

## **A outra revolución (aproximacións á vangarda, o cine e o teatro soviéticos dos anos 20)**

Manuel del Río

[Recibido, febreiro 2005; aceptado, marzo 2005]

**RESUMO** Partindo da colaboración inicial entre a vangarda artística e a revolución de Outubro, Manuel del Río elabora unha xenealoxía destes vínculos, con tres etapas: 1) 1917-21, auxe e estímulo mutuo; 2) 1922-30, produción e conflito; e 3) 1923-1939, involución e estigma. Problematízanse as distintas concepcións do artístico para a vangarda e o marxismo, e a asociación do radicalismo estético con fraccións do partido (Proletkult, Vpered). Nárranse a continuación as experiencias de festivais de masas e as propostas experimentais no teatro de Meierhold e Eisenstein, as súas fecundas interrelacións co medio cinematográfico. Tamén se esboza brevemente o nacemento do cine soviético, as súas relacións co teatro e a vangarda e os conflitos entre Eisenstein, a FEKS e Dziga Vertov. Para concluír, o autor propón unha serie de preguntas-reflexión sobre as relacións arte-revolución e as antinomias que xeran.

**ABSTRACT** M del R charts the contacts between the avant-garde and the October Revolution, discerning three stages: i) 1917-21, the high-point, with two-way exchange; ii) 1922-30, production and conflict; and iii) 1923-39, separation and stigmatization. The differing perceptions of art on the part of the avant-garde and of Marxism, and the association of certain groups within the party (Proletkult, Vpered) with radical aestheticism provoke tension. He goes on to recount the attempts to provide entertainment for the masses, and the experimental theatre of Meyerhold and Eisenstein, and the productive relationship of the latter with cinema. There is also a brief account of the birth of Soviet cinema, its relationship with the theatre and the avant-garde, and the disagreements between Eisenstein, the FEKS and Dziga Vertov. In conclusion, M del R ponders a number of questions concerning the relationship between art and revolution and the contradictions to which it gives rise.

159

### **Introdución**

A reconciliación do vangardismo político e do vangardismo na arte e na arte de vivir nunha sorte de suma de todas as revolucións, social, sexual, artística, é o soño permanente das vangardas literarias e artísticas. Mais esta utopía sempre renacente

(...), choca continuamente coa dificultade práctica de superar, de modo distinto que nas imposturas ostentatorias do “radical elegante”, a distancia, mesmo contradición entre refinamento estético e progresismo político.

Pierre Bourdieu

“Era unha época sorprendente e marabillosa; o comezo dunha arte revolucionaria”. Seguindo as verbas de Serguei Iutkevitch<sup>1</sup>, imos comezar cun esbozo do “valente, novo mundo” que tras catro anos de guerra vivía as dores de parto nos finais do ano 1917; a Revolución de Outubro levara á facción bolxevique do POSDR<sup>2</sup> a facerse co temón do goberno; todo o país se sumía nunha efervescencia revolucionaria non exenta de conflitos e confrontacións (ás portas dunha cruenta e longa Guerra Civil) que non tardarían en sobrepasar os confíns do vello Imperio Ruso nunha breve Aurora que alumeou os intentos, frustrados, doutras revolucións –no Berlín espartaquista, na Baviera dos Consellos Obreiros, na efémera Hungría Soviética.

No eido artístico, a nacente república socialista viviu tamén unha época de expansión tumultuosa das artes que permite, con xustiza, falar da “outra” revolución rusa: en pintura temos a Marc Chagall, a Vasili Kandinski, a Malévich e o movemento Suprematista; na arquitectura, os Construtivistas clamaban pola fusión da produción industrial e da artística, contando entre os seus adeptos con Naum Gabo, Antoine Pevsner, Vladimir Tatlin<sup>3</sup> e (en deseño gráfico) El Lissitski; a cartelística vive os seus anos dourados durante o período da Guerra Civil (1918-1921) cos orixinais carteis da ROSTA<sup>4</sup> e cos deseños de Moor e de Deni; a crítica literaria asiste ao desenvolvemento da Escola Formalista, con Victor Sklovski, Ossip Brik, Roman Jakobson; a fotomontaxe, aos experimentos de Rodchenko; a música, ás novas tendencias atonais que se filtran nas pezas de Prokofiev e Shostakovich; a nacente arte cinematográfica creará escola, teoría e praxe en terras rusas, con xigantes do talle de Eisenstein,

160

---

<sup>1</sup> VV.AA., *El cine soviético visto por sus creadores*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1975.

<sup>2</sup> O Partido Obreiro Social-Demócrata Ruso, que como é ben sabido se escindira algúns anos antes nas faccións Menchevique, máis tradicional e reformista, e a Bolxevique, encabezada por Lenin, e que avogaba pola toma do poder e a construción dunha sociedade socialista.

<sup>3</sup> Malia o seu famoso deseño, nunca realizado, do *Monumento á Terceira Internacional*, Tatlin foi, con todo, máis pintor e escultor ca outra cousa. Tampouco se identificaba co Construtivismo de xeito unívoco, defendendo unha escola “Productivista” no tratamento dos materiais.

<sup>4</sup> A ROSTA era a Asociación Telegráfica Rusa; durante os anos da Guerra Civil era a encargada de ilustrar as últimas novas da fronte con carteis coloreados feitos a man; entre os seus ilustradores máis destacados estiveron Maiakovski e Cheremnykh.

Kulechov, Dziga Vertov... e no teatro realízase a consagración da vangarda Meierholdiana e de espectáculos de masas nas rúas; no eido literario combaten as novas escolas polo público e (algunhas) pola etiqueta de arte proletaria: os Futuristas de Klebnikov, Pasternak e Maiakovski, os “Irmáns Serapión”, Imaxinistas de Esenin, os Acmeístas, con Akhmátova, Mandelstam... Así nunha listaxe que se podería prolongar a vontade. Déixase ver con facilidade que unha boa comprensión e análise da vangarda soviética require inevitavelmente unha metodoloxía comparatista. A este respecto, quixeramos lamentar o fragmentarismo existente nos estudos sobre o tema, fragmentarismo que chega a eclipsar os elementos comúns dos distintos movementos (por exemplo, o esencial nexos de unión entre o Futurismo poético, o Formalismo da teoría literaria, o Suprematismo pictórico, os *Kinoks* documentalistas, o Construtivismo arquitectónico... todos os cales contaban, polo menos, cunha revista que se creou como órgano de expresión común: a *LEF*<sup>5</sup>) e aínda, en autores concretos, a riqueza da súa contribución a outras artes<sup>6</sup>.

Certamente, varios dos artistas anteriormente mencionados viñan de antes dos sucesos da revolución, e algúns contaban xa cunha longa traxectoria<sup>7</sup> creativa; mais será a nova situación política e as novas institucións as que van funcionar, polo menos nos comezos, como un acicate, un apoio e un estímulo para os movementos e tendencias máis ousados, tanto da vangarda anterior coma das tendencias nacentes. Un apoio que vai moito máis alá das posíbeis simpatías mutuas: o goberno revolucionario vaise embarcar, nestes anos de Guerra Civil, nunha política cultural intensiva e custosa que, máis dunha vez, motivará discusións dentro do propio partido no poder sobre a súa idoneidade a teor das circunstancias críticas que atravesaba o nacente estado:

Os bolxeviques foron afortunados, anque non fosen do seu gusto, de contar con algúns dos artistas máis talentosos do século para axuda-

---

<sup>5</sup> Abreviatura do *Levy Front Iskustv* (Fronte Artística de Esquerdas), revista da vangarda editada en Petrogrado entre 1923 e 1925, e revivida fugazmente nos anos 27-28.

<sup>6</sup> Eis Maiakovski que, alén de grandísimo poeta, é dramaturgo de éxito, actor, escritor de guiños, director da *LEF* e debuxante de carteis, entre outros.

