

**Follas do Cineclub | 16/01/2019**

*As extraordinarias aventuras de Mister West  
no país dos bolxeviques*

02

(Необычайные приключения мистера Веста в стране  
Большевиков [Neobychainye prikluycheniya mistera Vesta  
v strane bolshevikov], Lev Kuleshov, URSS, 1924, 94', VOSG)

**Tirado de «Американищина [Amerikanshchina]», Kino-  
fot, Nº 1, 1922, pp. 14-15.**

Comezando en 1914 e continuando até o presente (1922), calquera que sistematicamente frecuente salas de cinema, vendo todos os filmes que son estreados, tanto de estudos soviéticos como estranxeiros, calquera que se decatase que filmes causan a reacción da audiencia ante a acción cinematográfica, concluiría o seguinte:

1. Os filmes estranxeiros gustan máis ao espectador que os soviéticos.
2. De todos os filmes estranxeiros, todos os estadounidenses e as historias de detectives gustan máis.

O público «sente» especialmente os filmes estadounidenses. Cando hai unha manobra intelixente do heroe, unha persecución desesperada, un loita audaz, hai tal entusiasmo a base de asubíos, gritos, urras, e unha intensidade que a xente máis interesada salta dos seus asentos, co fin de ver a mellor a apaixonante acción.

Tanto a xente superficial como os oficiais máis sesudos asústanse igual ante a «Americanite» e a «detectivitis» no cinema, e explican o éxito dos filmes concretos pola extraordinaria decadencia e o «pobres» gustos da xuventude e o público do terceiro anfiteatro.

É innegábel que os asuntos literarios son irrelevantes para eles, e a decadencia do público non é algo do que pague a pena discutir.

É crucial nestas observacións dirixir o centro de atención ás persoas do terceiro anfiteatro, porque a meirande parte do público dos asentos máis caros vai ás películas sen impulsos psicopatolóxicos ou históricos.

O cinema nunca tivera construcións artísticas máis sutís e «investigacións» máis complexas, o cal sería incomprendible para un público menos culturizado, mentres que unha reacción a momentos primitivos máis básicos e impresionantes é moito máis vívida para unha audiencia de sensibilidade media; e é de lonxe o máis interesante na época actual.

Na literatura detectivesca, e máis aínda no suposto do detectivesco norteamericano, o elemento fundamental da trama é unha intensidade no desenvolvemento de acción, a dinámica da construción; e para o cinema non hai expresión máis nociva da literariedade que o psicoloxismo, por exemplo, o externalizado sen acción dunha trama dada.

O éxito dos filmes estadounidenses reside na maior medida común do fílmico, na presenza do máximo movemento e no heroísmo primitivo, nunha relación orgánica coa contem-

poraneidade.

En segundo lugar, debido ás condicións de vida no seu país e aos seus métodos comerciais particulares, os estadounidenses son capaces de amosar máis trama nun filme de lonxitude limitada e afánanse en acadar o meirande número de escenas e a impresión máis grande co menor dispendio posible de película.

Está claro que neste caso a duración da metraje das escenas individuais, a partir das cales componse calquera longametraxe redúcese a un mínimo, e así as escenas dun filme estadounidense sucédense as unhas ás outras máis a miúdo que aquelas dun soviético.

Tentando, tanto como sexa posíbel, acurtar a lonxitude de cada parte que compón un filme, a metraje de cada peza rodada desde un só escenario, os estadounidenses descubiron un método sinxelo de simplemente solucionar a complexidade das escenas rodando só aquel elemento de movemento sen o cal, en calquera momento dado, unha acción vital e necesaria non podería ocorrer; e a cámara colócase en tal perspectiva na natureza que o mesmo tema dun movemento dado logra, e recoñécese polo espectador, da forma máis rápida, sinxela e comprensible (o primeiro plano, un plano separado do filme).

Así o número de compoñentes nun filme estadounidense, debido ao método de rodar cada escena separada en forma dunha secuencia enteira de momentos compoñentes, devén aínda máis grande.

