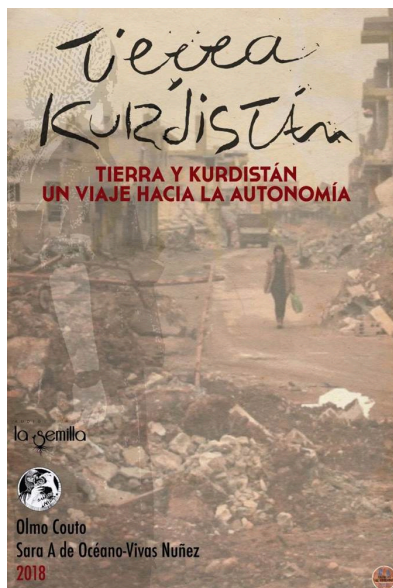
DIRECTORAS

GUERRA

KURDISTAN

LA SEMILLA

OLMO COUTO



Título original: *Tierra y Kurdistan: un viaje hacia la Autonomía*

Dirección: *Olmo Couto, Sara A de Océano-Vivas Nuñez*

Guion: *Olmo Couto, Paula Pérez-Cossio Arias*

Montaje: *Olmo Couto, Paula Pérez-Cossio Arias*

Animaciones y grafismos: *Blanca Soler*

Postproducción de sonido: *Pablo Teijon*

Produce: *Cámara Negra, La Semilla*

País de producción: España

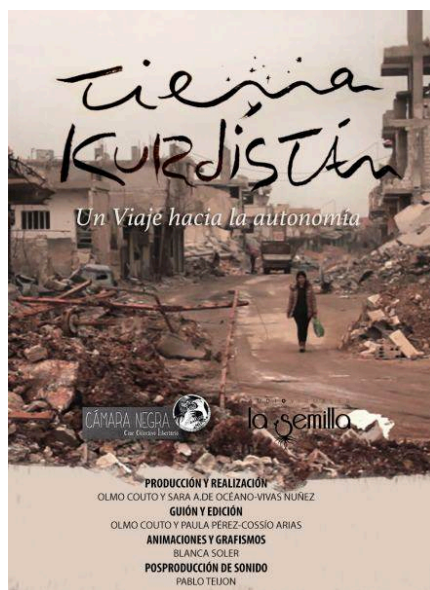
Año: **2018**

Duración: **90 min.**

Vivir de cerca una revolución



Luchas por la autonomía en el Kurdistan, mas allá de ser un documental sobre la situación política del Kurdistan, es un retrato íntimo de las relaciones que se crean entre el pueblo kurdo y lxs internacionalistas que llegan hasta allí. Es un viaje interior, a las vivencias, sentimientos y contradicciones que enfrentan en este proceso de conocimiento y aprendizaje. Un viaje a través del Kurdistan, a las zonas de Bakur y Rojava, situadas bajo la ocupación de Turquía y Siria. El documental acompaña a lxs activistas en la acción que desarrollan colaborando en los campos de refugiadxs y difundiendo la situación del pueblo kurdo en los medios alternativos. Viviendo de cerca, de la mano de sus protagonistas, la resistencia y la lucha del pueblo kurdo.



El movimiento de liberación kurdo

Esta lucha ha llamado la atención internacional en los últimos años por tratarse de una de las apuestas más grandes de autogestión. El movimiento de liberación kurdo, desarrolla el paradigma del confederalismo democrático. Un nuevo proyecto político donde el pueblo se organiza en asambleas locales, cuyos ejes sociales son la liberación de la mujer, la ecología, y un sistema económico basado en comunas y cooperativas, donde no se busca la creación de un estado. El Confederalismo Democrático tiene muchxs enemigxs; el Estado Islámico y los estados de Siria, Turquía e Irán. Además de falsos aliados con intereses geoestratégicos y neocolonialistas en la zona; Rusia y Estados Unidos. Pese a ello se presenta desde oriente medio hacia el resto del mundo como una alternativa a las diversas formas de fascismo.



