

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



2020

26 ENTRADAS

14 DE ENERO DE 2020

BUSCANDO A LARISA

2000S

2012

ANDRÉS PARDO PICCONE

DOCUMENTAL SOBRE CINE

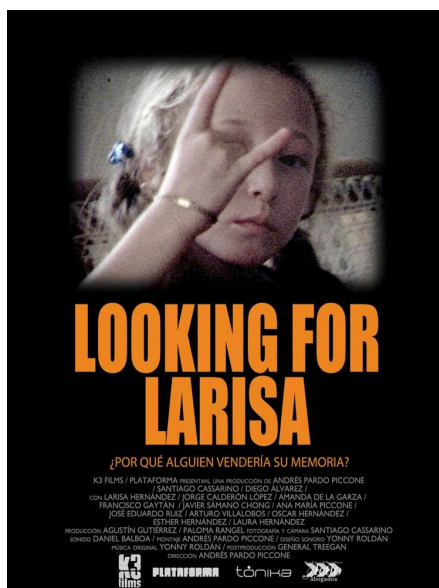
FAMILIA

FOUND FOOTAGE

MATERIAL DE ARCHIVO

MEMORIA

MEXICO



Título original: *Buscando a Larisa*

Dirección: *Andrés Pardo Piccone*

Guion: *Andrés Pardo Piccone*

Música: *Yonny Roldán*

Fotografía: *Santiago Cassarino*

Productora: *K3 Films*

País de producción: *México*

Año: *2012*

Duración: *79 min.*

Buscando a Larisa es un documental realizado por el cineasta uruguayo Andrés Pardo, el proyecto surge después de que Andrés compró en un mercado de antigüedades una cámara super 8mm con dos mil pies de material familiar que datan de 1970 a 1980, material en el que se incluyen escenas de la infancia de Larisa, una pequeña niña rubia, simpática, divertida y muy expresiva frente a la cámara de su papá, que con la cámara llevo un registro de la vida de su familia, los viajes, los días de trabajo, cumpleaños y otros eventos familiares.

La inquietud del cineasta surge en el momento en el que se pregunta por qué se desprendería la familia de tales recuerdos, y es el memento en el que decide junto al fotógrafo Santiago Cassarino comenzar un proyecto de documental en busca del paradero de Larisa y de respuestas a sus interrogantes respecto a ese material.



Un montón de recuerdos perdidos son vendidos al mejor postor en un mercado de antigüedades. Un coleccionista de películas en Súper-8 encuentra diez años de filmaciones familiares protagonizadas por una niña de la que sólo sabe su nombre. Tras el rastro de Larisa, Andrés Pardo construye un documental sobre el papel que juega el registro del pasado en la identidad de las personas. Todo esto mientras trata de encontrar una respuesta a la pregunta: ¿cómo es que alguien vende su memoria?

Fuentes de información: Filmaffinity, IMDB, MUBI, Cineteca Nacional, AgoraGDL.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=i0ain0ya9NE>

Ver completo en Youtube.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/01/buscando-larisa.html>

7 DE FEBRERO DE 2020

TV UTOPIA - TODOS PODEMOS SER UN CANAL DE TELEVISIÓN

1990S

2010S

2011

ARGENTINA

SEBASTIÁN DEUS

TELEVISIÓN

TELEVISIÓN COMUNITARIA

TELEVISIÓN COMUNITARIA (ARGENTINA)



Título original: *TV Utopía*

Dirección: *Sebastián Deus*

Guion: *Sebastián Deus*

Fotografía: *Martín Frías*

Intervienen: *Jorge Grex Lobos, Ricardo D'Angelo, Ariel Morguera, Eladio González*

Productora: *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) / Ocellus*

País de producción: *Argentina*

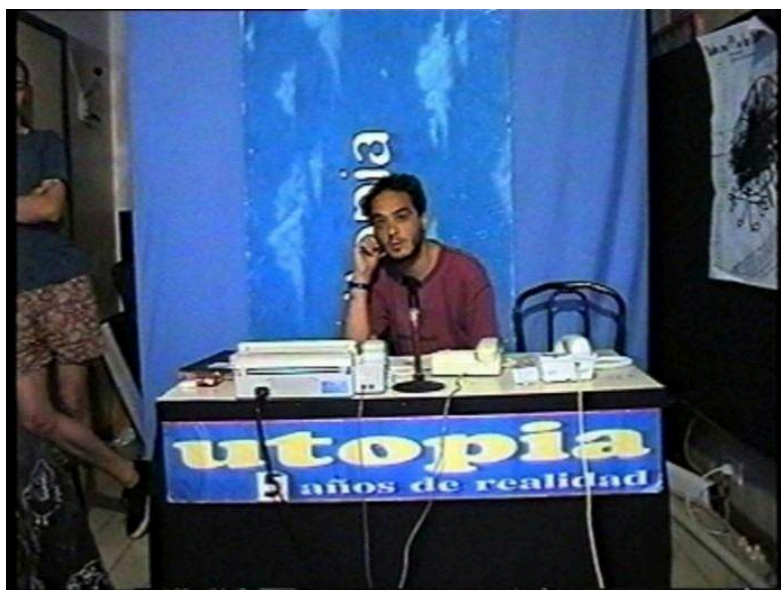
Año: *2011*

Duración: *91 min.*

Documental sobre TV Utopía, un canal de televisión comunitario, hecho por los vecinos del barrio de Caballito en la ciudad de Buenos Aires. Sin fines de lucro y de acceso gratuito, transmitió al aire durante la década de los '90. Salía desde el living de un departamento, un local comercial o la plaza del barrio durante las 24 horas. El film indaga sobre la construcción colectiva y comunitaria de un proyecto, sobre la libertad de expresión y sobre la concreción de los sueños personales de un barrio.

TV UTOPIA: EL MEDIO ES EL MENSAJE

Por @PabloArahuete



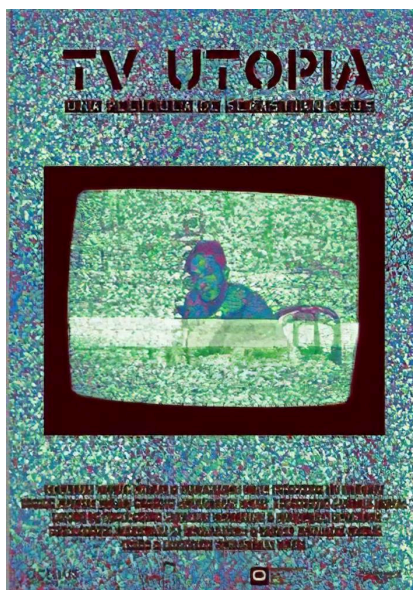
TV Utopía (2011) es un documental del director Sebastián Deus, quien allá por los noventa también formaba parte del Canal cuatro utopía, proyecto de autogestión de los vecinos del barrio de Caballito fundado por Fabián Moyano.

Vamos al grano: Tv utopía es un documental del director Sebastián Deus, quien allá por los noventa también formaba parte del Canal cuatro utopía, proyecto de autogestión de los vecinos del barrio de Caballito fundado por Fabián Moyano que al no contar con una licencia para transmitir lo hacía desde la clandestinidad y con una escasísima producción y amateurismo evidente.

Detrás de este proyecto colectivo, que para la década menemista significaba por un lado la identidad de un medio alternativo de comunicación y por otro un sueño hecho realidad para aquellos que jamás formarían parte de ninguna programación de canal de cable o de aire por el contenido y la forma de los programas (a lo largo de diez años hubo de todo incluso noticieros y programas políticos), existe de cierta manera una historia que de acuerdo al punto de vista que la observe podría asociarse a la lucha quijotesca contra los molinos de viento de los grupos hegemónicos pero también es justo reconocer planteada en términos que dentro del ámbito comunicacional resultan por lo menos cuestionables, no tanto desde lo ideológico sino desde los códigos de la comunicación per se.

Hay dos preguntas incómodas que este loable, aunque con importantes falencias en lo que a la utilización del material se refiere, documental no puede responder desde la propuesta por lo menos cinematográfica que sale a buscar el testimonio de los involucrados y de sus particulares anécdotas: ¿cuánta gente miraba este canal gratuito y de aire que por sus condiciones rústicas transmitía las 24 horas con interferencia? Y la segunda obedece a preguntarse con sinceridad a qué intereses reales afectaba este proyecto comunitario que transcurrida una década intentó recuperar

luego un espacio durante la agitada y convulsionada disputa por la famosa Ley de medios con la esperanza de conseguir alguna adhesión a sus ideas cuando la política lo contaminó todo.



No puede visionarse este documental de buenas intenciones sin tomar como punto de partida una frase del filósofo y teórico canadiense Marshall McLuhan (1911-1980), pionero en muchos temas de debate de teoría de la comunicación que aún hoy continúan vigentes a pesar de los brutales cambios a partir de la digitalización: el medio es el mensaje.

Sin ánimo de teorizar desde este lugar y simplemente con fines complementarios a este texto podría resumirse el pensamiento del canadiense partiendo de la idea que el contenido de la comunicación es menos importante que el medio que la provoca. Esa pequeña y sutil diferencia entre contenido o mensaje y medio es lo que sintetiza el antes, durante y después del Canal 4 utopía, que por su esencia y origen distaba mucho de lo que puede significar la palabra televisión porque lo que predomina en este medio es la imagen sobre el contenido.

Muchos de los programas que se transmitían en Utopía, y sobre este particular alcanza con el material de archivo recuperado por Deus -casi 300 horas-, hubiesen tenido mayor impacto en una radio porque carecen de imagen más allá de la exposición de la televisión en crudo y con las impurezas técnicas pertinentes.

Así, lo que frecuentemente aparece en pantalla y más aún en un documental de estas características es el costado artesanal y voluntarioso pero también su límite cuando se rompe la barrera entre lo que está adelante y lo que está atrás de cámara. El efecto de la desprolijidad muchas veces juega en contra porque a pesar de causar simpatía o gracia en un primer instante luego desnuda con más profundidad los alcances del mensaje en función al contenido. Algo que por ejemplo se toma en solfa en programas humorísticos como los de Peter Capusotto, por citar el ejemplo local más oportuno.

Sin embargo, también debe reconocerse que el Canal utopía utilizó un espacio en la comunicación para dar voz a otra manera de entender a los medios de comunicación alternativos sin entrar en el debate sobre la legalidad o ilegalidad de sus transmisiones.

La clave del documental de Deus no es otra que el punto de vista elegido para contar la historia que no presenta dobleces, contradicciones pero es justo decir tampoco transparente militancia en una época donde no existe el matiz sino el posicionamiento hacia un extremo o hacia el otro.

Fuentes de información: *Luis Zurc*, *FilmAffinity*, *CineFreaks*, *Página12*, *Telam*.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=aaYJT4C2iko>

[Ver completo en Youtube.](#)

[Ver completo en Vimeo.](#)



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/02/tv-utopia-todos-podemos-ser-un-canal-de.html>

9 DE FEBRERO DE 2020

GRACIAS A DIOS Y A LA REVOLUCIÓN

1980S

1981

CARTELES NARANJAS

JACKIE REITER

LATINOAMERICA

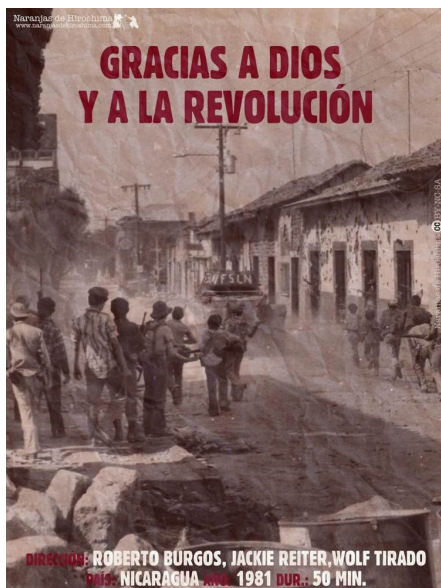
NICARAGUA

RELIGIÓN

REVOLUCIÓN

ROBERTO BURGOS

WOLF TIRADO



Título original: *Gracias a Dios y a la revolución*

Dirección: *Roberto Burgos Cantor, Jackie Reiter, Wolf Tirado*

Guión: *Roberto Burgos Cantor, Jackie Reiter*

Producción: *Wolf Tirado*

Música: *Víctor Jara, Luis Enrique Mejía Godoy, Carlos Mejía*

Fotografía: *Wolf Tirado*

Productora: *Tercer Cine, Institute of Human Promotion (INPRHU), Conferencia de Religiosos de Nicaragua (CONFER)*

Distribución: *Instituto Nicaraguense de Cine (INCINE)*

País de producción: *Nicaragua*

Año: *1981*

Duración: *50 min.*



Un documental sobre el papel de la Iglesia Católica durante la revolución sandinista en Nicaragua, muestra miembros del clero que sirven como funcionarios del gobierno y feligreses que testifican de la fuerza inspiradora y unificadora del cristianismo en las reformas nacionales.



"Y la verdad es que lo que más disgustaba al Papa de la revolución de Nicaragua es que fuera una revolución que no perseguía a la Iglesia. Él hubiera querido un régimen como el de Polonia, que era anticatólico en un país mayoritariamente católico, y, por tanto, impopular. Lo que menos quería era una revolución apoyada masivamente por los cristianos como la nuestra, en un país cristiano, y, por tanto, una revolución muy popular. ¡Y lo peor de todo para él es que fuera una revolución con sacerdotes!"



Fuentes de información: [IMDB](#), [BFI](#),

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=RhQixGRV14o>

[Ver en Youtube.](#)



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/02/gracias-dios-y-la-revolucion.html>

21 DE FEBRERO DE 2020

EL SECRETO DE LA BELLEZA. PUEBLOS QUE DEFIENDEN LA TIERRA

2010S

2018

ANTISISTEMA

CAPITALISMO

CHIAPAS

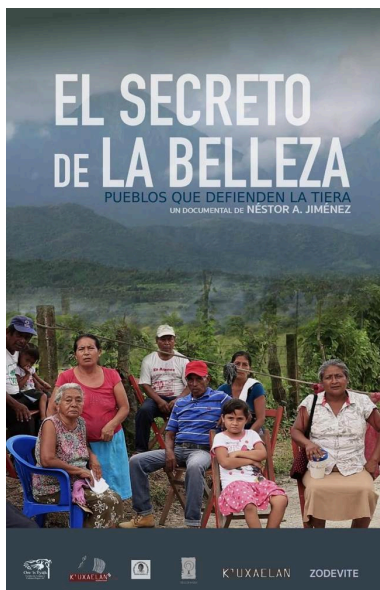
CINE COMUNITARIO

K'UXAELAN AUDIOVISUAL

MEXICO

NÉSTOR A. JIMÉNEZ DÍAZ

TERRITORIO



Título original: *El secreto de la belleza. Pueblos que defienden la tierra*

Dirección: *Néstor A. Jiménez Díaz*

Producción: *K'uxaelan Audiovisual, Re:common*

Fotografía: *Pavel Valenzuela Aramburo,*

Fotografía adicional: *Néstor A. Jiménez Díaz, Juan Antonio Méndez Rodríguez, José Alfredo Jiménez Pérez*

Edición: *Néstor A. Jiménez Díaz*

Sonido: *K'uxaelan Audiovisual*

Intervienen: *Tarcisio Gómez Estrada, Mikeas Sánchez, Lucas Nañez Castellanos, Galdino Aguilar Verdugo, Consuelo Velasquez Díaz, Nelfo Jiménez, Nataniel Hernandez Nuñez, María Sánchez, Basilio Díaz Sánchez, Noé Roblero*

Idioma original: *Español*

País de producción: *Chiapas; México*

Año: *2018*

Duración: *50 min.*

Pueblos chiapanecos organizados se enfrentan al extractivismo por el bien de la humanidad. El arte de la resistencia, la lucha y la rebeldía se refleja en el No rotundo a los intereses de cualquier Estado o capital financiero. La defensa de los ríos y de las montañas esta en sus manos y tienen claro que es ahora la defensa de la vida, porque no quieren volver a ser esclavos en sus propias tierras logradas desde la revolución.



Notas de producción

En México, después de la Revolución iniciada en 1910, más del 60% de la tierra es de propiedad colectiva y no puede ser vendida. Desde el gobierno de Carlos Salinas, hasta el gobierno de López Obrador, han buscado despojar a las personas de sus tierras mediante reformas estructurales, para que los ejidatarios puedan vender sus tierras a proyectos extractivistas. Los pueblos son engañados por el gobierno a través de falsas consultas para imponer estos proyectos y, posteriormente entregarlos a las transnacionales y bancos.

Hay una resistencia, lucha y rebeldía de pueblos organizados para defender sus tierras, su casa común, de este desarrollo de muerte, ahora también llamada cuarta transformación.



La producción del documental se realiza en el contexto de la aplicación de las Reformas estructurales impulsadas en el gobierno de Peña Nieto, reformas que ante todo buscan entregar los últimos bienes comunes como la tierra a manos de empresas extractivistas.

Con la ayuda del colectivo italiano Re:common, se inicia un recorrido por Chiapas para encontrar a las personas que están en una lucha por el cuidado de sus bienes, es así que conocimos de cerca la lucha del Frente Popular en defensa del Soconusco y el Movimiento Indígena del Pueblo Creyente Zoque en Defensa de la Vida y el Territorio. Estas luchas se articulan desde sus bases mediante reuniones informativas y de estrategias para la defensa de sus derechos.

Fuentes de información: Kuxaelan Audiovisual

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

Ver en Youtube completo.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/02/el-secreto-de-la-belleza-pueblos-que.html>

4 DE MARZO DE 2020

CUANDO LAS MONTAÑAS TIEMBLAN - WHEN THE MOUNTAINS TREMBLE

1980S

1983

DERECHOS HUMANOS

DIRECTORAS

GUATEMALA

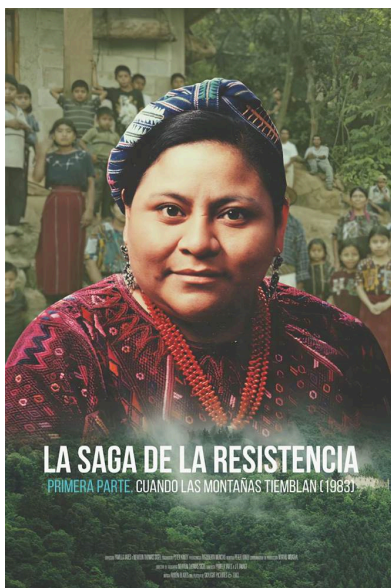
LATINOAMERICA

NEWTON THOMAS SIGEL

PAMELA YATES

PUEBLOS ORIGINARIOS

U.S.A.



Título original: *When the Mountains Tremble*

Dirección: *Pamela Yates, Newton Thomas Sigel*

Música: *Rubén Blades*

Fotografía: *Newton Thomas Sigel*

Producido por: *Peter Kinoy*

Intervienen: *Rigoberta Menchú Susan Sarandon*

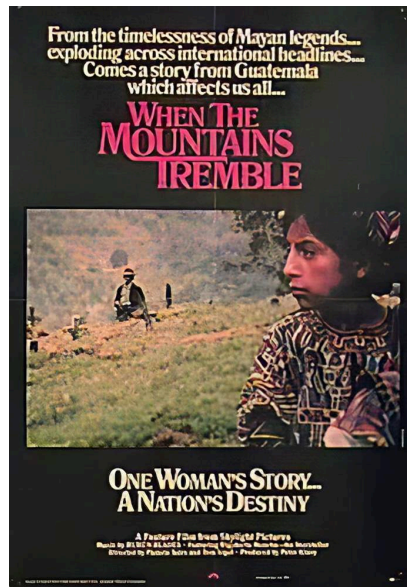
Productora: *Skylight Pictures*

País de producción: *Estados Unidos*

Año: *1983*

Duración: *83 min.*

Un documental sobre la guerra entre el ejército guatemalteco y la población maya, con testimonios de primera mano por la ganadora del Premio Nobel de la Paz Rigoberta Menchú.



Los testimonios de Rigoberta Menchú, ganadora del Premio Nobel de la Paz en 1992, amplían el panorama sobre los abusos de las fuerzas de seguridad guatemaltecas contra su pueblo y otras comunidades indígenas en el despojo de sus tierras. El enfrentamiento en la Embajada de España en 1980 que tomó la vida de más de 30 personas, incluido su padre, acentuó la represión hacia la sociedad civil. El documental fue presentado en Estados Unidos en 1983 y ganó el Premio del Jurado en el Festival de Cine de Sundance, pero tuvieron que pasar 20 años para que pudiera estrenarse en Guatemala.



INFORMACIÓN DE CONTEXTO

Historia reciente de Guatemala

Luego de 30 años de impunidad, en enero de 2012 un juzgado guatemalteco acusó al ex dictador de Guatemala Efraín Ríos Montt de haber cometido crímenes contra la humanidad. Contrario a lo que cabía esperar, dados los antecedentes de la justicia guatemalteca, fue acusado de haber cometido genocidio en la década de los 1980s en contra del Pueblo Maya pobre. En 1982, Pamela Yates, una joven y novel cineasta, se valió de su aparente ingenuidad para lograr un acceso sin precedentes a Ríos Montt, sus generales y la guerrilla de izquierda, quienes libraban una guerra clandestina en las montañas profundas de Guatemala. Así surgió la película *Cuando las montañas tiemblan* (1983), que reveló que el ejército de Guatemala estaba matando población civil Maya. Tal y como apunta Yates en su extraordinario documental que da seguimiento a la temática, *Granito de arena*, cómo atrapar a un dictador, Guatemala “abrazó mi alma y nunca más me soltó.” Treinta años más tarde, *Cuando las montañas tiemblan* volvió al centro de la vida de Pamela cuando la buscó una abogada española que investigaba el régimen de Ríos Montt. La abogada creía que el primer film de Yates y su material fílmico inédito podrían contener evidencia que permitiría presentar una acusación por genocidio, en el marco de la legislación internacional

Fuentes de información: [PBS](#), [IMDB](#), [Filmaffinity](#), [Wikipedia](#).

Película en línea · https://archive.org/embed/cuando_tiemblan_las_montaas_historia_de_la_guerra_en_guatemala_Skylight_360p

[Ver en PBS](#)

[Ver en FilminLatino](#)

[Ver en Archive.org](#)

[Ver en Youtube](#)



Entrada original

<https://www.naranjasdehirosima.com/2020/03/cuando-las-montanas-tiemblan-when.html>

6 DE MARZO DE 2020

BERTA VIVE

2010S

2016

BERTA CACERES

CAPITALISMO

DIRECTORAS

ECOLOGIA

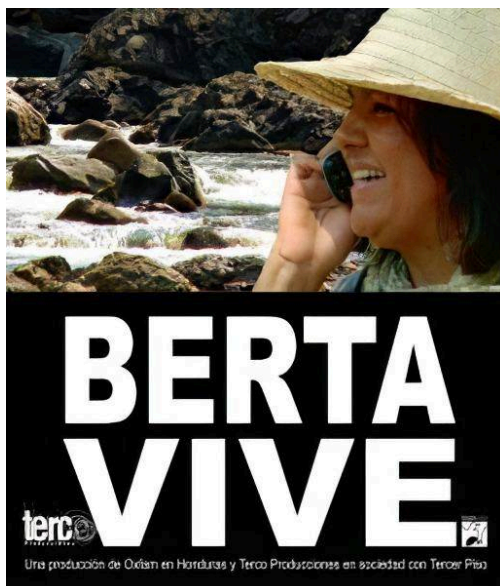
HONDURAS

KATIA LARA

LATINOAMERICA

MOVIMIENTOS SOCIALES

TERRITORIO



Título original: *Berta Vive*

Guión y Dirección: *Katia Lara*

Empresa productora: *Terco Producciones*

Producción: *Katia Lara*

Producción Ejecutiva: *Katia Lara, Rodolfo Arévalo*

Dirección de Producción: *Esther Anino*

Investigación y Asistencia Dirección: *Milton Benítez*

Cámara: *Katia Lara, Isaac Gutiérrez, Gerardo Aguilar, Luis Fernando López, Ramón Hernández, Gabriel Alvarenga, Nincy Perdomo*

Cámara aérea: *Alejandro Tróchez, Luis Agüero*

Sonido directo: *Enrique Fuentes, Gerardo Aguilar (hijo), Karla Díaz, Joselinne Escoto, Henry Flores, Ricardo Menjivar*

Montaje: *Esther Anino*

Animación: *Krizia Vásquez*

Corrección de color: *Esther Anino*

Post producción de sonido: *Gerardo Kalmar*

Documentación Internet: *Aliane Castillo*

Archivo: *Terco Producciones*

Música original: *Gerardo "Lalo" Rojas*

País de producción: *Honduras*

Año: **2016**

Formato final: **Video HD - DCP**

Duración: **30 min.**

Una producción de TERCO PRODUCCIONES y OXFAM HONDURAS, en asociación con TERCER PISO, con el apoyo de COPINH y OFRANEH.

El asesinato de Berta Cáceres estremeció al mundo en marzo de 2016. El activista mexicano Gustavo Castro, testigo del crimen, sobrevivió al horror de esa noche, pero quedó atrapado en Honduras. La lucha contra la instalación ilegal de una represa en el río Gualcarque es el preámbulo de esta historia. Seguimos a Miriam Miranda, dirigente garífuna, compañera y amiga de Berta. Ellas comparten la lucha por la descolonización en un país entregado al capital trasnacional, donde la impunidad permite arrebatar la vida de muchas maneras.



Berta Cáceres

Berta Isabel Cáceres Flores (4 de marzo de 1971, 1972 o 1973|La Esperanza, 2 de marzo de 2016) fue una líder indígena lenca, feminista y activista del medio ambiente hondureña.

Cofundó el COPINH para luchar por los derechos de los lenkas y ganó el Premio Medioambiental Goldman, el máximo reconocimiento mundial para activistas de medio ambiente. Fue asesinada después de años de haber recibido amenazas contra su vida. Su asesinato fue ampliamente condenado a nivel internacional en toda América y parte de Europa.



Biografía

Fue hija de Austra Bertha, partera, enfermera y alcaldesa, quien dio amparo a muchos refugiados de El Salvador durante la guerra civil de ese país, además sometió la moción de la firma de Honduras del Convenio 169 de la OIT sobre pueblos indígenas y tribales, el cual fue firmado en 1995. También impidió que se instalara un batallón en La Esperanza para evitar la militarización, ya que los militares suelen hacer acosos a los pueblos y a las mujeres indígenas.

Durante su infancia y adolescencia Berta pudo ver y unirse a las luchas de su pueblo, uno de sus hermanos fue balaceado y perseguido, su otro hermano fue secuestrado y torturado por seis meses, su madre fue vigilada por 12 años y fue secuestrada en 1992 por un coronel egresado de la Escuela de las Américas, que luego fue ascendido.

Al formar parte de su pueblo participó en muchos de sus ritos y tradiciones, entre ellos, la compostura al agua.

Estuvo casada con el dirigente indígena Salvador Zúniga y fue madre de 4 hijos. Una de sus hijas, Berta Zúñiga Cáceres, asumió el liderazgo del COPINH, la organización que Berta Cáceres dirigía antes de ser asesinada. Pocas semanas después de asumir la responsabilidad, Berta Zúñiga Cáceres denunció que el 30 de junio de 2017 sufrió un atentado del que logró escapar.

Activismo ambiental

En marzo de 1993 cofundó el Consejo Cívico de Organizaciones Populares e Indígenas de Honduras (CCOPINH) para luchar en defensa del medio ambiente, el rescate de la cultura lenca y para elevar las condiciones de vida de la población de la región.

Destacó en su activismo medioambiental, siendo especialmente mediática su actividad en contra de la privatización de los ríos y los proyectos de presas hidroeléctricas de inversores internacionales, sobre todo su lucha contra el proyecto de la represa de Agua Zarca en el río Gualcarque en Santa Bárbara. Luchó también contra proyectos mineros y madereros.

En 2009 encabezó protestas contra el golpe de Estado del 28 de junio al entonces presidente hondureño Manuel Zelaya. Además fue una dura crítica del gobierno de Juan Orlando Hernández.

Oposición al proyecto hidroeléctrico de Agua Zarca

Desde el golpe de estado de 2009, se han iniciado en Honduras una gran cantidad de megaproyectos muy destructivos para el medio ambiente, que acarrearán el desplazamiento de comunidades indígenas y la privatización de ríos y territorios, destinándose casi el 30 % del territorio nacional a concesiones mineras.¹¹ Según denuncia el COPINH, en 2010 el Congreso Nacional otorgó docenas de concesiones de ríos en toda Honduras. Entre estas, le entregó por 20 años el río Gualcarque a la empresa DESA, un río sagrado para el pueblo lenca y una importante fuente de agua y alimentos.

En 2006 un grupo de indígenas lenkas de Río Blanco acudieron al COPINH en busca de ayuda tras haber sido testimonios de la llegada de maquinaria y material de construcción en su área. El proyecto se trataba de una alianza comercial para construir cuatro represas hidroeléctricas en el río Gualcarque. Los actores implicados eran la compañía china Sinohydro (la mayor compañía constructora de presas del mundo), la Corporación Financiera Internacional (CFI) del Banco Mundial y la compañía hondureña Desarrollos Energéticos S. A. (DESA). Al no consultar a la comunidad local sobre el desarrollo del proyecto, las empresas habían violado la ley internacional, concretamente el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo. Los lenkas consideraban que las presas afectarían su acceso a agua, comida y materiales para medicina, por lo que su modo de vida tradicional sería puesto en peligro.

La campaña de protesta consistió en organizar reuniones comunitarias, presentar quejas legales y llevar el caso a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). A partir del 2013, Cáceres dirigió al COPINH en la campaña de protesta. Una de sus principales acciones fue el bloqueo del acceso al área de construcción por más de un año; pese a que los activistas locales fueron repetidamente desalojados por la Policía Nacional de Honduras. El 15 de julio de 2013, los militares de Honduras abrieron fuego contra algunos miembros del COPINH, quienes realizaban una protesta pacífica, causando la muerte del dirigente Tomás García y tres heridos. En mayo de 2014 se produjeron dos asesinatos más y otros tres activistas resultaron gravemente heridos. Además, las compañías constructoras, la policía y los militares montaron desde entonces una campaña sistemática de represión, acoso y amenaza contra activistas locales y grupos indígenas, a la vez que se les criminalizaba y se les presentaba en los medios de comunicación como violentos y peligrosos.



En 2013, la presidenta del COHEP, Aline Flores, acusó a Cáceres de liderar grupos "que buscan atrasar al país" oponiéndose a proyectos de desarrollo, los cuales, manifestó, se han hecho a través de convenios y socialización con las comunidades. El mismo año, Cáceres, junto a otros dirigentes indígenas, fue acusada de inducir a cometer los delitos de usurpación, coacción y daños continuados en perjuicio de DESA, por lo que se le dictó una medida de prisión preventiva. En

respuesta, Amnistía Internacional declaró que los cargos deberían ser retirados y que si los activistas eran encarcelados serían considerados presos de conciencia. Sumado a esto, 45 organizaciones de derechos humanos regionales e internacionales expresaron su preocupación por la criminalización a los defensores de derechos en Honduras e hicieron un llamamiento para que el gobierno investigara las amenazas contra ellos. Las presiones del COPINH liderado por Cáceres, junto con la ayuda de comunidades indígenas y organismos internacionales hizo que a finales del 2013, Sinohydro y la CFI se retiraran del proyecto, aduciendo inquietudes sobre violaciones a los derechos humanos. A pesar de ello, Desarrollos Energéticos continuó con el proyecto y trasladó el área de construcción al otro lado del río con la intención de evitar bloqueos.

Denuncias

En una entrevista realizada en diciembre de 2013 por Dick y Mirian Emanuelsson, Berta denunció el acoso y la persecución a las tribus indígenas y el robo de sus tierras ancestrales por parte de el gobierno de Honduras, y la venta de la tierra y recursos naturales de el país.

Denunció las 47 concesiones (permisos de explotación) otorgadas a empresas transnacionales mediante el uso de testaferros o prestanombres hondureños luego del golpe de estado de 2009, en las que se vendieron tierras, recursos y ríos mientras las comunidades que cuidaron de ellos durante milenios eran desalojadas, quedando desprotegidas; donde los ríos, la tierra e incluso el aire pasan a ser de las transnacionales. Los ríos en muchos casos son desviados y dejan de pertenecer a las comunidades, y la contaminación o deforestación de estas zonas por empresas deforestadoras eliminan también la flora y fauna de estas tierras. Para Berta y su tribu el desvío del río significa la muerte para las comunidades, además de un ataque espiritual a ellas, ya que los espíritus del agua en su cosmología son femeninos y vitales en sus comunidades. Expresó además que durante el gobierno de Lobo no hubo tantas concesiones, en cambio durante el gobierno de Juan Orlando Hernández hubo más de 47 concesiones.



Su apelación al préstamo de 15 millones de dólares por parte de los Países Bajos, al violentar el Convenio 169 de la OIT sobre pueblos indígenas y tribales y el derecho a consulta a los pueblos indígenas, se debió a la consulta ilegítima realizada a la empresa DESA, a una organización gubernamental y a una secretaría gubernamental de asuntos indígenas y africanos en lugar de consultar a los pueblos directamente afectados.

Berta Cáceres denunció también al exministro de SERNA (Secretaría de Recursos Naturales y Ambiente), Rigoberto Cuéllar, de ser testaferro de la empresa DESA (Desarrollos Energéticos Sociedad Anónima) al juramentar que no existía el pueblo lenca en Río Blanco ya que no había ningún documento que hiciera constar la existencia de miembros de esa etnia en esta región, y

que debido a esto fue puesto por el presidente Juan Orlando Hernández como fiscal adjunto para blindarlo legalmente por todo el daño hecho por las zona de empleo y desarrollo económico (ZEDES, anteriormente llamadas ciudades modelo), empresas mineras, hidroeléctricas, etc. a los pueblos, tierras, flora y fauna afectados en el país.

Expresó el combate del COPIN contra 17 proyectos que afectan sus tierras, entre ellos un megaproyecto eólico en La Esperanza, Intibucá. La lucha del gobierno contra los pueblos indígenas con tácticas modernas como la contrainsurgencia, ataques con falsas denuncias y juicios, persecución judicial, ataques y pago por adelantado de sicarios, y pago de personal de 2000 lempiras para que sabotearan sus automóviles –lo hicieron en más de ocho ocasiones– además de tener pagados por adelantado a sicarios para cometer asesinatos contra ella, Francisco Sanches, sus otros dos compañeros enjuiciados y contra activistas indígenas y medioambientales. También denunció el intervencionismo de Estados Unidos en Honduras, el uso del país como laboratorio, el entrenamiento de paramilitares que de día trabajan como militares y de noche como mercenarios, la división de los hondureños y la construcción de la base marítima estadounidense más grande de Latinoamérica en la laguna de Caratasca, la cual tiene construcciones subterráneas de las que –alega– no son para combatir al narcotráfico. Denunció el soborno de 1 a 20 millones de lempiras a alcaldes y a líderes indígenas.

También denunció las amenazas de muerte que recibió, el acoso sexual y telefónico, y las amenazas recibidas por el excoronel de la fuerza aérea Douglas Geovanny Bustillo mientras este trabajaba como jefe de seguridad de DESA (Desarrollos Energéticos Sociedad Anónima), así como la persecución judicial recibida por parte del gobierno. Además, tras preguntársele sobre ello, Berta Cáceres comentó que la partera que ayudó a nacer a la jueza que la enjuició en septiembre de 2013, Aicia Lizeth Naigh, fue la madre de Berta, Austra Flores, quien era la partera o matrona del pueblo, y de cómo su madre recibió también a todos sus hermanos porque ella era la matrona del pueblo.

