

Mércores 11 de abril ás 21.45 h | Sesión programada por David Holm, do blog Recanto Silente

Brétemas de outono (*Brumes d'automne*, Dimitri Kirsanoff, Franza, 1929, 12', VO)

+ *Ménilmontant* (*Ménilmontant*, Dimitri Kirsanoff, Franza, 1926, 38', VO)

DIMITRI KIRSANOFF, MELODÍA VISUAL

David Holm

<http://recantosilente.blogspot.com.es/>

“O filme ideal non necesita rótulos.”

F. W. Murnau¹

O cinema na súa acepción máis pura, libre de subterfuxios, unha narración sen intermediarios, universal, da corazón ao ollo, da retina á ánima.

Contra o principio estaba a figura do narrador que soportaba in situ esas proxeccións circenses, a sinxeleza das historias permitía que desempeñase a súa función sen necesidade de ter sequera un guión que seguir, a improvisación era habitual compañeira de viaxe. Conforme as historias ían medrando en lonxitude e complexidade, fíxose necesaria a aparición dos rótulos, textos estáticos que complementaban a narración, presentando aos personaxes, mostrando pequenos diálogos relevantes, aclarando situacións que se amosaban e contando a parte de historia non filmada. O uso dos intertítulos carecía de medida, alentado por uns produtores que temían que os espectadores fosen incapaces de seguir a película se non estaba explicada abondo nos rótulos. Cineastas pouco dotados rodaban ao abeiro duns textos explicativos que cubrían as súas fondas carencias para a narración visual, parindo pastiches nos que a literatura enleaba co teatro. Afortunadamente estas monstruosidades non tiveron continuidade alén de cinematografías marxinais, o refinamento do discurso e creadores cada vez máis talentosos e coñecedores do medio, levaron a un escenario no que a necesidade anotacións era menor, unha ollada retrospectiva á produción silente, descúbrenos que unha alta porcentaxe dos rótulos do período, xa dende o seu

inicio, eran innecesarios, mais prescindir por completo deles era un exercicio narrativo moi complexo.

Certos movementos iniciados na última metade da década anterior, floreceron en Francia nos anos vinte dando forma a unha rede de salas e publicacións que soportaban un cinema alternativo, creacións que non terían o seu sitio nos lugares de proxección convencionais. A xénese do cineclub albergou a cineastas da categoría de Marcel L'Herbier, Abel Gance, René Clair, Germaine Dulac, Louis Delluc ou Alberto Cavalcanti, cabezas visibles dese novo cinema de vangarda.

Dimitri Kirsanoff, nado Markus David Sussmanovitch Kaplan, era uns dos emigrantes rusos que abandonaron o país trala Revolución, chegando a Francia en 1919. Despois de estudar no École Normale de Musique de París, atopou traballo no acompañamento de filmes como violoncellista en diversas salas parisienses. Nunha delas coñeceu a unha moza francesa que estaba a traballar na ampliación fotográfica, Germaine Marie Joséphe Lebas (que máis tarde adoptaría o nome artístico de Nadia Sibirskaïa). Ambos, interesados no cinema, tentaron sen éxito facerse un sitio na interpretación, en 1923 decidiron tomar a iniciativa e co orzamento que puideron xuntar entre os dous, rodaron *L'ironie du destin* (1923), dirixida e escrita por Kirsanoff e protagonizada por eles mesmos. Malia que non chegou aos nosos días e a información sobre ela é escasa, apenas sabemos que trataba sobre a consecución e perda do amor, está considerada como a primeira película francesa sen rótulos. Xa dende o seu primeiro traballo, Kirsanoff deixou clara a súa predilección por unha linguaxe puramente filmica.

Non tardaría en acometer a súa segunda obra, con só 25 anos, no inverno de 1924 comezou a rodaxe de *Ménilmontant*, outra

¹ “Theatre Magazine”, xaneiro de 1928.

vez sería unha produción propia e artesanal, desta volta Kirsanoff desenvólvese detrás das cámaras, encárgase de escribir, dirixir, filmar e montar. O papel protagonista é para a súa dona, Sibirskaïa amósase como unha das grandes actrices dramáticas do país. “Nos filmes debería haber unha cadencia similar á da música. Ese ritmo, dimanante da edición, é o que produce a poesía visual”², dicía o director e músico eslavo, o certo é que foi capaz de levalo á práctica dunha maneira maxistral.