<sup>7</sup> Como por exemplo gran parte da produción poética dos futuristas e do seu buque insignia, Maiakovski (“A fruta das vértebras”, “A nube en pantalóns”, “Vladimir Maiakovski, unha traxedia”...) ou as montaxes teatrais simbolistas e de experimentación do director de escena Vsevolod Meierhold xa desde 1904 polo menos, coa posta en escena de *Snieg*, de Przybyszewski, obra na que se abandona o decorado corpóreo, que é substituído pola luz, e continuando unha fértil traxectoria de montaxe de obras de Maeterlinck, A. Blok e clásicos varios nos Teatros Imperiais. Para esta produción pre-revolucionaria recomendamos Vsevolod Meierhold, *Textos teóricos*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 1992, 2ª ed.

los. Os festivais eran frecuentemente triunfos estéticos. Os pintores recibían cidades enteiras como lenzos: Marc Chagall cubriu os edificios de Vitebsk de murais; Nathan Altman redeseñou a Praza do Pazo en Petrogrado. Os directores teatrais recibiron miles de actores e grandes espazos urbanos para os espectáculos de masas, culminando co espectáculo do Pazo de Inverno de 1920. Os festivais cumprían os sonhos máis ambiciosos dos artistas: tiñan a confianza do estado, fondos case ilimitados e audiencias que podían chegar ás cen mil persoas. A arte, unha vez máis, volvía ser o importante, e os artistas afrontaron o reto con paixón e creatividade<sup>8</sup>.

162 Seguindo a Lynn Mally, poderíamos apuntar algunha das causas deste apoio: o Goberno Soviético reconecera de inmediato que a educación e a creación artística eran poderosos vehículos de lexitimación e de establecemento dun novo espírito social e político. Tan pronto como tomaron o poder, os Bolxeviques terían comezado unha reestruturación radical (neste, como noutros eidos) da vida cultural da nación. Malia o estado precario do réxime, o estado ofreceu fondos, recursos materiais e racións de comida a un amplo círculo de grupos revolucionarios culturais. Ao mesmo tempo, negoulle o seu apoio a institucións cuxas simpatías eran sospeitosas, intervindo incluso para pechalas.

É importante subliñar que, por varios motivos, os Bolxeviques eran, de todos os partidos contemporáneos que batallaban polo control de Rusia, o que amosou unha maior conciencia e mellor utilización dos recursos culturais e propagandísticos, tanto antes coma despois da toma do Pazo de Inverno. Non en van, desde moitos anos atrás, unha sección importante e durante moito tempo “herética” do partido (contando con figuras de importancia como A. Bogdanov, Máximo Gorki e A. Lunatcharsky, o futuro Comisario do Pobo para a Instrución Pública) consagrara moito tempo a teorizar a necesidade prioritaria da creación dunha *cultura proletaria* que liberase os obreiros da dominación cultural burguesa. A derrota política da Revolución de 1905 causara unha profunda crise no seo dos partidos de esquerda, e nos bolxeviques levou a que esta facción “esquerdista” dera comezo a unha reinterpretación da teoría marxista que lle concedese á esfera do ideolóxico e cultural un posto

---

<sup>8</sup> James Von Geldern, *Bolshevik Festivals, 1917-1920*, Berkeley: University of California Press, 1993. A tradución da cita, como todas as do texto, é obra do autor deste artigo.

máis sobranceiro<sup>9</sup>. Estas polémicas, alén de facer correr ríos de tinta (entre eles unha novela de ciencia ficción de Bogdanov, *Estrela Vermella*, na que se describían os resultados dunha exitosa revolución socialista en Marte), plas máronse na práctica na fundación de dúas escolas no exilio para cadros obreiros en Capri e Bologna entre 1909 e 1911. O ambicioso currículo incluía clases sobre a historia do socialismo, literatura e artes visuais. A maiores tamén se ofertaban cursos prácticos en axitación, escrita xornalística e propaganda. Destas escolas saíría adiante o grupo *Vpered* (“Adiante”), que xa formulaba explicitamente a necesidade de creación dunha *cultura proletaria*.

Á marxe destas teorizacións, o certo é que as organizacións obreiras na Rusia tsarista contaban cunha gran cantidade de institucións culturais, algunhas delas semi-tapadeiras para a loita política contra a autocracia, a maior institución de autoaxuda e avance obreira, e que incluían escolas dominicais, clubs recreativos, sociedades educativas, etc. Será a partir destas organizacións das que a xente do grupo *Vpered*, case todos reintegrados no grupo Bolxevique, acabe artellando pouco antes da Revolución de Outubro, o movemento da *Proletkult* (“Cultura Proletaria”), como unha organización estábel, con órganos e comité central, e coa misión de dar nacemento a esa cultura que a case inmediata toma de poder bolxevique poñía, ao parecer, ao alcance da man<sup>10</sup>.

163

De especial importancia será o feito, xa mencionado, de que Anatoli Lunatcharsky pase a ser nomeado, no primeiro goberno comunista, Comisario de Pobo para a Instrución Pública. Desde este posto, que manterá até o ano 1929, levará adiante unha xestión que, anque moitas veces mitificada, representará a época de maior liberdade artística e de tolerancia coas diferentes escolas e movementos. Non en van Lunatcharsky, “home de talento polifacético” e de “dotes excepcionais que nel se unían co diletantismo pródigo da *intelligentsia*<sup>11</sup> aristocrática”, puido facer de ponte entre o novo gober-

---

<sup>9</sup> Nesta liña preluando, en moitos aspectos, as liñas que había de seguir, desde o cárcere, o pensamento renovador e ilustrado de Antonio Gramsci, e das súas teorías sobre a Hexemonía, tan influentes aínda hoxe entre a crítica de esquerdas e posmoderna (cfs. Edward Said).

<sup>10</sup> Para as contradicións do movemento (dividido desde os comezos entre os partidarios da creación de talleres experimentais e dun movemento reducido, “científico”, por oposición aos que entendían cultura proletaria no senso máis laxo da instrución obreira e a participación e acceso destes á alta cultura) e a súa gran heteroxeneidade, véxase Lynn Mally, “Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia”, que se pode atopar *on-line* no enderezo: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft6m3nb4b2/>

<sup>11</sup> Por *intelligentsia* estámomos a referir a todo o mundo da intelectualidade, bastante numeroso e fecundo na Rusia pre-revolucionaria, e da que sairán moitos dos compañeiros de viaxe da Revolución, sinaladamente no mundo artístico.

no e os antigos medios universitarios e, en xeral, co antigo corpo de profesores “que agardaba por parte dos ‘usurpadores ignorantes’ a liquidación completa das artes e das ciencias”<sup>12</sup>.

O novo goberno, pois, vai intentar, co apoio da parte máis vangardista da *intelligentsia* e dos artistas, á que apoia e mima, levar a cabo, tras a toma do poder, un programa de indoutrinación das novas ideas e de lexitimación da Revolución de Outubro, programa que se leva a cabo nos anos 1917-1921 fundamentalmente con espectáculos artístico-teatrais: os AXIT-PROP; é este un proceso fascinante de interrelación entre o poder político, o cultural e o imaginario colectivo do que só teremos tempo aquí de esbozar algúns dos seus trazos máis sinalados<sup>13</sup>:

1) Estes espectáculos e a súa relación co público é *dialóxica*, é dicir, o espectáculo dá lugar a unha interacción viva entre a audiencia receptora e o comunicador.

2) As mensaxes propagandísticas que conteñen tampouco son *unívocas* ou *monolíticas* ao entrar en xogo moitos factores de distorsión. A interacción vólvese fluída, idiosincrática, elusiva, tanto polas distorsións do público coma polas propias do artista-comunicador.

3) As representacións non son *rituais* (que empregan símbolos hieráticos e herméticos que permiten unha comunicación clara e estimulan a unanimidade entre os espectadores).

Nun período revolucionario, cando un réxime estalle presentando o seu programa a unha audiencia nova e descoñecida coa que non compartía a linguaxe política, o ritual ten unha utilidade limitada<sup>14</sup>.

Aquelas que acabarán tendo maior éxito e utilidade basearanse máis no *xogo* e no *drama*. Isto levará a unha *dramatización* da revolución e dará lugar á

---

<sup>12</sup> León Trotsky, *Literatura y Revolución, otros escritos sobre la literatura y el arte*, 2 tomos, Colombres: Ruedo Ibérico, 1969.

<sup>13</sup> Para os que estean interesados en profundar no tema é de grande interese o libro de James Von Geldern, *Op. cit.*, que tamén se pode atopar *on-line* no seguinte enderezo: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft467nb2w4/>

<sup>14</sup> *Ibidem*.

creación dunha nova “mitoloxía” da revolución, articulada nos espectáculos de masas e que chegará a distorsionar a memoria dos feitos revolucionarios<sup>15</sup>.