En una entrevista llevada a cabo el 7 de mayo de 2015 por CNN, Berta expresó cómo las nuevas leyes estaban violentando el derecho a la expresión de los grupos indígenas y el derecho de la defensa de sus tierras y comunidades, y de cómo el gobierno persigue a quienes protegen sus tierras.



Asesinato

Antecedentes

Según la ONG Global Witness, Honduras es el país más peligroso del mundo para el activismo ambiental, con un total de doce activistas medioambientales asesinados en 2014 y más de 120 personas asesinadas desde 2010 por oponerse a proyectos de represas.

Berta Cáceres llevaba años denunciando hostigamiento, graves amenazas de muerte y de violencia contra ella y su familia, y contra miembros del COPINH. Por lo mismo, contaba con medidas cautelares por parte de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) desde 2009, aunque según su madre, en la práctica no recibía protección del Estado por la presión de las autoridades que defienden a la mineras y empresas hidroeléctricas.

Debido a la persecución recibida, su madre y sus hijos tuvieron que abandonar el país, mientras ella tomo precauciones extremas, dormía cada noche en un lugar diferente y casi no se comunicaba mediante aparatos telefónicos, siempre viajaba acompañada, no hacía presentaciones públicas, expresó además que recibía amenazas por parte de la empresa privada DESA como de las fuerzas de seguridad de el gobierno que protegían el proyecto de DESA. Una semana antes de su asesinato, Cáceres denunció que ella y otros dirigentes de su comunidad habían recibido amenazas de muerte y otros cuatro habían sido asesinados.



Fuentes de Información: Terco Producciones, Ojo de Agua Comunicación, COPINH, Wikipedia.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=Sm8Q3LSYFDg>

[Ver en Youtube.](#)

[Ver en Vimeo.](#)



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/03/berta-vive.html>

20 DE MARZO DE 2020

LO QUE HICIMOS FUE SECRETO

1980S

2010S

2016

DAVID ÁLVAREZ GARCÍA

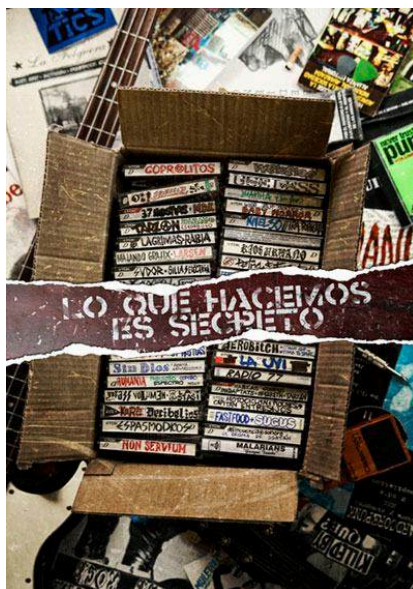
DOCUMENTAL MUSICAL

ESPAÑA

MADRID

MÚSICA

PUNK



Título original: *Lo que hicimos fue secreto*

Dirección y guión: *David Álvarez García*

Producción ejecutiva: *Sara Cort Casabona, César Fresneda Guilabert*

Coordinación: *Lab RTVE César Peña*

Ayudante de producción: *Clara Rodríguez Ruiz*

Edición: *David Álvarez García*

Dirección de fotografía: *Sancho Ortiz de Lejarazu*

Ayudante de fotografía: *Clara Rodríguez Ruiz*

Sonido: *Gorka López Antoranz*

Etalonaje: *Contrasentido*

Diseño Web e ilustración: *Manuel Jaime Carretero*

Programador Web: *David Ruiz López*

Música: *Santiago Talavera*

Con la participación de: *Poison Bambee, José Calvo, Gaboni, Mugretone, Laura Pardo, Ángela Saura, Juanjo Valmorisco, Javier Couso, Manolo Suizidio, Kurdo, Indio, Ramoncín, Ana Curra, Nacho Canut.*

Agradecimientos: *Raquel Forcén, Javier Cebrián, Sete Collazo, Miriam Hernández, Wurlitzer Ballroom, La Negra, Escuela de Boxeo La Fabrika, Joseph Castillo, Meteoritos, Pedro Saura, Óscar Sanz, David Pérez, Máster CCCD de la Universidad Rey Juan Carlos, Medialab Prado, Gloria Durán, Sonia Núñez, Víctor Sampedro, Delincuencia Sonora, PVP, OX Pow, Aerobitch, Webelos, Alberto Eiriz, Mario Riviere, Punch Records, Maximum Rock & Roll, Mariví Ibarrola, Jesús Alcaraz, Javier Suárez, Horacio Romero, Pablo Pérez*

Collado, Elvira Megías, Monica Herrador, J. F. León, Demi, Jaime, Vera (1 Minuto de Gloria), NOT, Mongoloide, Penetración, FRZ, Golpe Justo, Rock Espezial, Metro, Fanzine Bip Bop, ABC, Diario 16, Áccent, El País, El País Semanal, Tiempo, Rocksound Punk, Mondosonoro, Ruta 66, Calle20, Asiria Producciones, Mola Studio, Roger Crunch, Kid Marcos, Adriana Lorente.

País de producción: España

Año: **2016**

Duración: **94 min.**

"La historia del punk español, desde su surgimiento hasta fines de los '90, es lo que intenta abarcar este documental que consiste en entrevistas a buena parte de los protagonistas de distintas etapas de esa movida" ***1**



"'Lo que hicimos fue secreto', documental de David Álvarez que revisa la historia de la música punk en la capital española, un trayecto más accidentado y menos previsible de lo que pudiera parecer. Para ello, Álvarez entrevista a una serie de nombres destacados del movimiento desde sus mismos inicios (algunos tan insospechados como Ramoncín, que no tenía nada de punk en el sonido pero sí en la actitud) y traza una sinuosa trayectoria rebotante de experiencias en primera persona.



En hora y media ruidosa y llena de testimonios, el documental cuenta cómo se plantó la rebelión sónica que es el punk en la capital y cómo se desvirtuó o desnaturalizó en muy poco tiempo, para reencontrarse poco después a través de los movimientos sociales. ¿El motivo? La Movida, siempre la maldita Movida: aunque podamos considerar algunos de sus grupos como influidos por el movimiento (KK de Luxe, Pegamoides, Parálisis Permanente), y aunque muchos exhibieron indudables valores musicales, 'Lo que hicimos fue secreto' explica cómo la elevada clase social de sus cabezas visibles desactivó parte de la rabia punk genuina.



Por suerte, el documental no se olvida de lo que sucedía en las alcantarillas del rock madrileño, pasando revista a grupos tan variados como Larsen, Tarzán y su Puta Madre o los monumentales

OX POW, esos grandes desconocidos del punk de primera generación de la ciudad. Y encuentra gracias a la llegada de los movimientos de resistencia, las bandas muy movilizadas políticamente, la influencia vasca y el fenómeno de la okupación lo que realmente quiere contar: cómo el punk sobrevive en Madrid gracias a cuestiones ajenas a la música y muy alejadas de los tiempos de la Movida. " *2

Fuentes de información: LabRTVE, Lo que hicimos fue un secreto, FilmAfinitty, *2 SpinOf, *1 Micropsiacine

Película en línea · <https://ok.ru/videoembed/1578233367135>

Ver en RTVE.

Ver en Vimeo.

Ver en Youtube.

Ver en ok.ru



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/03/lo-que-hicimos-fue-secreto.html>

12 DE ABRIL DE 2020

BAJO EL SIGNO DE LAS SOMBRAS

1940S

1980S

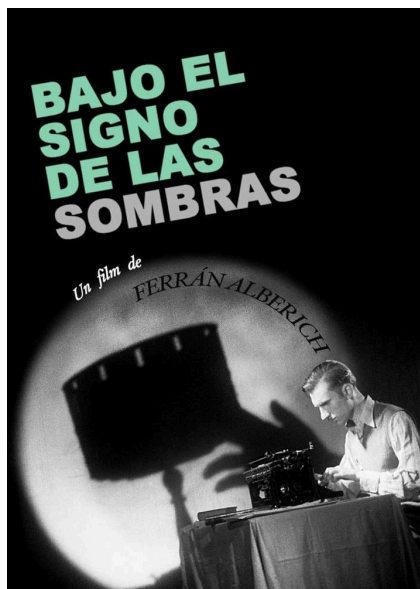
1984

DOCUMENTAL SOBRE CINE

ESPAÑA

FERRAN ALBERICH

ORIGENES DEL CINE DOCUMENTAL



Título original: *Bajo el signo de las sombras*

Dirección: *Ferran Alberich*

Guion: *Ferran Alberich*

Intervienen: Lorenzo Llobet-Gràcia, Beatriz Sans, Carlos Serrano de Osma, Delmiro de Caralt, Fernando Fernán Gómez, María Dolores Pradera, Isabel de Pomés

Productora: *Filmoteca Española*

Año: *1984*

País de producción: *España*

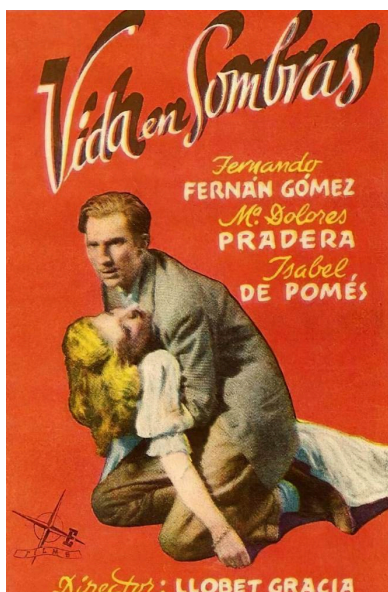
Duración: *35 min.*

Utilizando imágenes de las películas rodadas en 9,5 y 16 milímetros por Lorenzo Llobet Gracia y mediante entrevistas a Beatriz Sans, su viuda, y a Carlos Serrano de Osma y Delmiro de Caralt, amigos y compañeros del cineasta, se traza una biografía de la pasión cinematográfica que caracterizó la vida de Lorenzo Llobet Gracia.



VIDA EN SOMBRAS

Vida en sombras es una película española de 1949, en blanco y negro, dirigida por Lorenzo Llobet-Gràcia. Protagonizada por Fernando Fernán Gómez, María Dolores Pradera, Félix de Pomés e Isabel de Pomés.



Argumento

Carlos Durán, nacido en una barraca de feria relacionada con el cine, y autor de una película de aficionado cuando contaba con catorce años, se convierte en operador de cine profesional, ya que toda su vida ha estado marcada por el cine.

Contrae matrimonio con Ana, a la que se declaró durante una proyección de Romeo y Julieta. Cuando estalla la Guerra Civil, se separa de su esposa para filmar unos planos de la contienda y esta muere en un tiroteo. Para huir de los remordimientos, decide convertirse en reportero bélico, y tras el fin de la guerra cae en la depresión, llegando a odiar el cine.

Comentarios

Se trata de uno de esos casos en los que la censura impidió que esta película se conociera en su momento y tuvieran que pasar los años para reivindicarse, como el caso de La torre de los siete jorobados.



Preproducción

Lorenzo Llobet-Gràcia era un empresario de transporte y prestigioso cineasta amateur, además de organizador de numerosas actividades cinematográficas en Sabadell, donde vivía. Era amigo del realizador Carlos Serrano de Osma y del director de la revista de cine Primer Plano, Adriano del Valle, entre otros. En gran parte gracias a estos contactos en el mundo del cine, decide iniciarse con su primer largometraje, pensando en un cine comprometido en lo estético, pues eran integrantes de la difusa corriente de finales de la década de 1940, que se autoproclamó "cine telúrico".

No obstante, el guion de su ópera prima se enfrenta a malos informes de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, que advierte a la productora, Castilla Films, de su nulo interés dramático, además de sus reticencias a ciertos aspectos del guion, como el aparecer en la "zona Roja y posteriormente en la Nacional".



Problemas en la producción

El rodaje se realizó entre noviembre de 1947 y febrero de 1948. A mitad de este último, llega la noticia de que no le conceden el crédito sindical al proyecto, por lo que Llobet-Gràcia debe involucrarse personalmente, además de la ayuda de su familia, en la financiación de la película, una decisión que prácticamente les arruinó.

La película fue muy criticada por la Junta Superior de Orientación y calificada, en agosto de 1948, en 3.ª categoría. Así, los realizadores decidieron efectuar un nuevo montaje e introducir una serie de cambios en la película, añadiendo material de archivo o recortando un largo plano secuencia entre otras cosas. Esta tarea la llevó a cabo Antonio del Amo, pues Llobet-Gràcia estaba acosado por problemas familiares. Tras estos cambios se le dio la calificación de 2.ª B y la producción siguió adelante.

Estreno

Por culpa de sus malos antecedentes con la censura, no pudo estrenarse en Madrid ni Barcelona hasta 1953, concretamente el 18 de mayo en Barcelona y el 17 del junio en Madrid, y en ambas ciudades en cines de segunda categoría.

Las críticas, escasas, pues la película paso muy desapercibida, no fueron favorables, ya que el complejo discurso filmico de Vida en Sombras provocó estupor en los críticos.

Consecuencias

Debido a este fracaso económico, Llobet-Gràcia no pudo llevar a cabo su siguiente largometraje, El refugio, ni ningún otro largometraje, ganándose el calificativo de “director maldito”.

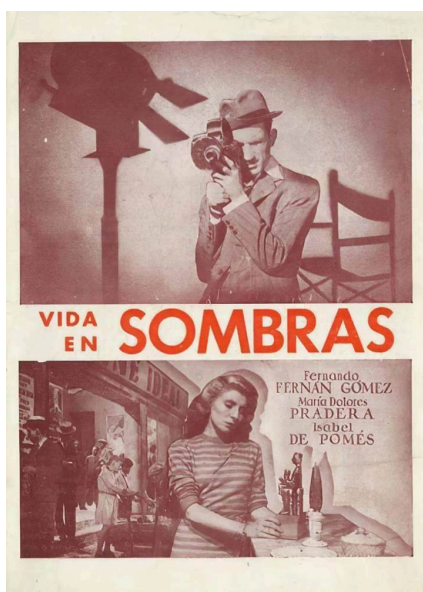
Castilla Films tampoco pudo resistir este varapalo, quedando inacabado el ambicioso proyecto de Serrano de Osma, Cerco de ira, que tenía planeado comenzar en 1949, aunque sí pudo finalizar la modesta producción de Noventa minutos, que sería su último film.

Reestreno

La película Vida en sombras encontró dificultades para ser estrenada, siguiendo el carácter maldito de su autor. Realizada en 1948, Vida en sombras no se pudo estrenar por problemas administrativos hasta 1953 en cines de segunda categoría y no llegó a tener éxito comercial ni fue

bien recibida por la crítica. Los negativos originales no fueron conservados y la película no fue reconocida hasta que la Filmoteca Española realizó en 1983 una primera restauración analógica a partir de dos copias de distribución en 16 mm. El proyecto de restauración fue coordinado por Ferran Alberich, a partir del cual realizó el documental Bajo el signo de las sombras (1984) sobre la existencia de la película y de su autor.

“Es la actitud militante y comprometida del Llobet Gràcia lo que hace que Vida en sombras sea tan diferente de las películas de su entorno, temporal y cultural, y quizás también lo que explica el rechazo que suscitó entre los que tenían que juzgarla.” (Ferran Alberich, 2012)



En 2007 apareció una nueva copia en 16 mm procedente de la colección Pere Treserra. A partir de esta copia se hizo una nueva restauración el 2012, esta vez en digital, por la Filmoteca de Catalunya con la Filmoteca Española y Deluxe. En colaboración con Filmoteca de Catalunya, Intermedio publica la obra completa de este cineasta. La edición incluye la última versión restaurada de Vida en sombras, los cortometrajes de Llorenç Llobet Gràcia restaurados, el documental Bajo el signo de las sombras, dirigido por Ferran Alberich, así como las entrevistas íntegras de Serrano de Osma, Ángel Zúñiga y Delmiro de Caralt y un librito con textos de Esteve Rimbau entre otros.

Fuentes de información: Filmaffinity, IMDB, El Laberinto Mágico, Mogambo, Filmoteca Catalunya, Wikipedia.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=89S7xZHsdco>

[Ver en Youtube.](#)



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/04/bajo-el-signo-de-las-sombras.html>

12 DE ABRIL DE 2020

EL MUNDO DE FRUCTUOSO GELABERT

1890-1930

1960S

1968

CARTELES NARANJAS

CINE MUDO

DOCUMENTAL SOBRE CINE

ESPAÑA

FRUCTUOSO GELABERT

ORIGENES DEL CINE DOCUMENTAL



Título: *El mundo de Fructuoso Gelabert*

Dirección: *Juan Francisco de Lasa*

Guión: *Juan Francisco de Lasa*

Ayudante de dirección: *Jaime Peracaula*

Ayudante de cámara: *Tomas Ribes*

Montaje: *Luis Puigvert*

Música: *Juan Pineda*

País de producción: *España*

Año: *1968*

Duración: *19 min.*

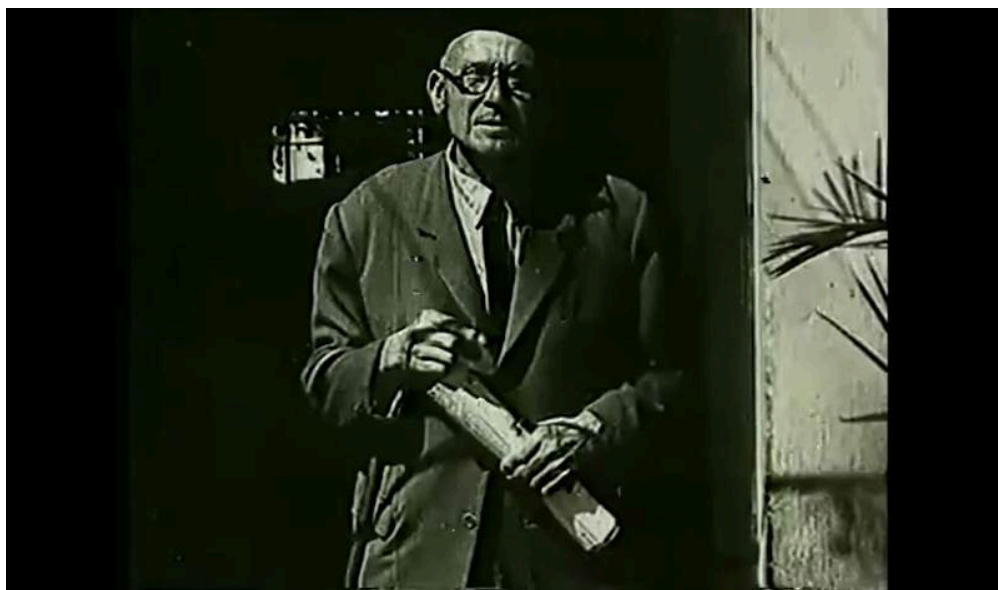
Cuando Hollywood llamó a Fructuós Gelabert él no dudó en rechazar la oferta. Le ataba a su Barcelona natal una doble responsabilidad: la de atender a su padre y a su hermana y la del desarrollo del cine en España. Nunca tuvo alfombras rojas ni Goyas honoríficos pero fue también el primer cineasta en Baleares. Gelabert tenía sólo 22 años cuando –en 1896– llegaron a Barcelona las películas de los hermanos Lumière. Él –hijo de un carpintero mallorquín– quedó absolutamente fascinado con el nuevo invento. Sus conocimientos de mecánica y sus contactos con el cine le llevaron a construirse su propia cámara: un piñón, una excéntrica, un carro y una rueda dentada. El objetivo se lo prestó un familiar y la película la compró en Lyon. «Era una cámara copia de las de los Lumière, toda de madera y que, con sólo cambiar unas piezas, podía

pasar de la filmación a la proyección», explica la licenciada en Historia del Arte y profesora asociada de la UIB, Catalina Aguiló.

En 1897 el catalán dirigía la primera película en España: Riña en un café, donde era también guionista y actor. Después llegaron las escenas costumbristas como Salida de los trabajadores de la España Industrial que hicieron que los primeros espectadores acudieran a las salas a verse a ellos mismos. En los seis días de proyecciones de las fiestas de Sants recaudó 1.500 pesetas. Un año más tarde llegaba a Mallorca para instalar un aparato de proyección por encargo de la casa Rossell. Una dinamo y un motor de gas hacían funcionar la máquina a falta de tendido eléctrico.

Era la segunda vez que un cinematógrafo llegaba a la Isla. En 1897 el Teatre Principal de Palma proyectaba las películas de los Lumière que ya habían llegado a otras ciudades españolas. Un año después, Gelabert sustituía a los franceses detrás de las cámaras y filmaba Llegada del vapor Bellver a Mallorca. «Fue la primera película rodada en Baleares. No está documentada aquí pero sí en Barcelona, por eso al principio se pensó que era la llegada del vapor desde Mallorca», afirma Aguiló. Diez años después volvería para filmar Mallorca, isla dorada. Un viaje vacacional en 1908 que se convirtió en el retrato de las costumbres y los paisajes de la Isla: la Cartuja de Valldemossa, el castillo de Bellver o las cuevas de Artà.

Su fama fue creciendo hasta que le ofrecieron trabajar en América y ser socio de un nuevo proyecto. Por aquel entonces, el cine americano estaba muy por detrás con producciones de corto metraje y Gelabert creía en la responsabilidad de desarrollar la industria cinematográfica en España. Un objetivo al que contribuyó con la creación de los primeros estudios, Boreal Films, en 1914. Sin embargo el estallido de la Primera Guerra Mundial truncó sus planes: se acabó la exportación de films a países beligerantes y la importación de película virgen lo cual llevó a la paralización del negocio.



El cine americano comenzó entonces a ganar terreno hasta encabezar el sector. «Representaba la visión comercial que Europa no tuvo. Aquí los pioneros del cine eran personajes románticos,

visionarios, pero muy malos para el negocio», asegura Aguiló. Gelabert vendió sus estudios y quiso retomar su faceta de cineasta intentando recuperar un tren que le había adelantado hacía tiempo. En 1928 filmaba su última producción, El puntaire. Sus películas seguían siendo mudas –con actores escondidos que reproducían los diálogos– cuando hacía tiempo que el cine ya hablaba en Barcelona. «Creía que el cine tenía una expresividad suficiente con las imágenes. Muchos pensaron que el cine sonoro sería un fracaso», añade la profesora.

Cuando falleció, encerrado en su taller, Gelabert acumulaba un centenar de películas en su trayectoria. Nunca tuvo una estrella en el Paseo de la Fama y muchas de sus cintas ni siquiera han logrado conservarse, pero cada fotograma lleva impregnada una parte de su historia. (Baleópolis nº17)

Liorta nun café (Riña en un café) - Frutuós Gelabert (1897)

Película en línea · https://www.youtube.com/watch?v=c4pLo_JvFPE

[Ver en Youtube.](#)

Fuentes de información: [IMDB](#), [Cine y Trenes](#), [El Laberinto Mágico](#),

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

[Ver en Youtube.](#)



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/04/el-mundo-de-frutuoso-gelabert.html>

LAYA FILMS 1936-1939

1930S

1936

1937

1938

1939

CARTELES NARANJAS

CATALUNYA

ESPANYA AL DIA

ESPAÑA

FILMOTECA CATALUNYA

LAYA FILMS

MATERIAL DE ARCHIVO



Laya Films fue una productora cinematográfica, creada en 1936 por el Comissariat de Propaganda de la Generalitat Republicana. La mayoría de los los reporteros cinematográficos de otras naciones que acudieron a España a realizar un seguimiento de la Guerra Civil Española desde el punto de vista antifascista, fueron contratados por esta productora. Durante los años 1937 y 1938 realizó 137 documentales y cortos (todos ellos en idioma catalán) sobre la Guerra Civil. Emitió el diario España al día (en catalán, mientras que la productora Film popular lo hacía en castellano). En 2002 los materiales audiovisuales de la productora fueron recuperados y restaurados por Filmoteca Española, organismo dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

LAYA FILMS 1936-1939

El cine fue para los republicanos una herramienta de propaganda y de difusión ideológica muy importante. El régimen franquista era consciente y pronto aplicó una política que consistió en la censura y la persecución. El objetivo de esta práctica no era exclusivamente extirpar las ideologías enemigas que sustentaban las instituciones de la segunda república, sino permitir la viabilidad, la consolidación y la perpetuación de un nuevo modelo político autoritario desde los inicios. Todo filme estaba bajo sospecha y era objeto de exhaustiva revisión. Política e historia fueron dos de los ámbitos más perseguidos por el Régimen. Las películas debían reflejar "la verdad de la

Historia" y se prohibían las temáticas "de orden comunista o tendencia marxista, como huelgas, boicots y manifestaciones y que pudieran afectar al glorioso Movimiento y a su ideología".

El aparato censor del régimen comenzó a tomar forma en enero de 1938 cuando Franco nombró Ministro del Interior Ramón Serrano Suñer, también conocido como "el gran censor", con las competencias de propaganda. El falangista Dionisio Ridruejo sería el Director General de Propaganda del Ministerio del Interior.

El 1 de abril de 1938 se creó el Departamento Nacional de Cinematografía bajo la dirección de Manuel Augusto García Viñolas con el objetivo de vigilar y orientar el cine para que "sea digno de los valores espirituales de nuestra patria", pero también para producir noticiarios y documental políticos y de propaganda. Por primera vez, siguiendo los pasos del frente republicano, los organismos oficiales promovieron una producción cinematográfica propia.

El 2 de noviembre de 1938, Suñer dictaba una orden que establecía la creación de dos nuevos organismos para la censura en el cine: la Comisión de Censura cinematográfica y la Junta Superior de Censura Cinematográfica. El objetivo era especializar la censura en función del material a revisar y asegurar un mejor control. Así, el primero de ellos asumió las producciones privadas, mientras que el segundo controlaba los noticiarios y documentales, aunque también hacía las funciones de apelación.

La ocupación de Barcelona en enero de 1939 que marcó casi el final de la guerra, supuso la confiscación de todas las películas producidas para posterior depuración, sobre todo documentales y noticiarios que permitieron la identificación y persecución de muchos republicanos. Mucho material fue destruido o manipulado y, al final del conflicto, el fondo fue requisado. Los materiales que sobrevivieron a la censura del régimen pasaron a formar parte, desde 1953, del patrimonio de la Filmoteca Nacional Española, entre ellos producciones de Laya Films. En el año 2001 se firmó un acuerdo de propiedad compartida entre el Estado español y la Generalitat de Cataluña.

Laya Films era la productora de la Generalitat de Cataluña promovida por el propio presidente Tarradellas a través del Comisionado de la Propaganda, una vez se instauró la República se convirtió también la herramienta de propaganda del gobierno republicano. Nutrida con los mejores cineastas de la época retrató de manera excepcional los hechos más impresionantes de la Guerra Civil y de la sociedad del momento. Imágenes que no han visto nunca la luz y que fueron escondidas por el franquismo, y que sólo se conservaron en la memoria de los perdedores.

Laya Films realizó las funciones informativas que ahora hacen los medios de comunicación públicos. Produjo noticiarios y documentales, con el objetivo principal de difundir la cultura catalana y crear una industria cinematográfica propia, sólida y con continuidad. Siendo una escuela de profesionales de cine. Se calcula que produjo unas 100 ediciones de noticiarios, lo que equivaldría a entre 900 y 1.000 noticias. El documental de investigación de Pep Garrido y Joaquim Roqué, Borrado por el fascismo, recuerda cómo los primeros cineastas de guerra de la historia filmaban por Laya Films algunas de las imágenes más reveladoras de la Guerra Civil Española.



Joan Castanyer i Manuel Berenguer, dos dels integrants de la productora Laya Films en el rodatge d'un noticiari al front d'Aragó. FILMOTECA DE CATALUNYA

CINEMA ENTRE TRINXERES

EL CONTROL DEL SECTOR CINEMATOGRÀFIC A CATALUNYA VA VIURE EL SEU CONFLICTE PARTICULAR DURANT LA GUERRA CIVIL, SEGONS UN LLIBRE SOBRE LA PRODUCTORA LAYA FILMS

(...)

Laya FILMS Y EL FINAL DEL CONTROL ANARQUISTA

Los hechos de mayo de 1937 y el enfrentamiento entre anarquistas y los partidos alineados con el Gobierno catalán liderado por Lluís Companys marcaron el fin de la hegemonía de la CNT en el sector del cine. Laya Films se había creado meses antes, en noviembre de 1936, con un propósito claro: "El cine al servicio del pueblo para la cultura y la libertad", tal como encabezaba el papel oficial de la institución. El nuevo organismo estaba adscrito al Comisionado de Propaganda -con el que llegaron a compartir edificio-, que dirigía el periodista y político Jaume Miravittles, que se había exiliado en París durante la dictadura de Primo de Rivera. El decreto que firmó Josep Tarradellas, como consejero primero, no dejaba dudas del objetivo del Comisionado: "Sus actividades serán la propaganda en el frente y la retaguardia, escrita, hablada, gráfica, artística y deportiva".

Y la filosofía de Miravittles lo remachaba: "En la guerra y en la paz, la propaganda es un instrumento indispensable en la vida de los Estados", reproduce el libro. Una propaganda con destinatarios múltiples, dentro de Cataluña, en el resto de España y también en el extranjero, especialmente Francia e Inglaterra. Los productos que realizaba Laya Films fueron los noticiarios - España al día - y los documentales. La productora también se encargaba de la distribución y el doblaje de las películas soviéticas. "Los noticiarios España al día eran una crónica semanal de lo que pasaba en la frente, mientras que los documentales solían ser monográficos para mostrar una crónica de una Cataluña que, pese a estar en guerra, era un país próspero.

Por eso se hacían reportajes de una fábrica de cerámica de Abrera o de explotaciones agrícolas ", apunta Riambau. Tanto los noticiarios como los documentales tenían versión en inglés y en francés. La película *La martyre de la Catalogne* -que reflejaba los efectos de los bombardeos del ejército franquista en 1938 -se exhibió en salas de cine de París y Marsella. Hasta la primavera de 1937, los noticiarios de la guerra que hacía Laya Films no se exhibieron en las salas de Barcelona, aunque bajo control anarquista. "En cambio, sí se podían ver en Sabadell o en otras ciudades. Se podría decir que cada uno barría para casa ", concreta el autor del libro, que documenta en numerosas notas las fuentes consultadas. Las relaciones entre Laya Films y la CNT no eran buenas, aunque se guardaban las formas, y la productora rodó un documental sobre el multitudinario entierro de Durruti que fue locutado por el mismo Miravittles, en paralelo al que rodó el sindicato anarquista.



Un momento del montaje de una secuencia de guerra en el frente, rodada por operadores de Laya Films. FILMOTECA

LA PRODUCCIÓN DE LAYA FILMS Y SU EQUIPO

Laya Films realizó una treintena de documentales y un noticiario cada semana entre diciembre de 1936 y enero de 1939, aunque no siempre. En total, se estima que se hicieron alrededor de un centenar de noticiarios, y cada uno solía incluir entre 9 y 11 noticias. "Esto hace una cifra que puede oscilar entre 900 y 1.000, de las cuales han llegado aproximadamente a nuestros días un tercio", concreta Riambau.

El libro documenta que en primavera de 1938 Laya Films tenía en su archivo 90.000 metros de película y 130 copias para la distribución. El equipo de Laya Films no iba más allá de una quincena de personas. Al frente, el comisionado de Propaganda, Miravittles, ubicó a un hombre de su confianza, el pintor y escenógrafo Joan Castaño, a quien había conocido en París, durante el exilio. Las cartas que Castaño intercambia con el pintor Pablo Picasso sobre la oferta que le hacen para volver a Barcelona y como le han sido una valiosa documentación para el autor del libro: "Estoy muy contento de todo lo que puedo hacer en Barcelona [. ..] (...)"

El primer tiempo fue para mí muy difícil, había olvidado cómo eran mis compatriotas ". El sistema de funcionamiento era siempre el mismo: los operadores marchaban al frente y en la vuelta Castaño supervisaba el material para que los montadores pudieran empezar a trabajar. Los operadores de Laya Films fueron José María Maristany, Sebastián Parera, Manuel Berenguer y Juan Mariné. Este último entró en Laya con 15 años y fue el único testigo de aquellos tiempos que Riambau pudo entrevistar para el proyecto del libro. Ramon Biadiu se incorporó como operador para los documentales. Los montadores eran Joan Serra, Antonio Cánovas, Antonio Graciani y el ayudante Conchita Martínez. Ramon Martori era el actor de doblaje que ponía la voz a las locuciones, salvo algunas excepciones, como el documental de la muerte de Durruti y la película *La martyre de la Catalogne*, todos dos con la voz de Miravittles. El equipo lo completaba el técnico de sonido, el francés René Renault, y el chófer, Ángel Planas. Parte del equipo era bastante polivalente: "Siempre iba con la cámara en la mano, dispuesto para el reportaje de urgencia, porque había momentos que el Comisionado todos estaban fuera y no quedaba más remedio que coger la cámara y filmar un bombardeo en Barcelona o lo que hiciera falta ", explicaba Biadiu en un testimonio que recoge el libro. Trabajaban con recursos escasos -de hecho Laya Films dependía del presupuesto y las transferencias del departamento de Presidencia- que llegaban a aprovechar al máximo. "Te daban 60 metros de película y en la vuelta 30 debían estar montados", bromeaba el mismo operador.



Un fotograma de la película 'Molinos de viento', de la cineasta Rosario Pi.

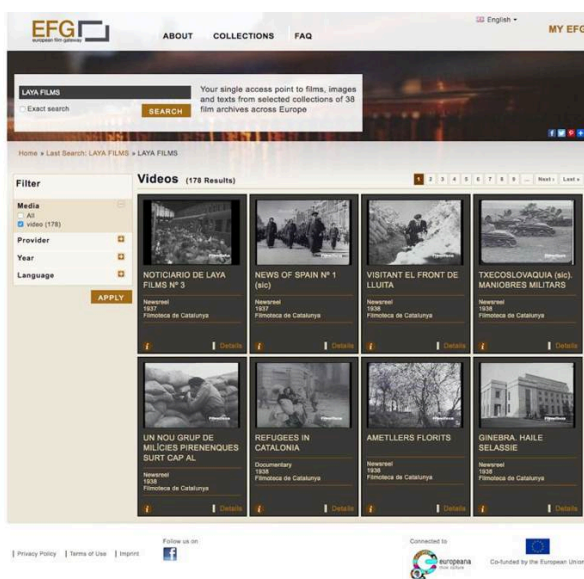
Los quintacolumnistas y las peripecias del archivo de Laya

La mayor parte de los técnicos y operadores de Laya Films huyeron a Francia, donde estuvieron retenidos en campos de concentración, y volvieron a la España franquista, donde se incorporaron sin demasiados problemas en el cine comercial. "Con un perfil discreto y aséptico volvieron a trabajar", apunta Riambau, que tiene el convencimiento de que el quintacolumnismo hizo mucho daño a Laya Films y también a la producción cinematográfica cuando estaba en manos de la CNT. Un caso singular es el del montador Cánovas, de Laya, que cambió de chaqueta cuantas veces hizo falta. El testigo de Mariné en el libro no deja lugar a dudas: "Cuando me movilizaron para ir al

frente tuve que ir a buscar el certificado de buena conducta y me dio un tío vestido de la CNT-FAI. Era Antonio Cánovas. Esto ocurrió en 1938. Me voy al frente, después los campos de concentración, y cuando vuelvo a España tuve que pedir otra vez el certificado de buena conducta. Lo voy a buscar y me da Antonio Cánovas, vestido de falangista. Le debería haber clavado dos hostias ". "Cánovas era incombustible. Fue montador de uno de los documentales de la época de la CNT, después de Laya, y se puso al servicio de las autoridades franquistas cuando entraron en Barcelona. Y es muy probable que fuera él la persona que manipuló los noticiarios de Laya Films que aparecieron editados por bloques en Madrid. Unos noticiarios que fueron revisados para identificar personas que participaban en manifestaciones ", concreta Riambau. Tras pasar por los almacenes de varios laboratorios de Madrid, como el Cinemetraje Riera -que sufrió un incendio en el que se supone que se perdería una parte-, todo el material quedó depositado en Madrid. No se reclamaron por la Generalitat hasta el 1983, con la creación de la Filmoteca de Cataluña, y se inició un proceso que no fue fácil. En 1987 se entregaron las primeras seis copias de material de Laya Films a la Generalidad, que siguió reclamando la devolución total como titular legítimo de los fondos. Finalmente, en julio de 2002 se llegó a un acuerdo entre las dos administraciones para que las dos tuvieran una copia del fondo que sobrevive después de una vida tan azarosa. Ahora el material que se pudo rescatar es en la Filmoteca de Cataluña -que desde 2012 tiene una sala con el nombre de Laya en homenaje a la productora catalana- y no se descartan nuevos hallazgos. Como lo ha sido el descubrimiento -y adquisición- de un pin de Laya Films que se vendía en un portal de internet.

