

**Follas do Cineclub | 11/10/2017**

**Cinema verdade 21º: Lenin**

(Кино-Правда 21ая: Ленинская [Kino-Pravda 21aia: Lenínskaia],

Dziga Vertov, URSS, 1925, 23', VOSG)

**Turksib**

(Турксиб [Turksib], Viktor Turin, URSS, 1929, 77', VOSG)

02

## **A tradición propagandística**

**Paul Rotha**

**Tirado de *Documentary Film. New York: W.W. Norton & Company, 1939, p. 97-102.***

Xa salientamos o peculiarmente axeitado que é o cinema como instrumento de propaganda. Daquela, non é sorprendente atopar que, de maneira simultánea á evolución do documental, houbo unha tendencia cada vez maior que se decatava e facía uso das capacidades persuasivas do medio. E resulta evidente que, así como o cinema que busca o beneficio económico se mantivo próximo da tradición teatral, o cinema que busca fins propagandísticos e de persuasión foi responsábel en boa medida do método documental. De certo, o cinema como un instrumento específico de propaganda política deu lugar ás características da escola soviética. [...]

Na súa primeira fase, o cinema soviético posuía unha ideoloxía subxacente ben distinta da das producións europea e americana, ao ser o seu único obxectivo o da propaganda, no seu sentido máis extremo, para a recentemente establecida URSS. A través da proxección xeneralizada de filmes dramáticos que reconstruían os eventos e as condicións que motivaran a Revolución Obreira, o Estado pretendía persuadir e instruír á cidadanía nas novas crenzas sociais. O cinema recoñeceu como un instrumento de propiedades persuasivas sen parangón e, mentres a finalidade esencial fose expresada dun xeito claro e gráfico, ao artista permitíase unha considerábel liberdade técnica. A falta de materia prima e a escaseza de aparellos sen dúbida promoveu a experimentación, pero a forza real, a esencia vital dos primeiros e mellores filmes soviéticos, estaba completamente inspirada por unha necesidade política.

Entre os primeiros filmes hai varios que adoptan estilos e ideas do teatro e que son similares, aínda que con maior crueza, aos filmes narrativos americanos e europeos. Pero a vitalidade dos seus temas dramáticos, xunto co seu significado contemporáneo e os requirimentos do entorno no que se realizaban, implicou unha saída do precedente teatral e a experimentación co propio celuloide. Atribúenselle tanto a Kulexov como a Vértov estas primeiras tentativas de se achegaren á creación filmica mediante unha análise da montaxe: o primeiro con experimentos científicos relacionados coa asociación de imaxes, o último moldeando o material dos noticiarios para obxectivos máis grandes do que a simple descrición de acontecementos. Chega con dicir que destas teorías saíron os grandes filmes revolucionarios de Eisenstéin e Pudovkin -*O acoirazado Potemkin* [Броненосец «Потёмкин», Serguéi Mikháilovich Eisenstéin, 1925], *Outubro* [Октябрь, Serguéi Mikháilovich Eisenstéin, 1928], *A Nai* [Мать, Vsévolod Illariónovich Pudovkin, 1926], *A fin de San Petersburgo* [Конец Санкт-Петербурга, Vsévolod Illariónovich Pudovkin, 1927]- que fixeron uso da imaxe en movemento tanto como unha parte integral da historia como como un escenario no que debuxar tipos comúns. Pudovkin, por suposto, escolleu o método de servirse de individuos (para o que usaba decote actores) para expresar o espírito das masas, mentres que Eisenstéin, nos seus primeiros tres filmes, se serviu das masas na súa totalidade para interpretar de maneira impersoal os seus temas. Ambos os dous fixeron uso e desenvolveron aínda máis o método científico da montaxe evoluído desde os experimentos pioneiros de Kulexov. [...]

Dun punto de vista histórico, a segunda fase do cinema soviético reclamaba temas que puidesen proxeccionar a necesidade urxente de reconstrución social e económica que seguía as liñas do primeiro Plan Quinquenal, para inspirar nas mentes dos labregos e obreiros a fe de que non había sacrificio nin entusiasmo demasiado grande. A calquera custo, debía transmitirse o Plan, unha materia rica en temas fílmicos, pero máis difícil de dramatizar que as temáticas revolucionarias previas. En moitos dos casos tratouse a morte do vello e o comezo do novo, o triunfo da nova orde sobre as crenzas do pasado, a vitoria sobre as supersticións aldeás. Noutras palabras, os problemas dun país que ía á escola.