4) No proceso, xa que logo, de comunicarlle o seu programa ás masas, os propios bolxeviques *mudaron e modificaron* algunhas partes del. Os mitos e as reescrituras do pasado mudaban con cada representación, non sendo case nunca o programa do partido o tema principal. Os festivais, xunto con outros medios, permitíronlle ao partido adoptar novas identidades que lexitimasen o seu goberno e o axudasen no difícil tránsito desde un partido revolucionario e marxinal inspirado ideoloxicamente a un partido no poder.

5) Moitos elementos do programa comunista, con todo, dificultaban a consolidación no poder. O discurso bolxevique tentara dinamitar as bases do tsarismo e do Goberno Provisional baseándose no *rexeitamento da vella cultura*, e na necesidade dunha redistribución do poder e dunha nova orde social que transcendería as fronteiras nacionais<sup>16</sup>. Contrarrestando esta deslexitimación de toda autoridade, os festivais converteron o pasado nun mito teleolóxico no que os bolxeviques se asociaban aos eventos máis “progresistas” da historia nacional e mundial, nunha nova orde xerárquica coa Revolución de Outubro na cima. Quedaba así convertida esta na única herdeira do pasado progresista, lexitimándose o seu poder.

Non deixa de ser paradoxal que un movemento revolucionario que, nos seus comezos, incluía na súa praxe a negación implícita dos modelos deterministas tan característicos do marxismo escolástico da IIª Internacional fose asumindo esta reescritura do pasado co paso do tempo –escaso– desde os días da Revolución<sup>17</sup>. O fascinante do proceso, con todo, estriba no seu carácter non-consciente e no seu carácter colectivo: artistas, directores, actores e políticos

---

<sup>15</sup> Veremos máis adiante un caso paradigmático disto que xa anunciamos: a imaxinaría sobre a toma do Pazo de Inverno. Sobre os feitos reais irase creando un mito consensuado a través de varios espectáculos teatrais, cristalizando no dirixido por N. Evreinov en 1920 e que servirá de material-base para *Outubro*, de Eisenstein, no que o mito queda definitivamente chamado.

<sup>16</sup> E esta foi a parte do seu discurso que máis podía atraer aos intelectuais de vangarda máis rupturistas no momento coa cultura do pasado: os Futuristas, que no primeiro ano de poder soviético, e difusamente máis alá, gozaron dun *estatus* central, malia a profunda antipatía que polo movemento podían sentir os altos cargos do partido bolxevique, entre eles o mesmo Lenin.

<sup>17</sup> Qué pensaría Gramsci que, desde as liñas d’*A Revolución contra O Capital* enfatizaba laudatoriamente esta liberdade fronte ao optimismo esaxerado, o evolucionismo e, en última instancia, o reformismo político no que caera a social-democracia occidental?

todos tiveron a súa parte. Entrando nunha tradición secular, o máis sorprendente no caso bolxevique é que o pasado mítico que se estaba a reescribir tan só tiña uns anos de antigüidade.

## Acordos e desacordos: a Vangarda e o Poder Soviético

Cando un destes cabaleiros de pantomimas, que son tan listos que poden imitar calquera cousa, vén onda nós e fainos a proposta de exhibirse a si mesmo e á súa arte, nós poñémonos de xeonllos e adorámolo como un ser doce, sacro e marabilloso; pero tamén lle informaremos de que no noso Estado non se lle permite a existencia aos tales coma el; a lei non os permite. Así que cando o unxamos con mirra, e posto unha grilanda de la na súa cabeza, mandarémolo na pescuda doutra cidade.

Platón

166 A pesar da mutua necesidade e, en moitos casos, o sincero respecto mutuo, as relacións entre a vangarda artística e o novo poder político van ser, desde os mesmos comezos, unha historia de tira e afrouxa, de tensións e desconfianza. Nas liñas que seguen pretendemos esbozar un esquema xeral da evolución desas relacións, os grandes puntos de cambio e algunhas das causas que fixeron difíciles os acordos e a convivencia.

A toma do poder soviético, o 24 outubro de 1917<sup>18</sup>, veu acompañada, no eido cultural como en tantos outros, do boicot e da fuxida dunha gran cantidade de autores, desafectos á revolución; é esta unha tendencia que se acelera nos anos da Guerra Civil, nos que as dificultades e a fame despoboan seriamente as cidades<sup>19</sup>. A maioría dos artistas e intelectuais prestan oídos xordos ás proclamas do Narkompros<sup>20</sup>, que se tinguen de tinturas sombrías:

se esta revolta da *intelligentsia* contra os traballadores continúa, simplemente acumulará no seu camiño de sufrimentos novas espiñas, mais non poderá parar as rodas do noso carro triunfal. A xente está a chamar por vós para traballarmos xuntos en común por unha nova

---

<sup>18</sup> O 6 de novembro no calendario gregoriano.

<sup>19</sup> "Leningrado, por exemplo, a dos anos 19 ou 20, a excapital do imperio ruso, deserta pero sempre fermosa. Sklovski describiu aquela época, cando a herba medraba entre as pedras das rúas", S. Iutkievich, *op. cit.*, p. 15.

<sup>20</sup> A abreviatura do Comisariado do Pobo para a Instrución Pública.

escola. Se rexeitades seguirmos, seguiremos de todas maneiras adiante cos que nos apoiem e solidaricen co noso labor. Non hai volta posíbel ao pasado!<sup>21</sup>.

Cando o novo goberno, a un mes da toma do Pazo de Inverno, reúne a primeira asemblea de escritores e artistas de Petrogrado, Maiakovski foi un dos “cinco” que se presentaron. Había outros dous poetas, Alexander Blok e Ivnev, o pintor Nathan Altman e o teatro, representado por Meierhold<sup>22</sup>. Con estes feitos como punto de partida, podemos establecer unha primeira etapa, que abranguería desde finais de 1917 até 1921. Os dous movementos culturais que máis van influír neste período son o *Proletkult* e o *Futurismo*. O primeiro recibe do Comisariado un presuposto de nove millóns douscentos mil rublos e un luxoso edificio na perspectiva Nevsky como sede principal<sup>23</sup>. Coa marcha a Moscova en marzo de 1918, a nova capital transfórmase no centro de actividades e organízase a primeira conferencia nacional do movemento e empézasase a edición do seu voceiro, *Cultura Proletaria*. Desde o centro, o movemento irradia á periferia e á fronte, fundándose seccións, teatros e clubs locais nas fábricas e cidades en mans dos “vermellos”, e entrando cos primeiros soldados nas cidades liberadas. Tamén en 1918 é cando recibe Meierhold o posto de presidente da TEO de Petrogrado<sup>24</sup>; para conmemorar o primeiro aniversario da Revolución monta en escena a peza *Misterio Bufó*, de Maiakovski os días 7 e 8 de novembro. O día anterior, Valentín Smishliaev abría o Teatro-Estudo da Proletkult en Moscova co recitado do poema “A Revolta”, de Verhaeren. Nas festividade dese ano do Primeiro de Maio infíltranse os pintores de vangarda, que decoran as cidades carnavalescamente: a praza do teatro, diante do *Bolsboi*, travestiuse nun campo de cor; as árbores pintáronse de lila e os arbustos cubertos con muselina da mesma cor. Os postos da praza cubríronse con ousados deseños xeométricos de cores brillantes (vermello, azul, laranxa e violeta). Na cidade de Vitebsk, os pintores de casas escandalizaron aos veciños cubrindo os edificios cos deseños de Chagall. Pero o maior dos escándalos foi

---

<sup>21</sup> “A todos os que ensinan”, chamada do Comisario do Pobo para a Instrución Pública, A. Lunatcharsky, maio, 1818.

<sup>22</sup> Ángel Fernández Santos, *Maiakovski y el cine*, Barcelona: Tusquets Editores, col. Cuadernos ínfimos, nº 54, 1974.

<sup>23</sup> Lynn Mally, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Berkeley: University of California Press, 1990.