Fuentes de información: [El País](#), [Filmoteca de Catalunya](#), [European FilmGateway](#), [Wikipedia](#), [LayaFilms](#).

PUEDES VER LOS 178 VIDEOS DIGITALIZADOS POR LA FILMOTECA DE CATALUNYA EN EUROPEAN FILM GATEWAY.



A continuación también puedes ver una pequeña muestra, disponible en youtube, a muchos de ellos se les pueden activar los subtítulos automáticos y traducirlos al idioma que necesites.

NOTICIEROS : ESPANYA AL DIA

Título: *L'enterrament de Durruti (El entierro de Durruti)*

Serie: *Espanya al dia*

Año de producción: 1936

Producción: *Laya Films (Barcelona)*

Versión: *Versión original en catalán*

Duración: 6 min.

Sinopsis:

Reportaje sobre el paso del cortejo fúnebre con el féretro de Durruti, por las principales calles de Barcelona. Presidiendo el duelo, entre otras personalidades, Lluís Companys, Josep Tarradellas y García Oliver.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=Ig-dNHiv5w4>

Título: *News of Spain n°1*

Serie: *Noticiero de Laya Films*

Género: *Noticiero*

Año: 1937

Versión: *En inglés.*

Duración: 12 min.

Descripción: ESPANYA AL DIA [ESPAÑA HOY], Laya Films y noticiero Popular Film producido durante la Guerra Civil española compuesto por los siguientes reportajes: 1. DEMOSTRACIÓN EN BARCELONA EN APOYO DEL EJÉRCITO REGULAR Unidades regulares del Ejército en desfile en la plaza de Catalunya. Mostrando pancartas con retratos de destacados líderes políticos (como los presidentes de la Generalitat de Cataluña, Lluís Companys y Francesc Macià), banderas, unidades de infantería, caballería y camiones. La cámara se acerca al balcón presidencial que muestra a Lluís Companys dando un saludo de puño en alto y al primer ministro, Josep Tarradellas. 2. CATALUÑA RECIBE MILES DE REFUGIADOS DE LA ZONA DE GUERRA Imágenes de refugiados (mujeres, niños y ancianos) que han venido a Cataluña después, nos cuenta el narrador, la caída de Málaga, reunidos en un gran comedor. Imágenes de su llegada y primeros planos de sus rostros mientras comen. 3. ATAQUE MILITAR VASCO EN EL SECTOR VILLARREAL Un carro tirado por ganado lleva armas pesadas y municiones. Imágenes de los milicianos vascos atacando bajo fuego enemigo. Corren por una ladera bajo fuego de artillería y lanzan un ataque contra una granja. 4. LOS ESTUDIANTES DE MADRID REALIZAN SUS ESTUDIOS EN BARCELONA Los niños y jóvenes de Madrid, evacuados a Cataluña, continúan con su educación escolar. Imágenes de niños que realizan diversas actividades: hacer gimnasia al aire libre en un parque, así como actividades de manualidades, compilar un periódico en una imprenta, modelar figuras de arcilla en un taller y una clase de pintura al aire libre. 5. LA GENTE CATALANA REALIZARÁ UNA REUNIÓN EN LA PLAÇA MONUMENTAL DE BARCELONA

PARA DEMOSTRAR SU SOLIDARIDAD CON LA GENTE DE MADRID Un avión sobrevuela la plaza de toros Monumental de Barcelona, donde se realiza un mitin en solidaridad con el pueblo de Madrid. Está embalado lleno. La cámara se acerca para notar la presencia de Josep Tarradellas y el representante del gobierno, Joan Comorera. Discursos de la ministra de salud, Federica Montseny y Lluís Companys. 6. FUERZAS REPUBLICANAS QUE LUCHAN EN LAS CALLES DE OVIEDO Imágenes, posiblemente de la ofensiva de febrero de 1937 en Oviedo. Grupos de dinamiteros y milicianos despejan el camino entre los edificios en las afueras de la ciudad. En el cementerio, un grupo de personas coloca una corona de flores en la tumba del periodista Luis Sirval, asesinado en octubre. 7. MANIOBRAS DE LOS ALUMNOS DE LA ESCUELA MILITAR POPULAR DE BARCELONA SE REALIZAN EN LAS AFUERAS DE LA CIUDAD Los estudiantes de la Popular School of War realizan ejercicios de entrenamiento: construcción de puentes para la infantería y muros de trincheras, movimiento de artillería y montar a caballo en terrenos difíciles. Cuatro oficiales a caballo inspeccionan a las tropas mientras prestan atención. Imágenes del desfile marchando por las calles de Barcelona. 8. UNA VEZ MÁS BARCELONA Y SUS ENTORNOS HAN SIDO BOMBARDEADOS POR LOS PLANOS NEGROS DE LA REBELIÓN Los restos en ruinas de los edificios en Barcelona como resultado de los bombardeos aéreos. Imágenes del trabajo de demolición. 9. A TRAVÉS DE LAS CALLES DE BARCELONA PRESENTA EL BATALLÓN DE LA MUERTE, LAS NUEVAS TROPAS DE CHOQUE DEL EJÉRCITO DE LIBERTAD, la unidad especial de asalto del Ejército Republicano, El Batallón de la Muerte, en un desfile por las calles de Barcelona. El batallón, en uniforme oscuro completo, marcha bajo una bandera con una insignia de calavera y tibias cruzadas. Imágenes de algunos de los miembros del batallón. La multitud aplaude. 10. EN LA PLAZA DE CATALUÑA LAS EMPRESAS PRESIDENTES HAN ASISTIDO EN LA INAUGURACIÓN DE UN MONUMENTO AL SOLDADO HEROICO DEL EJÉRCITO DEL PUEBLO. Se celebra en Plaça Catalunya un monumento dedicado a los soldados del Ejército Popular Regular. La estatua es de un soldado en formación. Llega Lluís Companys, saludando y besando a dos niñas. Josep Tarradellas, Joan Comorera y otros dignatarios se encuentran entre la gran multitud reunida para el evento. Soldados del Batallón de la Muerte hacen guardia frente al monumento.

Proveedor: Filmoteca de Catalunya

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

Título: *Alacant Fabricació de caretes i equips anti gas (Alicante, Fabricación de caretas y equipos anti gas)*

Género: *Noticiero*

Año: *1937*

Proveedor: Filmoteca de Catalunya Compañía productora: Laya Films Color: blanco y negro

Sonido: con sonido Descripción: Noticias de Laya Films producida durante la Guerra Civil española. Imágenes de una fábrica que fabrica equipos anti gas. Mostrando la producción de trajes protectores completos y una máscara moldeada. Se muestra el equipo terminado.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=eDMbNWPtJ8>

Título: *Espanya al dia Número especial dedicat al 1er sic de maig (España al día Número especial dedicado al 1er día de mayo)*

Género: *Noticiero*

Serie: *Espanya al dia*

Año: **1937**

Descripción: 1. BARCELONA [IER. (sic) DE MAIG] Imágenes de arcos conmemorativos y pancartas colocados en la Plaça Catalunya y a lo largo de la Rambla de Canaletes en Barcelona para las celebraciones del Primero de Mayo. 2. CASP [IER. (sic) DE MAIG] Homenaje a los trabajadores mexicanos que viven en Aragón para las celebraciones del Primero de Mayo. Imagen de la plaza principal llena de gente. Se han organizado bailes y espectáculos. Vemos la llegada de la delegación oficial con Joaquín Ascaso, presidente de Aragón, acompañado por personal militar. Imagen de Joaquín Ascaso en un saludo de puño en alto y viendo las celebraciones con otros dignatarios desde un balcón, desde el que se ha colgado la bandera mexicana. Una pancarta dice 'Gente de México: Aragón, gracias'. 3. GUADALAJARA [IER. (sic) DE MAIG] Imágenes de un pueblo de Guadalajara durante las celebraciones del Primero de Mayo. Muestra un mitin político con soldados y al que asistió el comandante del Ejército Popular, Enrique Lister. 4. PARÍS [IER. (sic) DE MAIG] Celebraciones del Primero de Mayo en París. Imágenes de tiendas y negocios cerrados. Las imágenes muestran una manifestación, donde se vieron pancartas expresando solidaridad con la República. Presidido por Léon Jouhaux, secretario confederal del sindicato de trabajadores de la Confederación General del Treball (CGT), se muestran primeros planos de algunos de los participantes. Las imágenes ilustran colecciones de dinero que se llevan a cabo en ayuda de niños españoles.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=9odLU5tuM4s>

Título: *News of Spain Fronts of Liberty Sector of Arganda German tanks captured from the enemy*
(*Noticias de España Frentes de Libertad Sector de Arganda Tanques alemanes capturados del enemigo*)

Género: **Noticiero**

Año: **1937**

Descripción: Espanya al dia [España Hoy], el noticiero Laya Films y Film Popular producido durante la Guerra Civil española compuesto por los siguientes informes: 1. Sector de Arganda. Tanques alemanes capturados del enemigo Los soldados republicanos inspeccionan varios tanques alemanes capturados del ejército de Franco en la Batalla de Jarama. Imágenes de las placas de identificación del tanque y el daño causado durante el combate. Milicianos alemanes de la Brigada Internacional toman posesión de los tanques y los conducen hacia la retaguardia. 2. Frente de Aragón. Todo está listo: esperando la orden de ataque Imagen de un letrero que dice: 'Huesca, 3 km. Zaragoza 74 km '. Una vista que muestra Huesca en la distancia. Se ven soldados caminando por las trincheras con rifles. Fotos de un grupo de soldados pelando patatas. El narrador señala que están a tres kilómetros de Huesca y que han consolidado sus posiciones y están listos para la ofensiva. 3. Valencia. Prisioneros Italianos Los italianos hechos prisioneros en la Batalla de Guadalajara se muestran involucrados en una variedad de actividades en una plaza en Valencia. Imágenes de los prisioneros marchando en columnas de dos en dos. Un grupo lee el periódico 'Il Grido del Popolo'. Primeros planos de prisioneros. El narrador explica el desarrollo del Ejército Popular de un grupo de milicianos voluntarios a un ejército regular. 4. Barcelona. El Ministro De Justicia Visita La Escuela Popular De Guerra El ministro de Justicia, Juan García Oliver, visita la Escuela Popular de Guerra. Las imágenes muestran reclutas, futuros oficiales del ejército republicano, marchando y entrenando en el patio del cuartel. 5. Valencia. Revisión De La Tercera Batalla De Zapatos Desfile e inspección del batallón de zapadores en el patio de un cuartel en Valencia atendido por oficiales militares. El narrador señala que estas tropas están preparadas para

unirse a la lucha en Arganda y Guadalajara. 6. Barcelona. Ayuda Americana Para Los Pueblos Españoles Imágenes de cuatro ambulancias estacionadas frente a la sede de la Comisión de Propaganda. Estas ambulancias fueron donadas por organizaciones de izquierda estadounidenses (cuerpo de Benjamin Franklin, American Friends of Spanish Democracy y American International Labor). Se ve a un grupo de médicos y enfermeras militares frente a las ambulancias. El narrador señala que el pueblo estadounidense está demostrando su solidaridad con la democracia española. 7. Barcelona. Control De Los Caminos Imágenes que muestran las actividades de la patrulla policial del Ministerio de Transporte en el control de los caminos. La unidad de la motocicleta se ve bajando por la avenida Diagonal. Un policía de la unidad señala a un automovilista para verificar la documentación del conductor. Se ve a otra patrulla que un conductor de un vehículo de la Generalitat de Cataluña le cuenta un accidente. Van a ayudar al automovilista: ayudan al conductor y recogen sus efectos personales esparcidos por el suelo. 8. Al Sur Del Ebro, Cosecha De Remolachas Grupos de trabajadores de campo se dirigen a los campos de remolacha. Mientras cosechan la remolacha, se muestra a los hombres cavando y a las mujeres cortando las hojas. Imágenes de enormes montones de bulbos de remolacha que se cargan en carros. Los carros se muestran transportando la cosecha a la fábrica. 9. en el estudio del escultor Victor Macho El escultor Victorio Macho es visto en su estudio contemplando la estatua que le encargaron crear del líder del partido Partit Comunista Espanyol (PCE) y representante del gobierno, Dolores Ibarruri, 'La Pasionaria'. Los primeros planos de la escultura resaltan los detalles. 10. Paris. España en la exposición de 1937 Inauguración del Pabellón de España para la Exposición Universal de París en 1937. Imágenes de discursos pronunciados por el embajador republicano en Francia, Luís Araquistain, un representante francés de la organización y el comisionado del pabellón, José Gaos, con la Torre Eiffel. en el fondo. Colocación de la primera piedra: Luis Araquistain sumerge la paleta en un cubo de cemento mientras la multitud aplaude.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=XsG1E0MFd2M>

Título: *Nouvelles d'Espagne Education Barcelone Ecole sic d'agriculture pour les refugiés (Noticias de España Educación Barcelona SIC Escuela de Agricultura para Refugiados)*

Serie: *Espanya al dia*

Género: *Noticiero*

Año: **1937**

Descripción: ESPANYA AL DIA [ESPAÑA HOY], noticiero de Laya Films producido durante la Guerra Civil española compuesto por los siguientes informes noticiosos: 1. Una toma de tres segundos muestra la figura, probablemente hecha de porcelana, de un soldado con un rifle. . La figura gira para poder verla desde diferentes ángulos. Las imágenes corresponden al informe CERAMIQUES (sic) MODERNES, que se muestra como parte del "ESpanya AL DIA. ARTE Y CULTURA. VALENCIA. CERAMIQUES (sic) MODERNES". noticiario. 2. BARCELONA. ECOLE (sic) D'AGRICULTURE POUR LES REFUGIÉS (sic) Los niños de las escuelas alrededor de Barcelona, bajo la instrucción de sus maestros, aprenden sobre plantas y horticultura, sembrando semillas y regando. Un letrado dice "Campamento de experimentación agrícola para un grupo de niños en edad escolar" 3. BARCELONA (MAREMA) (sic). CULTURA DE LA POMME DE TERRE Imágenes de agricultores del Maresme cosechando papas, primero usando palas y luego sus manos. Uno de los granjeros se ve bebiendo de un porrón. 4. ELCHE. LA RÉCOLTE DES DATTES Imágenes que muestran la recolección de fechas en Elche. Una familia de granjeros entra en un huerto. Un hombre sube a una palmera datilera con un cinturón de hierba y recoge las fechas en

una canasta que, una vez llena, la baja con una cuerda. Un niño lo atrapa en el fondo y vacía las fechas en una canasta más grande. Las imágenes muestran a un anciano y dos mujeres en la misma palmera datilera, clasificando las fechas. El sol se pone detrás del huerto. 5. LA DUCHESSE DE ATHOLL REND VISITA A LA PRESIDENTE (sic) EMPRESAS Katharine Stewart-Murray, Duquesa de Atholl, acompañada por el comisionado de propaganda, Jaume Miravittles, se dirige al edificio del gobierno del Palau de la Generalitat para visitar al presidente del Gobierno de Cataluña, Lluís Companys. Se le presenta un ramo de rosas y la pareja sube los escalones del Palau. La cámara se acerca para un primer plano de la cara de la duquesa. 6. ALCOY. L'HOPITAL (sic) SUEDOIS (sic) EST INAUGURE (sic) EN PRÉSENCE DU MINISTRE DEL VAYO El ministro de Estado, Julio Álvarez del Vayo, visita el hospital establecido por la Cruz Roja Sueca en Alcoy. Lo reciben los delegados de la Cruz Roja Sueca rodeados de una multitud de personas. La fiesta sube los escalones de entrada y recorre el hospital. Imágenes de periodistas que cubren el evento. Las imágenes muestran a Álvarez del Vayo dando un discurso en una habitación grande, enfermeras y una ambulancia de la Cruz Roja. 7. MADRID. L'ALTAVOZ DEL FRENTE Título de apertura y siete segundos de apertura de un informe sobre los camiones de altavoces del ejército. El informe completo se puede encontrar en el noticiero: "ESPANYA AL DIA. ARTE Y CULTURA. VALENCIA. CERAMIQUES (sic) MODERNOS". noticiario. 8. TARDIENTA. NOUS TROUPES A (sic) SAINTE QUITERIA Soldados entre fortificaciones construidas al amparo de algunas grandes tuberías de riego. La pieza, que dura un total de ocho segundos, está incluida en el noticiario: 'ESPANYA AL DIA. ARTE Y CULTURA. VALENCIA. Noticiero moderno de la cerámica. 9. MADRID. CONSEJO MUNICIPAL LE NOUVEAU El nuevo Consejo Municipal de Madrid se forma como una rama del Ayuntamiento después de su constitución. El director general de seguridad, Wenceslao Carrillo, se encuentra entre los dignatarios presentes.

Película en línea · https://www.youtube.com/watch?v=czf7HmZ_XbI

Título: *News of Spain Entertainment Valencia Humorous exhibition*

Año: **1937**

Serie: *Espanya al dia*

Producción: *Laya Films*

Versión: *Versión en inglés (activar subtítulos)*

Duración: **10 min.**

Sinopsis:

Espanya al dia [España hoy], el noticiario de laya films y film popular producido durante la guerra civil española compuesto por los siguientes informes: 1. Valencia. exposición humorística exposición de efigies 'ninot' para las celebraciones valencianas 'falles' hechas para parecerse a figuras políticas como parte de un evento de recaudación de fondos para la reconstrucción del barco Komsomol. muestra la entrada a la exposición y las efigies allí con un cartel que dice 'pro-Komsomol. exposición antifascista. [...] ver los fascistas 'ninot'. imágenes de varios 'ninots' dentro de la exposición: francisco franco, general del ejército nacionalista, es representado como el niño Jesús en una escena de la natividad con los reyes sosteniendo los emblemas que representan a Marruecos, el partido nazi y los fascistas italianos; los miembros del comité de no intervención se representan como un grupo de personajes que esconden armas; dos oficiales nazis son representados como perros frente a un hueso que tiene escrito 'Madrid'. 2. Aragon. carrera de bicicletas el 14 de abril imágenes de ciclistas en la línea de salida de la carrera del frente Aragón-

Barcelona celebrada con motivo del 14 de abril. después de pasar por varias ciudades, llegan a la meta en Barcelona. 3. Castellón. exportación de naranjas imágenes de una planta de selección de naranjas en Castellón de la plana. los trabajadores clasifican y empaquetan la fruta en cajas. luego, las cajas se cargan en un bote en el puerto, que luego las rema a un barco llamado Bodin, donde las carga una grúa en la bodega del barco. imagen de barcos en el puerto. 4. Santa Pola. fabricación de sal los trabajadores de los lagos salados cargan la sal, en grandes pilas, en los carros tirados por mulas. la sal se presiona, se carga nuevamente en los vagones y se lleva al puerto. 5. valencia. algunos prisioneros italianos imágenes de un grupo de prisioneros italianos cantando y bailando en el patio de un edificio, tocando música con instrumentos improvisados y aplaudiendo. sonido en vivo. 6. Caspe - (Aragon). tropas saliendo al frente mostrando una atmósfera triunfante mientras multitudes de personas animan a los voluntarios cuando salen hacia el frente. los nuevos reclutas se van en camiones, sin uniformes ni armas. el narrador señala que los voluntarios actuales se dirigen llenos de optimismo. 7. Barcelona. a bordo del 'Jaime i' imágenes del acorazado Jaime i, anclado en el puerto de Barcelona. la tripulación se reúne en grupos entre los cañones y saluda a la cámara con los puños levantados. demostración de cómo se mueven los cañones antiaéreos a bordo del barco. 8. Guadalajara. la batalla anti-aeronave imágenes que muestran ejercicios de disparo de artillería antiaérea. 9. Madrid. el general miaja habla el ministro de guerra, José miaja, llega a la reunión del congreso provincial para el partido comunista español, Partit Comunista Espanyol (PCE), dando un breve discurso y levantando el puño en saludo a la multitud que lo vitorea. escuchamos el discurso en vivo: 'camaradas. después de haber sido invitado por el comité central del partido para presidir esta asamblea, vengo aquí, en una breve visita, para saludarlo. me queda poco tiempo para asumir el mando de mi puesto, desde donde continuaré dirigiendo operaciones militares que, me complace informar, están progresando a lo largo de los frentes alrededor de nuestra capital y que, como siempre, nuestro frente popular, emprendan con coraje en sus corazones y con la determinación de liberar, en el momento más temprano posible, a esta heroica ciudad de Madrid, de la pesadilla criminal de los bombardeos a los que los madrileños son sometidos con tanta frecuencia. ¡bendiga a todos! ¡viva la república! "

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=rN3eDC8Kljs>

Título: ***Noticiario de Laya Films N° 3***

Serie: ***Espanya al dia***

Género: ***Noticiero***

Año: **1937**

Versión: **En castellano**

Duración: **10min**

Descripción: ESPANYA AL DIA [ESPAÑA HOY], noticiero de Laya Films producido durante la Guerra Civil española compuesto por los siguientes reportajes: 1. LA "FLOTA DE HOGAR" EN EL MEDITERRÁNEO Imágenes de varios barcos de la armada británica, incluido el acorazado Nelson, anclado en el puerto de Barcelona con marineros en cubierta. El narrador destaca la postura neutral de Gran Bretaña en la guerra. 2. PROCEDIMIENTOS DE LLEGAN A BARCELONA MILICIAS DEL FRENTE DE ARAGÓN Imágenes de un tren que transportaba a los milicianos que llegaban a la estación Estació de França. Los soldados se alinean en formación en la plataforma para darles la bienvenida y una banda toca música. Los soldados se bajan del tren y salen de la estación, donde se reúnen. El narrador señala que los soldados son parte del Partido Federal Ibérico requerido para dirigirse al frente de Málaga como refuerzos. 3. MALAGA (sic)

Vista de la ciudad de Málaga. El narrador señala que la ciudad ha caído en manos de las tropas nacionales después de un largo período de resistencia. Se muestran imágenes de edificios que han sido destruidos en la lucha. 4. LA LUCHA EN EL FRENTE SUR Imágenes de soldados agachados detrás y disparando sobre una barricada. El narrador señala que esta es la línea de defensa establecida a pocos kilómetros de Málaga. Vista de una ciudad y el campo circundante. Un oficial mira a través de una mira telescópica. 5. CUATRO AMBULANCIAS NORTEAMERICANAS LLEGAN A BARCELONA DE PASO PARA EL FRENTE DE MADRID Imágenes de la plaza Plaça Sant Jaume donde están estacionadas cuatro ambulancias donadas por la asociación 'American Friends of Spanish Democracy'. Quince enfermeras y seis médicos también forman parte de esta ayuda. Una de las ambulancias ha sido donada por la hija de Henry Ford. Recepción e imágenes de los voluntarios en el Pati dels Tarongers [Orange Tree Courtyard] por el presidente de la Generalitat de Cataluña, Lluís Companys. 6. MUJERES, ANCIANOS Y NIÑOS SON EVACUADOS DE MADRID Imágenes de niños, hombres y mujeres cuando llegan a la estación Arganda de Madrid con equipaje y paquetes. El narrador señala que una orden de guerra ha proclamado la evacuación obligatoria de la ciudad. Imágenes de personas esperando en la plataforma y de niños subiéndose a un solo carro. Imágenes de los evacuados en el tren. 'Madrid-Mondejar' está escrito en el costado del vagón del tren. Los padres se muestran diciendo adiós a sus hijos. 7. UNA BODA EN LA ESCUELA POPULAR DE GUERRA Imágenes de un miliciano en uniforme con su esposa a las puertas de la Escuela Popular de Guerra. La pareja se acaba de casar y bajan las escaleras mientras otros soldados presentan armas, creando un arco con sus espadas en alto. La pareja sonríe a la cámara y, rodeados de otros soldados sonrientes, se besan. 8. OVIEDO Vista de la ciudad de Oviedo con el sonido de los combates al fondo. Se muestran trincheras desde las cuales están disparando los milicianos. El narrador señala que la ciudad está rodeada de soldados republicanos, que ya ocupan los barrios periféricos. También destaca que las tropas nacionales han destruido la ciudad. Se muestran imágenes de edificios en ruinas, así como soldados que se mueven por las trincheras. 9. LOS PRESIDENTES AZAÑA Y EMPRESAS VISITAN LAS INDUSTRIAS DE GUERRA Imágenes del presidente de la República española, Manuel Azaña, y del presidente de la Generalitat de Cataluña, Lluís Companys, mientras visitan una fábrica de municiones y armas en Cataluña. Se muestra a los trabajadores operando maquinaria pesada y rifles de pulido, así como el resultado final: municiones y artillería. 10. UN BATALLÓN DE MILICIAS VASCAS, DISPUESTO PARA MARCHAR AL FRENTE, DESFILA DELANTE DEL PRESIDENTE AGUIRRE Y DEL GOBIERNO DE EUZCADI (sic) EN PLENO Imágenes del ejército vasco en un desfile por las calles de Bilbao, presidido por el gobierno vasco, quien mire desde el balcón del edificio del gobierno de Lendakartza: se puede ver al presidente Aguirre junto a los ministros del gobierno vasco, Jesús María de Leizaola, Justicia, Ramón María Aldasoro, Comercio, Heliodoro de la Torre, Finanzas, Telesforo Monzón, Interior, Juan de los Toyos, Trabajo, Juan Gracia, Bienestar, Gonzalo Nárdiz, Agricultura, Juan Astigarrabia, Obras Públicas, y Santiago Aznar, Industria. 11. LA REVOLUCIÓN CREA NUEVAS ESCUELAS Imágenes de varias escuelas republicanas, donde se ve a los niños estudiando en las aulas y jugando en el patio de recreo. El narrador menciona específicamente a Escola de Mar y el importante trabajo que se está realizando para que más de cincuenta mil niños tengan la oportunidad de asistir a la escuela durante la guerra.

Película en línea · https://www.youtube.com/watch?v=3_FM1WIOE58

Título: *Botí de guerra (Botín de guerra)*

Serie: *Espanya al dia*

Género: *Noticiero*

Año: **1938**

Descripción: Noticias de Laya Films producida durante la Guerra Civil española. Imágenes del botín de guerra recogidas después de la ofensiva del Ejército del Este en Aragón, que consta de cañones, tanques, ametralladoras, granadas de mano, rifles y varios rebaños de ovejas.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=fxHw5SRwsMQ>

Título: *Ensenys Militars (Insignias militares)*

Serie: *Espanya al dia*

Año de producción: **1938**

Producción: *Laya Films*

Locución: *Ramon Martori*

Versión: *Versión original en catalán*

Duración: **10 min.**

Sinopsis:

Contiene las siguientes noticias: Enseñas militares, industria del vestido, vestuarios militares, vestuario militar, industrias de guerra, industria de guerra, armas catalanas.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=P2c-Py1luoQ>

Título: *Protecció als monuments artístics (Protección de los monumentos artísticos)*

Género: *Noticiero*

Año: **1938**

Descripción: Informe de noticias de Laya Films Producido durante la Guerra Civil española. Construcción de medidas de protección para las columnas góticas del edificio gubernamental del Palau de la Generalitat. Muros temporales en construcción para proteger las columnas de los bombardeos.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=s7rhdZ-VtiE>

Título: *Espanya al dia Noticiari nacional Beneficència Els amics anglesos (España al día Noticiario nacional Beneficencia Los amigos ingleses)*

Serie: *Espanya al dia*

Año: **1938**

Duración:

Descripción: Espanya al dia [España Hoy], noticiero Laya Films producido durante la Guerra Civil española compuesto por los siguientes reportajes: 1. Beneficència. els amics anglesos imágenes de niños recolectando leche a través del fondo de ayuda británico, la sra. parks los niños son vistos entrando en la cantina social, recogiendo su ración de leche y bebiéndola. un letrado indica 'cantina municipal no. 1 hospital de colonias extranjeras mantenido por el london general relief fund para mujeres y niños angustiados'. 2. Hospitales militares. esbarjo dels ferits imágenes de un concurso de beber porron para pacientes convalecientes de heridas de guerra en un hospital. se

muestra a los pacientes formando un círculo, circulando el porrón y midiendo qué tan alto cada uno puede elevar el porrón para beber. el ganador recibe un cigarrillo. el narrador señala lo difícil que es beber de un porrón para los no acostumbrados. 3. justicia (sic) de la república (sic). tutelar tribunal de menores imágenes de niños que trabajan en un campo de trigo. mostrando las espigas de trigo, cómo se cosechan con la máquina de recolección tirada por dos caballos y recogiendo el trigo en gavillas que luego se cargan en un carro. el narrador destaca el valor del trabajo como medio de rehabilitación. 4. Generalitat de Catalunya. el 2n menjador infantil imágenes del ministro de economía abriendo una cantina infantil instalada en el cine bailèn. el narrador señala que la iniciativa ha sido financiada por el cuerpo de la guardia costera. se ve a los dignatarios llegar en un automóvil oficial mientras la gente en las calles aplaude. las imágenes muestran tomas dentro del comedor, con el cartel 'restaurante patrocinado por el instituto de la guardia costera. c.o.i. bases ". primeros planos de los dignatarios que entran y luego más fotos de ellos presidiendo el evento desde un escenario, en el que se colgaron la bandera catalana de senyera y el tricolor, mientras toca una banda. imágenes de la multitud y los funcionarios haciendo el saludo con el puño en alto. 5. han passat els bàrbars (sic) imágenes de escombros, trincheras con soldados y columnas militares en una ciudad desierta. el narrador señala que las ruinas son el resultado de los bombardeos de aviones nacionales en ciudades en la retaguardia. también explica cómo la gente se vio obligada a refugiarse en cuevas alrededor de sus aldeas. imágenes de refugios improvisados construidos en la montaña para la población civil. 6. Txecoslovaquia (sic). accident d'aviació imágenes de la multitud mirando el lugar del accidente aéreo en Praga. mostrando los restos del avión y los primeros planos de los espectadores. el narrador señala que el accidente fue el resultado de una falla del motor y que el piloto pudo lanzarse en paracaídas, ileso, a un lugar seguro. 7. Txecoslovaquia (sic). la reunió (sic) anual dels "sokols" imágenes de ejercicios gimnásticos realizados por el grupo Sokols en el estadio de Praga para conmemorar su décimo aniversario. muestra una toma panorámica de las rutinas realizadas en el estadio.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=31EDsWhVkh8>

Título: *Manises Porcellanes (Manises Porcelanas)*

Serie: *Espanya al dia*

Género: *Noticiero*

Año: **1938**

Descripción: Noticia de Laya Films producida durante la Guerra Civil española. Informe sobre la producción de porcelana decorativa en Manises. El narrador señala los orígenes árabes de esta actividad y subraya que la producción de azulejos en Sevilla y de porcelana en Levante actúan como un escaparate internacional del arte español que no se descuidará, aunque sean actividades de retaguardia. Palabras llave: artesanía; cerámica valenciana; documental Guerra Civil Espanyola; Cinema de propaganda / Manises / Documental de la Guerra Civil española; Laya Films. Boletines de noticias compilados; Película de propaganda; industria; artesanía; Cerámica valenciana; Guerra civil Española; Proveedor: Filmoteca de Catalunya

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=Y1NPKfM0luU>

Título: *Txecoslovaquia sic Escola militar ciclista (Checoslovaquia Escuela militar ciclista)*

Serie: *Espanya al dia*

Género: *Noticiero*

Año: **1938**

Descripción: Noticia de Laya Films producida durante la Guerra Civil española. Soldados del ejército checo realizan una exhibición de equilibrios de bicicletas y acrobacias.

Palabras llave: ciclistes; acrobàcies; documental Guerra Civil Espanyola; Cinema de propaganda / Txecoslovàquia / Documental de la Guerra Civil española; Laya Films. Boletines de noticias compilados; Película de propaganda; militar; ciclistas acróbatas Guerra civil Española;

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=fi2-gD4lnAE>

Título: *Ambaixada de Mèxic Missatge de germanor (Embajada de México Mensaje de hermandad)*

Género: *Noticiero*

Año: **1938**

Descripción: Noticia de Laya Films producida durante la Guerra Civil española. El embajador de México en España, el coronel Adalberto Tejeda, lee un mensaje de su gobierno que reafirma su apoyo a la República española. Un intérprete luego lee un mensaje en inglés, dirigiéndose al embajador de los Estados Unidos, que pide un mayor apoyo del gobierno de los Estados Unidos.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=IEubBps38J0>

DOCUMENTALES

Título: *Els tapers de la costa*

Otros títulos: *La industria corchotaponera / Industrias del corcho*

Año de producción: **1937**

Producción: *Laya Films (Barcelona)*

Guión, montaje, dirección de fotografía y dirección: *Ramon Biadiu*

Música: *Joan Gaitg*

Ayudante de dirección: *Antoni Santigosa*

Operador: *J. Soler Moreu*

Sonido: *Jack Pie*

Comentarios: *Ramon Martori*

Versión: *Versión original en catalán*

Duración: **9 min.**

Sinopsis:

Documental sobre la industria del corcho en el Baix Empordà. Se inicia con las vistas del alcornoque, los camiones, los almacenes de corcho y los productos finales que obtienen: sacos de tapones y objetos hechos con corcho: cajas, estuches, aucas explicando el proceso del suro. L descortezamiento de las encinas con hachas, se carga a los burros, posteriormente, ya en la fábrica

la corteza se hace hervir se corta en rebanadas y se hacen cubos. El tapón se hace a mano con grandes cuchillos. Introducción de maquinaria donde trabajan las mujeres haciendo lo mismo trabajos que los hombres con gavinet. Industria mecanizada del corcho haciendo tapones de diferentes tamaños, mecánicos engraxant máquinas, hirviendo los tapones. Otros productos, papel muy delgado donde imprimen libros. Reflexión final donde se idealiza el trabajo artesanal frente la deshumanizada trabajo industrial.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=sW708oBJZmI>

Título: ***Aragón 1937***

Año de producción: **1937**

Producción: ***Laya Films (Barcelona)***

Fotografía y dirección: ***Manuel Berenguer***

Montaje: ***Antonio Graciani Roca***

Sonido: ***René Renault***

Versión: ***Versión original en castellano***

Duración: **16 min.**

Sinopsis:

Documental sobre la reconquista de Aragón a los facciosos, una vez aplastada la revuelta en Barcelona. Los voluntarios se dirigen hacia Aragón pero el avance es lento. Recibida de las columnas libertador y organización de más columnas. Pero mientras los republicanos se preparan y organizan para una ofensiva de conjunto, en la retaguardia se procura poner en marcha la vida económica y social. En primer lugar se construyen vías de regadío y otras obras hidráulicas (como el pantano de Mediana). Conjuntamente con los republicanos trabajan los prisioneros. En los terrenos de regadío se recupera el cultivo de los campos abandonados. Recolección de la remolacha y el trigo. Se construyen nuevas carreteras, nuevas vías de enlace. Trazado de vías de tren que enlazan Barcelona y Zaragoza. Explotación de otras ramas de la industria, como la minera. Trabajo intenso en el orden pedagógico. Recuperación del folklore regional.