*A terra* [Земля, Aleksánder Dovzhenko, 1930], *O vello e o novo* [Старое и новое, Serguéi Mikháilovich Eisenstéin, 1929] e *Turksib* son os filmes que requiren a nosa atención, pero máis polo feito de evitaren os problemas que polos seus éxitos. Dovzhenko, por máis que sexa un artista, esquiva o tema real de *A terra* mediante unha escapada a un paraíso da natureza, artisticamen-

# **A TRADICIÓN PROPAGANDÍSTICA / TURKSIB**

**PAUL ROTH / BASIL WRIGHT**

te fermoso e delicado, pero materialisticamente de pouco significado. Eisenstéin, descubriendo que ten pouco interese real na colectivización, desvíase cara á exposición de fogos de artificio técnicos que engrandeceron moito a súa sona no estranxeiro, enchendo os ocos con desafogos cómicos emprastados do *slapstick* estadounidense. Só o *Turksib* de Turin define a liña da achega soviética ao documental puro, posto que rexeita completamente a forma narrativa e cun grande estilo dramatiza a necesidade económica da liña ferroviaria do Turquestán a Siberia e a súa construción. Presenta o problema que xorde do carácter económico e xeográfico das rexións afectadas, dramatiza cun estilo impresionista a recollida de materiais para a construción do ferrocarril e conclúe cunha pasaxe magnificamente construída que transmite a exhortación de que o camiño de ferro ten que ser rematado nun certo período de tempo. Tanto no seu estilo técnico como na achega, *Turksib* marca o comezo dun novo método documental e tivo probabelmente máis influencia nos progresos posteriores do que ningún outro filme, sen excluír o *Berlín, sinfonía dunha cidade* de Ruttmann [*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927]. Foi saudado con entusiasmo sincero, non só na URSS, senón tamén por centos de escolares británicos, para os que este ferrocarril se volveu tan importante daquela como calquera asunto do seu propio país. Pero é de xustiza deixar constancia de que *Turksib* debe non pouco do seu éxito á montaxe de Grierson para a versión inglesa.

### **Turksib** **Basil Wright**

**Texto mecanografado en 1967 para o Staatliches Filmarchiv der DDR, a petición de Jay Leyda, que solicitou ao director un texto para contribuír “á memoria do documental soviético que lembres como máis impactante, máis influente (persoalmente) ou, simplemente, mellor”. O texto orixinal está dispoñíbel no libreto da caixa de DVD The Soviet Influence: From Turksib To Night Mail.**

Este foi o único documental soviético (a non ser que incluíamos un exemplo dramatizado como *O camiño da vida* de Ekk [Путёвка в жизнь, Nikolái Ekk, 1931]) que realmente me influíu permanentemente.

Cheguei a Londres xusto despois de que conseguira un emprego con John Grierson, aos poucos da primeira proxección de *Ao garete* [Drifters, John Grierson,

1929] e vinme intimamente involucrado con *Turksib*, dado que un dos meus cometidos era mostralo cun proxector manual sobre un papel secante (*Pioneiros! Ó pioneiros!*) mentres Grierson planeaba os intertítulos da versión inglesa. Tamén era o meu traballo abrir a sala de montaxe pola mañá e aínda lembro con horror o día no que quedei durmido e cheguei á porta encontrándome un trío furioso formado por [Fridrikh] Érmler, Turin e Grierson, sentados a agardar nas escaleiras. Alén dos famosos intertítulos (descritos, por certo, por H.G. Wells como epilépticos), creo que o punto esencial é que Turin realizou en *Turksib* un exemplo clásico de lucidez cinematográfica, dunha maneira da que non se fixera nunca antes.

Do mesmo xeito que Flaherty nos ensinou en *Nanook o esquimó* [*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922] e *Moana* [*Moana*, Robert J. Flaherty, 1926] que o cinema podía permitírnos entender, case entrar, na alma primitiva, así Turin, en *Turksib*, cun amplo abano de percepción dramática e montaxe imaxinativa, fíxonos participar intimamente nun problema social e económico (e, xa que logo, humano), sentírnos o esforzo e triunfar coa súa solución.

Mirando atrás ao longo dos anos, decátome agora de canto do meu guión de *Correo nocturno* [*Night Mail*, Harry Watt / Basil Wright, 1936] debeu estar influenciado pola miñas memorias da locomotora de Turin que, ao xeito dun dinosauro, se abría paso a base de estoupidos en letras maiúsculas polo corazón do mundo.

Víktor Turin, onde queira que esteas, eu saúdote.

## **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)  
① cineclubedecompostela.blogaliza.org  
facebook.com/cineclubedecompostela  
@ cineclubedecompostela@gmail.com

### **PROXECCIONS**

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

### **4 DE OUTUBRO**

#### **Arrabaldes**

(Украина [Okraina], Boris Barnet, URSS, 1933, 98', VOSG)

### **11 DE OUTUBRO**

#### **Cinema-Verdade 21a: Lenin**

(Кино-Правда 21 ая: Ленинская [Kino-Pravda 21aia: Leninskaia], Dziga Vertov, URSS, 1925, 23', VOSG)

#### **Turksib**

(Турксиб [Turksib], Viktor Turin, URSS, 1929, 77', VOSG)

### **18 DE OUTUBRO**

#### **25 de outubro, o primeiro día**

(25е- первый день [25е- pervyy den], Yuriy Norshteyn / Arkadiy Tyurin, URSS, 1968, 8', VOSG)

#### **Carta de Siberia**

(Lettre de Sibérie, Chris Marker, Francia, 1958, 57', VOSG)

### **25 DE OUTUBRO**

#### **Bambule**

(Bambule, Eberhard Itzenplitz, RFA, 1970, 90', VOSG)