<sup>24</sup> A TEO é a sección teatral do Narkompros, baixo a cal un decreto de marzo de 1918 poñía a todos os teatros.

en Petrogrado, onde Nathan Altman tentou transformar a Praza do Pazo nunha explanada de festival popular: bandeiras xeométricas vermellas, verdes e azuis cubrían os edificios; sobre as árbores, escudos verdes con letras que, en liña, lían “¡Proletarios do mundo, unídevos!”. O que ano e medio antes fora o centro dun imperio convertérase nun espectacular e vistoso carnaval<sup>25</sup>.

Os anos seguintes asisten á continuación e desenvolvemento de novas actividades, mais xa está presente o ataque ao futurismo como movemento, que se vai ver proscrito das decoracións públicas<sup>26</sup> e que de aí en adiante será obxecto de ataques de todas as fronteiras (incluída a *Proletkult*), insistíndose no seu carácter de movemento “burgués”, máis propio dos cafés de Montparnasse que da República Socialista. Fúndanse os laboratorios artístico do estado (*Vkhutemas*) e os Institutos para a Cultura Artística (*InChUK*), en mans dos artistas experimentais; Tatlin diseña o monumento á Terceira Internacional; Malévich organiza a UNOVIS, asociación de pintores suprematistas, cubistas, futuristas... O 16 de setembro de 1920, Meierhold recibe a presidencia da TEO panrusa (o que o converte, de facto, nunha especie de “ministro especial dos Teatros”), estimula e supervisa o “Outubro Teatral<sup>27</sup>” organiza o seu propio grupo teatral<sup>28</sup> e a montaxe das *Auroras*, de Verhaeren. Mais, xa ao ano seguinte, se verá na obriga de renunciar, tras o rexeitamento por parte do Comisariado ás súas rupturistas propostas e despois de que retirasen os teatros principais do seu control (malia o tropezo, polo de agora aínda non ficará no ostracismo, anque só sexa pola defensa que os demais vangardistas fan del e da súa obra: continuará compaxinando as súas montaxes teatrais coa ensinanza nos talleres estatais de dirección escénica, o GVYRM, onde exercerá un fértil maxisterio sobre a nacente fornada dos directores de cine soviéticos).

1921-22 vai marcar o peche deste período inicial. Poderíamos mencionar varios fitos concretos: o remate definitivo da Guerra Civil, coa expulsión dos brancos de Crimea; os comezos da NEP; o X Congreso do Partido Comunista. A definitiva consolidación do poder soviético e a desmobilización

<sup>25</sup> James Von Geldern, *op. cit.*

<sup>26</sup> Lenin quedara enfadadísimo, especialmente coas árbores pintadas de lila. Ao parecer, a pintura tardou moito en esluírse.

<sup>27</sup> Do que falaremos máis adiante. Por agora, baste dicir que o “Outubro Teatral” foi o lema baixo o que se agruparon as prácticas innovadoras e revolucionarias no teatro, incluíndo as postas en escena Meierholdianas, os espectáculos de masas, as montaxes afeccionadas, etc.

<sup>28</sup> O Teatro RSFSR-1 (as siglas do novo estado: República Socialista Federativa Soviética Rusa).

poñen fin aos “tempos heroicos” e a boa parte dos dispendios culturais. Os espectáculos de masas deixan de celebrarse, a *Proletkult* ve recurtados os seus fondos, amais de excomungada; o movemento entrará en decadencia e letargo, e o sistema cultural normalízase co acatamento da autoridade de moitos artistas estilística e politicamente conservadores. O goberno, máis seguro de si mesmo, axusta as contas con algúns dos “excesos” culturais dos anos anteriores, especialmente aqueles que se poden entender como obstáculos políticos ou como ameazas ao omnímodo poder do partido.

Unha segunda etapa abarcaría os anos 1922-30. É este un período máis amplo e heteroxéneo que o anterior, cun gusto agrídoce. Por un lado, a posición privilexiada dos vangardistas desaparece. Polo outro, é o momento en que seguen desenvolvendo as súas actividades con liberdade, conseguindo os maiores resultados estéticos. Novas artes veñen sumarse, co nacemento da cinematografía soviética: entre as primeiras obras mestras, *A Folga*, de S. Eisenstein; o *Kino-Glaz*, de Dziga Vertov ou *As extraordinarias aventuras de Mr. West no país dos bolxeviques*, de Kulechov, as tres do ano 1924, son os primeiros froitos, intensamente experimentais e vangardistas, da fértil cinematografía soviética da época pre-sonora. Desaparecen os festivais e os espectáculos populares de masas, pero Meierhold segue coa súa produción, con grandes montaxes de éxito como *Lago Lyul* (1923), *O Bosque* (1924), *O Inspector* (1926) e as pezas teatrais de Maiakovski<sup>29</sup>, entre outras. Son os anos da revista *LEF*, dos manifestos e da reflexión teórica, e nos que o *Construtivismo* e o *Productivismo* saen á luz. Mais tamén son os anos da crecente oposición conservadora, da presión das asociacións máis conservadoras, como a RAPP, e da difusión da etiqueta “formalista” como paraugas omniabarcador de todas as tendencias experimentais. Cara ao final do período, varios feitos concretos (as críticas de *Outubro* ou a dos *Prados de Bezhin*, ambas as dúas de Eisenstein, as obrigas de representar autores soviéticos, o crecente rexeitamento da produción mayakovskiana, teatral e poética) apuntan ao que virá no seguinte período, a saber, a terceira etapa, de 1931-39. O Formalismo non só fica estigmatizado, senón que pasa a ser perseguido dun xeito decidido; a Vangarda esmorece ou desaparece (físicamente incluso, coas execucións de Meierhold e Serguei Tretyakov<sup>30</sup>, entre

<sup>29</sup> Meierhold levou a cabo a montaxe de todas: *Misterio Bufo*, *A Chinche* e *Os baños*.

<sup>30</sup> Ambos artistas que o autor destas liñas pretende reivindicar. De Meierhold falarase máis adiante. De Tretyakov, que non ten nada que ver co museo homónimo, dicir que este por desgraza hoxe descoñecido creador futurista “alto, calvo falaba sempre en voz baixa, tiña a cara color marfil, una fronte estreita e baixa” foi unha figura de primeirísima orde: amigo de Maiakovski, de Brecht, membro de LEF, da Proletkult, virtuoso poeta e dramaturgo (Eisenstein e Meierhold montarían a maioría das súas obras).

moitos outros), ou vese na obriga de “reescribir” e “renunciar”. Fitos deste período son o Congreso Panruso de Escritores de 1934, no que quedaron fixadas as teorías do “Realismo Socialista”, tan nefastas para o mundo das artes, e preconizadas por Bukharin, Gorki e Zhdanov (na sombra o propio Stalin, responsábel de cuñar a definición dos artistas como “enseñeiros de almas”) ou a estrea de *Alexandr Nevski*, de Eisenstein, unha película interesante nalgúns aspectos mais un claro retroceso estético e formal con respecto a obras anteriores do mesmo autor<sup>31</sup>. As producións deberán caracterizarse por ser realistas, intelixíbeis, optimistas e heroicas, exaltando a loita do proletariado e dos seus dirixentes para acadar o socialismo. A vangarda é desterrada e as paredes do Museo Estatal Tetryakov poden enorgullecerse cunha exposición difamatoria da vangarda, do ano 1937 sob a etiqueta: “A arte da burguesía no canellón sen saída do Formalismo e a Autonegación”. Nas paredes, entre outros, o famoso *Cadrado negro sobre fondo branco* e o *Suprematismo Dinámico*, de Malévich; *Anubado*, de Kandinsky, e a *Composición núm. LXIV*, de Rodchenko. Ironicamente, por esas mesmas datas Hitler, Goebbels e Adolf Ziegler percorrían as salas da exposición de “Entartete Kunst” coa vangarda alemá, alcumada de “bolxevismo cultural”. Nos dous lados os resultados foron “ditirambos aos xefes nun idioma que estes puidesen entender”. O demais é silencio: odas ao cabalo de Vorochilov e (sub)literatura do tractor, do enxeñeiro traidor derrotado e do obreiro sorrinte.