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

Título: ***Batallons de muntanya. Document cinematogràfic (Batallones de montaña)***

Año de producción: **1938**

Producción: ***Laya Films***

Distribución: ***Films Catalonia, SA***

Dirección: ***Manuel Berenguer***

Sonido: ***René Renault***

Versión: ***Versión original en catalán***

Duración: **10 min.**

Sinopsis:

Documental sobre la preparación de nuevos soldados a los batallones de montaña del Ejército del Este, unidades creadas por la República para la defensa de los Pirineos. Los nuevos soldados realizan ejercicios de marcha por terrenos nevados bajo la supervisión de mandos e instructores. Imágenes de ejercicios a pie, con esquís, escalada con "crampones" y transporte de heridos. La unidad vuelve a la base de operaciones.

Título: *Catalunya martir (Cataluña martir)*

Otro título: *Le Marty de la Catalogne*

Año de producción: **1938**

Producción: *Laya Films (Barcelona)*

Compilador: *J. Marsillach*

Operadores: *Ramon Biadiu, Jaume Agulló, Sebastián Perera, José María Maristany, Manuel Berenguer, Joan Castaño*

Comentarios: *Jaume Miravittles*

Versión: *Versión original en catalán*

Duración: **25 min.**

Sinopsis:

Documental de Laya Films sobre el bombardeo de Cataluña por aviones alemanes e italianos, específicamente los ataques en las ciudades de Barcelona y Lleida, durante la Guerra Civil española. La película comienza con un prólogo que ofrece una introducción al pueblo catalán y a Cataluña, un país donde se hace hincapié en una tradición inherente de libertad y capacidad de trabajo duro. La película cuenta la historia del ataque a la ciudad, destaca los detalles más trágicos del bombardeo, así como describe la política de destrucción llevada a cabo contra la población civil, la solidaridad mostrada por la gente y las agencias de ayuda establecidas por el Gobierno de Cataluña. También se establece un paralelismo estratégico entre el bombardeo de Barcelona desde bases aéreas en Palma de Mallorca y los posibles ataques con bombas contra ciudades francesas desde bases alemanas. Para cerrar, se muestran imágenes de la ciudad de Lleida después de un bombardeo.

Título: *Refugees in Catalonia (Refugiados de guerra en Cataluña)*

Año de producción: **1938**

Producción: *Laya Films (Barcelona)*

Versión: *Versión muda con rótulos en castellano*

Duración: **10 min.**

Sinopsis:

Documental con elementos de ficción, que opone la vida antes de la Guerra Civil Española con la de después del pronunciamiento de 1936 (aparece un cartel que lo señala). A lo largo del film se muestra lo siguiente: las tareas de cultivo (arada con caballo), regadío con noria, poda de árboles, etc ...; el fin de la jornada y regreso a casa; los campesinos comiendo; los niños en la escuela (dibujante, haciendo trabajos manuales, analizando objetos, animales y otras cosas en el microscopio, haciendo gimnasia, boxeo, ballet, ...). A continuación - como ya hemos dicho - se muestra la vida interrumpida brutalmente: imágenes de bombardeos; la gente corriente hacia los refugios; desplazamientos y evacuaciones; edificios incendiados; escombros de entre los que se recuperan niños muertos; personas que van y vienen (se supone que entre ciudades y dentro de la misma ciudad); grupos de gente con maletas y otros objetos; colas de niños, madres con criaturas que esperan; víveres (galletas) en un escaparate; colas de gente esperando que les den comida.

Título: *Fuego en España*

Otro título: *España en fuego*

Año: **1937**

Duración: 55min

Descripción: Documental de Laya Films y Film Popular producido durante la Guerra Civil española, basado en una recopilación de las noticias ESPANYA AL DIA [ESPAÑA HOY], del documental A DAY AT THE ARAGON FRONT y otro documental no identificado sobre la defensa de Madrid. La pieza se centra en los campos de batalla de la Guerra Civil española. Muestra la vida de los soldados; cavando trincheras y los combates, las armas utilizadas, los ataques y los bombardeos aéreos en las ciudades, así como el socorro de los refugiados y los esfuerzos de ayuda internacional que se llevan a cabo en los distintos frentes en toda España.

“La liberación de Barcelona, centro principal de la producción suministró la parte más rica de ese archivo histórico (Filmoteca Nacional). El prestigioso montador, Antonio Cánovas, miembro del Servicio de Recuperación en la capital catalana, envió a Madrid varios millares de cajas, perfectamente ordenadas y clasificadas, de negativos de imagen y de sonido, copiones y copias estandar, que contenían toda la labor realizada en los laboratorios barceloneses por la Generalidad de Cataluña, por la CNT y la FAI, el partido comunista, etc, etc... Así como las películas soviéticas importadas y distribuidas por Film Popular y otras entidades. (...)

Todo ese material quedó en el sótano, del primer piso y una parte del patio, bajo un cobertizo, del edificio número 20 de la calle de Fernando el Santo, sede del Departamento Nacional de Cinematografía, que sería después Dirección General de Cinematografía y Teatro, trasladada a mediados de 1960 al nuevo Ministerio de Información y Turismo en la avenida del Generalísimo; se convertiría a fines de 1967 en Dirección General de Cultura y Espectáculos (...).

Permaneció el estupendo archivo en el Departamento hasta principios de 1943, en que por iniciativa de Joaquín Soriano, fundador y primer director de NO-DO fue depositado en los laboratorios Cinematiraje Riera, en la calle de los hermanos Miralles. La iniciativa, muy bien intencionada, puesto que tendía a preservar aquella riqueza histórica de los riesgos inherentes a un local que carecía de instalaciones adecuadas, tuvo consecuencias fatales: dos años y medio después, el 16 de agosto de 1945 se produjo accidentalmente, sin que hasta ahora hayan podido precisarse las causas, un incendio en aquellos laboratorios y las llamas alcanzaron enseguida el almacén en el que, con otras películas de distintas procedencias, entre ellas todo el joven archivo de NO-DO, estaba el material de Guerra.”

Carlos Fernández Cuenca, La guerra de España y el cine, Volumen primero. Madrid: Editora Nacional, 1972.

Ademas puedes ver el playlist completo en Youtube con mas de 40 títulos.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/04/laya-films-1936-1939.html>

1 DE MAYO DE 2020

LA HISTORIA NEGRA DEL CINE MEXICANO

2000S

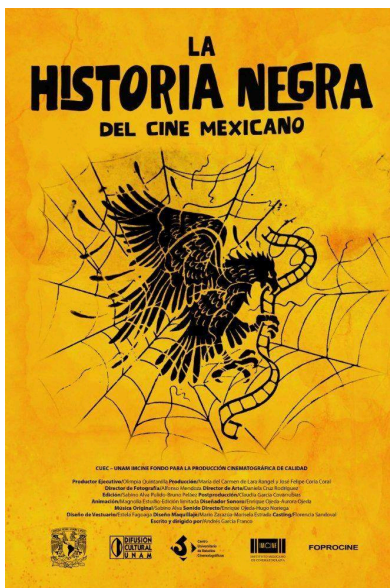
2016

ANDRÉS GARCÍA FRANCO

DOCUMENTAL SOBRE CINE

HISTORIA

MEXICO



Título original: *La historia negra del cine mexicano*

Dirección: *Andrés García Franco*

Guion: *Andrés García Franco, Alfonso Mendoza Carreón*

Música: *Michael Nyman, Raúl Lavista*

Fotografía: *Alfonso Mendoza Carreón (B&W)*

Montaje: *Sabino Alva, Bruno Peláez.*

Productora: *CUEC-UNAM, FOPROCINE, IMCINE*

País de producción: *México*

Año: *2016*

Duración: *97 min.*

Después de haber realizado estudios de cine redescubro el libro escrito por el tío de mi madre, el cineasta Miguel Contreras Torres. A través de sus investigaciones se me revela su interesante vida que se me había sido ocultada pero también la situación que él enfrentó, cómo vio morir la exitosa industria mexicana del cine a manos del monopolio de salas de cine perpetrado por el americano William O. Jenkins desde los años de la Época de Oro.



Tal vez al buscar entre sus películas las razones que motivaron al tío Miguel a escribir este libro encontremos respuestas sobre un pasado desconocido para nosotros. Una enseñanza del pasado para el presente en el que corremos el riesgo de cometer los mismos errores en la era del cine digital. La lucha del Tío Miguel anunció la pérdida del cine mexicano con su público, desencuentro vigente hasta el día de hoy.



Nota del director

Este documental surge de la necesidad de rescatar una parte de la historia del cine nacional para poderla compartir con las siguientes generaciones a través de la imagen en movimiento.

Buscamos contar de una manera libre y con una aproximación personal cómo es que el cine norteamericano se apoderó de las salas que algún día fueron para nuestro cine. Actualmente pareciera como algo natural el que las pantallas le sean vedadas a la mayor parte de las producciones nacionales.

¿Pero qué relación tienen esta situación conmigo y con la historia del cine a la que formo parte como espectador y cineasta en México?

Yo he perdido al cine mexicano como mi familia perdió al Tío Miguel al permitir que su legado artístico pasara de mano en mano, su espectacular mansión demolida, e incluso la placa de cobre que lo rememoraba fue robada y jamás repuesta.

Al reapropiarme de los largometrajes que el Tío dejó seguramente habrá hallazgos, tal vez pueda recuperar alguna parte de la historia que nunca nos contaron y que puede perderse en los libros de historia.



Fuentes de información: La Historia Negra del Cine Mexicano, FilmAffinity, IMDB, Cineteca Nacional, ENAC, CEDECINE,

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=DUqgGwF0mIM>

Ver teaser en Youtube.

Ver trailer en Youtube.

Ver completo en Vimeo hasta el 31 de mayo de 2020.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/05/la-historia-negra-del-cine-mexicano.html>

INFORME GENERAL

1970S

1977

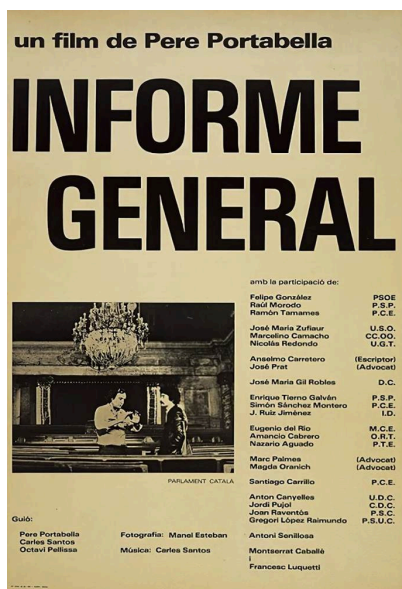
ANTISISTEMA

ESPAÑA

PERE PORTABELLA

POLITICA

TRANSICION ESPAÑOLA



Título original: *Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública*

Dirección: *Pere Portabella*

Guión: *Pere Portabella, Carles Santos, Octavi Pellissa*

Participación: *Nazario Aguado, Montserrat Caballé, Amancio Cabrero, Marcelino Camacho, Anselmo Carretero, Santiago Carrillo, Anton Cañellas, Eugenio del Río, Felipe González, Francesc Lucchetti, Gregorio López Raimundo*

Música: *Carles Santos*

Fotografía: *Manel Esteban*

Productora: *Films 59*

Distribuidora: *Films 59*

Año: *1977*

Duración: *155 min.*

"Una misma pregunta para cada uno de los líderes de las fuerzas políticas que surgen en el país después de la muerte de Franco: ¿Cómo se pasa de una Dictadura a una Democracia? La película constituye la síntesis de las filmaciones clandestinas abiertamente políticas de Portabella y su entorno. Coherente eslabón en una filmografía dirigida a explorar los límites de la representación fílmica, la película trata de la futura representación política en la transición española, con una clara vocación democrática contradicha por su virtual invisibilidad durante treinta años."



"Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública (1976), en el que el cineasta describe, en el mismo gesto, la emergencia pública de la voluntad democrática en España y la pervivencia, en forma de auténtico agujero negro, del antiguo régimen, pero también su futuro monárquico. Estructurado entre un viaje inicial de la cámara a la tumba del dictador en Cuelgamuros y un concierto de Montserrat Caballé en el Palau de la Música de Barcelona (que clausura el film prolongando, conviene recordarlo, la ardiente defensa de la monarquía que lleva a cabo Antonio de Senillosa) la película combina imágenes de las movilizaciones populares de los años 75 y 76, da la palabra a las organizaciones sindicales hasta entonces clandestinas, a los partidos políticos en pleno proceso de salida a la luz pública, reconstruye el imaginario del exilio, ficcionaliza alguno de los avatares más siniestros del franquismo (las detenciones, la tortura), revive de la mano de algunos de sus protagonistas momentos dramáticos de la reciente historia de España (el fusilamiento del militante de ETA, Juan Paredes Manot "Txiki"). Todo ello escapando a cualquier "atisbo emocional", desligándose de la "dictadura del efecto realidad" que suele contaminar los documentales al uso, mediante la utilización de una estructura retórica puntuada por la remisión a los lugares emblemáticos de la ruina, real e imaginaria, del franquismo: ese viaje ya citado al Valle de los Caídos; la visita al palacio del Pardo, cuyas habitaciones recorreremos de la mano de un cicerone que nos muestra las dependencias privadas, ahora vacías, en las que se vivió el día a día de la dictadura; un fragmento de Raza, film estandarte de una cierta concepción del mundo y de las cosas; el Parlamento de Cataluña, ahora abandonado; las ruinas de Belchite, "cuya desolación vuelve a ser cuna de lo siniestro (el pasado histórico perdido)". *2

Pere Portabella

INFORME GENERAL, 1976



"No creo que mi trabajo, visto con cierta perspectiva, haya sido una práctica coyuntural, más bien pienso que ha sido una manera de plantearse el trabajo cinematográfico desde una óptica ideológica, y no únicamente desde la vertiente de un compromiso político, sino intentando trabajar de forma prioritaria los propios medios en un intento de crítica del lenguaje. En un principio este planteamiento me pareció válido, pero en estos momentos, teniendo en cuenta todo aquello que ya está hecho, así como los diferentes condicionamientos políticos y culturales, el trabajo producirá unos resultados diferentes.

DOS CAMINOS

Creo que existen dos posibles alternativas que modificarían mis planteamientos anteriores.

En primer lugar, creo que mientras los canales de difusión del cine siguen siendo los tradicionales, resulta absolutamente necesario plantearse el acceso a los medios normales de exhibición. Esto significa: resulta del todo necesario que el cine se haga para los cines. No se puede perder de vista este hecho y hay que tenerlo presente desde el mismo instante del inicio de la gestación de un filme. Esta voluntad de establecer un programa de normalización, que modificaría la construcción aparente de los trabajos aunque no su fondo, se encuentra asimismo con una serie de graves problemas: por un lado, el control por parte de las multinacionales de la distribución y de las salas de exhibición; y por otro, las características del propio cine en tanto que soporte ya que presenta algunos problemas absolutamente anacrónicos: la química y la submanipulación artesanal.



Sin embargo aun hay algo más importante: la relación con el espectador; el vídeo, que ha tenido una entrada imparable en el mundo del cine, inicia lo que podríamos denominar como la privatización del cine. El espectador ya no tendría que moverse para acceder a un filme. Las propuestas podrían ser leídas en la intimidad; un filme ya no tendría que estrenarse necesariamente, cualquiera podría filmar un trabajo del que se podrían vender un numero indeterminado de copias. Es como pasar del mundo de los incunables al mundo de las ediciones ilimitadas de los libros. El espectador podría proyectar los filmes de forma privada. Este es un acontecimiento esencial. Podría hacer uso del aparato de televisión con mucha más capacidad de iniciativa que ahora. Si consideramos detenidamente el mundo del cine en estos momentos, inmediatamente podemos advertir dos direcciones: por un lado el cine colosalista, que me parece un retorno a la barraca de feria, sin ignorar toda una serie de connotaciones culturales que no deben ser olvidadas, y por otro lado aquel cine que con un alto grado de clarividencia hace propuestas para ser proyectadas fuera de los canales tradicionales (los cines). En este laberinto existen además otros factores; las multinacionales están interesadas a largo plazo en el proyecto video lo que no nos deja prácticamente otra opción. Todo ello contribuye irreversible-mente a que el planteamiento del trabajo no pueda ser ahora el mismo que hace unos años, no podemos pensar en Ford, Welles o Sirk como modelos, en todo caso únicamente como referentes y memoria.



UN PROBLEMA

En el momento de plantearse la posibilidad del tránsito (de la proyección pública al consumo privado y doméstico, del tiempo de la proyección fija o la interrupción y repetición) inmediatamente hace acto de presencia un problema: el de la especificidad de los medios diferentes, el cine y el vídeo, de los que los medios de comunicación, principalmente la TV, hacen continuamente un uso indiscriminado, produciendo gran confusión. En este traspaso de técnicas siempre existe el que proclama que al tratarse de un nuevo medio de trabajo será absolutamente novedoso, como una especie de «borrón y cuenta nueva». No creo que eso sea exactamente así. Lo real es la existencia de unas posibilidades diferenciadas, objetivamente hablando, cuya utilización permite, siempre en el interior del mismo hilo discursivo, operar de una manera diferente. El resultado puede variar, pero el discurso sobre el lenguaje, la matriz ideológica, la concepción y la especificidad de la que se parte y se trasciende, es la misma. Sin embargo, creo que no se puede elaborar un programa, una actitud, sin partir de una determinada especificidad; sin convertirla en una ortodoxia, en una ortopedia; precisamente los mejores trabajos que se están produciendo en estos momentos en el campo del cine son los de aquellos autores que han roto esta limitación que el propio cine se había impuesto, por ejemplo, la película de Peter Handke *Die Linkshändige Frau* [La mujer zurda, 1977] es un filme de un escritor, no el de un cineasta, y en cambio es una buena propuesta. La especificidad del medio no se debe olvidar: el escultor que trabaja la madera ha de conocer las características y el comportamiento de la madera que trabaja, sensible incluso al azar. Ahora bien, todo tiene un límite; la especificidad del cine, como la del vídeo, va más allá de lo que hasta ahora se nos ha dado a entender. Pienso que el conocimiento profundo de lo más específico de un lenguaje es el único sistema que permite un auténtico trabajo. Que permite su violación. Un poeta debe tener un conocimiento profundo de la lengua... En el cine las mejores películas son aquellas en las que se lleva a cabo una violencia hacia el mismo cine; Dreyer violenta el cine, así como Artaud violenta la escritura. Esto plantea una última pregunta: ¿Qué significa dominar lo específico de un lenguaje, qué quiere decir conocer un medio? Para mí conocer un lenguaje significa pensar y visualizar imaginativamente a partir del medio, recortar al máximo la distancia

que hay entre los proyectos y el estadio de las ideas y el camino que se utiliza para su realización. El resultado de esta dialéctica ha de ser que el objeto creado se acerque al máximo posible a los proyectos iniciales, aunque sometidos a todos los «traumas» y alteraciones del propio proceso de creación hasta su materialización final. Para que esto ocurra es indudable que existe una parte objetiva que es necesario conocer y dominar." *3

Fuentes de información: Pere Portabella, Numax, Filmoteca de Catalunya, *2 Intermedio , *3 MACBA

Película en línea · <https://ok.ru/videoembed/2478194231967>

Ver en ok.ru

Ver en Youtube copia subida por la Filmoteca de Catalunya disponible hasta el 01-06-2020



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/05/informe-general.html>

1 DE JUNIO DE 2020

ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES

1960S

1968

ANTISISTEMA

CARTELES NARANJAS

ESTUDIANTES

LATINOAMERICA

MARIO HANDLER

URUGUAY



Título original: *Me gustan los estudiantes*

Dirección: *Mario Handler*

Guion: *Mario Handler*

Fotografía: *Mario Handler*

Sonido: *Coriún Aharonian*

Música: *Daniel Viglietti, Violeta Parra*

Montaje: *Mario Handler*

Soporte original: *16 mm, monocromática, sonora*

País de producción: *Uruguay*

Año: *1968*

Duración: *06 min.*

"Estudiantes uruguayos protestan durante el encuentro de Jefes de Estado en Punta del Este. El filme está estructurado como un contrapunto entre los presidentes, los estudiantes y un grupo de agentes policiales que reprimen violentamente la manifestación."



"Con la banda sonora del tema musical de Violeta Parra "*Me gustan los estudiantes*", interpretada por Daniel Viglietti, el enfrentamiento con la policía y los estudiantes se intercalaba con las imágenes de los jefes de Estado, entre ellos, varios dictadores, reunidos en el lujoso balneario uruguayo. Como afirma el mismo Handler, la escasez de recursos con que fue hecha *Me gustan los estudiantes* la había convertido en una experiencia que en continuidad con sus realizaciones anteriores como *Carlos* y *Elecciones*, proclamaba el abandono "no solo de los recurso del lenguaje sino los recursos técnicos que nos han sido dictados por las metrópolis" ("*Pobreza y Agitación*" 74). Pero a diferencia de las primeras obras de Handler, la recepción de *Me gustan los estudiantes* desencadenó una acción directa del público, generando manifestaciones espontáneas luego de sus proyecciones (Jacob, 417). Como respuesta a un momento histórico donde la lucha estudiantil era fundamental, el entusiasmo de los espectadores dejaba en evidencia la dimensión militante del filme" *1



La digitalización de esta película fue realizada por el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad (LAPA-AGU) en un escaner cuadro a cuadro con calidad 4k y procesado a 2k. La digitalización se realizó en el marco del proyecto "El cine y la lucha contra la

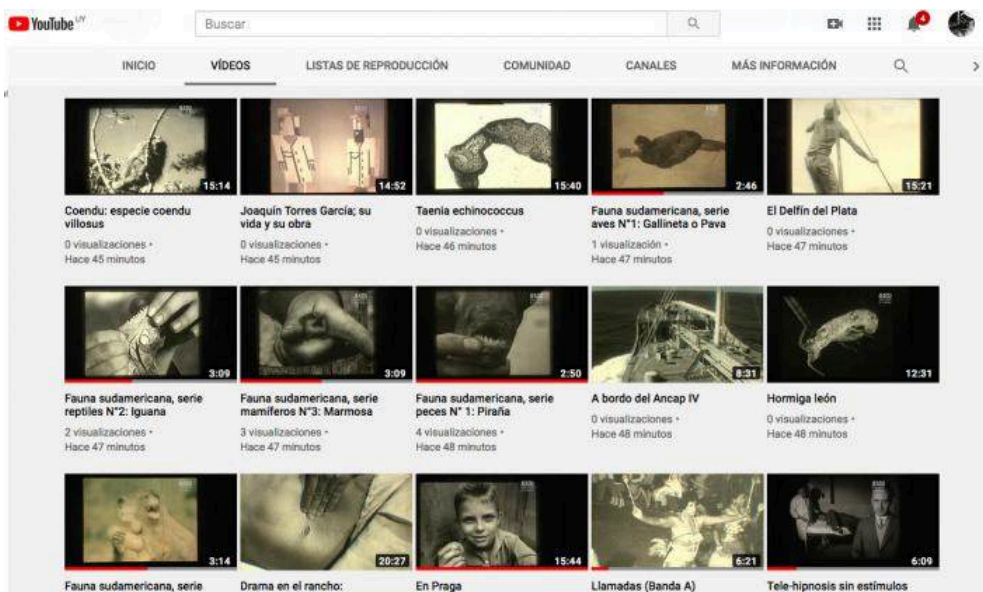
impunidad", organizado por AGU, FIC, UdelAR y Memorias Magnéticas, patrocinado por la unidad de extensión de la Udelar y Fundación Friedrich Ebert y apoyado por GESTA y MIPA.

Fuentes de información: Archivo General de la Universidad de la República, FilmAfinity, IMDB, RebeldeMule, CineData, RetinaLatina, *1 Efectos de imagen: ¿Qué fue y qué es el cine militante? Escrito por Elixabete Ansa-Goicoechea, Óscar Ariel Cabezas.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=feU06aJbzqg>

Ver en Youtube a 720p la copia digitalizada por el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República de Uruguay.

Aprovechamos para comentar que el Archivo General de la Universidad de la República de Uruguay está subiendo varios documentales que han digitalizado recientemente y los están compartido en su canal de Youtube, así que os animamos a visitarlo y a seguir sus novedades, porque están actualizando constantemente.



https://www.youtube.com/channel/UC1YYmgjV26VGx_V0sQ4Sh7g



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/06/me-gustan-los-estudiantes.html>

2 DE JUNIO DE 2020

LOS ROLLOS PERDIDOS DE PANCHO VILLA

2000S

2003

ARCHIVIA

ARCHIVOS FÍLMICOS

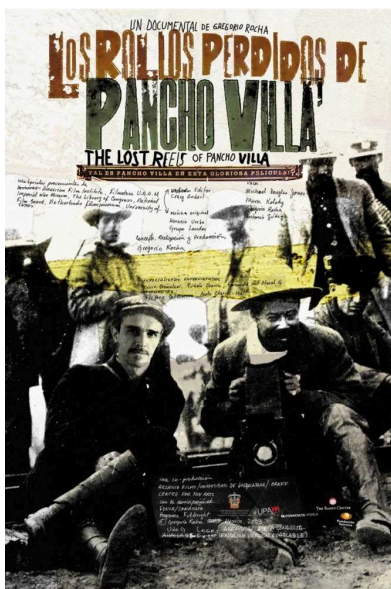
DOCUMENTAL SOBRE CINE

FOUND FOOTAGE

GREGORIO ROCHA

HISTORIA

MEXICO



Título original: *Los rollos perdidos de Pancho Villa* Dirección: *Gregorio Rocha Valverde*

Guión: *Gregorio Rocha Valverde*

Fotografía: *Gregorio Rocha Valverde*

Edición: *Craig Anderd, Bernice Ma.*

Música: *Laudes Cinemudo, Horacio Uribe.*

Dirección de Arte: *Gregorio Rocha Valverde*

Producción: *Héctor Mendoza*

Compañía Productora: *Archivia Films, Banff Center For The Arts, Universidad Autónoma de Guadalajara*

País de producción: *México*

Año: **2003**

Duración: **47 min.**

"En el documental, Gregorio Rocha describe su investigación sobre la película desaparecida, "The Life of General Villa". A raíz de un contrato firmado en 1914, entre la empresa norteamericana Mutual Film Corporation y Francisco Villa, en el cual se estableció un acuerdo para que un equipo de filmación lo siguiera por el territorio mexicano. Así, mediante el cine, comienza la construcción de un mito, Pancho Villa, primero satanizado y luego convertido en un héroe. La historia en torno al controvertido revolucionario, complementada con este filme, nos sugiere una pregunta: Villa, al reconocer el poder del cine, ¿es el constructor de su propio mito?"

GREGORIO ROCHA, CINEASTA, BUSCA LOS ROLLOS PERDIDOS DE PANCHO VILLA

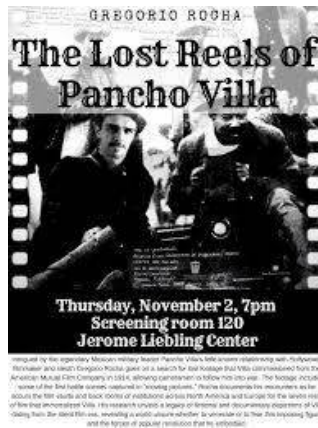
Esta entrevista fue publicada en la revista Nuestra Historia, La Gaceta CEHIPO, No. 41 de octubre de 2000 por Clara Guadalupe García, pp. 9-16.



Gregorio Rocha estudió cine en el CUEC, en la UNAM, y pronto se empezó a volcar hacia el video, porque encontró que era una herramienta mucha más accesible. A partir de 1986, cuando realizó una serie de programas para televisión acerca de la historia de Tijuana, incursionó en la investigación histórica y en la elaboración de materiales para su difusión, con una creatividad personal y las técnicas que le permite su profesión. Actualmente prepara una película que ha titulado *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, basada en la investigación acerca del contrato formado por El Centauro del Norte para filmar sus acciones militares. Gregorio Rocha conversó con *Nuestra Historia* acerca de este proyecto y de su trayectoria como cineasta-historiador.

La primera ocasión que utilicé al video como un vehículo para difundir la Historia fue en 1986, estando a cargo del área de medios audiovisuales del Colegio de la Frontera Norte, (Colef) con el doctor Jorge Bustamante; había trabajado con Oliver Debrois, un historiador del arte que ha investigado acerca de Diego Rivera y otros temas. Él tenía la idea de hacer unos programas acerca de la historia de Tijuana. Propuse este proyecto al Colef, en capítulos y lo avalaron, aunque había dudas, porque esta historia de Tijuana no había sido producida por el mismo Colegio. Resultaron dos programas, el tercero ya no se hizo.

Los videos eran experimentales, en el sentido de que tratamos de que el narrador, que siempre en los documentales sobre Historia o sobre cualquier otro tema es infalible, saliera de lo tradicional. A la voz del narrador que está en off (sólo se escucha su voz), en términos de cine se le conoce como 'la voz de Dios'; no se puede equivocar. Nosotros deliberadamente hicimos que se equivocara. El narrador era Federico Campbell, un tijuanaense, muy simpático en su papel. Entonces, por ejemplo, en 1925, en el apogeo de la ley seca de Estados Unidos, el narrador, que sí aparece a cuadro, afirma que había 520 cantinas en Tijuana; uno de los meseros, un personaje de la época, se voltea y le dice: "no, había 580..."



También había referencias a varias fuentes, otros datos que surgían posteriormente, que contradecían lo que decía el narrador; yo creo que eso fue lo que no les gustó a los del Colef, que no era una visión académica de la Historia.

Eso tiene profundidad respecto a las interpretaciones modernas de la historia, se plantea que hay interpretaciones diversas, que la historia no es una; si retomas un tema escrito por un historiador de hace cincuenta años, seguramente se encuentran cosas diferentes.

Claro, no sé si eso que tú dices se refiera a las nuevas corrientes de la historia, asumí mi subjetividad, no voy a intentar ser objetivo.

Es que no puedes; tu formación, tu historia, es parte de los instrumentos que vas a utilizar.

Aha. Ese primer documental se llama Tijuana entre dos mundos. Entonces ahí aprendí a valorar la importancia de los documentos gráficos. Sobre todo en ese caso utilicé tarjetas postales; investigué cómo había sido representada Tijuana en tarjetas postales en diferentes épocas y empecé a tratar de desentrañar la historia que había dentro de una fotografía, cómo la imagen en sí misma planteaba la historia. Esto indudablemente requiere una aproximación interdisciplinaria, que yo no tengo, me empecé a apoyar en historiadores de la fotografía y empecé a investigar más en la historia de los modos de ver.

A mí se me volvió importantísimo, primordial, utilizar las fuentes gráficas. Los académicos del Colef buscaron que alguien del Colegio de México (Colmex) avalara esos programas. Hicimos una sesión con investigadores del Colmex, entre los cuales estaba Lorenzo Meyer, y les gustó mucho, pasó muy bien. También había otros historiadores del Colef, a quienes les gustó el trabajo, como el doctor David Piñeira, quien nos asesoró bastante.

Había en esa época un conflicto entre Piñeira y otro historiador cuyo nombre no recuerdo ahora, que era como el cronista de Tijuana. El otro señor estaba muy celoso de lo que hacía Piñeira, al grado de que fue a incendiar el Centro de Estudios de Historia de Baja California.

¿Metafóricamente...?

No, física y literalmente. Fue con unos galones de gasolina, porque no quería que hubiera otro centro de investigación. Estábamos en la reconstrucción de unas escenas de lo que había sido el Casino Agua Caliente, conseguimos prestada una mesa de ruleta, que había sido del casino, y llegó este historiador. Habíamos vestido a los personajes de acuerdo a la época, había algunos gánsters,

flappers, esas mujeres, así como yo lo entendí, ninguno de ellos era una persona absolutamente decente. Este señor llegó a interrumpir la filmación, a decir que nosotros estábamos regodeándonos en la leyenda negra de Tijuana. Nuestra intención era borrar esa leyenda negra. **Qué interesante que un trabajo de historia cause eso, como dice José Luis Cuevas, si no hablan de ti, preocúpate.**

Bueno, para resumir mi experiencia con el Colef, me encargaron producir una serie de radio, la intención era hacer llegar a un público amplio los resultados de investigación. El programa piloto fue un programa de 15 minutos sobre el programa de braceros de 1943, creo que fue el último, cuando los trabajadores migratorios se iban con un contrato a trabajar, en ese tiempo en la construcción de vías de ferrocarril. Llamé a un colega, Elvira García, que tenía mucha experiencia en radio, y ella dijo: ‘¿Por qué no adaptamos esa investigación a una forma más dramática?’ Inventamos un personaje que era una periodista, que se ponía a investigar y encontraba tales y tales cosas. ¿Cuál fue la reacción del Colef? Dijeron: ‘No puedes comparar a un investigador académico con un periodista; nada qué ver; el periodista es superficial, el trabajo lo hace a la carrera, en cambio esta investigación se ha venido desarrollando por años y años y años.’ Yo contesté que esta es la única manera de divulgar la investigación de las ciencias sociales. Defendí la manera como se había hecho el programa, a los colaboradores que había tenido, pero el caso es que terminó mi trabajo en el Colef. Más adelante, Oliver Debroise me llamó cuando se estaban celebrando los 150 años de la fotografía en México, y me dijo: ‘Conaculta va a hacer un programa acerca de esa celebración, ¿por qué no presentas tú el proyecto?’ Ese fue mi siguiente trabajo en relación con la Historia; hicimos, en 1989, cinco programas sobre la historia de la fotografía en México.

Dedicamos un capítulo al siglo XIX, a los grandes estudios de fotografía, cuando fu su apogeo, los orígenes; otro capítulo también sobre el siglo XIX, pero este dedicado a los fotógrafos viajeros, sobre todo a los europeos que estuvieron en México, se llamaban a sí mismos arqueólogos, había un espíritu científico, y aunque tenían preparación algunos, no se puede negar que eran fotógrafos aventureros, son los pioneros de lo que ahora se llama antropología visual.