Diversas modos de construir un sueño común

Nuestro viaje estaba dedicado a conocer como se construye la autonomía en el Kurdistan. Los temas que tratamos son los principales ejes de la lucha del pueblo kurdo: el feminismo, la ecología, la educación, la represión y la sanidad.

A lo largo del documental conocemos dos modos diferentes de construir este proyecto. De un lado Rojava, que cuenta con la total autonomía de un territorio liberado dentro de las fronteras de Siria, muy influido por la revolución Siria de 2011. Rojava, a su vez, presenta un contexto de guerra, con la amenaza constante del ISIS y los enfrentamientos con los gobiernos sirio y turco, además de la intervención de otros países con diversos intereses geoestratégicos en la zona.



Del otro lado, Turquía, donde el movimiento de liberación kurdo tiene dos vertientes con objetivos comunes: la vía parlamentaria del HDP, que ha conseguido el control en ayuntamientos de las ciudades de mayoría kurda y que ahora cuenta con 90 diputados en el congreso de la república; y los diversos proyectos de autogestión y asambleas que florecen pese a la persecución dictatorial del gobierno, que ha encarcelado a numerosxs activistas, periodistas, intelectuales, diputadxs. Además de haber bombardeado y asediado ciudades como Sirnak y Nusayabin, que declararon su autonomía en 2015.



Además de visitara a numerosas instituciones, colectivos, y autoridades locales, pasamos mucho tiempo con las personas que construyen este sueño desde la base, compartiendo muchos momentos íntimos y emotivos. Muchos té y comidas a las que nos invitaron, desde los humildes campos de refugiadxs de Suruc a familias que nos acogieron en Amed. Compartimos momentos de celebración, caminamos por calles adornadas de rojo, verde y amarillo, nos mezclamos en las plazas con sus gentes, charlamos con ellxs, compartimos sus pequeñas resistencias diarias, como es hablar un idioma prohibido y perseguido tanto es Siria con en Turquía... Es ahí, en esta experiencia de convivencia con las personas que habitan el kurdistan, donde comprendimos la dimension de este movimiento, que va más allá de las instituciones políticas y los colectivos que trabajan por el confederalismo democrático.

Vivimos un movimiento que abarca a toda la sociedad, donde cada uno ayuda según sus posibilidades, en este esfuerzo de construcción de una nueva realidad.



Cámara Negra es un colectivo audiovisual que elabora proyectos documentales y de ficción. Con el objetivo de que el producto final de pie al debate y a generar nuevas corrientes de pensamiento y crítica, lejos de las corrientes impuestas por los Mass Media.

A U D I O V I S U A L E S

la semilla

La Semilla Audiovisuales es un colectivo audiovisual de mujeres que comenzó sus andanzas allá por el 2012 con el documental **Stop! Rodando el Cambio**. Creen férreamente en la cultura libre como corriente de pensamiento, y en el cine como herramienta de transformación social.

Fuentes de información: Cineteca Madrid, A las barricadas, Cámara Negra, La Semilla.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=5xzNf1T8F3Y>

Ver en Youtube.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/10/tierra-y-kurdistan-un-viaje-hacia-la.html>