É o lugar para esbozar brevemente as posturas dalgunhas das altas figuras políticas sobre as interrogantes que política e culturalmente presentaban as propostas vangardistas. As posturas do momento de Lenin, Trotsky e Lunatcharsky, malia os puntos en común, van preludiar futuras evolucións diverxentes e a actitude dos soviets cara á experimentación, apuntando tendencias nas que se afondará despois, sobre todo na terceira etapa.

No seu excelente libro de teoría literaria, Manuel Asensi<sup>32</sup>, apunta dalgunha maneira as claves da incompatibilidade entre as concepcións literarias da vangarda fronte ás do marxismo máis rancio. Tampouco é que con anterioridade ao século XX, co notábel exemplo da escola de Frankfurt, o socialismo

<sup>31</sup> Obra, por certo, que probabelmente lle salvase a vida a Eisenstein, estigmatizado tras os fracasos “formalistas” dos anos previos.

<sup>32</sup> “Introducción: La teoría literaria vanguardista y el surgimiento de la teoría literaria”, “Cap. 1: La teoría literaria de la vanguardia rusa” e “Cap. 7: La teoría literaria marxista a lo largo de la historia”, en *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*, vol II., Valencia: Tirant lo Blanch, 2003.

lle dedicara demasiado tempo á teoría literaria. A partir dos textos dos pais fundadores abríase un concepto da literatura no que o “obxectivo prioritario da visión marxista da literatura non pode ser a mesma linguaxe”, que “forma parte dunha totalidade social, económica, histórica”<sup>33</sup> da que non se debe separar no estudo.

Para Marx e Engels, a literatura é un fenómeno superestrutural, parte dunha “superestrutura” representada polas diferentes manifestacións legais, políticas, culturais... dunha época e determinada por unha base, a “infraestrutura” económica, asociada ás forzas e relacións de produción. Unha determinación e dependencia que, non obstante, non hai que entender de maneira mecánica ou simple. A literatura (como os demais elementos da superestrutura) participa nun diálogo cos demais elementos do sistema, o que non exclúe que se vexa asociada aos discursos lexitimadores do poder (a *ideoloxía*) e sexa vista como un elemento fundamental de propaganda polo marxismo.

Estas interpretacións veñen acompañadas cunha sintonía cos modelos “realistas” de literatura que, *nolens volens*, se son levados a cabo con coherencia e honradez, só poden levar á crítica da sociedade imperante. A este respecto, Engels gustaba de citar o exemplo de Balzac, autor ideoloxicamente reaccionario, mais que se converte en modelo dunha literatura subvertidora da ideoloxía das clases dominantes polo seu realismo:

ao ser a súa obra ‘unha constante elexía da irreparábel caída da boa sociedade (...) a súa sátira nunca é máis afiada, a súa ironía nunca é máis amarga que cando pon en movemento aos homes e mulleres reais cos que simpatiza máis profundamente<sup>34</sup>.

Igualmente dinos Marx que “o realismo implica, ademais da verdade dos detalles, a reprodución fiel de personaxes típicos baixo circunstancias típicas”<sup>35</sup>.

A teoría literaria marxista no período revolucionario e estalinista vai estar fortemente marcada por este fetichismo do contido por riba da forma, e por

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 437.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 448.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 447.

unha lectura literaria cinguida á utilización desta como ferramenta ao servizo da revolución. No caso ruso, Plejanov, fundador do POSDR, limítase nos seus escritos a simplificar as relacións base-superestrutura que introducira Engels, e Lenin, Trotsky e Lunatcharsky, con matices e diferenzas, xirarían arredor desta nora.

A actitude de Lenin cara aos novos artistas e a arte é claramente negativa<sup>36</sup>, regresiva.

Somos bos revolucionarios pero, non sei porqué, crémonos obrigados a demostrar que estamos tamén ‘á altura da cultura moderna’. En canto a min, eu teño o valor de declararme ‘bárbaro’. Non consigo considerar as obras do expresionismo, do futurismo, do cubismo e doutros ‘ismos’ como a máis alta expresión do xenio artístico. Non as entendo. Non me proporcionan ningún pracer<sup>37</sup>.

Segundo Mally: “Lenin era un conservador en cultura; os seus propios gustos tendían cara aos clásicos rusos”. Nos debates sobre a creación dunha *cultura proletaria* amósase claramente hostil. Para el, nunha liña que será continuada no estalinismo, o estado socialista debe fundamentalmente conservar e transmitir integramente os “clásicos” do pasado; o labor a facer será o de primar a alfabetización e a extensión dos produtos “da alta cultura” a unha poboación maioritariamente analfabeta. Emporiso, amosará unha hostilidade larvada e unha clara incompreensión cara ás posturas críticas co legado do pasado, e sinaladamente, cos Futuristas, “novos bárbaros” e “esquerdistas infantís”, con Maiakovski á cabeza<sup>38</sup>. En palabras de Gorki:

A actitude de Lenin cara Maiakovski era de desconfianza e incluso desgusto... –Berra, inventa algún tipo de palabra distorsionada, de feito todo o del é o que non é querido, e difícil de comprender. Todo está disperso por todos lados, e faise difícil de ler. Dis que ten talento? Moito? Xa veremos...

---

<sup>36</sup> Con todo, hai que ter en conta que nas opinións que daba ao respecto insistía, ao parecer, no seu carácter de “descoñecedor” sen pretensións e admitía a súa incompetencia no referente á poesía; non entraba habitualmente neses temas excepto cando o debate cultural afectaba a temas políticos.

<sup>37</sup> Vladimir Ilich Lenin, *Escritos sobre la literatura y el arte*, Barcelona: Ediciones Península, 1975, p. 203.

<sup>38</sup> Véxanse as notas de Herbert Marshall en *Mayakovsky*, London: Dobson Books, 1965, en especial o apartado “Lenin and Maiakovski”, pp. 29-33.

Tamén son coñecidas as anécdotas como a da súa discusión cos estudantes da escola de artes de Moscova, recomendándolles a lectura de Pushkin sobre a de Vladimir Vladimírovich; ou a súa airada reacción co Comisario de Instrución Pública pola publicación de cinco mil copias do poema “150.000.000”:

Deberías estar avergoñado de ti mesmo por votar a favor da publicación de 5.000 copias de “150.000.000” de Maiakovski. Absurdo, estúpido, dobremente estúpido e pretencioso. Creo que ninguén debería publicar máis de 1 a 10 copias desas cousas, e desde logo non máis de 1.500 para as bibliotecas e os imbéciles. Lunatcharsky debe ser azoutado polo seu Futurismo. [Asinado] Lenin”.

á que seguiu a seguinte nota que mandou a Pakovski, encargado da Casa de Publicacións estatal:

Camarada Pakovski, unha e outra vez pido a túa axuda para loitar contra o Futurismo e similares. Un: Lunatcharski levou adiante no comité a publicación de “150.000.000” de Maiakovski. Non é posíbel detela? Sería necesario facelo. Debemos pornos de acordo para non publicar a estes Futuristas máis de dúas veces ao ano, e non máis de 1.500 copias. Non é posíbel atopar antifuturistas de fiar?

173

Cunha hipocrisía e un cinismo dignos de mellor causa, os lacaios do estalinismo víronse na obriga de forxar unha alquímica “unión de contrarios” e buscar algunha harmonía entre o fundador do estado soviético e o seu “mellor poeta” (Stalin *dixit*). Unha mostra destes argumentos atopámoslos no prólogo de Jean Fréville aos “Escritos sobre Literatura e Arte” de Lenin que recompilou:

Lenin non pareceu apreciar demasiado *A Nosa Marcha* e “150.000.000” de Vladimir Maiakovski, pola contra loou o seu poema “Os que non fan máis que celebrar sesións”, dirixido contra a burocracia. Neste poema xa non hai hiperbolismo abstracto e pescuda verbal, senón un realismo sobrio, a verdade e a simplicidade que lle gustaban a Lenin. Despois, Maiakovski ía vincular cada vez máis estreitamente a súa poesía á loita cotiá das masas polo socialismo<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Preguntámonos se o autor se refire, cando fala de “realismo”, quizais ás teses do realismo socialista?. Ese vínculo posterior ás masas e á simplicidade coa entrada na RAPP pouco antes do seu suicidio?