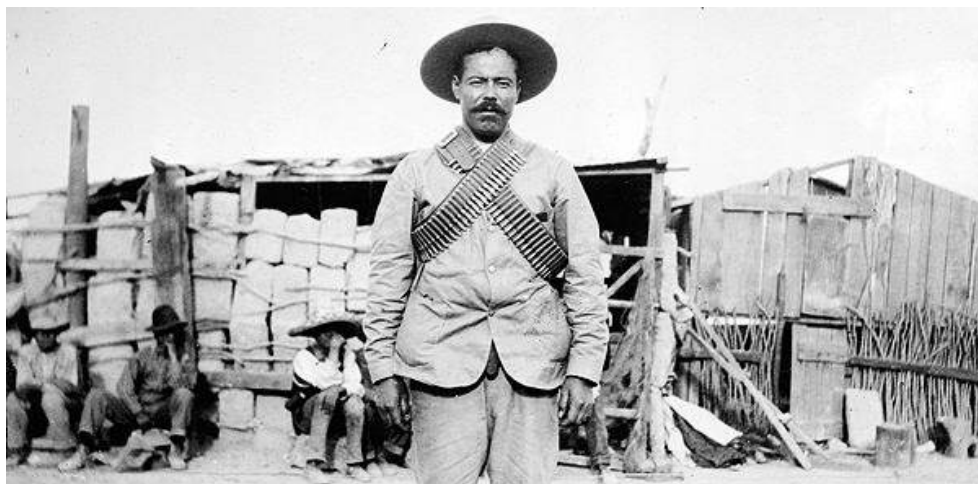
El tercer capítulo fue dedicado a la fotografía de periodismo en México. El cuarto a la fotografía de autor y el quinto un poco resumía lo que sucedía en los otros cuatro capítulos.



La experiencia de Tijuana nos sirvió para estos programas; en ocasiones reconstruimos sucesos de la historia, utilizando actores, escenografía, utilería, etcétera. Eso es bien riesgoso, yo lo sé, en Historia, porque es una interpretación actual de algún acontecimiento histórico, pero para la fotografía en México decidimos hacerlo así. Ideamos un personaje que surgió de un dato que encontramos en un periódico, de una fotografía del siglo XIX, que tenía a su cargo uno de estos estudios, que trabajaba con sus hijas, me llamó la atención que hubiese sido una mujer, en 1880. Dijimos: '¿por qué este primer capítulo no lo narra esta fotografía?' Todo lo que ella decía tenía un fundamento en una investigación exhaustiva que había hecho un investigador, pero esa investigación la pusimos en boca de una fotografía, pensando en cómo dar a conocer esos datos, que de otra manera hubiera sido muy aburrido escuchar, o muy monótono, le añadimos un poco de intención dramática al contar la historia, reconstruimos un estudio que encontramos abandonado en el Museo de Geología, lo reconstruimos con apego a planos de la época, pusimos diferentes escenas, cómo se fotografiaba la gente, usando este arnés que usaban para fijar la posición, porque los tiempos de exposición eran muy largos, y al mismo tiempo se iban intercalando documentos históricos, empezando por daguerrotipos, ambrotipos, etcétera, íbamos mostrando el desarrollo de la técnica de la fotografía. En los demás capítulos también hubo creación artística.

Creo que de los trabajos que he hecho es el que más se ha difundido a través de la televisión. Luego me quedé un poco obsesionado con la fotografía como documento, yo pensaba que lo que aportaba la fotografía no lo había desarrollado en esos trabajos anteriores. Mi papá me sugirió: 'Oye, ¿has oído de una colonia que existió en Topolobampo, de norteamericanos?', porque con eso puedes hacer una película de cowboys socialistas, eso nadie lo ha hecho.' Entonces me puse a investigar en un libro de Gastón García Cantú, El socialismo en México, y me fascinó la historia de la búsqueda de Utopía, y empecé a investigar con un profesor de antropología aquí en México, que me dijo que había una colección muy grande de fotografías en Fresno, California.

Escribí y me dijeron: ‘sí, aquí está todo a su disposición, estamos muy contentos que un mexicano se interese en esto’, y me puse a conseguir fondos. El financiamiento vino por el Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, fue mi primera producción propia, y este proyecto se llama Ferrocarril a Utopía. Fui a Fresno, me recibieron muy bien, y pusieron toda la colección de documentos, no sólo las fotografías, sino diarios de los colonos, manuscritos, periódicos, libros y lo que más me llamó la atención, los documentos gráficos, hasta ahora la fotografía no me interesaba en el cine.



Pusieron a mi disposición los negativos en vidrio, y me dijeron, ‘ahí están, póngase a trabajar’, y me metí al laboratorio. Para ese proyecto utilicé alrededor de 800 fotografías. Ahí hay un tratamiento muy especial a la fotografía; para que encaje en el lenguaje audiovisual, hace falta añadirle una dimensión, que es el tiempo, empecé a modificar las fotografías, empecé a animarlas, fue un trabajo...una locura. Lo interesante fue que esas fotografías tomadas entre 1886 y 1896, les hice esta impresión y luego las digitalicé y las procesé, inventé algo que se llama “fotografías parlantes”, las hice hablar para que también me dieran testimonio oral, no sólo testimonio gráfico.

¿En qué investigación histórica te apoyaste?

En varias, primero en Gastón García Cantú, luego un investigador de Sinaloa, otro de Estados Unidos, Ray Reynolds, era muy interesante, porque los historiadores mexicanos lo veían como una utopía y los norteamericanos como un gran fraude.

Entonces, dije, ¿qué voy a hacer? ¡Hay tantas posiciones de los historiadores! ¿Cómo meto las posiciones? No, no voy a meter ninguna posición, me voy a ir a lo que se llaman fuentes primarias; a lo que decían los protagonistas. Encontré que entre los colonos, algunos decían que era una maravilla, otros decían, ¡Qué horror!, cómo nos tomaron el pelo.

Esa posición tuya es la de un historiador, no es la interpretación de García Cantú, o la de los estadounidenses, es la tuya.

Encontré un diario de una muchacha que vivió en la colonia, Clarisa Niland, su diario fue publicado por entregas, en un periódico en Topolobampo, años después. Cuando y lo leí, dije,

“qué belleza de narración”. Finalmente la narración de la historia de Pacific City la hace Clarisa, que resulta que fue hermana del fotógrafo, encajaba todo perfecto. Ella fue la que se encargó de conservar todos los documentos.

La familia de Clarisa eran todos unos utopistas; eran gente que estaba defraudada con lo que había ocurrido en Estados Unidos, cómo el capital financiero había tomado el control y la gente ya no tenía ninguna importancia. Trataban de encontrar en Sinaloa la tierra prometida. Eran bien intelectuales, Clarisa dice: ‘En nuestra colonia había más violines y guitarras que azadones y herramientas para trabajar el campo.’

Roberto Owen se proponía construir en Topolobampo el puerto más importante del Pacífico en América, y construir el ferrocarril Chihuahua-Pacífico. El proyecto fracasó porque tenía un problema de raíz, el financiamiento lo buscaron con grandes capitalistas del ferrocarril, y éstos dijeron, “todo está muy bien, pero cómo me pides dinero para hacer una colonia socialista...”, es lo mismo que nos pasa a muchos ahora...”

El financiamiento que tenía para hacer la investigación, lo agoté, pero en ese momento a partir de mi trabajo profesional había reunido cierto equipo y con esa infraestructura hice la postproducción. Sería un documental que dura 31 minutos.

Yo quería a fuerza hacer algo no convencional; desde el principio empecé a utilizar todos los recursos narrativos. Desde Tijuana, empecé a hacer puesta en escena, empecé a utilizar a un narrador a cuadro, que pasaba por diferentes épocas, eso era un poco experimental.

Este trabajo, Ferrocarril a Utopía, de Gregorio Rocha, tuvo recientemente un premio en la Asociación de Estudios Latinoamericanos de Estados Unidos. Es un reconocimiento de los académicos estadounidenses.

Poco después estuve en la Biblioteca Benjamín Franklin y me encuentro un libro con dibujos hechos por soldados estadounidenses cuando la guerra de 1846-48; era nuevamente encontrar las fuentes primarias, esta vez en dibujos, también encontré los escritos de los soldados, y decidí hacer un trabajo sobre este tema. Me puse a investigar y me di cuenta de que se iban a cumplir 150 años de la guerra de anexión y me empecé a meter más en este asunto de la historia de las miradas.

Me di cuenta de que podía ampliar este proyecto a hacer una historia de las imágenes, no de las relaciones entre los dos países, sino una historia de las imágenes que han surgido en las guerras entre los dos países. Un poco lo que hice fue ya no utilizar a la imagen como un añadido para ilustrar el texto, sino tratar de encontrarle la importancia que tiene esa imagen como documento, por eso opté por contar la historia de las imágenes, más que la historia de los sucesos. En esta serie me propuse darle todo el peso que yo sentía que debían tener las imágenes como documentos, no sólo las imágenes fijas, sino que ya incluí al cine desde sus primeros tiempos, luego cómo entra la televisión y el video independiente.



A diferencia de lo que se hace en los documentales de historia, que se basan en una narración oral y las imágenes van tratando de ilustrar, aquí lo hice al revés; aquí las imágenes son el guión y el sonido trata de justificar esas imágenes: quién las hizo, cómo las hizo, para qué sirvieron, cómo fue utilizada esa fotografía. Así salió ese otro proyecto: Guerras e imágenes, una historia de las miradas entre México y Estados Unidos.

Éste resultó un trabajo de investigación muy exhaustivo. Éramos varios, cuando empecé a conocer la noción de investigador iconográfico.

En mi siguiente trabajo, me propuse apropiarme de la historia, apropiarme de la memoria, esto no quiere decir llevársela; no es robarla, sino es volver algo propio. Hice una onda que se llama De placazos, vírgenes y tatuajes; me salgo a buscar Aztlán, que es lugar de origen, supuestamente, de los mexicas.

Es una especie de diario de viaje, en el que una periodista que escribió una reseña, lo resume bastante bien: 'Gregorio Rocha salió a buscar Aztlán y se encontró a sí mismo', entonces se convierte en un viaje interior. Eso es un trabajo bien diferente, aquí no utilizo tantos documentos, en todo caso un mito, y lo trato de volver mío.

He aprendido que la investigación iconográfica es una especialidad en la Historia a la que no se le ha dado mucho peso, creo que ni se enseña en la escuela, no se le da valor, aunque yo no tengo formación como historiador.

Mira, ya a estas alturas con todo lo que has investigado, no puedes decir que no eres historiador.

Me considero más investigador.

Bueno, la labor de un historiador es investigar, interpretar y presentar a los demás, esa es la labor...

Bueno, entonces empecé a investigar a Pancho Villa y el cine. No le quiero llamar obsesión, pero no hay de otra.

Desde el principio me pareció muy poco ortodoxo, muy poco serio el hecho de que Pancho Villa hubiera firmado para hacer una película. ¿Cuándo había ocurrido que un héroe...? Yo no lo había

visto en ningún otro lado. Solamente podía ocurrir entre Pancho Villa y los gringos. Este nuevo proyecto se origina de diferentes lugares: uno es que ya antes había intentado hacer una interpretación de imágenes de la Revolución Mexicana, diferente, y mostrar cómo más que reconstruir la historia de la Revolución Mexicana, sirven para interpretar la época en que fueron hechas; por decir algo, *Memorias de un mexicano*, nos habla más del espíritu triunfalista de la época de Miguel Alemán que de la revolución misma. ¿Por qué no puedo interpretar la Revolución Mexicana yo solito? Sin decir este documento de la Revolución Mexicana, y todos los demás ya no sirven, como siempre ocurre con las versiones oficiales.



Estoy tratando de llegar a una subjetividad aún mayor, pero haciéndome fuerte con toda la experiencia que tengo hasta ahora. Antes, yo no había querido basarme en interpretaciones, sino había tratado de irme a las fuentes primarias. En este caso me dije, “ahora sí, vamos a hablar con historiadores: a ver, Kevin Brownlow, en Londres, platíqueme, cuénteme... Empecé a trabajar con historiadores ya no sólo de México, porque ya quiero romper de esa visión tan cerrada de nosotros mismos.

Don Luis González y González dice que los historiadores mexicanos no nos sentimos a gusto en corrales ajenos.

Sí. No sé si tenga una visión posmoderna, hay algunos teóricos que creen que es una actitud posmoderna el acudir a lo arcaico, porque en el año 2001 me voy a estudiar el cine de los primeros tiempos utilizando el video digital.

Lo que yo quiero lograr esta vez con Pancho Villa y el cine es nunca salirme del pasado, pero siempre estar en el presente. Romper ese tiempo narrativo, que es muy característico del documental, donde se va al pasado y no te enteras qué tiene qué ver con la actualidad, siempre se presentan al espectador los hechos como algo aislado que no tienen repercusión, que están aislados en el tiempo. Esta vez trato de ver qué relación tienen esos hechos, no tanto de ver qué relación tienen esos hechos, no tanto con lo que ocurre en México, sino con lo que ocurre conmigo. Ahí sí me entiendes, por qué esta intención de apropiarme del pasado, de reflejarme en él. Quizá, más que como historiador, lo trato de ver como artista.

Bueno, la Historia se empareja con el arte.

Esta vez sí recurro a los actores, salen a cuadro.

Como el arte sí tiene sus técnicas, pero no hay creación artística si te limitas a o que tú crees que es la reproducción de la realidad.

Claro, y esta vez soy más consciente de que lo estoy interpretando, antes trataba de no interpretar, me daba miedo manipular.

Pero, ¿qué es lo que has encontrado en esta investigación de lo de Pancho Villa? ¿El material que se filmó...?

Aurelio de los Reyes y Margarita de Orellana son los que han escrito en México de esto. Ella se doctoró con una investigación que se llama La mirada circular. Por cierto ahí hay una discusión entre quién escribió sobre este texto, si Aurelio o Margarita, en realidad fue Kevin Brownlow, y Aurelio dice que su investigación es contemporánea a la de Brownlow. Yo creo que no es el caso.

El proyecto se llama Los rollos perdidos de Pancho Villa. Pensé, si en un momento dado no los encuentro, voy a hablar de lo que está perdido, de lo que ya no existe; si un arqueólogo puede reconstruir, o un paleontólogo puede saber cómo era un dinosaurio, a partir de un fémur, creo que se puede reconstruir la película de Villa a partir de los fragmentos que sí existen.

¿Y dónde están?

Están unos en Estados Unidos y otros en Londres, pero parece que los que están en Londres vienen de Estados Unidos. La investigación no ha terminado, falta la etapa de Estados Unidos. Es un proyecto sobre todo de investigación, no es tanto la producción de una película, sino de un documental sobre la búsqueda de una película desaparecida.

Esta vez lo estoy contando en primera persona, el narrador soy yo; aunque no quiero que pierda su valor documental, aún cuando eche mano de todos los recursos del arte del cine.

Fuentes de información: [IMDB](#), [FilminLatino](#), [Morelia Film Festival](#), [Cine Silente Mexicano](#).

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=qn7JpwYk3dM>

Ver en Youtube.

Ver en Youtube e 4 partes. [Parte 01](#). [Parte 02](#). [Parte 03](#). [Parte 04](#).



Entrada original

<https://www.naranjasdehirosima.com/2020/06/los-rollos-perdidos-de-pancho-villa.html>

23 DE JUNIO DE 2020

GENTE DE MAR Y VIENTO

2010S

2016

AMBULANTE

CAPITALISMO

DIRECTORAS

ISTMO

MEXICO

OAXACA

PUEBLOS ORIGINARIOS

TERRITORIO



Título original: *Gente de Mar y Viento*

Dirección: *Ingrid Eunice Fabián González*

Fotografía: *Pablo García Morales*

Intervienen: Mariano Herminio

Idioma: *Español, Zapoteco*

País de producción: *México*

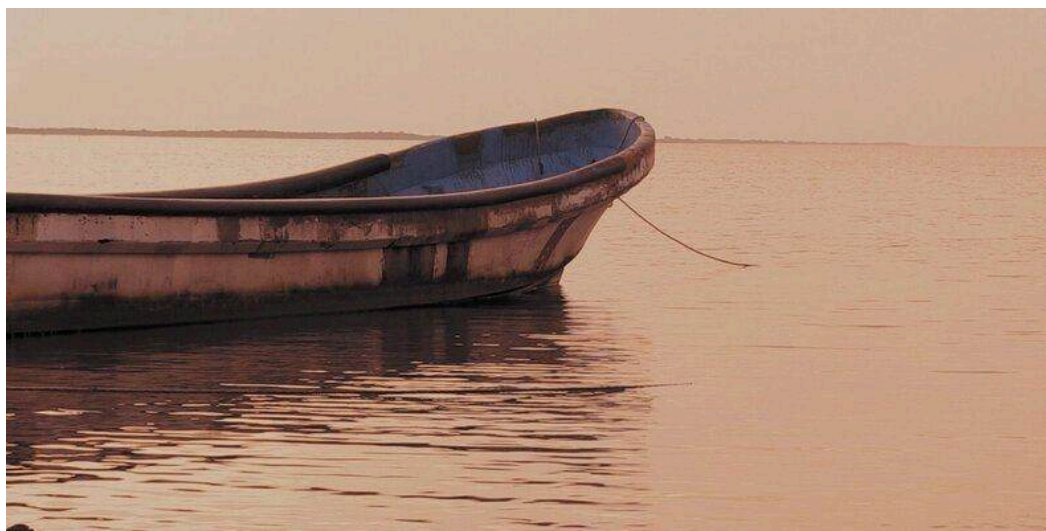
Año: **2016**

Duración: **64 min.**

"En el istmo de Tehuantepec, en el pueblo Álvaro Obregón de Juchitán, Oaxaca, los integrantes de una comunidad Binnizá (zapoteca) se encuentran bajo constante amenaza desde que una transnacional pretende instalar un parque eólico en el mar sin el consentimiento de la comunidad. Los pobladores han resistido desde el principio; organizaron y crearon una policía comunitaria que vigila la zona en conflicto. Herminio y Mariano, dos pescadores zapotecas, han vivido de manera activa este proceso de lucha y resistencia. Esta película forma parte de Ambulante Más Allá, un proyecto de formación documental que mantiene el propósito de acompañar los primeros pasos de nuevos realizadores en México y Centroamérica. Estas historias son contadas desde diversas comunidades con una perspectiva cultural y estética propia lejos de los parámetros convencionales que son impuestos desde el discurso dominante."



"Cuenta la historia de Álvaro Obregón y La Venta, dos lugares ubicados en el Istmo de Tehuantepec, Oaxaca. Álvaro Obregón, una comunidad de pescadores, ha resistido, desde hace varios años, ante la amenaza de la construcción de un parque eólico; mientras en La Venta, un pueblo agricultor y ganadero, las empresas transnacionales eólicas lograron invadir las tierras hace más de una década y hoy se encuentra perturbado por las consecuencias negativas que trajeron consigo."



Fuentes de información: Ambulante, FilminLatino, Filmaffinity,

Película en línea · <https://player.vimeo.com/video/185057317>

"Gente de Mar y Viento" (2016) from Ambulante Más Allá on Vimeo.

Ver en Vimeo.

Ver en FilminLatino (solo México).



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/06/gente-de-mar-y-viento.html>

26 DE JUNIO DE 2020

NOTES ON AN AMERICAN FILM DIRECTOR AT WORK MARTIN SCORSESE

2000S

2005

DOCUMENTAL SOBRE CINE

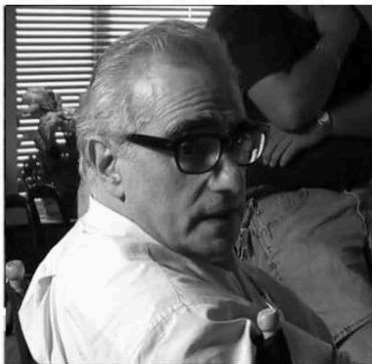
JONAS MEKAS

MAKING OF

MARTIN SCORSESE

U.S.A.

Título original: *Notes On An American Film Director At Work: Martin Scorsese*



NOTES ON AN AMERICAN FILM DIRECTOR AT WORK : MARTIN SCORSESE

Dirección: *Jonas Mekas*

Guion: *Jonas Mekas*

Fotografía: *Jonas Mekas, Sebastian Mekas*

Sonido: *Jonas Mekas*

Montaje: *Benn Northover*

Producción: *Jonas Mekas films*

País de producción: *Estados Unidos*

Año: *2005*

Duración: *62 min.*

Documental sobre el proceso de filmación de "Infiltrados" de Martin Scorsese, rodado durante dos semanas de la filmación del mismo por el aclamado director independiente Jonas Mekas.



'Infiltrados': este documental de Jonas Mekas ofrece una clase magistral de dirección con Martin Scorsese



**NOTES ON
AN AMERICAN
FILM DIRECTOR
AT WORK :
MARTIN SCORSESE**

Los muchos devotos con los que cuenta Martin Scorsese a lo largo y ancho del globo están de enhorabuena, porque The Anthology Film Archives ha decidido poner a disposición de todos, y de forma gratuita, el documental 'Notes on an American Film Director at Work: Martin Scorsese', dirigido por el realizador Jonas Mekas en 2005. La cinta nos sumerge de lleno en el rodaje de 'Infiltrados', largometraje que sirvió al bueno de Marty para hacerse con su ansiado Óscar al mejor director, además de cosechar otras tres estatuillas doradas. En él, podemos asistir a una clase magistral sobre puesta en escena y dirección de actores mientras disfrutamos de las dinámicas en

set entre el cineasta e intérpretes como Leonardo DiCaprio, o el director de fotografía Michael Ballhaus.



Mekas, que consiguió acceso privilegiado al set de 'Infiltrados', habló así sobre su obra: "Me pidieron hacer una película de entre cinco y diez minutos sobre Marty introduciendo su retrospectiva. Cuando ocurrió, Marty estaba rodando 'Infiltrados'. Le pregunté si podía seguirle durante una o dos semanas, y dijo que sí. Así que, así es como nació esta película. Sebastian, mi hijo, se unió a mi con una segunda cámara. Hice una versión breve y procedí con una más larga. Como estaba muy ocupado con otros proyectos en aquél momento, pedí a Benn Northover, un buen amigo, que me ayudase montándolo —tenía unas 15 horas de metraje—, y disfrutamos mucho trabajando en él porque todos adoramos a Marty. Es un tributo personal a un amigo".



Fuentes de información: Espinof, FilmAffinity, FilmDocumentaire.

Película en línea · <https://ok.ru/videoembed/1857307871791>

Ver en en V.O. en ok.ru



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/06/notes-on-american-film-director-at-work.html>

9 DE JULIO DE 2020

EL ARCHIVO

2000S

2017

ANAÍS TARACENA

ARCHIVOS FÍLMICOS

CARTELES NARANJAS

DERECHOS HUMANOS

DIRECTORAS

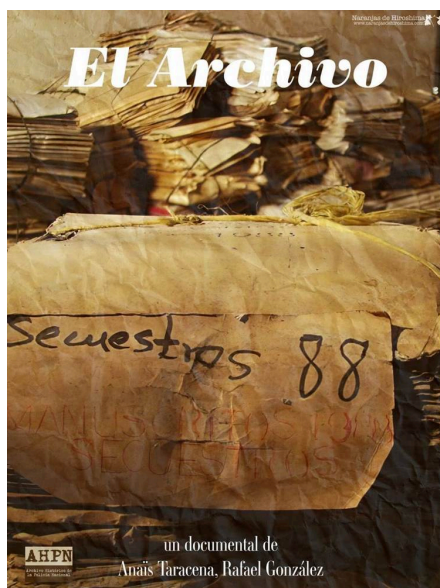
GUATEMALA

LATINOAMERICA

MATERIAL DE ARCHIVO

MEMORIA

RAFAEL GONZÁLEZ



Título original: *El Archivo*

Dirección: *Anaís Taracena, Rafael González*

Fotografía: *Anaís Taracena, Rafael González*

Sonido directo: *Anaís Taracena, Rafael González, Deleón Francisco*

Montaje: *Carlos Valle, Anaís Taracena,*

Producción:

Material de archivo: Procuraduría de los Derechos Humanos, Archivo Histórico de la Policía Nacional AHPN.

País de producción: *Guatemala*

Año: *2017*

Duración: *30 min.*

El Archivo Histórico de la Policía Nacional de Guatemala es el acervo más grande perteneciente a un institución policiaca que pueda ser consultado libremente en el continente americano.



Durante años estos archivos permanecieron ocultos en un edificio abandonado en las instalaciones de la Policía Nacional. Desde su descubrimiento en el año 2005, se rescataron la totalidad de los archivos encontrados y más de 20 millones de documentos han sido digitalizados. Este documental retrata la labor de archivística de este acervo donde los papeles cobran una labor de memoria histórica y de búsqueda de la verdad y la justicia en un país marcado por una guerra civil.



TESTIGOS DE PAPEL EN EL AHPN DE GUATEMALA

En julio de 2005, ocho kilómetros de papeles viejos fueron encontrados, entre ratas y cubiertos de excrementos de murciélagos, en las ruinas de una construcción abandonada. Eran los restos mortales de una de las máquinas de represión en los 70 y 80 en Guatemala. Después de un intenso y discreto trabajo de archivística, de digitalización y, sobre todo, de interpretación, el Archivo Histórico de la Policía empieza a hablar. Aporta una voz potente a los procesos judiciales y a la reescritura de la sangrienta historia reciente del país centroamericano.

Los documentos hablan

Cuarenta y cinco mil personas que podrían contar esta historia no lo harán nunca: desaparecieron, están desaparecidos, son desaparecidos. Son parte de los 300.000 asesinados por el conflicto y la represión que asolaron Guatemala durante más de tres décadas. Sin embargo ya “testifican” 80 millones de hojas de papel que brindan su testimonio con modestia, pero con contundencia. De estos datos ya han surgido cuatro libros y al menos ocho procesos judiciales llevados por crímenes contra la humanidad. Estos legajos son tratados con los más modernos métodos de análisis por un grupo de técnicos, académicos y activistas de derechos humanos. Su trabajo es ayudar a los documentos a contar las historias que la misma historia ha intentado olvidar. Todos los funcionarios entrevistados que trabajan en el archivo, sin excepción, hablan de éste como la misión de sus vidas. “Mi record personal sugiere que yo soy el hombre menos indicado para ser el director de un archivo policial, pero fue lo que me tocó”, bromea el coordinador del AHPN, Gustavo Meoño, un ex-militante guerrillero que dirigió la fundación Rigoberta Menchú y que pasó a liderar el proceso de reorganización del archivo policial más grande de América Latina.



El milagro

Meoño considera un milagro que el archivo exista, pero le da una explicación más terrenal. La Policía Nacional, disuelta después de la firma de la paz en 1996, requería de una organización bien controlada para cumplir sus objetivos. “Una burocracia, por necesidad, conserva sus registros

porque son útiles para su funcionamiento”, dice Meño, y hace una analogía de los registros detallados de los movimientos de trenes que cargaban a los detenidos.

Se hizo limpieza, quedan las telarañas

El archivo del que se habla en los más importantes foros de archivística del mundo, ese que ha llevado al banquillo a algunos de los personajes más buscados de la historia reciente de Guatemala, está escondido entre callejones de un barrio obrero de la zona 6 de la capital de Guatemala, lo rodea la escuela de la recién fundada Policía Nacional Civil y un predio que apila cientos de carcasas de coches viejos. Está en un terreno del Ministerio de la Defensa, un predio del Ministerio de Gobernación, y en la jurisdicción archivística del Ministerio de Cultura. Es un cuerpo funcional financiado y equipado por donaciones de instituciones de más de diez países. El Estado de Guatemala no tiene un presupuesto para su mantenimiento. La cooperación internacional permite que haya un buscador de datos básicos en el sitio de la Universidad de Texas, y un respaldo completo resguardado en Suiza que se actualiza regularmente conforme los técnicos y profesionales avanzan en la limpieza y digitalización de miles y miles de folios. En paralelo el estadístico Patrick Ball, de Human Rights Data Analysis Group y perito en el juicio por genocidio contra el ex-dictador José Efraín Ríos Montt y el ex-jefe de inteligencia José Mauricio Rodríguez Sánchez, coordina un trabajo de estimativa del tamaño y contenido de las colecciones del archivo a través de muestras de los documentos.



El descubrimiento casual

En 2005, los vecinos de la zona 6 presentaron una denuncia ante la Procuraduría de Derechos Humanos (PDH), pues temían que el depósito de armas y explosivos, guardados de manera precaria en lo que parecía un terreno abandonado, pusiera sus vidas en riesgo. El predio, acorralado entre chatarra y lleno de laberintos sombríos en sus entrañas, había sido la construcción fallida de un hospital policial, la sede del Cuerpo Dos de la policía y el sitio del que se rumoraba haber sido centro de detenciones y torturas entre los años 70 y 80. Un historiador acompañaba a la comisión que verificaba la retirada del armamento. Curioso, vio por una ventana

montañas de papeles; le intrigaron los candados en las puertas. Así, entre escombros, tierra y moho, apareció el archivo cuya existencia se venía negando desde que la Comisión de Esclarecimiento Histórico solicitara los documentos de la Policía Nacional. Fiscales, defensores de derechos humanos y familiares de desaparecidos se apostaron ante las puertas de aquel hallazgo. Permanecieron en vela hasta que los sucios papeles tuvieron resguardo para responder a cientos, miles de preguntas, acumuladas en 36 años de guerra. Hace cinco años, Meoño decía a los periodistas que serían sus hijos o quizás sus nietos quienes concluyeran su tarea. El coordinador ahora calcula unos diez años y la tecnología va avanzando. Los procesos judiciales apenas empiezan, la reconstrucción histórica y los procesos de reconciliación después de 17 años de la firma de la Paz son embrionarios, y el Archivo Histórico se ha constituido en un engranaje que gira tímida y silenciosamente para ayudarlos a avanzar.



El rompecabezas de los recuerdos

Encontrar las respuestas entre 8 km lineales de folios parecía imposible. Fue solicitado el apoyo de la archivista Trudy Peterson, que ya había dirigido los trabajos en el archivo de Kremlin, en Rusia. Peterson estaba a punto de jubilarse, pero cuando vio aquello, decidió aplazar el retiro y poner orden al que es quizás el trabajo más grande de su vida. La primera instrucción de Peterson a los activistas que ahora iniciaban su carrera de archivistas fue que había que poner orden. Necesitaban meterse en la cabeza del que creó y ordenó los datos. Organizar los documentos requirió entender la estructura, la jerarquía, las diversas instituciones que iban cambiando de nombre al largo de más de un siglo de burocracia. Así como los antropólogos de la Fundación de Antropología Forense (FAFG) buscan el pasado soterrado y recomponen los huesos de las víctimas, así también se ordenan los restos del que fue un cuerpo represivo que actuó de la mano del ejército. Era preciso identificar los órganos vitales, hacer un estudio de la anatomía institucional.

Fuentes de información: Artículo por Alejandra Gutiérrez Valdizán y Marcelo Soares Artículo realizado en el taller “Periodismo sensible a los conflictos”, organizado por la DW Akademie en

cooperación con el Archivo Histórico de la Policía Nacional. Editor: Roberto Herrscher.
Guatemala, noviembre de 2013.,

Película en línea · <https://player.vimeo.com/video/251051906>

El Archivo from Anais Taracena on Vimeo.
Ver en Vimeo.



Entrada original

<https://www.naranjasdehirosima.com/2020/07/el-archivo.html>

22 DE JULIO DE 2020

RECUPERANDO LA PALABRA LA ASAMBLEA POPULAR DE LOS PUEBLOS DE OAXACA

2000S

2006

2014

ANTISISTEMA

CARTELES NARANJAS

COMUNICACIÓN COMUNITARIA

DOCUMENTAL MILITANTE

MARIO VIVEROS BARRAGÁN

MEDIOS INDEPENDIENTES

MEXICO

OAXACA

Título original: *Recuperando la palabra la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca*



Guión, realización y montaje: **Mario Viveros Barragán, Rafa de Villa Magallón**

Producción: **Silvia Bolos, Marcos Estrada**

Fotografía: **Rafa de Villa Magallón, Mario Viveros Barragán**

Sonido directo: **Vinicio Colín**

Mezcal sonora: **M31 Medios**

Investigación: Silvia Bolos, Marco Estrada Saavedra

Archivos audiovisuales: **Canal6de Julio, Mal de Ojo TV, Ojo de Agua, TV Azteca.**

Archivos de documentales: **Un poquito de tanta verdad (Jill Friedberg,**

Mal de Ojo TV, 2006), Compromiso cumplido (Roberto Olivares,

Mal de Ojo TV, Ojo de Agua, 2006), La familia raíces (Manovuelta colectivo, 2009), Sigüeme contando,

sonidos de la lucha oaxaqueña (Cesol / Luzquemada, Yihn Law, 2006). Tezcatlipoca (Bruno Varela, 2008),

La Rebelión de las oaxaqueñas (Tonatiuh Díaz, Ojo de Agua, Mal de Ojo Tv, 2007), La pesadilla azul (Mal de Ojo Tv Colectivo, 2006), Copala, zona de guerra (Contralínea, 2009).

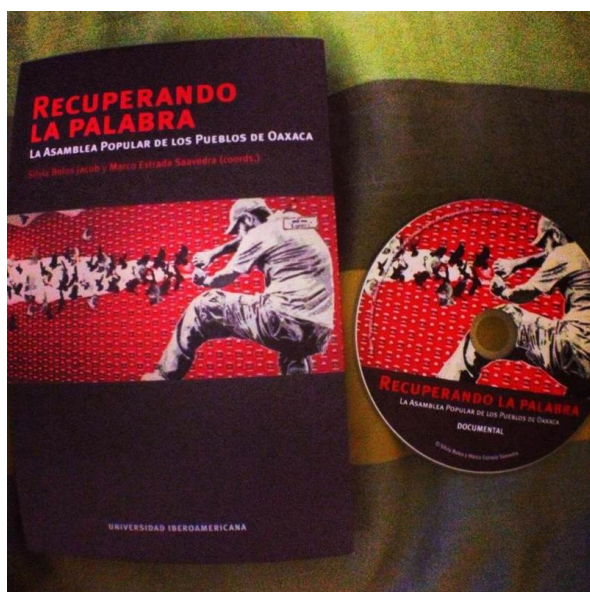
Archivo fotográfico: **Itandehui Franco Ortiz**

País de producción: **México**

Año: **2014**

Duración: **41 min.**

En 2006, en medio de la crisis nacional que vivió el país, se constituyó la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), la cual ensayó, entre junio y noviembre de ese año, instituir en la capital de ese estado un "gobierno popular". RECUPERANDO LA PALABRA es una reflexión colectiva sobre los sucesos y consecuencias de esta movilización y protestas sociales.



"RECUPERANDO LA PALABRA.

LA ASAMBLEA POPULAR DE LOS PUEBLOS DE OAXACA"

de Silvia Bolos Jacob y Marco Estrada Saavedra
por Rodrigo Daniel Arteaga Rojas.

Extracto de la reseña del libro del que es hermano y complementario este documental.

La protesta de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) tuvo la desventura de ocurrir durante la segunda mitad de 2006, año en el que se llevaron a cabo unas elecciones dramáticas y en el país había una gran polarización ideológica. Lo anterior representa poca fortuna porque las diferentes lecturas que en su momento se ocuparon del conflicto oaxaqueño quedaron, irremediablemente, cargadas de eso que Norbert Elias llamaba compromiso emocional, dejando poco lugar para las aproximaciones más distanciadas, más templadas.

En el río revuelto que representó el año 2006 hablar de la APPO sirvió de agua para varios molinos electorales y periodísticos a nivel nacional, pero pocos advirtieron la autenticidad y la originalidad de ese laboratorio político y social que ocurrió en Oaxaca. De ahí que la publicación de Recuperando la palabra... llegue en buena hora para subsanar no sólo la escasez de estudios

académicos sino para aportar una mirada sociológica e histórica, con el afán de hacer inteligibles las posiciones políticas y, sobre todo, subrayar la complejidad de este acontecimiento de gran calado para la vida de los oaxaqueños. En este sentido, el libro coordinado por Silvia Bolos Jacob y Marco Estrada Saavedra tiene, en su conjunto, una doble contribución. Por un lado, los primeros tres capítulos constituyen una primera monografía general, útil para contextualizar e intentar reconstruir la veritat efectuale de la gestación y desarrollo de los hechos que tuvieron lugar de junio a noviembre de 2006 en Oaxaca.