Estudando os filmes estadounidenses e comparando as nosas observacións con tentativas fracasadas nos filmes realizados por directores soviéticos que utilizan métodos máis familiares para nós e buscan unha maior «filmicidade», en troques de perpetuar a «teatralidade», un acepta a regañadentes un certo poder estimulante nos filmes construídos conscientemente desde unha combinación de secuencias de escenas cambiantes. O cinema é incapaz de gravar cada escena separada (nunha soa peza). O segredo de mestría sobre material cinematográfico, a esencia do cinematográfico reside na súa composición, na alternancia de pezas fotografadas. No principal, para a organización das impresións, o que é importante non é o que se roda nun plano concreto, senón como as pezas dun filme sucédense as unhas as outras, como están estruturadas.

Debemos buscar a organización da cinematografía non nas limitacións dunha toma exposta, senón na alternancia destas tomas.

Así, co fin de aclarar o significado do antedito, déixennos sinalar que no caso da construción de calquera material, o momento crucial é o momento organizativo, durante o cal a relación das partes co material e as súas conexións orgánicas, espaciais e temporais son reveladas. A xustaposición e interrelación de varios elementos expresa moito máis vívida e convincentemente a esencia e o significado que cada elemento por separado, e xa que logo tamén a ensamblaxe completa.

Igualmente co filme, na combinación de pezas expostas, o que é importante é a relación de dependencia da primeira peza exposta coa segunda, e esta dependencia é o momento construtivo principal no edificio dunha longametraxe.

# “AMERICANITE”

**LEV KULESHOV**

O que é vital facer notar é que no proceso de funcionamento da absorción dun mesmo no filme polos fundamentos de expresión da súa esencia na alternancia de pezas filmadas, o primeiro postulado derivado desde estes filmes estadounidenses foi esquecido a miúdo: a concreción dun movemento necesario nun plano separado e a ensamblaxe nunha desas escenas poden ser avaliados como textos educativo-históricos, mais non uns demasiado importantes, por parte do espectador moderno. É posíbel poñer ao corrente a alguén da historia do Partido, pero ser capaz de expresar todo o poder do traballo comunista é factíbel unicamente no repertorio contemporáneo. Os acontecementos históricos do pasado recente son diferentes grazas á súa notábel calidade non-fotoxénica. Nada resulta máis repulsivo na pantalla que os uniformes dun policía ou un axente tsarista. Estes traxes son absolutamente anti-cinematográficos e os planos deles escollidos e montados provocan, a través do seu propio trastorno, unha reacción psicolóxica prexudicial nos espectadores.

O máis interesante para o noso repertorio, naturalmente, é o filme contemporáneo. Este debe describir a xénese do noso país, debe describir a organización do traballo do proletariado, o novo clima soviético. Por contraste co documental, o filme de ficción non ten que describir polo mero rexistro da actualidade; ten que infundirse tanto como lle sexa posíbel do espírito proletario.

Todo o resto de tentativas para describir dramas individuais, adornado coas súas cotas da violación de mozas proletarias por axentes de Exército Branco, dificilmente é outra mais que o reflexo do cinema contrarrevolucionario, vello e psicolóxico. Non paga a pena prestarlle atención á súa forma aparentemente soviética: a forma dos filmes contemporáneos é normalmente calquera cousa excepto soviética. Isto debería estar claro para todo o mundo.

Agora deixémonos imaxinar que comezamos a solucionar grandes problemas como aqueles que temos enumerado.

Supoñan que precisamos retratar o nacemento e desenvolvemento da industria ferroviaria. Teríamos que chegar ao método comparativo do filme documental, o cal será pesado e convencerá a moi poucos, ou describir os nosos sentimentos acerca do ferrocarril. Para facer isto teríamos que tecer xuntas mil aproximacións diferentes, rodando, por dicir, enormes motores de vapor de primeira clase, os seus detalles e o seu movemento. O que existe en realidade é moi bo mais, primeiro de todo, un debe esforzarse en facer cousas mellores, e en segundo lugar, o que existe é completamente inadecuado para o cinema.