Moito máis conflitiva (e quizais influínte nas actitudes de Lenin cara á vanguardia) foron as relacións coa *Proletkult*. A raíz viña de lonxe, pois o conflito co grupo *Vpered*, do que falamos no apartado anterior, e os mesmos temas do debate continuaron coa *Proletkult*, cuxa executiva contaba con Bogdanov e con persoas próximas ás súas teorías. As esixencias de autonomía por parte desta organización representaban para Lenin un perigo para a posición hexemónica do Partido Comunista<sup>40</sup>. Estas reivindicacións lembraban demasiado, tras o aplastamento de Kronstadt e dos anarquistas, ás críticas da propia esquerda do partido<sup>41</sup> e ás herexías do pasado. As consecuencias non tardarían en facerse ver nas “Teses sobre cultura proletaria” de Lenin, nas que se rexeita fulminantemente toda tentativa de creación dunha cultura propia e especial e o “pechase en organizacións illadas (...) ou de implantar a ‘autonomía’ do Proletkult”. A organización pasou a estar totalmente subordinada ao Narkompros, recibindo cada vez menos fondos e esmorecendo, até desaparecer nos tardíos anos vinte<sup>42</sup>. E para a historiografía soviética tradicional, a Proletkult quedaría como un mal camiño do pasado:

Propugnaban ideas alleas ao marxismo, afirmando que a clase obreira debía crear de xeito artificial unha ‘cultura proletaria’ particular e sen conexión coa cultura precedente, negaban a necesidade de aproveitar a vella intelectualidade, illábanse das masas e negaban o papel dirixente do Partido Comunista no Estado Soviético e na edificación cultural<sup>43</sup>.

A actitude de Lunatcharsky, “bolxevique entre os intelectuais, intelectual entre os bolxeviques”, é moito máis ambigua e complexa, caracterizada polas

---

<sup>40</sup> Xa desde a súa constitución, a Proletkult (nacida antes da toma de poder soviética) consideraba imprescindible unha autonomía grande e orzamentos que a equiparasen, en plano de igualdade, coas organizacións económicas do proletariado (os sindicatos) e os seus órganos de goberno (o consello de comisarios do pobo). No entanto, a maioría dos seus membros eran fieis militantes comunistas, máis que noutras organizacións culturais.

<sup>41</sup> A chamada “Oposición Obreira”, con Alexandra Kóllontai, o obreiro Schliapnikov e outros que insistían na necesidade do “control obreiro” da produción e da autonomía fronte ao poder político e a ditadura do proletariado.

<sup>42</sup> É interesante notar que a desaparición da autonomía e de boa parte do orzamento si solucionou un dos debates internos máis candentes, a saber: se a Proletkult debía ser unha organización elitista e experimental (avanzando e creando cultura proletaria) ou unha organización masiva, aberta aos obreiros. Este xiro experimental, tan alleo en parte á maioría do espírito anterior (moi hostil en sectores ao futurismo e os seus experimentos formais, e normalmente considerando a temática ou a autoría social como suficiente aval de “proletariedade”) será o que permita as montaxes de Eisenstein coa Proletkult moscovita.

<sup>43</sup> Nota ás *Obras Escogidas 3*, de Lenin, editadas pola Editorial Progreso, de Moscova (1961).

contradicións entre a teoría, as inclinacións persoais e, en xeral, a súa tolerancia e bonhomía. Persoa cultísima, diletante, sen peso nin importancia dentro do Partido (non era membro do Comité Central e aínda se lembraban os seus “escarceos” con Bogdanov), a súa escolla para o Comisariado de Instrución Pública e o seu labor nel deu nos primeiros anos un resultado agridoce<sup>44</sup>. As presións do partido, alén, marcarán a súa evolución e as súas posturas en moitos temas fundamentais, aínda que sen romper a tolerancia e a liberdade que caracterizaron as artes baixo o seu comisariado.

Nos primeiros momentos, e malia os seus gustos máis clasicistas, o comisario apoia plenamente o labor da *Proletkult* que axudara a teorizar, dotándoa de fondos e de autonomía. Moitas das figuras do comité central desta serán colaboradores e amigos de Lunatcharsky: así, o primeiro presidente, Lebedev-Polyanski, ou F.I. Kalinin. A esquerda dentro da organización comezaría, non obstante a esixir maiores fondos e autonomía desde o primeiro momento, adoptando amais unha actitude sectaria en moitos aspectos (o emprego ou non de “especialistas burgueses”, a pescuda duns destinatarios e colaboradores exclusivamente “proletarios” e a inimizade coas figuras da vangarda artística (simbolista e futurista). Os modelos estarían

non no histrión Maiakovski, nin nos decadentes Severianin, Leonidas Andreyev, Balmont ou Blok, senón na ‘simplicidade’, claridade e pureza de formas’ dos clásicos rusos do XIX –Pushkin, Lermontov, Gogol, Nekrasov e Tolstoi<sup>45</sup>.

Os apoios por parte dos demais da *intelligentsia* dos artistas neste, como noutros eidos, tardaría en chegar. A maioría negábanse a recoñecer ao novo goberno e esixían o respecto da autonomía artística. Terá que pasar case un ano (decembro de 1918) para que se produza unha reunión de apoio á que asistiron o poeta Rurik Ivnev, Alexandra Kóllontai, Blok, Meierhold, Maiakovski

---

<sup>44</sup> Para o labor educativo, do que non imos falar, véxase o libro de Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press: New Ed edition, 2002. Podemos só comentar que, malia as boas intencións, careceu de medios e levou a unha situación bastante catastrófica na educación con limitadas excepcións. As artes estiveron mellor coidadas, o que tamén sería motivo de crítica por parte dos compañeiros de partido.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 99. O que non impedía que moitos dos poetas proletarios se sentisen máis atraídos cara ao ‘histrión Maiakovski’ nin que se dese unha interrelación de sectores do Proletkult coa “arte de esquerdas” (*LEF*, Construtivismo, Productivismo) posterior.

e algúns outros. Incluso estes, representantes da “esquerda das artes”, rexeitaban calquera “dirección artística do goberno”. Pouco despois, o Futurismo pasa a apoiar activamente o poder soviético, polemizando agresivamente coa *Proletkult* (“Os futuristas, penetrando no mundo proletario, poden traer a pútrido veneno do corpo moribundo da burguesía dentro do espírito san do proletariado”<sup>46</sup>) e co mundo artístico e académico, agardando un apoio activo dos bolxeviques nos seus obxectivos de demolición da cultura previa, e asociando interesadamente a revolución e a esquerda artística coa política.

A postura de Lunatcharsky con respecto ao futurismo sería nun comezo máis contemporizadora do que estaría despois disposto a recoñecer, aínda que marcada polo desfase entre o seu interese pola “Alta seriedade na arte. A experimentación formal interesáballes comparativamente pouco, pero era tolerante con ela”<sup>47</sup>.

Un equilibrio imposible caracterizará, pois a postura práctica do comisario: se ben incentiva e protexe as tendencias da esquerda artística, oporase aos intentos desta por monopolizar os medios e o apoio estatal. Un exemplo paradigmático é a súa defensa dos teatros “clásicos” estatais: o Bolshoi, o Maly, Aleksandrinsky, Mariinsky, Mikhailovsky, Teatro da Arte e o Kamerni. O nomeamento de Meierhold para a presidencia da TEO, triunfo da esquerda teatral (e artística) será curto, e cos teatros principais protexidos do “Outubro Teatral”. Canto á posterior opinión persoal do comisario sobre o labor artístico de Meierhold, é ilustrativa a súa crítica á montaxe Meierholdiana do *Cornudo Magnífico*, de Crommelynck: “Estimo que a peza se mofa do home, da muller, do amor e dos celos, nunha mofa que, perdón, foi ruinmente subliñada polo teatro”. Despois cualificaba a peza de suxa e inmoral, firmando a crítica en *Izvestia* como “O narkom de Instrución pública, Lunatcharsky”<sup>48</sup>.