Efectivamente, no se puede entender la aparición de la APPO y la toma de la ciudad de Oaxaca sin regresar la vista, al menos, a dos gubernaturas atrás, y a las distintas trayectorias y configuraciones políticas en el estado. Por otro lado, el cuarto capítulo dedica un centenar de páginas a transcribir y anotar las intervenciones y el debate que tuvieron lugar en mayo de 2010 en el Colegio de México, con motivo de un coloquio entre miembros de la APPO, activistas e investigadores de distintas universidades. Posiblemente esta resulte la parte más interesante para el lector, ya que permite observar la polifonía propia de una asamblea de asambleas, urbana, multclasista, es decir, la interacción, a veces discordante, de las diferentes motivaciones, prácticas, tradiciones de lucha y culturas políticas de las organizaciones populares, los organismos civiles, los maestros de la sección 22 y los colectivos de jóvenes. La ventaja es que el coloquio en sí mismo muestra los balances de los actores a cuatro años de distancia (justo a unos meses de tener lugar las elecciones que llevarían a la primera alternancia de 2010 en el estado) y en algunos casos tienen un nivel de autorreflexividad y autocritica remarcables.

Los coordinadores acertaron en complementar su descripción densa del movimiento, a partir del trabajo de archivo y de entrevistas, con un breve segundo capítulo que se ocupa del perfil sociológico y las trayectorias políticas de los actores que conformaron la APPO, así como de un breve documental y reproducciones de las pintas y arte urbano del movimiento. Esto resulta útil al momento de intentar entender desde dentro las experiencias y los discursos que confluyeron en el coloquio, que por lo demás, ya entrados en la lectura, resulta interesante incluso lingüísticamente; es decir, después de un rato, la manera de hablar, las posiciones ideológicas, los registros, los conceptos, el léxico y la forma de darse a explicar de cada ponente se vuelven reconocibles, diferenciables, sin tener que regresar cada vez a la página de perfiles de cada interlocutor.



Esta reflexión colectiva recuperada es reveladora en más de un sentido. La obra de Bolos y Estrada va más allá de un simple estudio de la acción colectiva y los movimientos sociales a escala local. De hecho, las lecciones que surgen de este afortunado intercambio de experiencias y perspectivas arrojan luz sobre aristas del sistema político mexicano, a mi modo de ver, eclipsadas por la atención, casi exclusiva, que la transitología de la democracia ha puesto al diseño electoral-institucional. Lo que se percibe al leer *Recuperando la palabra*, es eso que todavía no acabamos de comprender y que se encuentra en la base del riesgo del desencanto democrático: el funcionamiento de las nuevas reglas del juego democrático necesita de fuentes de legitimación extrasistémicas y está enmarcado en densas redes sociales de intermediación política con actores que cambian y que tienen distintas socializaciones y culturas políticas.

Si algo pone de manifiesto la crisis generalizada y la toma de la ciudad de Oaxaca es la importancia del oficio político de intermediación, la necesidad de esa vocación de "apagafuegos", de "bomberos del Estado", como la llama un appista. Y, al mismo tiempo, no podemos dejar de preguntarnos cómo es que un gobernante sin oficio pudo mantenerse en la gubernatura hasta el final. Resulta difícil, por ejemplo, pensar en algo que destruya más la confianza en la negociación que las emboscadas disfrazadas de mesas de diálogo mediante las cuales el gobierno estatal encarceló a dirigentes del magisterio y del movimiento popular.

El factor Ulises Ruiz constituye una lección de cómo degradar la estabilidad precaria del orden político oaxaqueño y plantea la pregunta sobre los escenarios y mecanismos de que dispone el sistema político y el federalismo mexicano, en particular, para deshacerse y evitar un caso, a todas luces, de mal gobierno. A diferencia de los participantes en el coloquio, ahora sabemos que el PRI perdió la gubernatura en 2010, pero ese proceso requiere una explicación y el libro propone perspectivas interesantes para comenzar a articularla. Es cierto que la APPO sorprendió por la creatividad de su repertorio de protesta (barricadas, transmisiones de radio, pintas, arte urbano, uso de internet) y por movilizar a una parte de la población no militante, por hacer que "jalaran los que nunca jalan". Sin embargo, esto fue posible gracias a que la APPO fue más allá de la antigua relación entre los dirigentes profesionales y las bases movilizadas.



Así, se percibe que la Asamblea adoptó la inclusión como uno de sus valores rectores y que ocurrieron lo que Estrada caracteriza como "rupturas del orden de dominación oaxaqueño" derivadas, claro, de la participación en política y la reivindicación de los derechos, pero también de un proceso de redefinición de las relaciones de dominación entre los jóvenes y los adultos, hombres y mujeres, indígenas y mestizos, etcétera. A lo largo del libro se presentan varias muestras de ese fenómeno de transición que Roger Bartra ha ilustrado de manera creativa: en México después de la alternancia del 2000, la dimensión cultural de las prácticas sociales no acaba de morir autoritaria y no acaba de nacer democrática.

Resulta ilustrativo notar, por ejemplo, ese carácter ambivalente en la curva del aprendizaje de las organizaciones populares para tratar de incorporar, a veces con dificultad, la diversidad de los sectores no militantes y la expertise de las ONG. El mismo carácter democrático de los maestros de la sección 22 es ambivalente, aun cuando no se puede negar su papel decisivo en la cristalización de la protesta que encarnó la APPO. En Oaxaca hubo una escuela de ciudadanía e incluso un precedente de autogestión y, al mismo tiempo, no dejan de sorprender las continuidades autoritarias: la demostración del uso de la fuerza, los métodos de presión de masas, el marcado presidencialismo en las expectativas de solución a las demandas, la idea de traición ligada a la idea de oposición, a las cuales la propia ciudadanía contestaría con el paso de la democracia directa a la democracia representativa, de la calle al voto.

(Leer reseña completa aquí)

Fuentes de información: Recuperando la palabra. La Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca, de Silvia Bolos Jacob y Marco Estrada Saavedra, po Rodrigo Daniel Arteaga Rojas, **Fotografías:** Itandehui Franco Ortiz

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

Ver en Youtube.

Ver en Vimeo.



Entrada original

<https://www.naranjasdehirosima.com/2020/07/recuperando-la-palabra-la-asamblea.html>

3 DE AGOSTO DE 2020

LOS NIÑOS ESPAÑOLES EN MÉXICO

1930S

1938

CARTELES NARANJAS

CINETECA

CINETECA NACIONAL

DAPP

ESPAÑA

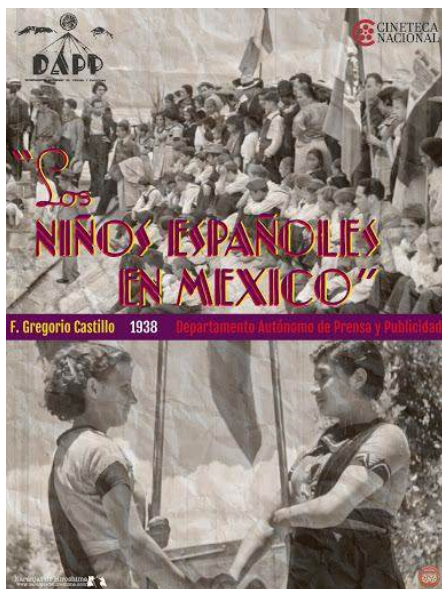
GREGORIO F. CASTILLO

INFANCIA

LAYA FILMS

MEXICO

REVOLUCIÓN ESPAÑOLA 1936-1939 Y POSGUERRA



Título original: *Los niños españoles en México*

Dirección: *Gregorio F. Castillo*

Fotógrafo: *Agustín Delgado*

Narrador: *Manuel Bernal*

Arreglo Musical: *Francisco Domínguez*

Operador de Sonido: *Rafael Esparza*

Editor: *E. Gómez Muriel*

Producción: *Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP)*

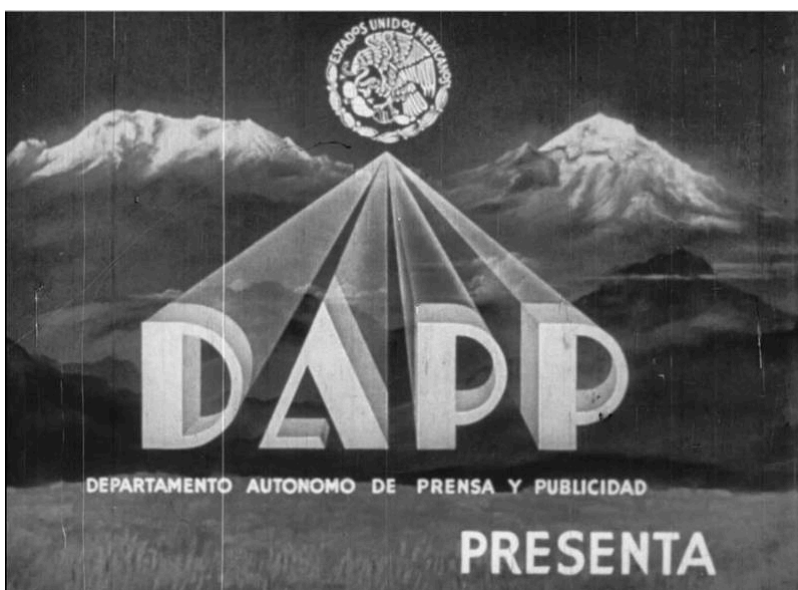
País de producción: México

Año: **1938**

Duración: **12 min.**

El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) y “Los Niños de Morelia”: La versión oficial del exilio español en México durante el cardenismo

Tania Celina Ruiz Ojeda



La importancia que desempeña el cinematógrafo como factor de propaganda, superior a cualquier otro, la influencia que ejerce sobre las masas y la facilidad que ofrece para mostrar en forma objetiva cualquier aspecto de interés general, determinó su preferente aprovechamiento.

Memoria del DAPP

La llegada a la presidencia de Lázaro Cárdenas significó una serie de reformas en diversos rubros de importancia para México. La educación, los tesoros naturales, las materias primas, el indígena, así como el desarrollo en general del periodo postrevolucionario fueron retratados por las cámaras de cine del Estado, lo que en gran medida ayudó a consolidar la imagen de nación moderna, progresista y liberal surgida después de la Revolución (1910- 1917). Si bien el gobierno de Cárdenas ha sido analizado desde múltiples posturas y visiones,¹ el manejo de la imagen como herramienta de propaganda se ha relegado de los estudios históricos sobre su sexenio.

El cine documental de propaganda producido durante dicho periodo, en particular aquellos firmados por el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), representan la postura de Cárdenas sobre los medios y la relación de estos con su gobierno. De los distintos temas abordados, el exilio y posterior acogida de los niños españoles en México a raíz de la Guerra Civil Española retrató de manera más “cálida” las formas utilizadas en las relaciones exteriores del gobierno cardenista y, a su vez, se estableció una relación cinematográfica entre la República Española y el gobierno mexicano, que llevaría a intercambios de materiales fílmicos, mostrando así el apoyo a la causa republicana.

(...)

El 17 de junio de 1936, el Diario Oficial de la Federación publicó un acuerdo de modificación de la Ley de Secretarías y Departamentos de Estado, en el cual se constató la creación de la Dirección de Publicidad y Propaganda, que formaría parte de la Secretaría de Gobernación y cuya vida sería de tan sólo cuatro meses, debido a que Cárdenas se dio cuenta de que, para funcionar mejor, el

órgano necesitaba plena autonomía. Así, el 25 de diciembre de 1936 se creó por decreto el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, que entró en vigor el 1o de enero de 1937.

El trabajo realizado por el DAPP no se circunscribió únicamente al cine, ya que la radio fue uno de sus mayores vehículos de propaganda: a través de conciertos musicales durante los que se emitían los mensajes de interés para el gobierno, ya fuese en la presentación, despedida o al final de ellos. De septiembre de 1937 a agosto de 1938, se llevaron a cabo 5,207 transmisiones radiales solamente de conciertos. El DAPP recurrió a la edición de publicaciones periódicas, entre los que se distribuyeron diversos formatos, como boletines, revistas y libros que, en su mayoría, estaban escritos en español. Sin embargo, la impresión de materiales en otros idiomas también fue importante para el Departamento, así un gran número de los impresos fueron traducidos al inglés, y francés.

Otro de los medios que utilizó el DAPP fue la música, a través de la difusión y creación de himnos, marchas, ediciones de corridos, entre otras formas de promoverla como mensaje de propaganda. Contabilizar todo lo realizado por el Departamento puede resultar una tarea monumental, ya que a pesar de su breve existencia, se ocupó, entre otros temas, de los derechos sociales, la educación, el teatro, la pintura y las artes en general. Realizó estudios de estadística y promovió normas de higiene y seguridad, siendo estos últimos temas recurrentes en sus producciones; todo ello sin dejar de lado a los indígenas, a la población en general, a los obreros, así como a la historia y la etnografía. A esto debemos sumar su desarrollo y trabajo como agencia de noticias, que tan sólo en el mes de octubre de 1937 difundió 694 notas periodísticas o boletines de prensa, las cuales fueron enviadas a diarios, agencias y corresponsalías.

(...)

Con la creación del DAPP, el gobierno cardenista cayó en la ambigüedad del control de la información, ya que si bien el organismo buscaba ser el único medio por el cual se difundieran los comunicados, noticias o información referente al ejecutivo y a la imagen del país, también se realizaron una gran cantidad de materiales de propaganda que dieron trabajo a distintas empresas, las cuales incluían su propia versión de México.

Una de las principales razones de la existencia y responsabilidad del DAPP consistía en comentar, explicar y fundamentar teóricamente las informaciones oficiales, lo cual se realizaba desde el discurso cinematográfico sin problemas. Así, el DAPP se convirtió en productor de cine, ya sea apoyando económicamente a proyectos, comprándolos una vez que se habían realizado o filmando y llevando a cabo sus propios documentales.

Sin embargo, una cosa era la producción y otra, muy diferente, que estos materiales llegaran al público en general. Con este propósito en mente, dentro del Departamento se crearon diferentes comisiones. En el caso de cinematografía fueron dos: la referente a Producción Cinematográfica y la de Circulación de Películas. El fin de ambas consistía en “Promover y vigilar la circulación de las películas del departamento, con el fin de lograr su más amplia exhibición tanto en el país como en el extranjero”.

Entre 1937 y 1938, en el DAPP se realizaron 116 copias de los materiales producidos en el mismo año, algunas en otros idiomas, como el inglés y el francés. La manera de distribuir dichos materiales se dio a través de un grupo de colaboradores, los cuales tenían como prioridad impulsar la circulación de las películas elaboradas por el organismo oficial. El primer movimiento

dado por el Departamento para lograr esto fue el acercamiento y creación de convenios con exhibidores nacionales y distribuidores de películas extranjeras; en dichos convenios quedaba establecido que las películas del DAPP “De carácter informativo y documental, fueran exhibidas sistemáticamente dentro de los programas de cintas de gran metraje en todos los salones que constituyen circuitos comerciales”.



“Los niños de Morelia”, México, el DAPP y la Guerra Civil Española

La ayuda de Méjico, decidida inmediatamente por el Gobierno radicalísimo del Presidente Lázaro Cárdenas, fue constante por toda la duración de la guerra y, dentro de las posibilidades materiales del país, alcanzó un nivel muy elevado; el más elevado de toda América (...) hizo todo lo posible por contribuir a la soñada Victoria republicana. Fue el único régimen de Hispanoamérica que se distinguió en esa actitud rigurosa y terminante; no puso trabas a la salida de mejicanos para integrarse en unidades combatientes del lado rojo, aunque no fueran muchos los que cruzaron el Atlántico por ese motivo, y ofreció asilo a los niños que el Gobierno de la República decidió evacuar para librarlos de los peligros de la guerra.¹⁷

La afirmación anterior fue hecha por un historiador falangista, lo que nos permite dimensionar la importancia simbólica del apoyo de México al bando Republicano durante la Guerra Civil Española. México colaboró con más que el envío de provisiones y materiales, así como de armas y combatientes. Es conocido el asilo otorgado a los ahora llamados Niños de Morelia, lo cual, a decir del propio Cárdenas, fue una iniciativa de su esposa Amalia. Pero México no sólo dio asilo a los niños, también llegaron al país exiliados políticos e intelectuales. Pensadores de la talla de María Zambrano se incorporaron a universidades y colegios. Dentro del rubro de la investigación, el acontecimiento más importante quizá sea la creación de la Casa España-México, que llegaría a convertirse en El Colegio de México.



La ayuda no sólo se produjo a través del acto de abrir las fronteras para los españoles, ahora sabemos de mexicanos que llegaron a España como civiles y que apoyaron en tareas de guerra: médicos, enfermeros, técnicos y propagandistas. “El gobierno de México está obligado moral y políticamente a dar su apoyo al gobierno republicano de España, constituido legalmente y presidido por el señor don Manuel Azaña”.

Para el historiador Mario Ojeda Revah existen grandes paralelismos entre la República Española y los gobiernos revolucionarios de México, en particular con el gobierno de Lázaro Cárdenas del Río, que han sido constantemente estudiadas. Para Ojeda Revah, ambos países eran sociedades económicamente atrasadas, con pequeños enclaves de industrialización en medio de zonas rurales semifeudales. Ambos tenían clases medias relativamente pequeñas y sus niveles de analfabetismo seguían siendo elevados; además, la unidad nacional era débil o inexistente. Caciques regionales todavía dominaban la política local, las instituciones democráticas eran más bien débiles, mientras que los sordos conflictos entre católicos y anticlericales eran un reflejo de profundas divisiones sociales.



Pero Ojeda específica que, si bien existían similitudes, el proyecto cardenista era “mucho más radical que el programa republicano” en su intento por sacar a su país del atraso y la dependencia, lo que tal vez ayudó a la mutua comprensión entre los dos gobiernos tenía que ver con un hecho en particular: “la redención social”. El mismo Cárdenas dejaba claro el porqué de la ayuda a España: “solidaridad a su ideología”.

Las noticias de la guerra española llegaron a México y tuvieron impacto en la sociedad, predominantemente en las clases urbanas. Se sabe que en el Distrito Federal se colocaban mapas de gran tamaño en las vidrieras de los almacenes, en donde se mostraba con alfileres de colores el avance de las tropas, y que cuando en los cines eran presentadas las imágenes de la guerra y los frentes de batalla, se podían escuchar los chiflidos de los partidarios de cualquiera de los bandos.

Al igual que la guerra española, el apoyo del gobierno mexicano fue registrado por el cine a través de la lente del DAPP, y aunque son pocos los documentales conocidos, dos son citados continuamente en la historiográfica del cine español.

El primero es la Llegada de Niños Españoles a Veracruz (1937), con duración de nueve minutos y producida por el DAPP que, según la ficha encontrada, correspondía a un reportaje que registró la llegada de los niños a dicho puerto. Carente de sonido directo, lleva una narración que, a criterio del autor de la ficha, “tiene el aire de un noticiero largo con la insistencia en motivos idénticos”.

En él se podía observar al tumulto que llegó al puerto para recibir a los niños, así como el cariño con el que fueron bienvenidos.

El segundo documental llevó por nombre Niños Españoles en México. Sobre este documental existe información distinta. Sin embargo, las descripciones y el material existente, en resguardo de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), nos hacen pensar de que se habla del mismo material, el cual fue filmado por el DAPP.

El 22 de junio de 1938 se entregó un informe sobre los materiales del DAPP exhibidos en España, donde se establece que Los Niños Españoles en México era el único documental cinematográfico que había sido recibido por la embajada de México en Barcelona. Esta película fue mostrada en una presentación privada realizada en la Generalitat de Cataluña al presidente de esa instancia, Luis Companys, así como a distintos funcionarios de la Generalitat y del Gobierno Republicano.

Posterior a la exhibición en la Generalitat, el filme pudo ser visto en diversos cines de Barcelona; así, se calculó que cerca de 50 mil personas habían visto la película. Algunas de estas presentaciones pudieron resultar muy emotivas, al encontrarse familiares de los niños en la sala. Si bien ha existido el mito de que eran huérfanos, los estudios mostraron que la mayoría tenían padres.



El 8 de marzo de 1938, en la ciudad de Barcelona, durante una fiesta homenaje a México, se llevó a cabo la función de Los Niños Españoles en México en el Cine Maryland, la cual fue organizada por los servicios de propaganda de la dirección General de Evacuación y Refugiados del Ministerio del Trabajo y Atención Social y Los Amigos de México.

La sala se vio concurridísima destacando entre el público la totalidad de los padres de los niños refugiados en Méjico, con residencia en Barcelona [...] se exhibieron unos filmes documentales de Méjico [...] El acto terminó con la exhibición del film que presenta la vida que los niños refugiados llevan en la residencia "España México" y que suscitó entre el público escenas altamente emocionantes pues muchos asistentes reconocían a sus hijos entre los grupos que aparecían en pantalla.

Es fácil entender la razón del éxito de dicho material en España, donde a decir del DAPP fue proyectado 120 veces, siendo, como se mencionó, el país europeo donde más se exhibieron materiales del Departamento.

El camino del documental siguió por poblaciones aledañas hasta llegar a Valencia. Tal vez este mismo éxito propició la realización de una segunda versión de la película, editada por Laya Films quien, a partir de los segmentos más significativos, editó una versión más corta que pudiera ser incluida en los noticiarios que, a su vez, eran exhibidos en los lugares que se encontraban aún bajo el mando de la 2a República. Esto dio pie a una negociación entre ambas partes; tanto México como España estaban interesados en dar a conocer lo que sucedía en su territorio, y en este ambiente de ayuda y solidaridad fue que convinieron una serie de intercambios. "Tengo el ofrecimiento de que como intercambio, la Comisaría de Propaganda de la Generalitat, enviará a México por conducto de esta Misión, negativos de las películas que elaboren."



Al parecer, la interacción entre ambos países en materia cinematográfica fue fructífera, ya que no sólo se exhibieron materiales mexicanos en territorio español; Laya Films se dio a la tarea de corresponder con el envío de documentales y filmes a México. Si bien no ha sido posible encontrar los títulos de dichos materiales, podemos saber de los acuerdos realizados entre ambos países para la difusión de su cine de propaganda.

Films de propaganda a Méjico Laya Films, del Comisario de Propaganda de la Generalitat ha expedido ocho interesantes partidas de Films documentales de los frentes de guerra, de Madrid, noticiarios y demás materiales de propaganda que será exhibido en todos los cines de la República de Méjico. Comprenden dichos Films toda la evolución de nuestro pueblo, correspondiente a siete meses de revolución. Así mismo Laya Films, está preparando nuevo material para expedir a Méjico con objeto de corresponder a la ayuda tanto afectiva como franca y decidida que viene- prestando a nuestro movimiento.

Hasta el momento no se han podido obtener los nombres de lo materiales enviados a México, pero es muy probable que entre estos se encontraban los títulos producidos por Laya Films.

Sobre los materiales mexicanos presentados en España, historiadores franquistas como Carlos Fernández Cuenca, en su libro *La Guerra de España y el Cine*, sostuvieron que el film referente a los niños españoles en México parece haber sido realizado a partir de fragmentos de noticieros, ya que aparece en las reseñas como editado por la Subsecretaría de Propaganda de la República, cuyo fin era presentar una visión "muy optimista" del trato que recibían los chicos y la vida que llevaban en México, mostraban las horas de clases, los deportes, los juegos y las atenciones de que eran objeto. La ficha específica que este material tiene una duración de 10 minutos y no contiene datos técnicos; es posible ver lo mismo que se describe en el material filmado por el DAPP y fechado por la Filmoteca de la UNAM en 1939, el cual fue dirigido por Gregorio Castillo y tiene un duración de 12 minutos. En él, podemos ver los créditos del equipo técnico que colaboró en la realización del material. El film del que se habla en el Catálogo General del Cine de la Guerra Civil, editado por Alfonso del Amo, hace referencia, por medio de una ficha, de que el material no se conserva. El hecho de que este filme se considere producido por

la Subsecretaría de Propaganda podría ser un error, en todo caso se podría referir a la edición para noticiero hecha por Laya Films, lo que también parece poco probable. “Se ignoran cuáles fueron exactamente las relaciones entre las cinematográficas oficiales de Méjico y de la República Española; en el caso concreto de esta película no parece imposible que sea una producción mejicana patrocinada o distribuida por Cinema Español”.



La interacción entre la República Española y México respecto a películas de propaganda realizadas en nuestro país, además de mostrar al mundo la labor del gobierno cardenista y su apoyo a la República (así como su postura en políticas exteriores), también intentó que el pueblo mexicano se sintiera comprometido con esa causa, al ser testigo de la vida de los niños exiliados. Así, podemos decir que se produjeron tres películas, aunque dentro de los documentos del DAPP sólo se menciona una, *Los niños españoles en México*. Por medio de la prensa española, como ya se mencionó, es posible saber que también se filmó una anterior, que llevó por nombre *La llegada de los niños españoles al puerto de Veracruz*, y en los archivos de la Filmoteca de la UNAM se encuentra un tercer material: *Llegada de los niños españoles a la ciudad de México*, la cual en realidad está compuesta por filmaciones de dicho acontecimiento sin editarse y que, se puede suponer, también fue filmada o encargada por el DAPP.

**Películas referentes a los niños españoles exiliados en México
filmadas por el Gobierno de Cárdenas**

Título	No. de Rollos	Tipo	Sonido
<i>La llegada de los niños españoles al puerto de Veracruz</i>	9 min.	Informativa	Narrada
<i>Llegada de los niños españoles a la Ciudad de México</i>	12.22 min.	Materiales sueltos. Filmoteca UNAM	Sin audio
<i>Los niños españoles en México</i>	12 min.	Informativa Filmoteca UNAM	Musicalizada y narrada

Fuente: Filmoteca UNAM, Catálogo de la Guerra Civil Española, *op.cit.*

El cine mexicano y el español crearían una relación que perdura hasta hoy, que fue capaz no sólo de sobrevivir al franquismo, sino de establecerse durante este. Existe, sin embargo, un gran espacio en la historiografía del cine y la relación entre ambos países que corresponde al periodo referente a la Guerra Civil Española, el cual aún no ha sido investigada a fondo. Un primer intento en ese sentido lo constituye el trabajo *Abismos de pasión*. Una historia de las relaciones cinematográficas hispanomexicanas, coordinado por Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena y editado en 2009 por la Filmoteca Española. A continuación mostramos la ficha técnica de la película sobre los niños españoles filmada por el DAPP y que se encuentra en poder de la Filmoteca de la UNAM, a la cual corresponden las imágenes que ilustran este capítulo y que van acompañadas por la voz en off que corresponde al fotograma.

Los niños españoles en México

Fotógrafo: *Agustín Delgado*

Narrador: *Manuel Bernal*

Arreglo Musical: *Francisco Domínguez*

Operador de Sonido: *Rafael Esparza*

Editor: *E. Gómez Muriel*

Director: *Gregorio Castillo*

Año: *1938*

Duración: *12 min*

Sinopsis. El documental muestra la cotidianidad de los niños y los jóvenes en un tono amigable e, incluso, bromista. Sus actividades, obligaciones y las diferentes atenciones que reciben abarcan la primera parte del filme. En la segunda se muestra el viaje de los niños a la Isla de Janitzio en el Lago de Pátzcuaro (Michoacán). Desde el desembarco en el muelle, el viaje está lleno de simbolismos que hacen referencia al encuentro entre dos mundos, el 12 mexicano y el español, así como la unión entre ellos. También, de manera inusual, podemos ver a una de las alumnas mexicanas que estaban internadas en el Colegio España-México. Es poco conocido que, junto a los niños españoles, se encontró un pequeño grupo de mexicanos, algunos provenientes de pequeñas poblaciones, cuya finalidad era ayudar a la integración de los exiliados a la cultura mexicana.

Fuentes de información: El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) y "Los Niños de Morelia": La versión oficial del exilio español en México durante el cardenismo por Tania Celina Ruiz Ojeda .

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=3KLKQwfDBU8>

Ver en Youtube a 480p subido por la Cineteca Nacional.

Como material extra añadimos tres obras complementarias, el noticiero producido por *Laya Films* con los materiales filmados en México sobre los niños y niñas españoles exiliados por la guerra "Mexic sic Amb els infants espanyols" y una segunda parte del documental también producida por el DAPP "Los niños españoles en México II", que utiliza material de archivo de Laya Films sobre la guerra civil española, que profundiza un poco más el día a día de los y las niñas, y que encontramos en

youtube en los archivos de la *Colección Fundación Televisa*. Y añadimos otra versión, esta vez mas corta, de los "Niños españoles en México", donde se añaden planos con la presencia del presidente Lázaro Cárdenas, pero en poco mas cambia la estructura, siendo prácticamente la mitad de la versión de 12 minutos, esta última versión corta la ha subido el *Sistema Michoacano de Radio y Televisión* aunque desconocemos donde esta preservada esa copia.

Los niños españoles en México

Fotógrafo: *Agustín Delgado*

Narrador: *Manuel Bernal*

Arreglo Musical: *Francisco Domínguez*

Operador de Sonido: *Rafael Esparza*

Editor: *E. Gómez Muriel*

Director: *Gregorio Castillo*

Año: *1938*

Duración: 06 min

El Gobierno de México, encabezado por el Presidente Lázaro Cárdenas, recibió en Morelia a un grupo de niños españoles refugiados de la Guerra Civil. Ellas y ellos llegaron a nuestro país en 1937, algunos se quedaron a vivir, otros regresaron a su patria. Este video es del año 1939 cuando ya se habían adaptado a su rutina como internos de la escuela que hoy se conoce como Internado España - México.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=DUMWmFsy5FE>

Ver en Youtube a 720p subido por el Sistema Michoacano de Radio y Televisión

Título: *Mexic sic Amb els infants espanyols (México con los niños españoles)*

Serie: *Espanya al dia*

Género: *Noticiero*

Año: *1938*

Descripción: Noticia de Laya Films producida durante la Guerra Civil española. Imágenes de los niños en la escuela 'España / México' en la ciudad de Morelia en México. Los niños se levantan y se lavan. El narrador enfatiza el gran sentido de amistad que el presidente Cárdenas siente hacia España y la solidaridad demostrada por el pueblo mexicano. Palabras llave: infantes; refugios escoles solidaritat; documental Guerra Civil Espanyola; Cinema de propaganda / Morelia (Mèxic) / Documental de la Guerra Civil española; Laya Films. Boletines de noticias compilados; Película de propaganda; ayuda humanitaria internacional; niños; refugiados; escuelas; solidaridad; Guerra civil Española; Proveedor: Filmoteca de Catalunya #LayaFilms

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=b2bI2cuNE6k>

También puedes ver el especial de Laya Films en Naranjas de Hiroshima.

Título: *Los niños españoles en México II*

Dirección: *Hilario Paullada*

Guión: *Roberto Reyes Perez*

Música: *Max Urban*

Fotografía: *Agustín Jiménez, Rafael Garcia*

Sonido: *Hermanos Rodriguez*

Montaje: *Jorge Bustos*

Equipo y laboratorio: *C.L.A.S.A.*

Producción: *Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP)*

País de producción: *México*

Año: *1938*

Duración: *20 min*

En resguardo de la Videoteca de Noticieros Televisa

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=fszyg82qxCM>

Ver en Youtube a 720p subido por Fundación Televisa.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/08/los-ninos-espanoles-en-mexico.html>

5 DE AGOSTO DE 2020

MÉXICO, MÉXICO - MEXIQUE EN MOUVEMENT (MÉXICO EN MOVIMIENTO)

1960S

1968

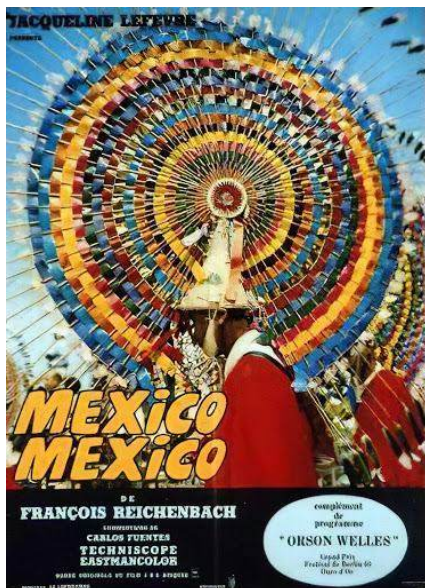
CARLOS FUENTES

FRANCIA

FRANÇOIS REICHENBACH

MEXICO

Título original: *México, México - Mexique en mouvement (México en movimiento)*



Dirección : *François Reichenbach*

Guionistas : *Carlos Fuentes, Jacqueline Lefèvre*

Narración : *Carlos Fuentes*

Directores de fotografía: *François Reichenbach, Jean-Michel Surl, Gerard Taverna*

Sonido: *Thierry Laurin, Thierry Caillon*

Montaje: *Suzanne Baron, Marc Lichtig, Jocelye Rivière*

Música: *jean-Claude Casadesus, canciones interpretadas por Oscar Chavez y Lucha moreno, Folklore de diversas regiones de México.*

Cooperador técnico: *Jean-Claude Lubtchansky*

Productora delegada: *Jacqueline Lefèvre*

Intervienen: *François Reichenbach, Carlos Fuentes, Luis Echeverría Alvarez, Octavio Paz, Rufino Tamayo, Fernando Benítez*

País de producción: *Francia*

Año: *1968*

Duración: *48 min.*



"A fines de la década de 1960, México estaba experimentando una transformación. Este país multifacético, en pleno desarrollo económico y dotado de una cultura rica y diversa, es evocado por intelectuales, artistas y políticos mexicanos. Cuentan su historia y ofrecen su visión bastante optimista del México moderno."



"México comienza donde terminan los caminos". El escritor mexicano Carlos Fuentes nos cuenta la historia de México: sus invasiones, sus revoluciones, sus tierras sagradas, sus leyendas olvidadas, sus rituales religiosos y esta miseria aterradora. François Reichenbach y su cámara se hunden en el polvo, en esta tierra sagrada, donde "la tierra nunca termina".



FRANÇOIS REICHENBACH, DIRECTOR DE CINE

Obituaries

Francois Reichenbach, maker of documentaries

PARIS (AP)—Filmmaker Francois Reichenbach, a master of documentaries that painted celluloid portraits of musicians and convicts and revealed behind-the-scenes America, Mexico and France, died Tuesday. He was 71.

The production company Les Films de France said Mr. Reichenbach died in the American Hospital in the Paris suburb of Neuilly, where he had undergone an operation. The hospital confirmed the death, but provided no details, and the nature of Mr. Reichenbach's illness was not immediately known.

"We are losing a remarkable man and a great director who provided the documentary genre with its letters of nobility," said Culture Minister Jack Lang.

Lang announced that Mr. Reichenbach's personal art collection of 3,500 works of Mexican folk art would be exhibited at the Museum of African, Oceanic and Amerindian Art in Marseille.

Mr. Reichenbach's 40-year career in film was crowned in 1970 with an Oscar for best feature-length documentary for his movie "Arthur Rubinstein, l'Amour de la Vie" (Love of Life).

He was honored several times at the Cannes Film Festival, including an award for his first feature-length movie "L'Amerique Insolite" (Eccentric America) in 1960.

Born July 3, 1921, in Paris, Mr. Reichenbach, who never married, initially satisfied his love for art and travel by working as an art dealer in the United States.

He gravitated to filmmaking in 1953, with such short films as "Impressions de New York" and "Au

Pays de Porgy and Bess" (In the Land of Porgy and Bess), moving to feature films at the end of the decade.