Os compases iniciais de *Ménilmontant* son frenéticos, violentos, o espectador non ten tempo de apoiar os cóbados nas rilleiras das butacas, unha montaxe endiañada sacódenos coa desesperación dos que van morrer. No artigo de Murnau do que está extraída a cita que inicia este texto, o realizador alemán di que “unha forma de eliminar os rótulos é amosar pensamentos antagónicos de forma paralela”, Kirsanoff utiliza decote a comparación, mais non só de situacións opostas, senón que pertencendo a unha mesma categoría, presentan graos diferentes, así no canto de contrapoñer sempre a opulencia á miseria, retrátanos esta última con máis acridade comparando pobreza con pauperismo, ou á inversa para amosar certo nivel de felicidade dentro do infortunio. Hai un último tipo de comparación tamén moi común en Kirsanoff, a metáfora, que vertebra a pequena peza coa que pecharemos esta sesión, *Brumes d'automne* (1928), a outonía como símbolo do cesamento dun amor, “unha sorte de poema á faciana de Nadia Sibirskaïa”³. Outra traza fundamental dese cinema tan fluído do músico estoniano é a elipse, utilizada non só para evitar amosar situacións que se sobreentenden, tamén usada con intencións dramáticas como poderemos comprobar nesta *Ménilmontant*, sendo imaxes posteriores as que posibilitarán que o espectador encha

eses ocos resolvendo a incógnita. Amais da montaxe, resulta abraiante o uso da cámara dun autor tan novo e inexperimentado, *Ménilmontant* ten algo das sinfonías urbanas no seu retrato das rúas de París, é capaz de utilizar cunha moderna mestría o plano subxectivo, a cámara afástase do estatismo, bebe case de que todas as correntes silentes, amais de aportar esa narración case musical tan súa.

Igual que sucedera con *L'ironie du destin*, Kirsanoff non atopou ningún exhibidor parisiense interesado en proxectar *Ménilmontant*, tiña todos os ingredientes para que así fose: era unha mediometraje, nos anos vinte os exhibidores xa non estaban interesados neste tipo de duracións, querían pezas máis longas que xustificasen os prezos das entradas; as xa citadas reticencias da industria respecto á ausencia de rótulos; máis a maneira de contar a historia, nada condescendente co espectador. Foi o distribuidor independente Jean Tédesco o que se fixo cargo da fita, Tédesco rexentaba o prestixioso *Cine-club Vieux-Colombier*, amais de dirixir a revista de crítica cinematográfica *Cinée-Ciné-Pour-Tous*. Ao contrario que boa parte dos seus colegas, a peculiar visión do cinema de Kirsanoff non conseguiu abandonar as vías de distribución alternativas, desenvolvendo o groso da súa carreira nas pantallas dos cineclubs, que me mellor escolla que as súas dúas obras mudas sobreviventes para esta sesión no Cineclub de Compostela.

* Lectura recomendada: The Paradoxes of Dimitri Kirsanoff: 'Menilmontant' Within the Avant-Garde Tradition de Santiago Rubín de Celis. <http://ir.gl/kirsanoff>

2 Cita en Lapiere, Marcel: *Les cent visages au cinéma*, Paris, Grasset, 1948, p. 181.

3 Bardèche, Maurice e Brasillach, Robert: *History of the Film*, London, Henderson & Spalfing, 1945, p. 241.

■ PROYECCIONES

Entrada de balde | Bono-axuda: 1 euro

Mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21)
cineclubedecompostela@gmail.com
<http://cineclubedecompostela.blogaliza.org>

■ ASOCIACIÓN

O Cineclub de Compostela

tenta ser unha asociación autosexionada.

Cota mensual traballadores/as: 5 e. // Estudantes
e parados/as: 3 e. // Socios/as protectores/as: 75 e./ano