Mais as críticas non só proviñan da vangarda. O propio partido iría amosando unha actitude hostil que, lonxe de apoiar á esquerda teatral e literaria nos seus obxectivos de apoio fronte ao comisariado, presionará pola contra a Lunatcharsky pola súa “tolerancia excesiva” destes grupos. O Futurismo é desprezado e progresivamente marxinado de calquera posición de privilexio xa

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>48</sup> Véxase pp. 425-31 dos “Escritos Teóricos”, *Op. cit.*

desde 1919 con contadas excepcións; a *Proletkult* estigmatizada nos seus esforzos de “crear unha cultura de laboratorio”, de autonomía, e polas súas crecentes relacións co futurismo, sobre todo tras a subida á presidencia da organización de Valerian Pletnev<sup>49</sup>, é excomulgada por Lenin, que abronca ao comisario e impón as súas “Teses sobre Cultura Proletaria” e o sometemento da organización. Lunatcharsky, presionado e influíbel, tamén adoptará alomenos en teoría unha actitude ríxida que, non obstante, contradí a protección e tolerancia á creación e labor da vangarda durante o resto do seu mandato. A liña oficial do partido asume o respecto e a autonomía de todas as opcións e grupos que acepten e apoiem o poder soviético, e non é até 1929 cando a marcha de Lunatcharsky vai seguida do primeiro monopolio dunha organización nas artes: o da RAPP (Asociación de Escritores Proletarios), conservadora e dogmática. Malia a súa curta vida (xa en 1932 é disolta), é este o primeiro paso que levará ao Congreso de Escritores de 1934, ao Realismo Socialista e ao endurecemento do estado cos artistas de vangarda, “cosmopolitas desarraigados”.

A xeito de contraste, podemos incluír un dos escasos defensores activos da esquerda teatral: Nikolai Bukharin, “o fillo predilecto do partido”, que nos primeiros anos do poder soviético é significativamente a figura máis destacada da “ala esquerda” do partido, partidaria de manter o “comunismo de guerra”, do control obreiro e oposta á paz de Brest-Litovsk. Redactor do *Pravda*, desde as súas páxinas escribirá varios artigos nos que fustrigue as posturas do comisariado. En “A loita contra os brancos do teatro” (16 de outubro de 1919) cualifica de “puro tedio” o labor dos teatros tradicionais e manifesta a necesidade de dotar a *Proletkult* de edificios axeitados para o seu labor de axitación. Defendendo unha obra que el mesmo cualificaba de “crúa”, Bukharin centrábase en que: “fará que treman de excitación, é útil. E iso é todo canto pode acadar a arte”<sup>50</sup>. Noutro artigo posterior apoiará plenamente a montaxe de V. Pletnev *Mstitel*, inspirada nunha historia de Paul Claudel sobre os últimos días da Comuna de París.

---

<sup>49</sup> A súa peza *Mstitel* foi producida dun xeito tradicional (...) pero en 1921, o estudo da *Proletkult* montou producións futuristas das súas pezas *Meksikanets* e *Lena* (S.M. Eisenstein, discípulo de Meierhold e despois famoso director de cine, estaba relacionado coas dúas producións), e Lunatcharsky, despois de ver a produción de *Lena*, escribiu: “Pena,... o futurismo está a fluír dentro da *Proletkult* en grandes vagas”, Fitzpatrick, *op. cit.*, pp. 239-240.

<sup>50</sup> Fitzpatrick, *Op. cit.*, p. 147.

A actitude de Trotski é quizais, de todas as expostas, a máis intelixente e instruída sobre temas literarios e a máis interesante. Por cuestións de espazo sintetizaremos (os interesados poden consultar a súa *Literatura e Revolución*, onde o tema vén tratado pormenorizadamente): rexeitador da “literatura proletaria” e crítico cos mediocres produtos a que esta dera lugar, Trotski apunta á necesidade dunha literatura “liberada” para todo o xénero humano. As diferentes escolas contemporáneas son analizadas por el con dureza, tanto na estética coma na análise socio-política, recalcando que a súa mirada tamén é a do marxista e gobernante, como a de Lenin. A asunción dos esquemas tradicionais de determinación da superestrutura por parte da base son en Trotsky máis elaborados e complexos, facendo participar como elementos causantes non só as forzas de produción, senón tamén á historia e á herdanza literaria. Tampouco defenderá a limitación ao “estilo realista propio da novela decimonónica”.

Trotsky é máis sutil e máis certo, aínda que non menos agresivo que Lunatcharsky. Recoñece o valor e as achegas dos formalistas (...) agora ben, a redución do fenómeno poético única e exclusivamente á forma parécelle arrogante e inmaduro, debido a que a literatura é unha actividade que forma parte do conxunto xeral das outras actividades sociais<sup>51</sup>.

178

Non resistimos rematar co alegato final de *Literatura e revolución*, unha defensa da liberdade creativa e unha oposición ás persecucións e imposicións obrigadas de modelos.

O marxismo pode servir para valorar o desenvolvemento da arte nova, estudar as súas fontes, recoñecer as tendencias progresistas por medio da crítica, pero non se lle pode pedir máis. A arte debe abrir o seu propio camiño; os seus métodos non son os do marxismo (...). A arte non é unha materia na que o partido debe dar ordes (...). Non pode e non debe facelo<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 454.

<sup>52</sup> León Trotski, *op. cit.*, p. 149

## Festivais de masas, 1917-1920

Out revels now are ended. These our actors,  
As I foretold you, were all spirits, and  
Are melted into air, into thin air,  
And, like the baseless fabric of this vision,  
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,  
The solemn temples, the great globe itself—  
Yea, all which it inherit—shall dissolve  
And, like this insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind.  
Shakespeare

Os festivais populares non eran uns descoñecidos con anterioridade aos espectáculos que ía patronizar o Poder Soviético. En boa parte viñan dunha longa e heteroxénea tradición, á que se ían adscribir as novas montaxes<sup>53</sup>. O máis innovador dos festivais soviéticos será a súa cantidade, a súa magnitude e a subvención estatal. Nunha época de escaseza e Guerra Civil, estes espectáculos dispendiosos, con reparticións gratuítas de comida e emprego de enormes reservas materiais e humanas, deixaron unha fonda pegada na memoria colectiva.

179

O factor fundamental no refacer destas celebracións estribaba nun novo elemento: a propaganda<sup>54</sup>. O uso destes espectáculos públicos para explicar asuntos políticos intrincados implicou os seus patrocinadores, os bolxeviques, nun diálogo cunhas tradicións culturais en boa medida alleas aos seus obxectivos. A forxa dunha nova linguaxe a partir da cultura popular, dos ritos litúrxicos e até das cerimoniais tsaristas fíxose necesaria en tanto que o vocabulario e o código semiótico que contiñan eran familiares para a maioría das persoas. Non obstante, estes símbolos e espectáculos distraían a atención da ideoloxía, a principal xustificadora da toma do poder polos bolxeviques.

A resurrección e posta en escena destes festivais virá da man dos herdeiros do simbolismo, organizadores e promotores deste tipo de espectáculos. Os

---

<sup>53</sup> Tradición que incluía as festas tsaristas de coroación e aniversarios; os espectáculos populares e carnavalescos (algunhas veces tamén subvencionados pola autocracia), con teatro popular e de guiñol, comidas e atraccións circenses; as festas cívicas e "revolucionarias", como as da Revolución Francesa, con danzas arredor da "árbore da liberdade", procesións da Deusa Razón e exaltacións do Ser Supremo; e as manifestacións obreiras do primeiro de Maio.

<sup>54</sup> James Von Geldern, *op. cit.*

simbolistas amosaran un interese pola resurrección de vellos estilos teatrais “populares” e asociados co xogo, co campo de feira, co festival: *Misterios medievais*, *Commedia dell’Arte*. Traballando con estes materiais é como xente como Meierhold ou N. Evreinov aprenderon os rudimentos que despois aplicarían no teatro de masas posrevolucionario<sup>55</sup>.

Esta “volta ao popular” presenta, con todo, ambigüidades. Nos exemplos postos máis arriba déixase ver que incluso os que admitían a necesidade de “mirar” á cultura popular pensaban fundamentalmente nas variantes occidentais. E nos bolxeviques o resqueomor cara á “cultura popular” eran aínda máis fortes<sup>56</sup>.