With rare acuity, Mr. Reichenbach's camera produced a varied gallery of portraits, from musicians Rubinstein, Yehudi Menuhin and Herbert von Karajan to actor-director Orson Welles, Brigitte Bardot and French rock idol Johnny Hallyday.

He also probed America, from President John F. Kennedy's funeral in the made-for-TV "Visages de November" (Faces of November) to "Marines."

His "Sex O'Clock U.S.A." revealed hidden vices in the land of Puritanism.

Mr. Reichenbach's coldly clinical "Houston, Texas" (1981) follows the arrest, investigation and death sentence handed down to Charles Bass, convicted of killing a sheriff.

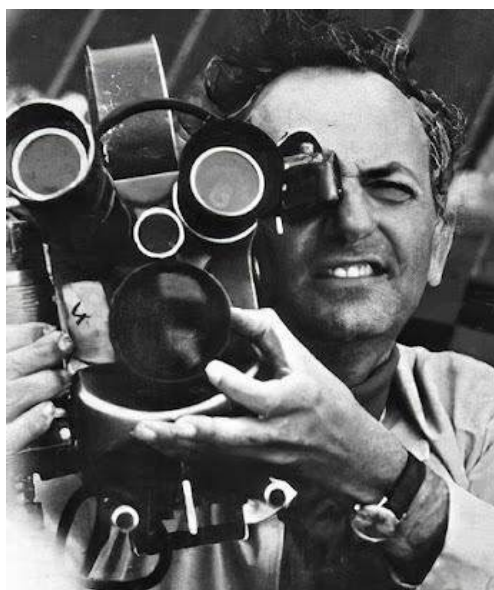
Bass, executed at age 29, accused Mr. Reichenbach at one point of betraying him. But the filmmaker contended his movie was "the toughest indictment of the death penalty ever put forth, because the man that we are seeing is like us. We learn to like him, and killing him becomes a sort of collective crime."

Mr. Reichenbach's special passion was Mexico, portrayed in the 1968 film "Mexico, Mexico" and in his last work, "Passion Mexicaine," which was shown in December on the new European cultural TV channel Arte.

There were no reports of survivors.

"François Reichenbach, curioso del mundo y de los seres, falleció ayer en París tras haber recorrido durante 35 años con su cámara indiscreta Estados Unidos y México, sin olvidar la Francia profunda, recogiendo imágenes fabulosas o realizando retratos realistas, como el del pianista Arthur Rubinstein o el de Charles Bass, ejecutado en una prisión tejana. Por otra parte, será América quien le hará ganar sus títulos de nobleza y le impondrá al festival de Cannes, donde destacó en 1960 con su primer largometraje, América insólita. Nacido en una familia burguesa amante del arte el 3 de julio de 1921 en París, fue marchante de cuadros en Estados Unidos antes de lanzarse, a mediados de los años cincuenta, al mundo del cortometraje. Impresiones de Nueva York, En el país de Porgy y Bess o Carnaval en Nueva Orleans son algunos de sus reportajes

sacados en el curso de sus viajes atlánticos. Poeta de lo insólito, Reichenbach puso su mirada sobre la otra América en Sex o'clock USA.



Pero el país que sin duda más le fascinó fue México, de donde salieron reportajes como Cuaderno de notas en México o México y México, México. En su galería de retratos destaca Arthur Rubinstein, el amor de la vida, que le valió un oscar de documentales; Yehudi Menuhin, camino de luz; El Cordobés frente a los toros, y los dedicados a Herbert von Karajan, Orson Welles o B-5-te Bardot. En Un corazón así de grande refleja la vida de un joven senegalés que llega a París con la ambición de ser boxeador. Y en Houston Texas compone en imágenes lo que Truman Capote hizo en su novela A sangre fría En su larga cosecha de galardones recibió el Premio de la Academia Francesa por el conjunto de su obra cinematográfica."

* Este artículo apareció en la edición impresa del martes, 02 de febrero de 1993.

Fuentes de información: [Cinematheque.fr](#), [INA.fr](#), [IMDB](#), [El País](#), [Mubi](#).

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=Jj8Hnqk7MFE>

[Ver en Youtube en V.O.S.E.](#)

[Ver en V.O. en INA.fr.](#)



Entrada original

<https://www.naranjasdehirosima.com/2020/08/mexico-mexico-mexique-en-mouvement.html>

7 DE AGOSTO DE 2020

LA DANZA DEL HIPOCAMPO

2010S

2014

DIRECTORAS

FOUND FOOTAGE

GABRIELA DOMÍNGUEZ RUVALCABA

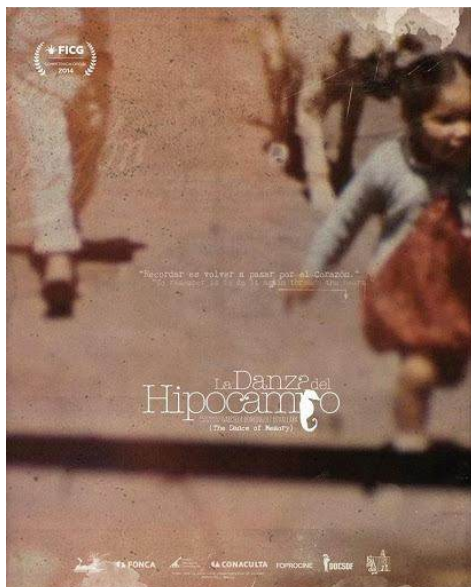
INFANCIA

MATERIAL DE ARCHIVO

MEMORIA

MEXICO

Título original: *La danza del hipocampo*



Dirección: *Gabriela Domínguez Ruvalcaba*

Guion: *Gabriela Domínguez Ruvalcaba,*
Carlo Corea

Música: *Arcadio M. Lanz*

Sonido: *Rafael Arcos*

Fotografía: *César Salgado, Alejandro Rivas*

Productora: *Bosque Negro, Fondo para la*
Producción Cinematográfica de Calidad
(Foprocine), Instituto Mexicano de
Cinematografía (IMCINE)

País de producción: *México*

Año: **2014**

Duración: **86 min.**

La danza del hipocampo es un largometraje documental de apropiación o también llamado de Found footage realizado a partir de material de archivo familiar en cine y video de la familia de la realizadora, Gabriela Domínguez Ruvalcaba (Chiapas, 1981).¹ La película aborda el tema de la memoria y la creación de recuerdos con datos científicos pero desde la perspectiva personal de su creadora.



LA DANZA DEL HIPOCAMPO», ÁLBUM FAMILIAR EN SÚPER 8

por Santiago Padilla, publicado originalmente en Correcamara

La memoria y sus mecanismos son temas que han servido en el cine para elaborar historias sobre su función, su construcción, su utilidad y hasta su pérdida. En la película "La Danza del Hipocampo" (2014) la directora Gabriela Domínguez Ruvalcaba engloba estos aspectos en un ensayo cinematográfico que funciona también como mapa de su historia familiar pues, como señala al inicio de la cinta, se trata de una fascinación que parece ser la herencia de los suyos. "Despertó de mi sangre. Despertó de mis neuronas...", indica como primeras líneas de una voz en off (la de la propia directora), que llevará el hilo narrativo del documental. Con fragmentos de películas caseras hechas en Betamax y Super 8 por su madre y su tío, inicia una reflexión que va desde lo particular (los recuerdos familiares) hacia lo general (el funcionamiento de la memoria).



Esa tendencia por documentar lo cotidiano, costumbre habitual en una actualidad que la facilita gracias a las cámaras digitales, se cultivó en el pasado de un modo menos frecuente, pero más parsimonioso. Por fortuna para una coleccionista de imágenes como lo es cualquier cineasta y, en este caso, la directora de la cinta, su propia familia fue asidua al ritual de atesorar momentos. Domínguez se vale de esos registros visuales de fiestas familiares y paisajes del entorno de sus antepasados para construir la mayor parte de su largometraje, que complementa con aspectos de árboles o raíces grabadas bajo el agua, para remitir así a la forma de las neuronas que operan en el cerebro.

Se entretienen entonces dos líneas narrativas de una manera muy fina, apoyándose la una en la otra. Así, la voz en off explica que la memoria inmediata puede retener sólo siete elementos y que, por otra parte, la memoria a largo plazo se resguarda en los umbrales del hipocampo. A partir de

esa revelación, Domínguez se pregunta cuáles serían los siete recuerdos fundamentales para la conformación de su propia historia.



Un aserradero, un columpio que pasa por encima de un río, los amores que ha conocido su cuerpo y la génesis del movimiento zapatista en Chiapas, son algunos de los pasajes que depara al espectador en su búsqueda de esos siete recuerdos esenciales.

Como ella misma lo advierte, la memoria suele tener algo de ficción y cambia según quien la evoca. Por ello no es de extrañar que su relato esté impregnado de una dulzura que a veces se desborda al volver sobre sus propias huellas.



La evocación de un pasado, que casi siempre se antoja mejor, suele traer emociones nostálgicas o incluso dolorosas. En "La Danza del Hipocampo" predomina una mirada tierna pero aguda sobre lo que fue, reforzada por palabras que en ocasiones van cargadas de miel y en otras presumen una curiosidad insaciable por el vínculo entre el cerebro y las emociones humanas, entre la ciencia y la poesía.



Como acompañamiento sonoro, la voz de la directora sólo tiene el sonido del material filmico corriendo y las risas de los niños que se divierten al saberse filmados por una cámara. ¿A dónde se va lo que olvidamos? ¿Qué recuerdos cargamos con nosotros sin saberlo? ¿Qué sería de nuestra identidad en ausencia de esos recuerdos? Con un ritmo lento pero constante, esta película rinde homenaje a las fotografías y videos caseros, pues a través de un retrato volcado hacia el interior, invita a revalorar los archivos visuales como guardianes de momentos, historias y testimonios de vida.

Fuentes de información: Filmaffinity, El País, Festival de Cine de Morelia, FilminLatino, Terceravia, Correcamara.



DISPONIBLE HASTA EL 9 DE AGOSTO



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

~~Ver en Youtube a 720p subido por FICM.~~

~~Ver en FilminLatino (solo con IP de México).~~

Película en línea · <https://player.vimeo.com/video/87363581?color=ff9933&portrait=0>

Trailer oficial La Danza del Hipocampo from BOSQUENEGRO on Vimeo.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/08/la-danza-del-hipocampo.html>

10 DE AGOSTO DE 2020

UN LIBRO ES UN ARMA

1970S

1975

AUTORIA COLECTIVA

CARTELES NARANJAS

CATALUNYA

COMUNICACIÓN COMUNITARIA

COOPERATIVA DE CINEMA ALTERNATIU

DOCUMENTAL MILITANTE

POLITICA



Título original: *Un libro es un arma*

Dirección: *Cooperativa de Cinema Alternatiu*

Guion: *Cooperativa de Cinema Alternatiu*

Fotografía: *Cooperativa de Cinema Alternatiu*

Productora: *Cooperativa de Cinema Alternatiu*

País de producción: *España*

Año: *1975*

Duración: *20 min.*

La película es una denuncia de urgencia ante los ataques de grupos de extrema derecha contra librerías y centros culturales de izquierdas.

Un libro es un arma

Un libro es un arma, retomando la célebre cita de Ray Bradbury. La pieza, de 20 minutos de duración, fue realizada en 1975 por cineastas amateurs agrupados en torno a la Cooperativa de Cinema Alternatiu de Barcelona, la rama de producción de la distribuidora clandestina La Central del Curt. La película es una denuncia de urgencia ante los ataques de grupos de extrema derecha contra librerías y centros culturales de izquierdas. Manuel Vázquez Montalbán escribió un pequeño texto que fue distribuido en las proyecciones de la película y que reproducimos a continuación. **1*

LOS ATENTADOS ULTRAS. EN EL JUEGO DE LA REPRESIÓN LEGAL Y LA REPRESIÓN ILEGAL

Manuel Vázquez Montalbán (1975) *2

La violencia “ultra” en la España actual no puede sorprender a nadie y mucho menos a los que hoy detentan un poder al fin y al cabo heredado como consecuencia de un importante acto “ultra”: la guerra civil. La reaparición de los “ultras” con su violencia subterránea y nocturna es precisamente una consecuencia de que toman conciencia de las crisis de un sistema de poder heredado de la guerra. Los ultras ni siquiera pueden tolerar las flacas concesiones liberales hechas por el Régimen como consecuencia de la presión de la simple dinámica social y del complejo crecimiento pugnativo de las fuerzas más concienciadas del trabajo y de la cultura. Los ultras necesitan crear su justicia paralela a medida que captan el profundo rechazo que les devuelven no ya el conjunto de la sociedad, sino incluso aquellos sectores sociales que en su día les hicieron el juego.

Las primeras manifestaciones del renacimiento de la violencia ultra se dieron a mediados de la década de los años sesenta. Fueron en general atentados físicos a personalidades de la burguesía democrática que se habían situado fuera del régimen y trataban de incidir en la opinión pública mediante el más precario de los medios de comunicación las conferencias. Vas a recordar los nombres de Ruiz Jiménez y Jiménez de Parga, conferenciantes agredidos por grupos de choque embrionarios de los que luego serían llamados “Guerrilleros de Cristo Rey”. Estos grupos actuaban con una impunidad total. Se sabía públicamente el nombre de sus cabezas visibles tanto en Barcelona (Royuela) como en Madrid (Sánchez Covisa).

Sin una respuesta contundente por parte del poder, que si disponía de dos brazos represores, el legal y el ilegal, la acción ultra fue in crescendo. Se produjeron agresiones contra líderes sindicales, contra sacerdotes ligados a la lucha por la democracia o por los más elementales derechos sociales, contra dirigentes estudiantiles. Las acciones ultras se ensañaron sobre todo contra manifestaciones culturales, evidenciando con su actitud la imposible relación entre cultura, sea al nivel que sea, y la parálisis histórica preconizada por el idearium ultra. En este odio cerril contra la cultura avalado por el pensamiento de tan ilustres mentores como el general Millán Astray (“¡Muera la inteligencia!”) o Herman Goring (“Cuando oigo la palabra cultura, saco la pistola”) los ultras llegan a la puerilidad de cebarse en una grotesca campaña contra Picasso que les pone en ridículo ante el mundo entero y privadas España al identificarse con uno de sus hijos, con uno de los creadores más portentosos de todos los tiempos.

Como consecuencia de la Ley de Prensa de 1966 llegó a las librerías españolas un aluvión de nuevos títulos que de la noche a la mañana trataban de acercar ligeramente la conciencia lectora española a los niveles europeos. A pesar de los filtros que de por sí llevaba la ley, a pesar de lo tensas que mantenía las riendas el Ministerio de Información y Turismo, los ultras consideraron que el demonio había penetrado en los escaparates de las librerías y comenzaron una campaña de terrorismo blanco que jamás fue reprimido. No es extraño que esta falta de represión les envalentonara y multiplicaran sus acciones, especialmente dirigidas contra librerías débiles, ya que una de las normas que los ultras siempre respetan es que no conviene asustar a los empresarios con mayúscula, no fuera el caso que en los momentos decisivos les volvieran la cara. Esta discriminación de eslabones débiles dentro del negocio de la librería les fue muy proclive durante unos cuantos años. Fue preciso que los atentados se convirtieran en una pesadilla, que las denuncias se hicieran públicas, que el conjunto del gremio de la librería se sintiera afectado, para que la condena de los atentados se hiciera desde las instituciones culturales y comerciales

afectadas y finalmente incluso desde el propio poder. Nadie podrá quitarle a Ricardo de la Cierva el mérito de haber sido el primer hombre de la Administración que condenase pública y enérgicamente la agresión contra las librerías.

No es ocioso que se relacione la actitud anti ultra de Pío Cabanillas y Ricardo de la Cierva con su cese y dimisión. La conjura ultra es débil en cuanto a fuerzas de choque efectivas se refiere, pero es profunda y aún fuerte en los definitivos pasillos del poder, en esos pasillos, en ese poder real y final que se configura dentro de los estrechos límites del “bunker”. El divorcio entre la España real y la del bunker se ha manifestado recientemente con el escándalo de la proyección de La prima Angélica, película que ajustaba las cuentas a la sentimentalidad y la moralidad de los vencedores de la guerra civil y cuyo éxito popular ha sido un referéndum, a pesar del clima de coacción que los atentados terroristas crearon en torno a las salas de proyección. El hecho de que parte del poder establecido presionase para que se proyectara la película y la otra parte para todo lo contrario, evidenció que el divorcio había llegado a la antecámara misma del bunker. Es urgente hacer un inventario de las agresiones ultras. De su cantidad se desprende la crispación de unas fuerzas políticas acorraladas por el progreso de los tiempos. De su impunidad se desprende que han tenido, tienen y tendrán cómplices que juegan la doble carta de la represión legal y de la ilegal. Son las mismas complicidades que se pierden tras todo intento de frenar la irreversible marcha del conjunto de la sociedad española hacia la democracia. Los ultras han tratado de detener ese proceso levantando cortinas de fuego y ruido ante la palabra impresa o la imagen fílmica. Nunca han comprendido que los libros y las películas siempre van interrelacionados con la conciencia histórica de la sociedad. Y esa conciencia, dinámica, crítica, no hay quien la pare.

Un libro es un arma *3

“No nos interesa, repito. Quemar la marquesina de un cine o una miserable librería es una estupidez. Esas cosas, si se hacen, hay que hacerlas de verdad, arrancar el mal de raíz. Una vez en el poder, nosotros organizaremos nuestro día del libro, quemando absolutamente toda la basura roja que anda suelta por ahí. Una gran pira como en la toma del poder de Hitler...”

Mejor: todos los rojos y judíos en los pisos superiores del Colegio de Arquitectos de Barcelona y todos los libros de ideología marxista, en los de abajo. Se les prende fuego a todos los libros y todo solucionado...”

Voz en off de la película mientras lee una entrevista a unos jóvenes ultras, que se publicó en la prensa en 1974.

Esta película es un inventario de los atentados de la extrema derecha contra el campo de la cultura durante los últimos años del franquismo, a principios de los setenta. En ella se recogen los atentados al Taller Picasso, a la Librería Cinc d’Ors, a Nova Terra, a Distribuciones del Enlace... En ella se entrevista, entre otros, a Joaquim Romaguera (de la Llibreria Viceversa), a la editora Beatriz de Moura y al escritor Alfonso Carlos Comín.

Este último explica que “vivimos en un país en el que la querella cultural es una materia de primera magnitud, en la que unos luchamos con las armas de la inteligencia y otros con las armas de la violencia, del fuego, de la bomba y del atentado... Es extraordinariamente significativo que estos atentados... se hayan empezado a producir justamente cuando el país salía de un desierto cultural, de una frustración que habíamos vivido durante décadas... Estos señores de Abajo la

inteligencia... no son conscientes de que se está tocando el réquiem de los bárbaros, que esto se está acabando... La cultura no se entierra. La cultura la puedes incinerar pero no la puedes enterrar, es

decir, que en un momento u otro las cenizas de los libros son semillas que van a reproducirse ampliamente..."

En febrero de 1975, antes de la rodar la película, se elaboró un extenso dossier titulado "Atentados contra la cultura", en el que se reproducían los recortes de prensa relacionados con estos hechos desde noviembre de 1971. Mediante la venta de este dossier a circuitos clandestinos se obtuvo la financiación necesaria para realizar la película. El prólogo, que no iba firmado, era de Manuel Vázquez Montalbán, que acababa diciendo: "...Son las mismas complicidades que se advierten tras todo intento de frenar la irreversible marcha del conjunto de la sociedad española hacia la democracia. Los ultras han tratado de detener ese proceso levantando cortinas de humo y ruido ante la palabra impresa o la imagen filmica. Nunca han comprendido que los libros y las películas siempre van interrelacionados con la conciencia histórica de la sociedad. Y esa conciencia, dinámica, crítica, no hay quién la pare."

"Dentro de las dificultades que este tipo de reportajes lleva consigo, los autores han rodado un documento vivo y real de cómo quedaron los lugares asaltados... Simplemente por habernos sido posible contemplar esta verdadera muestra de lo que debe ser un cine alternativo, debemos dar nuestro

reconocimiento al colectivo que lo hizo posible..."

Santiago de Benito, Cinema 2002, n.º 8, octubre de 1975, p. 63.

Fuentes de Información: *2 Europa Futuro Anterior , *1 Filmaffinity, *3 Macba,

Película en línea · <https://player.vimeo.com/video/29780454?color=ff9933>

Un libro es un arma 1975 from CGT Catalunya on Vimeo.

Ver completo en Vimeo.

Ver completo y/o descargar en Archive.org



Entrada original

<https://www.naranjasdehirosima.com/2019/09/un-libro-es-un-arma.html>

21 DE AGOSTO DE 2020

PIONERAS

2010S

2013

ANDRÉS PULIDO

CUEC

DIRECTORAS

DOCUMENTAL SOBRE CINE

KATIA MORALES

MEXICO

MUJERES

UNAM



Título original: *Pioneras*

Dirección: *Katia Morales*

Guión: *Andrés Pulido*

Fotografía: *Ivan Castaneira*

Edición: *Maria Fernanda Carrillo, Abdel Cuauhtli*

Producción: *Dagoberto Márquez, Amaranta Díaz*

Productora: *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.*

País de producción: *México*

Año: *2013*

Duración: *14 min*

Cortometraje Documental sobre las primeras mujeres formadas como cineastas en la escuela de cine más antigua de Latinoamérica: El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. Algunas de ellas comparten sus testimonios sobre los desafíos y problemáticas que pasaron para lograr insertarse en la industria cinematográfica nacional.

Fuentes de información: Katiamoralesgaitan.com, IMDB.

Película en línea · <https://player.vimeo.com/video/73753421?color=ff9933>

Pioneras from Katia Morales on Vimeo.



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/08/pioneras.html>

9 DE SEPTIEMBRE DE 2020

CUARENTENA (EXIL UND RÜCKKEHR)

1980S

1983

ALEMANIA

ARGENTINA

CARLOS ECHEVERRÍA

CARTELES NARANJAS

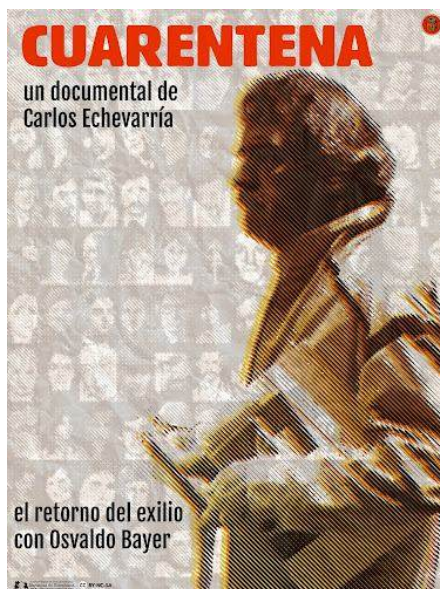
DICTADURA

EXILIO

MEMORIA

OSVALDO BAYER

Título original: *Cuarentena (Exil und Rückkehr)*



Dirección: *Carlos Echeverría*

Guión: *Osvaldo Bayer*

Música: *Pedro Menendez*

Fotografía: *Heribert Kansy, Henning Stegmüller.*

Montaje: *Fritz Baumann*

Intervienen: *Osvaldo Bayer*

Año: *1983*

País de producción: *Alemania (RFA)*

Duración: *85 min.*

"Después de esperar la oportunidad del retorno, la democracia argentina asoma como un antídoto para hacer renacer la esperanza de quienes se vieron obligados a abandonar su tierra. El regreso a la Argentina de Osvaldo Bayer, luego de sus años de exilio en Alemania. "



El viaje del regreso *1

La experiencia de exilio y desexilio de Osvaldo Bayer retratada en Cuarentena, exilio y regreso — un título que es ya un programa de viaje—, se enmarca en el inicio de una etapa compleja designada como “transición democrática”, nominación que es en sí misma metáfora espacial y de movimiento aglutinando las ideas de tránsito, traslación y transformación entre regímenes de experiencia. Tal como en el concepto de viaje aquí también aparecen las nociones de desplazamiento e interacción. Precisamente, cuestionando la certeza de un supuesto estado final a alcanzar que se cristaliza, el film dirigido por Carlos Echeverría da cuenta de cómo en el tiempo de la transición se sobreimprimen permanencias del pasado (continuidad) y diferencias con él (rupturas), revelando en qué formas, en tanto construcción social, la sociedad democrática va configurando la vida en común, la cultura, los modos de existencia colectiva y la reaparición del diálogo en la praxis política. En un sentido amplio, el film se hace testigo del viaje de regreso de la democracia, incluyendo el entusiasmo por y la dificultad de la configuración del consenso heterónomo para hacerse cargo del pasado, otorgando estabilidad institucional al presente.

Si la película da cuenta de un momento de revisión de lo acontecido y proyección del porvenir, es porque la transición democrática activó y legitimó un marco de relaciones de poder que organizaron y regularon la producción de olvidos y recuerdos, es decir, puso en marcha determinada política de la memoria. En medio de la despolitización de la sociedad, la des-socialización de la política y el repliegue ciudadano a la esfera privada (cuando el individuo se convirtió en la unidad social por excelencia), Cuarentena... expone la emergencia de nuevos actores sociales contestatarios —militantes de organismos de DD.HH.—, escenarios de evocación polémica y escenarios de olvido regulado, en tanto formas colectivas de procesar conflictos que ligan de formas muy distintas pasado, presente y futuro.

Sin embargo hay que señalar que el film bebe de polémicas previas al viaje de retorno de Bayer y no sólo de la coyuntura histórica de las elecciones presidenciales. En el exterior, buena parte de los intelectuales podían sentirse identificados con las palabras de Héctor Schmucler, quien decía: “¿Cómo se implica nuestra subjetividad para pensar la Argentina de adentro, desde esta otra Argentina de fuera que constituimos? ¿Cómo evitar que marchen paralelamente, es decir, que nunca se toquen?”.



Precisamente, durante la década del setenta y comienzos de los ochenta el exilio marcó no sólo el locus topográfico de ciertos testimonios de denuncia en campañas de solidaridad y defensa de los DD.HH., sino que fue motor y motivo teórico de reflexiones y debates en revistas como “Controversia” (1979-1981), que aglutinaba a un conjunto de exiliados argentinos en México y en la cual colaboró Osvaldo Bayer. En esa publicación aparecen varios núcleos problemáticos que serán claves para poder pensar, imaginar y proyectar lo que será la transición democrática desde una revisión crítica de las trayectorias militantes de la izquierda revolucionaria argentina.

A partir de la concreción del viaje de regreso a la Argentina y su memoria subjetiva, Bayer es protagonista de un retrato repleto de motivos elípticos que hace dialogar pasado y presente, exilio y desexilio, Berlín y Buenos Aires. En un marco de intimidad y complicidad especial entre cineasta, “personaje” y espectador, se despliega un flujo discursivo que combina la comunicación de la experiencia vivida y sus sentimientos a través de la voz off del historiador, y un relato que parcialmente responde a las formas del documental observacional. Cercano a la autobiografía, la “figura en el retrato” permite reflexionar sobre un fresco de problemas sociales, a la vez que expresa y da cuenta del compromiso personal con causas históricas. Los elementos biográficos, la inclusión de registros de la vida cotidiana privada y sus objetos, se enlazan con la serie socio-cultural y sus materiales de archivo recuperados y re-interpretados, para configurar una lectura que, aunque singular, interpela a lo colectivo: el con-junto de los exiliados, y la sociedad toda que “hace volver” la democracia. La película no sólo es un documento del regreso, sino un discurso que legitima “el exilio de los argentinos” y su activismo internacional—“a pesar de los errores, las derrotas, los resignados” como advierte Bayer en el film—.Estudios recientes³¹ han señalado que el documental post 1983 estuvo mayormente vinculado a la idea de información que a la de interrogación, explicando el presente político en relación con los grandes procesos históricos desde cierto tono didáctico y normativo. De ahí que el uso de materiales de archivo fuera, en general, ilustrativo, sin formularle preguntas y utilizándolo como prueba indicial sobre cierta argumentación preexistente al film, implicando “un déficit epistémico”.

La especialista Paola Margullis sostiene que en estos casos la innovación formal tendió a ser resignada en pos de fomentar un ideal de consenso. Pero también existiría otra serie de films que, sin difusión comercial, abordaron el pasado reciente y no un extenso período de tiempo desde perspectivas puntuales que “no intentan minimizar el conflicto sino que, por el contrario, abren toda una línea de preguntas, incertezas y denuncias en torno de los horrores vividos durante la última dictadura militar”.



Cuarentena... integraría este segundo grupo, donde la tensión singular-colectivo carece de una solución totalizante y se escenifican distintos discursos y situaciones no intencionadas, en las que el espectador construye su propio sentido. El film es en un doble sentido reflexivo: “reflexivo por la tendencia a incorporar elementos del lenguaje fílmico (narradores, guionistas, equipos técnicos) a la representación, y también por la apelación al juicio crítico del espectador, menos condicionado por la mera identificación sentimental o emotiva con los acontecimientos narrados”. Además, en Cuarentena la apropiación de imágenes de películas precedentes, archivos televisivos y fotográficos, no se da en función de un uso transparente e ilustrativo sino que se convierte en “detonante de encuentro para la memoria”; mientras que la subjetividad de Bayer es el centro de gravitación del relato, rasgo que adelanta la “batería discursiva del documental en primera persona”.

La película muestra el retorno a un espacio arrasado a través del recorrido delincente, in situ, sobre una geografía afectiva y mnémica bifronte: el cuerpo de Bayer está afectado, o en resonancia con dos geografías urbanas trastocadas a las que su andar resignifica, historiza, poniendo en relación otros espacios y otros tiempos. En ese itinerario por las ciudades de Buenos Aires y Berlín se materializan distintas dinámicas de elaboración situada del exilio y el desexilio, que van desde la observación y la remembranza, al activismo. Todo se orienta hacia un trabajo y narrativa mnémico-espacial que facilite la continuidad de su identidad subjetiva aún a sabiendas que ya está fracturada y desarticulada de una improbable representación colectiva: se trata de un trabajo imposible, y por ello justo. De ahí el permanente ir y venir del relato (fílmico) y la narración (en off) “entre ciudades”, cuestionando el espacio nacional uniforme y el tiempo lineal cronológico, remarcando la dislocación, el defasaje de espacios y temporalidades, donde pasado y presente coexisten, sin completitud de uno sobre otro.



Por eso para describir la dinámica que configura al exiliado que se desexilia, el relato subraya sus dos polos constituyentes: las dos ciudades tienen un tratamiento cromático que permite distinguir (y a la vez reunir) el pasado reciente del presente, el exilio del desexilio, sin que ello equivalga a una mirada edulcorada del regreso. Muy por el contrario: tanto el relato como la narración off (a veces poética a veces periodística) son cautas, prudentes, frente a la dominante tónica triunfalista. El tratamiento de los temas de la película es bifronte, en correspondencia con cada “orilla” espacio-temporal constituyente del desterrado. Si el relato filmico adquiere esa forma no es sino porque el protagonista, delincuente, cuenta con una doble afiliación cultural: su pertenencia idiomática (español y alemán) y el vaivén cronotópico remarca un tipo de subjetividad no dialéctica, sin síntesis conciliatoria alguna cuyo “(...) desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado”.

Frente a un contexto opresivo donde la supresión de la disidencia se realizó material y simbólicamente mediante muerte, desapariciones y un discurso que impuso la abrumadora presencia del “nosotros” autolegitimado del poder militar, la voz en primera persona de Bayer que en off hilvana toda la película, es disrupción enunciativa, balbuceo del por-venir democrático: una forma de reelaboración de espacios sociales, territoriales y culturales que los demarca de la expresión oficial. La autoinstitución de la Junta Militar Argentina como fuerza protectora del interés general y garante del (des)orden o, “esta no demasiado discreta manipulación de un modelo discursivo fue utilizada para controlar la proliferación de sujetos hablantes dentro del Estado, normalizando las expresiones públicas en un intento de volver pasivos a los sujetos (...)”. En tensión con esta “pasividad” impuesta, devolver al centro del discurso a los cuerpos a través de la voz y el caminar en el audiovisual permitiría “dejarlos hablar” de su propia opresión, exponiendo las marcas del régimen hacia la reconfiguración de su identidad como voz disidente-delincuente: es la restitución de la diferencia enunciativa, la recuperación de las voces en sordina.



La enunciación del film se sitúa en el linde que media lo público y lo privado, a partir de una mirada-voz que, a distancia, elabora el sentido a partir de capas superpuestas, a la manera de un palimpsesto. Inicialmente, la cámara acompaña y se pliega al recorrido de Bayer, y luego se independiza, plantea un tipo de reflexión expectante, necesaria para un presente histórico convulso, dramático y abigarrado: se constituye como una mirada que pivotea entre la resistencia (al terror) y la esperanza (por la fiesta democrática que llega). El retorno del film sobre sí mismo se da a la par del retorno físico de Bayer, y el socio simbólico de la democracia: un triple volver a mirarse, re-enlazando temporalidades y espacialidades. Precisamente, los fragmentos insertos de la película *La patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974) o los archivos televisivos recuperados — tanto de programas alemanes de discusión política y debate, como de documentos militares difundidos en cadena nacional—, sufren un cambio de dimensión, un énfasis que permite la comprensión del curso del tiempo y subraya su ser construcción social. En ese vaivén observacional y reflexivo del relato, tanto sobre su protagonista como de sus materiales visuales, se construye un punto de vista liminal, de entrevistas, portador de incertezas, que asume el sesgo y la complejidad de la revisión del pasado y la re-construcción de sus múltiples sentidos siempre en función de un presente contradictorio “(...) que no suponía sólo un limpio y directo corte entre responsables y víctimas (...) sino que exigía adivinar fisuras más profundas y anteriores en la sociedad argentina, volver visibles zonas más fluidas o relegadas, lo cual implica rearmar el mundo vivido y conectarlo, por un lado, con el pasado, por el otro, con la esfera pública y la dimensión intelectual y moral”.

Perteneciente al campo de los documentales de la memoria, este film del retorno comienza reproduciendo un fragmento del “Informe final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo” difundido el 28 de abril de 1983, que buscaba clausurar el debate por los reclamos de DD. HH. legitimando el aparato represivo (precisamente el segmento reproducido explicita la consideración de muertos, a todos los desaparecidos). El propósito de incluir inicialmente este intertexto puede ser la delimitación del discurso contra el cual la película se construye, en tanto busca ser respuesta simbólica y política a esa pretendida autoamnistía, así como también denunciar el uso político (y encubridor) de los medios de comunicación. La forma de impugnación elegida es documentar—y legitimar— el viaje de regreso de Bayer para cuya concreción se hace necesario comprender los motivos del desarraigo y la experiencia exiliar en Europa. Si el enlace entre lo privado y lo público, el exilio y el desexilio, el

pasado y el presente fué la inquebrantable tarea política y vital del historiador en su destierro, a través de la recurrencia de imágenes del escritorio y la máquina de escribir —lugar de resistencia e insistencia intelectual— el relato condensa la praxis y personalidad de Osvaldo Bayer (los motivos de su exilio, la práctica laboral e intelectual durante el mismo, y la proyección en el desexilio convergen allí). Hacia el final del film el protagonista dirá sobre sí: “Informarse como antídoto del olvido, contra la resignación. Informarse para informar a otros. Escribir en un estilo polémico para provocar la discusión y estar alerta”.