Buscando construír un cinema soviético completamente moderno, os nosos realizadores utilizan material ambientalmente pouco fotoxénico. Isto sucede porque os realizadores continúan a traballar baixo a inercia da cinematografía vella, mentres que os ideoloxicamente laicos non teñen en conta a natureza do cinematográfico. Actualmente estamos in-

mersos nun período de transición, polo cal temos que pasar mais sen ser necesario amosalo nas pantallas. Unha cabana campesiña esnaquizada, un cocheiro severo, casas antigas, igrexas, paisaxes desaliñadas, incómodos e innecesarios uniformes son considerados como a creación do ambiente contemporáneo soviético. Isto é falso ata a médula, desde o punto de vista da esencia formal é como as pinturas dos «Itinerantes»<sup>1</sup>.

Un ambiente de transición limita as posibilidades dinámicas para a construción dun escenario en grande medida. Os dramas individuais non son os que precisamos; ao mesmo tempo, aínda non temos ás masas cinematicamente organizadas. Por conseguinte, é importante buscar un fondo de traballo en masa para producir temporalmente traballo individual, ao mesmo tempo privado de individualismos e expresando o que somos incapaces de amosar co traballo de masa. É mellor evitar as formas ambiciosas expresivamente vivas en prol de construír as formas da historia do filme da maneira máis imaxinativa. Isto producirá a acción máxima, deixará unha forma filmica cuxa convicción será vital para o seu uso adecuado.

Deixemos que a xente organizada traballe, as persoas que son capaces de sosterse por si propias, que poden superar os obstáculos que se lles presentan. Isto está moito máis preto do modo de vida presente. Unha persoa que funcione correctamente, de orientación rápida, vigorosa e enerxética, ensinaranos cousas máis grandes e amosará cousas máis importantes que unha vista dunha pequena e miserable cabana, utilizada como cabina ficticia. A imaxe de seres humanos que actúan enerxeticamente obrigará aos espectadores a vivir non nunha cabana rústica, mais nunha casa nova e elegante, construída por persoas novas nun lugar vello. *N'O raio da morte*, por exemplo, todos os roles están dirixidos cara a representación do traballo de persoas enerxicas, ata a fin da destrución daqueles obstáculos que interfíren no desenvolvemento adecuado das pezas expresadas de maneira concreta realizadas ante a cámara. Isto ten unha importancia extraordinaria para a produción dunha construción cinematográfica ordenada.

O método particular chámase tecnicamente rodaxe polo formato estadounidense, mentres que a unión das pezas, ensambladas nun filme, é a montaxe e edición de películas.

O cinema auténtico é a montaxe dos formatos estadounidenses, e a esencia do cine, o seu método para acadar a impresión máxima, é a montaxe.

Dado que a esfera desta análise do cinema derívase desde a disección de imaxes en movemento estadounidenses, é certo que estes filmes son como «clásicos» para os novatos no cinema, e por iso os nosos opositores outórganlle á investigación no cinema un coa palabra «anti-artístico,» o cal

<sup>1</sup> Grupo de pintores rusos na segunda metade do século XIX, unidos pola conciencia social e o naturalismo extremo.

# CINECLUBE DE COMPOSTELA



## ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) [cineclubedecompostela.wordpress.com](http://cineclubedecompostela.wordpress.com) [facebook.com/cineclubedecompostela](https://www.facebook.com/cineclubedecompostela) @cineclubedecompostela@gmail.com

## PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalla do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

## MÉRcores 9

*Cluny Brown*  
(Cluny Brown, Ernst Lubitsch, EUA, 1946, 100', VOSG)

## MÉRcores 16

*As extraordinarias aventuras de Mister West no país dos bolxeviques*  
(Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков [Neobyчайnye priklucheniya mistera Vesta v strane bolshevikov], Lev Kuleshov, URSS, 1924, 94', VOSG)

## MÉRcores 23

*As aventuras de Picasso*  
(Picassos äventyr, Tage Danielsson, Suecia, 1978, 115', VOSG)

## MÉRcores 30

*E houbo luz*  
(Et la lumière fut, Otar Iosseliani, Francia/RDA/Italia, 1989, 105', VOSG)