12 DE DICIEMBRE DE 2019

RECUPERANDO EL PARAISO

2010S

AGENCIA SUBVERSIONES

ANTISISTEMA

AUTODEFENSAS

AUTOGESTIÓN

AUTONOMIA

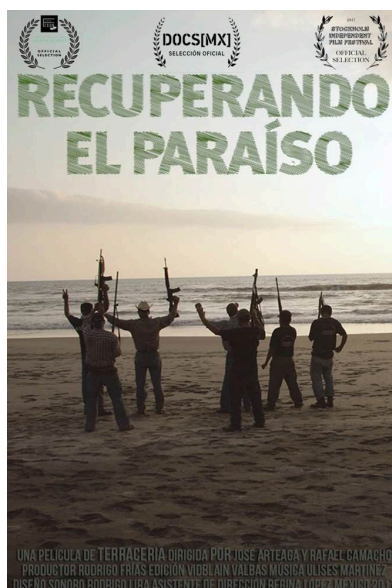
AUTOPRODUCCIONES

JOSÉ ARTEAGA

MEXICO

MICHOACÁN

RAFAEL CAMACHO



Título original: *Recuperando el paraíso*

Dirección: *José Arteaga, Rafael Camacho*

Ayt. Dirección: *Regina López*

Producción: *Rodrigo Frías*

Productora: *Terracería*

Co Producción: *SubVersiones · Agencia Autónoma de Comunicación*

Fotografía: *José Arteaga, Rafael Camacho y Nicolás Tapia*

Edición: *Vidblain Balvas*

Sonido: *José Arteaga y Rafael Camacho*

Diseño de Sonido: *Rodrigo Lira*

Música: *Ulises Martínez*

País de producción: *México*

Año: *2017*

Duración: *72 min.*

Web oficial: <http://recuperandoelparaiso.com/>

La organización de un pueblo indígena logra detener la violencia en su comunidad.



Sinopsis

Un pueblo indígena logra recuperar sus tierras arrebatadas por del narco y la indiferencia del estado.

En el contexto de la guerra contra el narcotráfico, la comunidad indígena de Santa María Ostula, resiste y defiende su territorio ante la violencia y el despojo de sus tierras. Con el levantamiento de los grupos de autodefensa de la región, y la reconstitución de su policía comunitaria, los residentes que habían sido desplazados finalmente pudieron regresar a sus tierras y una vez más, comenzar la reconstrucción de su comunidad.



Apuntes de los Directores

La violencia en México se ha vuelto cada vez más complicada. Desde el comienzo de la guerra contra el narcotráfico hace 10 años, ha habido muchos conflictos armados en varias regiones del

país, lo que resulta en miles de muertes, desapariciones y las familias desplazadas. Desde los medios de comunicación nacional, ha habido un intento de minimizar el problema, presentar el conflicto como una simple lucha entre cárteles de la droga. La prensa crítica no ha escapado a la censura, y el creciente número de periodistas asesinados es un signo alarmante para la libertad de expresión en México.



Es por ello que consideramos importante mostrar cómo la violencia afecta a la población civil, y cómo las diferentes comunidades se han organizado para defender sus tierras. Pensamos que este documental con diferentes puntos de vista sobre temas locales es un reflejo del conflicto armado y la situación que prevalece en el país. Queremos además mostrar algunos de los caminos que las comunidades han tomado con el fin de restaurar la paz.

Notas de producción

El primer contacto que tuvieron los directores con la comunidad de Santa María Ostula fue en 2009, cuando se acercaron a ellos como periodistas independientes para cubrir el proceso de recuperación de tierras y la formación de la primera policía comunitaria en Michoacán. Sin embargo, la represión y la violencia aumentaron rápidamente en la región en los próximos años, por lo que fue casi imposible acercarse a la zona de conflicto.



En 2014, durante el levantamiento armado en el estado de Michoacán, acompañaron a las fuerzas de autodefensa de reciente formación (grupos de vigilancia de ciudadanos armados que luchan contra los cárteles de la droga) en su avance hacia la costa, los cuales les permiten volver a Xayakalan, después de 5 años, para continuar documentando el proceso de recuperación de tierras y para mostrar las atrocidades cometidas por las organizaciones criminales.



Web oficial:

Facebook: <https://www.facebook.com/recuperandoelparaiso>

Vimeo: <https://vimeo.com/recuperandoelparaiso>

Fuentes de información: Recuperando el paraíso, SubVersiones · Agencia Autónoma de Comunicación,

Película en línea · <https://player.vimeo.com/video/237909889?color=ff9933>

Recuperando El paraíso (subt frances) from Terraceria Audiovisual on Vimeo.

Ver en Vimeo en V.O.S.Inglés

Ver en Vimeo en V.O.S.Francés a 1080p.

Ver en FilminLatino en V.O. a 1080p.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/12/recuperando-el-paraiso.html>