Dado que el viaje es la oportunidad de reinventar el tiempo, rehabilitando el pasado desde una perspectiva diferente, hallando similitudes o contrapuntos con el presente, será frecuente que el relato establezca paralelismos visuales y simbólicos entre los discursos y prácticas políticas de los años '20 —correspondientes al anarcosindicalismo—, los '70 —la represión sufrida y encarnada en los desaparecidos y torturados— y '80 —de organizaciones de DD.HH—. De este modo Echeverría puede poner en relación la manipulación de la información y la censura de ayer —insertando escenas del film de Olivera donde se ven afiches que prohíben cualquier reunión política—, y de hoy —incluyendo una polémica protagonizada por Bayer en la TV alemana donde se discute la ilegitimidad de una supuesta “unión” de los argentinos debido a la guerra de Malvinas—. En otra secuencia este procedimiento se repite: mientras un militante santiagueño cuenta en Berlín su experiencia de tortura en la cárcel, el relato escenifica el castigo y la condena a muerte con imágenes del film de Olivera, enlazando a los desaparecidos de ayer (fusilados y quemados en la Patagonia), con los del presente (en las cárceles clandestinas).



Cuando Bayer emprende “la vuelta”, como preámbulo a su llegada al aeropuerto argentino el relato pone en relación otro tiempo y otro espacio de control militar: las listas negras del nazismo. Los planes sistemáticos de exterminio, la quema de libros (sea en Berlín o en Córdoba), la persecución ideológica de ayer y de hoy son homologados bajo la misma órbita de violencia e intolerancia. La tensa espera en la aduana, y el trámite “sin inconvenientes” desorientan a Bayer que, una vez en camino a la ciudad, trata de encontrar referencias espaciales conocidas preguntando al taxista que lo lleva: “¿Cambió mucho todo esto?”. Si en un primer momento, la voz off del protagonista homologará los recorridos hacia y desde el aeropuerto, rápidamente aparecerán las pérdidas, las ausencias.

Bayer recorre la ciudad en trayectorias improvisadas desde una posición de espectador ambulante y suspicaz. Un extranjero en plena patria que no podrá votar, pero seguirá de cerca el devenir político de esos días previos a las elecciones explorando las calles en efervescencia: un espacio público que había sido vedado y ahora se “descongelaba”. No es casual, como decíamos más arriba, que el intertexto principal con el que discuta la película sea el “Informe final...” donde durante casi 40 minutos se insiste en representar el espacio público entre 1973-1979 como un lugar desordenado, fracturado, penetrado por la agresión terrorista a través de bombas, destrucción física y violencia. En suma, un espacio en guerra, “sucio”, desarticulado socialmente: “(...) en el Documento final las imágenes apelan a una memoria visual del espectador, no a un recuerdo concreto de acontecimientos concretos, sino a una memoria de la violencia como hecho global”.



Como respuesta a esas imágenes, Cuarentena... se encarga de mostrar una ciudad que impugna esa supuesta paz reestablecida a través de la enunciación delincuente del caminar-visual de Bayer, un exiliado desexiliándose que historiza y politiza espacios y formas de grupalidad: si la así llamada “comunidad nacional” en el “Informe...” es representada sin organización política en tanto aglomeración anónima, urbana y de clase media; el relato filmico repondrá una imagen activa, organizada, festiva y plural de las masas movilizadas. Pero también, y no es menor, la banda de sonido subrayará la potencia desbordante de distintos sectores sociales que recorren la ciudad, se apropian de sus espacios y los habitan con graffitis, pintadas y afiches, manifestaciones, mitines callejeros, campañas en la vía pública, etc. Las voces, sonoridades y discursos diversos que se superponen caóticamente exhibiendo la presencia de la diferencia, evidencian la dificultad e incluso incapacidad del diálogo y el trabajo conjunto.⁵² Cuando el escritor “vuelve al barrio”, a su casa materna, el film se encarga de subrayar que allí también la reconstrucción de lazos, experiencias, temporalidades y espacialidades se desarrolla con dificultad, en la simultánea conciencia de los cambios producidos en el entorno (físico, socio-cultural y humano) y en el propio exiliado, bajo una resignificación comparada.

(Leer artículo completo)



¿Cómo fue el origen de Cuarentena...?

La película empezó cuando yo estaba en segundo año de la Escuela de Cine en Múnich y me dieron unas seis u ocho latas de películas en blanco y negro. Yo tenía que hacer algo con eso, una primera película de práctica, podía ser un documental, una ficción o lo que sea. Después se dio una serie de casualidades, hubo un productor –que no era productor sino que se lanzó a ser productor en ese momento–y preparó una gira por distintos canales de Alemania, al poco tiempo que yo volvía de Berlín a Múnich, y me pidió si yo tenía algo. Él estaba juntando cosas de distintos cineastas, estaba buscando material para ofrecer. Se llevó una caja con unos diez proyectos, yo alcancé a darle un manuscrito. No habían pasado ni veinticuatro horas y me llamó de la ciudad donde está el segundo canal alemán y me dijo que lo único que les había interesado de todo lo que él tenía era lo mío y que, por favor, viajara para allá con una torta con todo el material blanco y negro. Entonces, yo fui para allá con parte de ese material y con los textos que pensaba incluir, algunos, y ahí tuvimos una charla común tipo que tenía mucho poder en el canal y estaba interesado en ver qué se podía hacer. Yo le dije que la idea de la película –hasta ese momento la idea era una utopía– es que Osvaldo Bayer quiere volver a la Argentina antes de que termine la dictadura. Entonces lo que tendríamos que conseguir es volver antes con él y hacer una parte allá. Esto rompía un poco con la forma de trabajar de ellos que es que preproducen dos años antes, y esto era a tres meses. Sin embargo, pasó un mes y llegó la decisión de que sí, que apoyaban, que ponían la plata. Así que le dije a Osvaldo Bayer que “se iba a cumplir su sueño”, ahí pareció que no era tanto un sueño, pero bueno, no le quedó otra que subirse al avión. Era riesgoso. La familia se enojó mucho conmigo porque lo ponía en riesgo también.

Es decir, que la financiación de la película posibilitó el viaje de Bayer de regreso del exilio...

Y sí. Yo no sé cuándo él hubiera venido. En algún momento hubiera venido, supongo. Igualmente, no se instaló acá hasta fines de los 80 o principios de los 90.

¿Cómo fue ese viaje?

Volvimos juntos, lo filmé yo en el avión y en una parte aparezco también sentado al lado de él, en una imagen (estoy muy cambiado). Así que el viaje sirvió para terminar la película (la primera parte la había hecho en Berlín). En la película se ve cuando Bayer hace la cola para pasar el pasaporte, es el momento de mayor tensión que él muestra, porque era una cuestión real. Para poder hacer eso yo pasé gran parte de la noche –porque no podía dormir–en la cabina, charlando con los pilotos, entonces terminamos arreglando que ellos me dejaban salir a mí con los equipos con la primera clase, que tiene una puerta aparte y que me aguantaban diez o quince minutos hasta que pasara mi pasaporte, y el equipo también, y nos plantáramos con la cámara y después largaban a los pasajeros. Por eso se pudo filmar esa escena.

¿Cómo conociste a Osvaldo Bayer?

Yo había vuelto a la Argentina un tiempo antes, en agosto del 82, para hacer el rodaje de los chicos entrenados por la Gendarmería, la Gendarmería infantil, y ese corto fue el que me abrió las puertas a Osvaldo. Lo había conocido antes un poco por casualidad, pero cuando él quiso saber

de dónde había salido yo, le mandé el video ese. Eso me dijo en ese momento la hija, que le había impactado. Nos conocimos mandándonos tarjetas postales, y después, yo justo hice un trabajo para la Televisión del Oeste de Alemania y tuve que ir hasta allá para editarlo, y él había sido invitado a uno de los programas, que después aparece en la película también, así que nos saludamos por primera vez en un pasillo del canal. Es el programa en el que está con el subsecretario de Relaciones Exteriores.

Fuentes de información: *1 Extracto del artículo "Cuarentena, exilio y regreso: Viaje, memoria y transición medocrática en el cine documental argentino" por María Gabriela Aimaretti (Universidad de Buenos Aires), Dossiers "Cine y política", *2 Entrevista a Carlos Echevarria en relación a "Cuarentena" por Carolina Bartalini, publicada en Revista Cine Documental

Agradecimientos a Luis Zurc por mostrarnos este documental.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=cA8edmchaLo>

Ver completo en Youtube subido por el FAB FestivalAudiovisualBariloche



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/09/cuarentena-exil-und-ruckkehr.html>

27 DE OCTUBRE DE 2020

LE FANTÔME D'HENRI LANGLOIS - LE SECRET PERDU

2000S

2004

CINETECA

DOCUMENTAL SOBRE CINE

FILMOTECA

FRANCIA

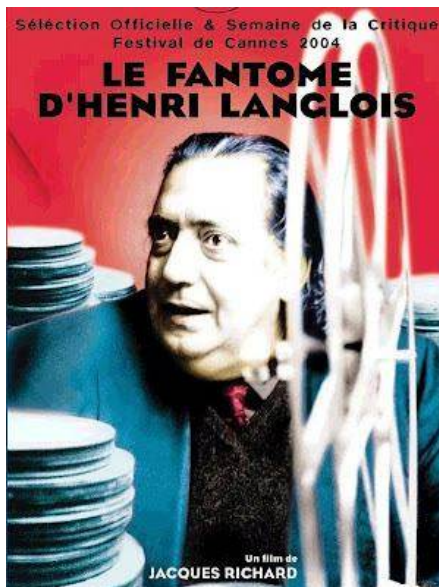
HENRI LANGLOIS

HISTORIA

JACQUES RICHARD

LA CINÉMATÈQUE FRANÇAISE

Título original: *Le Fantôme d'Henri Langlois : le secret perdu*



(El fantasma de Henri Langlois : el secreto perdido)

Dirección: *Jacques Richard*

Producción: *Jacques Richard*

Guión: Jacques Richard

Fotografía: *Jérôme Blumberg, Jacques Richard*

Música: *Nicolas Baby, Liam Farrell*

Montaje: Fabrice Radenac

Intervienen: *Henri Langlois, François Truffaut, Henri Alekan, Catherine Allégret, Jo Amarin, Jean-Michel Arnold, Christian Auboire, François Barat, Raphaël Bassan, Jean-Paul Belmondo, Claude Berri, Bernard Boursicot, Marie-Charlotte Bridant, Freddy Buache, Raymonde Carasco, Pierre Cardin, Marcel Carné, Jean-Luc Godard, Gene Kelly, Agnès Varda*

Productoras: *Cinémathèque française, Centre national de la Cinématographie, France 5, Les Films Elémentaires, Institut national de l'audiovisuel*

País de producción: *Francia*

Año: *2004*

Duración: *52 min.*

Especial Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, 27 de octubre

#AudiovisualHeritageDay #AudiovisualHeritage

#MemoryOfTheWorld

"El cine le debe mucho a Henri Langlois, quien ha dedicado toda su carrera a preservar y compartir su herencia. En 1936 funda la Cinémathèque française con la misión de transmitir obras a las generaciones futuras. Lo logró a pesar de los numerosos obstáculos que se le presentaron. Retrato de Langlois y su peligrosa empresa."



"Anécdotas, chismes, noticias, incluso secretos vergonzosos sobre "Le Fantôme d'Henri Langlois" y su rodaje."



Ave Langlois *1

El cineasta explica que, sin ser hagiográfico, quiso rehabilitar a Henri Langlois. La película también se subtitula Gloria a quien existe el escándalo. "No borré las fallas ni las rarezas de Langlois, al contrario, era parte del hombre. Con él, las fallas contribuyeron a los éxitos", subraya Jacques Richard. "Me encontré con la resistencia de quienes no querían ver reaparecer el fantasma de Henri Langlois, porque seguía siendo, más allá de los años, la mala conciencia del cine francés. Henri Langlois fue el defensor de lo que él "llamó a los 'malos estudiantes', los que dicen 'no' al sistema, y quieren avanzar las formas del Séptimo arte (...) era un visionario, un 'director con talento de arquitecto', al que nunca hemos dado los medios necesarios para salvar lo que, hoy, distingue a Francia en el panorama cinematográfico mundial: la filmoteca más importante del mundo".



El realizador

Autor de varios largometrajes de ficción, entre ellos Ave Maria (1984) y Cent francs amour (1985), Jacques Richard también ha firmado una decena de cortometrajes, entre los que destaca, en 1991, Monumental Langlois, ya dedicado al mítico mecenas de la Cinemateca.



Henri Langlois y la Cinémathèque

En 1936, Henri Langlois fue, junto a Georges Franju, Jean Mitry y Paul-Auguste Harlé, uno de los fundadores de la Cinémathèque Française, un establecimiento destinado a conservar y restaurar películas. Apasionado cinéfilo, Langlois es el carismático anfitrión de esta institución. En febrero de 1968, el Ministerio de Cultura decidió no renovar el contrato de André Malraux, considerado un mal gestor, lo que despertó fuertes protestas de muchas personalidades del cine, en primer lugar los dirigentes de la Nouvelle vague, de Truffaut a Godard, habituales de la Cinémathèque. Para muchos, este movimiento de revuelta anuncia los acontecimientos de mayo. Mantenido en su cargo, Langlois creó en 1972 el primer museo de cine del mundo. Un Oscar honorífico y un César pronto fueron otorgados a Langlois por su trabajo a favor del séptimo arte. Murió en 1977.



Una película en dos partes

La película se divide en dos partes: la primera, de 1 hora y 45 minutos, se extiende desde la creación de la Cinémathèque hasta el advenimiento de la Nueva Ola: trata en particular del rescate de películas durante la Ocupación, , trabajos de conservación y diversas controversias. La segunda parte (1h47) se abre con el célebre "El asunto Langlois", que estalló poco antes de mayo del 68, y arroja luz sobre diferentes facetas de la personalidad del director de la Cinemateca, hasta su muerte en 1976.



Un proyecto difícil de configurar

Jacques Richard confía que "El fantasma de Henri Langlois no fue una película fácil de editar". De hecho, fue difícil compartir con los financistas del cine un proyecto que tenía muy claro en mi mente, pero terriblemente virtual en el papel. ", explica." El rodaje se llevó a cabo durante seis años, y la postproducción durante más de un año (...) Al producir yo mismo esta película, pude mantener la dirección artística de operaciones. Mi película tiene una duración de 3 horas y 30 minutos, nadie me hubiera acompañado en esta extraordinaria duración, sin embargo, hoy en día saludado en festivales de todo el mundo ".



Además hay una tercera versión para televisión, que dura solo 52 minutos, y que es la que esta disponible online, emitida originalmente en la televisión francesa y [disponible en los archivos de Ina.fr](#)

Fuentes de información: *1 [Reseña en Allocine](#), [Ina.fr](#) , [FilmAffinity](#), [IMDB](#).

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=Sqn9tUgo44I>

[Ver en Youtube](#) (Activar subtítulos y traducción automática al idioma deseado)

EXTRAS

Le métro - Georges Franju & Henri Langlois (1934)

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=WQoC47gcDJA>

[Ver en Youtube.](#)

Henri Langlois à propos des missions de la Cinémathèque - Jean Guillon (1961)

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=kchkx7CXFIQ>

Ver en Youtube (Activar subtítulos y traducción automática al idioma deseado)

Henri Langlois interviewé par Pierre Dumayet (1969)

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=5SGQyQHjK8>

Ver en Youtube (Activar subtítulos y traducción automática al idioma deseado)

L'Affaire Henri Langlois (1968)

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=si0Ffmt0an4>

Ver en Youtube (Activar subtítulos y traducción automática al idioma deseado)

Claude Chabrol et Henri Langlois à propos de Jean Luc Godard (1969)

Película en línea · https://www.youtube.com/watch?v=j4_Yr2QpDVU

Ver en Youtube (Activar subtítulos y traducción automática al idioma deseado)

Henri Langlois' Honorary Award: 1974 Oscars (1974)

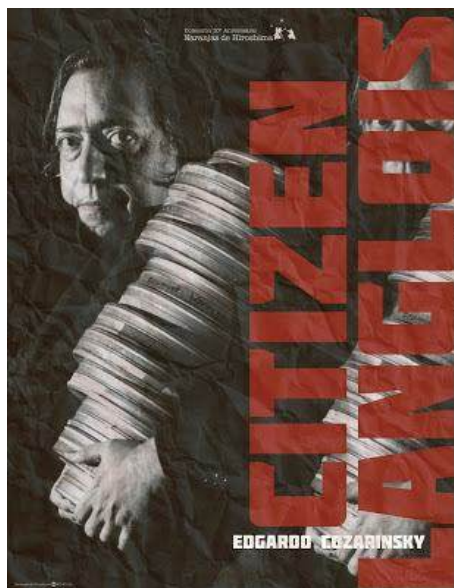
Película en línea · https://www.youtube.com/watch?v=w_ADbUP6KiA

Ver en Youtube (Activar subtítulos y traducción automática al idioma deseado)

Henri Langlois présente Dziga Vertov (1975)

Ver en Ina.fr en V.O. sin subtítulos.

También puedes ver en Naranjas de Hiroshima "Citizen Langlois".





Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/10/le-fantome-dhenri-langlois-le-secret.html>

27 DE NOVIEMBRE DE 2020

EYES ON THE PRIZE

1980S

1987

BLACK POWER

BLACKSIDE

CARTELES NARANJAS

DERECHOS HUMANOS

HENRY HAMPTON

MOVIMIENTOS SOCIALES

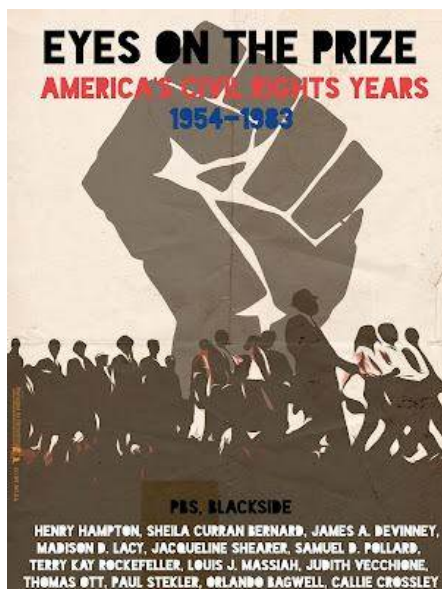
PBS

RACISMO

SERIE

U.S.A.

Título original: *Eyes on the Prize*



Dirección: *Henry Hampton, Sheila Curran Bernard, James A. DeVinney, Madison D. Lacy, Jacqueline Shearer, Samuel D. Pollard, Terry Kay Rockefeller, Louis J. Massiah, Thomas Ott, Judith Vecchione, Paul Stekler, Orlando Bagwell, Callie Crossley*

Guion: *Henry Hampton, Sheila Curran Bernard, James A. DeVinney, Madison D. Lacy, Jacqueline Shearer, Samuel D. Pollard, Terry Kay Rockefeller, Louis J. Massiah, Thomas Ott, Steve Fayer, Callie Crossley, Paul Stekler*

Música: *Wendy Blackstone*

Fotografía: *James H. Karales, Michael Chin, Robert Shepard, Robert Achs, Boyd Estus, Tom Kaufman*

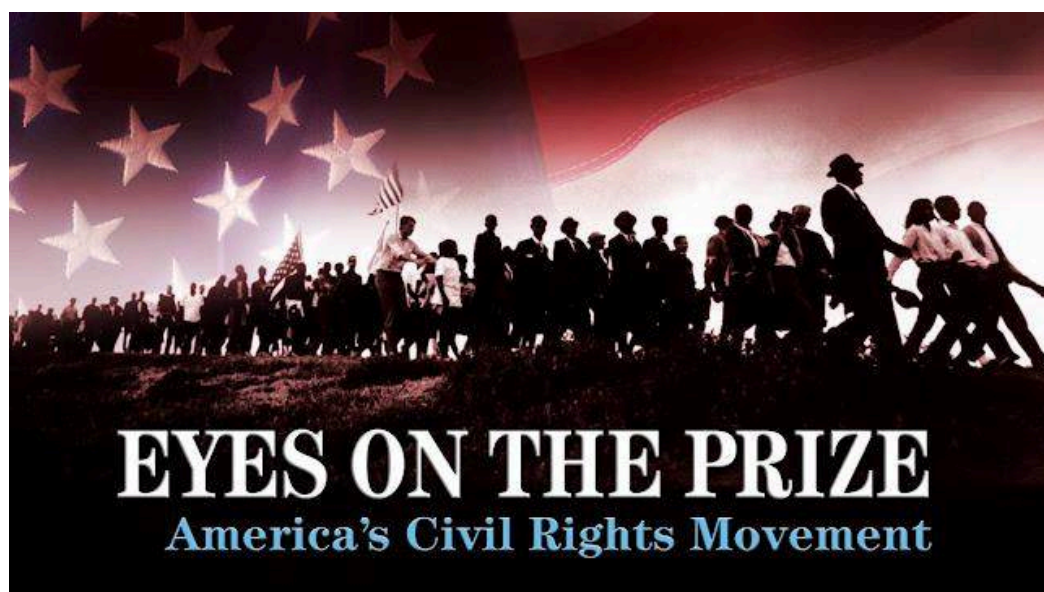
Productora: *PBS, Blackside*

País de producción: *Estados Unidos*

Año: *1987*

Duración: *60 min. (14 capítulos)*

Serie documental dividida en dos temporadas sobre el 'Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos', comprendido entre 1955 y 1968. Henry Hampton combina imágenes de archivo y entrevistas en esta crónica de la larga y ardua batalla para acabar con la segregación racial. Con 14 episodios, en 2006 se relanzó la serie dentro del ciclo "American Experience".



Eyes on the Prize es una serie de televisión estadounidense y un documental de 14 capítulos sobre el movimiento por los derechos civiles en los Estados Unidos. El documental se emitió originalmente en la red PBS y también se emitió en el Reino Unido en BBC2. Creada y producida por Henry Hampton en la productora cinematográfica Blackside y narrada por Julian Bond, la serie utiliza imágenes de archivo, fotografías y entrevistas de participantes y opositores del movimiento. El título de la serie se deriva del título de la canción popular "Keep Your Eyes on the Prize", que se utiliza como tema musical de apertura en cada episodio.

Se produjeron un total de 14 episodios de Eyes on the Prize en dos partes separadas. La primera parte, Eyes on the Prize: America's Civil Rights Years 1954-1965, narra el período entre el fallo de la Corte Suprema de los Estados Unidos sobre Brown contra la Junta de Educación (1954) y las marchas de Selma a Montgomery de 1965. Consta de seis episodios, que se estrenaron el 21 de enero de 1987 y concluyeron el 25 de febrero de 1987. La segunda parte, Eyes on the Prize II: America at the Racial Crossroads 1965-1985, narra el período de tiempo entre el surgimiento nacional de Malcolm X durante 1964 a la elección de Harold Washington en 1983 como el primer alcalde afroamericano de Chicago. Consta de ocho episodios, que se emitieron el 15 de enero de 1990 y finalizaron el 5 de marzo de 1990, y se puso a disposición de los educadores en cinta VHS. Las 14 horas fueron relanzadas en DVD en 2006 por PBS.

La película se originó como dos proyectos secuenciales. La primera parte, de seis horas de duración, se mostró en PBS a principios de 1987 como Eyes on the Prize: America's Civil Rights Years 1954-1965. En 1990 se transmitieron ocho horas más como Ojos en el premio II: Estados Unidos en la encrucijada racial 1965-1985.

En 1992, el documental fue lanzado en video casero. A mediados de la década de 1990, tanto las retransmisiones como la distribución de videos domésticos se detuvieron durante varios años debido a la expiración de los derechos y licencias de metraje de archivo protegido por derechos de autor, fotografías y música utilizadas en la serie y tasas cada vez más altas impuestas por los

titulares de los derechos de autor. Las subvenciones de la Fundación Ford y la Fundación Gilder permitieron a Blackside y al equipo de autorización de derechos renovar los derechos en 2005. Mientras que el regreso de *Eyes on the Prize* para la televisión pública y el mercado educativo involucraron las contribuciones de muchas personas dedicadas, cuatro personas en particular fueron responsables de la larga y complicada renovación de derechos y el relanzamiento de la serie: Sandra Forman, Asesora Legal y Directora de Proyectos; Cynthia Meagher Kuhn, archivista y coordinadora de derechos; Rena Kosersky, supervisora de música; y Judi Hampton, presidenta de Blackside y hermana de Henry Hampton. Ninguno de los materiales de archivo del documental de catorce horas fue eliminado o alterado de ninguna manera. PBS retransmitió las primeras seis horas en *American Experience* en tres lunes consecutivos en octubre de 2006, [3] y retransmitió las segundas ocho horas en febrero de 2008. [4] Después de un intervalo de casi ocho años, *Eyes on the Prize* se retransmitió en World Channel catorce domingos consecutivos a partir del 17 de enero de 2016.

PBS reeditó una versión educativa de la serie en el otoño de 2006, poniéndola a disposición en DVD por primera vez. Ahora está disponible para instituciones educativas y bibliotecas de PBS en siete DVD o siete cintas VHS. En marzo de 2010 se publicó una versión para el consumidor de la primera parte (1954-1965).

Los problemas de licencias de 1993 a 2006 generaron lo que se llamó *Eyes on the Screen*, un esfuerzo por difundir la serie mediante redes de intercambio de archivos sin tener en cuenta las restricciones de derechos de autor.

HENRY HAMPTON



Henry Hampton editando con una Steenbeck. Fotografía: Boston Globe

Henry Eugene Hampton Jr. (8 de enero de 1940 - 22 de noviembre de 1998) fue un cineasta estadounidense. Era hijo del cirujano Henry Hampton Sr. y Julia Veva Hampton. Henry se crió en

Laclede Station Rd. en Richmond Heights, Mo, un suburbio adyacente al extremo occidental de la ciudad de St. Louis. Henry vivía en el extremo este de una comunidad de clase trabajadora totalmente negra. Nacido en Richmond Heights, Missouri, Hampton se mudaría más tarde a Boston.- a una gran propiedad en 88 Lambert Avenue en Roxbury, donde fundó su compañía de producción de películas Blackside, Inc., en 1968. Se convirtió en una de las compañías de producción de películas no teatrales de propiedad minoritaria más grandes de los Estados Unidos a mediados de la década de 1970 y hasta su muerte a fines de la década de 1990.

Hampton y su compañía produjeron más de 80 programas, incluidos documentales , anuncios de televisión y otras producciones de medios.En 1965, mientras trabajaba para la iglesia unitaria como director de información, Hampton fue a Selma, Alabama , para participar en la Marcha Selma . El evento cambió su vida cuando reconoció el poder de los medios y la televisión y comenzó a conceptualizar una película que documentara el Movimiento de Derechos Civiles . Tres años más tarde, en 1968, fundó Blackside, Inc., que ofrecía "experiencia especial en el diseño y producción de productos cinematográficos y audiovisuales destinados a audiencias minoritarias". El negocio principal de Blackside entre 1968 y 1979 fue la producción de películas, anuncios de televisión y radio, programación de televisión y paquetes educativos audiovisuales. Blackside también produjo anuncios de servicio público y materiales de capacitación basados en películas para clientes gubernamentales y comerciales.

Hampton se comprometió con la justicia social con producciones posteriores, entre ellas Eyes on the Prize : America's Civil Rights Years (1954-1965) ; y Ojos en el premio II: Estados Unidos en la encrucijada racial de 1965 a mediados de la década de 1980 ; La Gran Depresión (1993); Malcolm X: Hazlo sencillo (1994); Guerra de Estados Unidos contra la pobreza (1995); Breakthrough: The Changing Face of Science in America (1997); Haré de mí un mundo: un siglo de artes afroamericanas (1999); Esperanzas en el horizonte: África en la década de 1990 (2001); Hasta aquí por fe: viajes espirituales afroamericanos (2003).

El archivo de películas de Hampton está en manos del Archivo de Cine y Medios de la Universidad de Washington en St. Louis, Missouri. Además de las películas de Hampton, la colección contiene todos los elementos que se incluyeron en el proceso de producción, como entrevistas, material de archivo, fotografías, investigación, notas del productor, guiones y documentos personales de Hampton.

Fuentes de información: [FilmAffinity](#), [Wikipedia](#), [IMDB](#), [PBS](#).

Lista de capítulos y temporadas:

TEMPORADA 01: AMERICA'S CIVIL RIGHTS YEARS 1954-1965

Capítulo 01: "Awakenings (1954–1956)

Los actos individuales de valentía inspiran a los sureños negros a luchar por sus derechos: Mose Wright testifica contra los hombres blancos que asesinaron al joven Emmett Till, y Rosa Parks se niega a ceder su asiento de autobús a un hombre blanco en Montgomery, Alabama.

Capítulo 02: "Fighting Back (1957–1962)"

Los leales a los derechos de los estados y las autoridades federales chocan en la batalla de 1957 para integrar la Escuela Secundaria Central de Little Rock, y nuevamente en el desafío de 1962 de

James Meredith a la segregación en la Universidad de Mississippi. En ambas ocasiones, un gobernador del sur se enfrenta a un presidente de los Estados Unidos, estalla la violencia y se lleva a cabo la integración.

Capítulo 03: "Ain't Scared of Your Jails (1960–1961)"

Los estudiantes universitarios negros asumen un papel de liderazgo en el movimiento de derechos civiles a medida que las sentadas en el mostrador del almuerzo se extienden por todo el sur. Los "Freedom Riders" también intentan eliminar la segregación de los autobuses interestatales, pero son brutalmente atacados mientras viajan.

Capítulo 04: "No Easy Walk (1961–1963)"

El movimiento por los derechos civiles descubre el poder de las manifestaciones masivas cuando el reverendo Martin Luther King, Jr. emerge como su líder más visible. Algunas demostraciones tienen éxito; otros fallan. Pero la marcha triunfal en Washington, D.C., bajo el liderazgo de King, muestra un creciente apoyo nacional a los derechos civiles. El presidente

Capítulo 05: "Mississippi: Is This America? (1962–1964)"

El movimiento de base por los derechos civiles de Mississippi se convierte en una preocupación estadounidense cuando los estudiantes universitarios viajan al sur para ayudar a registrar votantes negros y tres activistas son asesinados. El Partido Demócrata por la Libertad de Mississippi desafía a la delegación regular de Mississippi en la Convención Demócrata en Atlantic City.

Capítulo 06: "Bridge to Freedom (1965)"

Una década de lecciones se aplica en la marcha culminante y sangrienta de Selma a Montgomery, Alabama. Se obtiene una gran victoria cuando se aprueba el proyecto de ley federal sobre derechos electorales, pero los líderes de derechos civiles saben que tienen nuevos desafíos por delante.

TEMPORADA 02: AMERICA AT THE RACIAL CROSSROADS 1965–1985

Capítulo 07: "The Time Has Come (1964–66)"

Después de una década pidiendo justicia, se escucha un nuevo sonido en el movimiento por los derechos civiles: el insistente llamado al poder. Malcolm X lleva un nacionalismo elocuente a las calles urbanas mientras escucha una generación más joven de líderes negros. En el sur, Stokely Carmichael y el Comité Coordinador Estudiantil No Violento (SNCC) pasan de "Freedom Now!" a "Black Power!" a medida que cambia el tejido del movimiento tradicional.

Capítulo 08: "Two Societies (1965–68)"

Martin Luther King, Jr. y la Conferencia de Liderazgo Cristiano del Sur (SCLC) vienen al norte para ayudar a los líderes de derechos civiles de Chicago en su lucha no violenta contra la vivienda segregada. Sus esfuerzos los enfrentan al poderoso alcalde de Chicago, Richard Daley. Cuando una serie de marchas a través de barrios de blancos genera violencia, King y Daley negocian con resultados mixtos. En Detroit, una redada policial en un barrio negro provoca un levantamiento urbano que dura cinco días y deja 43 muertos. La Comisión Kerner concluye que Estados Unidos se está convirtiendo en "dos sociedades, una negra y otra blanca, separadas y desiguales". El presidente Lyndon Johnson, quien nombró la comisión, ignora el informe.

Capítulo 09: "Power! (1966–68)"

El llamado al poder negro toma varias formas en las comunidades de la América negra. En Cleveland, Carl Stokes gana las elecciones como el primer alcalde negro de una importante ciudad estadounidense. El Partido Pantera Negra, armado con libros de leyes, programas de desayuno y armas, nace en Oakland. Las prácticas de enseñanza deficientes incitan a los padres a obtener el control educativo de un distrito escolar de Brooklyn, pero luego los llevan a un enfrentamiento con el sindicato de maestros de la ciudad de Nueva York.

Capítulo 10: "The Promised Land (1967–68)"

Martin Luther King abre nuevos caminos para él y el movimiento de derechos civiles que se fragmenta rápidamente. Un año antes de su muerte, se opone públicamente a la guerra de Vietnam. Su Conferencia de Liderazgo Cristiano del Sur (SCLC) se embarca en una ambiciosa Campaña para los Pobres. En medio de la organización política, King se desvía para apoyar a los trabajadores sanitarios en huelga en Memphis, donde es asesinado. La muerte de King y el fracaso de su campaña final marcan el final de una importante corriente del movimiento.

Capítulo 11: "Ain't Gonna Shuffle No More (1964–72)"

Un llamado al orgullo y un renovado impulso por la unidad galvanizan a la América negra. El campeón mundial de peso pesado Cassius Clay desafía a Estados Unidos a aceptarlo como Muhammad Ali, un ministro del Islam que se niega a pelear en Vietnam. Los estudiantes de la Universidad Howard en Washington, D.C., luchan para llevar el creciente movimiento de conciencia negra y su herencia africana dentro de los muros de esta destacada institución negra. Funcionarios negros electos y activistas comunitarios organizan la Convención Política Nacional Negra en Gary, Indiana, en un intento de crear una respuesta negra unificada a la creciente represión contra el movimiento.

Capítulo 12: "A Nation of Law? (1968–71)"

El activismo negro se encuentra cada vez más con una respuesta a veces violenta y poco ética de las agencias policiales locales y federales. En Chicago, dos líderes del Partido Pantera Negra son asesinados en una redada antes del amanecer por la policía que actúa sobre la base de información proporcionada por un informante del FBI. A raíz del llamado del presidente Nixon a "la ley y el orden", los arrestos intensificados llevan al límite las condiciones ya de por sí precarias en la prisión estatal de Attica en Nueva York. Una toma de control de cinco días de presos que llama la atención del público sobre las condiciones deja 43 hombres muertos: cuatro asesinados por presos, 39 por la policía.

Capítulo 13: "The Keys to the Kingdom (1974–80)"

En la década de 1970, los derechos legales contra la discriminación adquiridos en décadas pasadas por el movimiento de derechos civiles se ponen a prueba. En Boston, algunos blancos se resisten violentamente a una orden de eliminación de la segregación escolar de un tribunal federal. El primer alcalde negro de Atlanta, Maynard Jackson, demuestra que la acción afirmativa puede funcionar, pero el caso de la Corte Suprema de Bakke desafía esa política.

Capítulo 14: "Back to the Movement (1979–mid 80s)"

Poder e impotencia. La comunidad negra de Miami, golpeada por la renovación urbana, la falta de empleos y el acoso policial, estalla en disturbios. Pero en Chicago triunfa un movimiento de base sin precedentes. Frustrados por décadas de promesas incumplidas hechas por la maquinaria política demócrata de la ciudad, los reformadores instalan a Harold Washington como el primer alcalde negro de Chicago.

Película en línea · <https://www.youtube.com/watch?v=Tsl0IVzUDVw>

Ver la serie completa (14 capítulos de 60min) en Youtube en V.O.S.E. (accionar subtítulos y traducción automática al idioma deseado)



Entrada original

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/11/eyes-on-prize.html>