O circo ía exercer unha influencia perdurábel, e non só nos espectáculos de masas. O espectáculo circense presenta unha estrutura flexíbel e alternada. Máis que os números acrobático-físicos, o máis adaptábel das súas formas para un modelo ideolóxico-propagandístico eran os pallasos, que podían funcionar como portavoces dos bolxeviques sen traizoar as esenciais da súa arte: desde a lectura de poemas satíricos á tradución de vellas pantomimas ao novo molde (Policías-Ladróns en Roxos-Brancos). En obras máis desenvoltas (como *Misterio Bufó*, de Maiakovski, ou a exitosísima adaptación do *Primeiro destilador*, de Tolstoi, levada a cabo por Annekov en agosto de 1919, e como pasará no *Diario de Glumov* e no teatro eisensteniano), os personaxes anti-soviéticos podían representarse de xeito cómico, clownesco; os positivos, de xeito monumental<sup>57</sup>.

Outra forma empregada, con menor éxito, foron os *Tablados Alegóricos*. Exemplos serían *En garda pola comuna mundial* ou o *Carrusel Político*, ambos os dous de novembro de 1919:

---

<sup>55</sup> Outro aspecto do simbolismo que sobreviviría nestes espectáculos, e no que non temos tempo de profundar, era a idea de que o teatro podía funcionar como cura dos males da sociedade moderna. Esta liña retrotráenos ás teorías do Wagner posrevolución frustrada de 1848.

<sup>56</sup> Probabelmente debido a que os comunistas a asociaban con folclore e campesiñado, e coa defensa populista. Lenin desprezaba os *lubki*, debuxos populares e coloristas feitos con bloques de madeira, e propuña a súa substitución por reproducións baratas dos clásicos da arte. Nisto como noutros eidos, Lunatcharsky tería unha actitude máis aberta: “¡Longa vida aos bufóns da súa Maxestade o Proletariado! Aínda que os bufóns no pasado lle dixesen a verdade aos tsares... aínda así, eran escravos. Os bufóns do proletariado serán os seus irmáns... Porqué non debería Petrushka ou calquera heraldo da opinión popular aparecer nas feiras, nas prazas e nas nosas concentracións coma un personaxe amado que poida explotar as reservas inesgotábeis do humor popular?”

<sup>57</sup> O que, por outra banda, non deixa de causar problemas de recepción, xa que nos xéneros populares, os “bos” adoitan ser os personaxes graciosos, fronte aos aburridos e engolados.

no centro da area érguese unha plataforma vermella na que está unha torre con forma de arco da vella. Na plataforma, unha muller, símbolo da Liberdade, acompañada dun labrego, un traballador, un mariñeiro, un soldado e un intelectual... Debaixo das escaleiras, os corpos de Baviera e Hungría, esmagados polos imperialistas. A figura recita poesía, expresando a súa confianza na inminente chegada da revolución mundial. Durante a lectura, as estatuas de Marx e Engels que escoltaban a torre cobran vida.

Outras formas populares que podemos mencionar son *O Teatro Móbil Popular*, de Gaideburov (prerrevolucionario, realista e adaptador de clásicos, e de grande éxito popular), espectáculos adaptados de boxeo, os xogos dramáticos (*igrishche*) nos que se xulgaba a un personaxe, o *balagany* (teatro de marionetas)...

A organización clave dos espectáculos de masas vai ser o *Estudo Dramatúrxico-Teatral do Exército Vermello*. Malia que a súa composición era totalmente amator, os instrutores eran profesionais: Lebedev, Shimanovsky, Sklovsky, Meierhold (como supervisor) e varios dos seus discípulos e colaboradores como Radlov, Soloviev e N.N. Bakhtin.

181

O primeiro espectáculo do Estudo foi *O derrocamento da autocracia*, o 12 de marzo de 1919, dirixido por Vinogradov; era o primeiro dos espectáculos de masas, e unha homenaxe á Revolución de Febreiro. Tratábase dun “xogo” en todos os sentidos da palabra: os soldados recreaban a revolta na que moitos deles participaran “realmente”. O escenario estaba composto por dúas plataformas, en cada unha das cales estaba un dos dous “equipos”: rebeldes e opresores. Non había atrezzo: os actores vestían as mesmas roupas que o público. A maioría das accións incluían pelexas improvisadas. O espectáculo incluía oito episodios escollidos da caída da dinastía Romanov: revoltas e arrestos de 1905, motíns nos cárceres, toma de arsenais e da sede da Policía, barricadas, a revolución na fronte e a abdicación do tsar. Un dos escenarios recreaba a acción principal, coas escenas de masas, e outro a contracción dos reaccionarios.

Tras o éxito inicial, a segunda montaxe, estreada para o primeiro de maio, foi *A Terceira Internacional*. O único elemento no escenario era un globo simbólico -collido de *Misterio Bufô*. A maioría da acción tamén se descompoñía en

simple pelexa, seguindo o modelo anterior de *igrishche* improvisado. As dúas pezas carecían de actores individualizados: só masas. Este modelo foi rapidamente imitado, dando lugar, entre outros, ao primeiro (e último) espectáculo de masas da *Proletkult: Do poder da Escuridade á Luz*, dirixido por Shcheglov. As sucesivas reedicións e montaxes tentaron incluír texto e acción discontinua, personaxes individuais e un maior control por parte da dirección sobre a espontaneidade. De 1920 é *A espada da paz*, variación da primeira montaxe, dirixida por Radlov.

A pescuda de formas máis dramáticas (mellor capacitadas para a transmisión e persuasión) é clara na montaxe d'*O misterio do traballo liberado*, de 1920, dirixida por Tiomkin. A peza era unha macroprodución con máis de dous mil actores, a maioría soldados do *Estudo*, representándose diante do vello edificio neoclásico da Bolsa, en Petrogrado. O edificio empregábase de escenografía: as columnas e a entrada do edificio eran o suntuoso alcázar ao que os escravos tentaban chegar. No primeiro acto, os explotadores festexan e bailan, e os escravos empezan a inquietarse. No segundo, os sometidos atacan repetidas veces –primeiro como Espartaco e os escravos; despois como a masa labrega dirixida por Stepan Razin<sup>58</sup>; soa a *Marsellesa* e medran as bandeiras vermellas; finalmente, coa chegada do exército vermello, tómase a parte superior. O terceiro acto é unha apoteose da nova vida no paraíso socialista, cunha danza coral das nacións arredor da “árbore da liberdade”, fogos de artificio e o canto común da *Internacional*.

182

De xuño dese mesmo ano é o espectáculo *O bloqueo de Rusia*, dirixido por Radlov<sup>59</sup> nunha illa vacacional nas aforas de Petrogrado e que foi reacondicionada para que parecese o modelo ideal de cidade socialista do futuro<sup>60</sup>. O centro da actuación era unha illa nun lago pequeno. Fronte a ela construíron un pequeno anfiteatro. A illa representaba a República Rusa, as augas o bloqueo inimigo, e unha ponte unía a illa coa terra firme, pola que varios “lacaíos” e “capitalistas” tentaban entrar na República. Aparecían varios caracteres (Lord Curzon, un espía polaco) que se comportaban como máscaras da

---

<sup>58</sup> Líder dunha gran revolta campesiña e símbolo moi empregado xa desde o dezanove da revolta popular.

<sup>59</sup> Director que xa destacara nunha serie de montaxes máis ou menos fallidas e no seu rico labor no Teatro da Comedia Popular, “gran coñecedor do teatro antigo, home cultísimo”.

<sup>60</sup> O que incluíu dotala dun Arco Neoclásico na avenida principal e a construción da estatua de dez metros, *O Metalúrxico*, de Mikhail Blokh na praza maior.

*Commedia dell'Arte*, con piruetas, persecucións e caídas espectaculares. Estes episodios alternábanse con tablados monumentais do “traballo en paz”. Ao final hai unha invasión e derrota polacas e unha batalla naval, coa vitoria soviética seguida de foguetes e celebracións, e desfile de barcos cheos de gallardetes.

*Cara a Comuna Mundial* presentouse o 19 de xullo de 1920 diante do edificio da Bolsa; modelada n’*O misterio...*, esta produción (con catro mil soldados e expertos teatrais) representaba a historia da Terceira Internacional para os cidadáns e os delegados estranxeiros da mesma<sup>61</sup>. A dirección, de Mardzhanov, delegábase nos subdirectores dos episodios concretos: Petrov, Radloy, Soloviev e Piotrovsky. No primeiro acto escenificábase o manifesto comunista e a Comuna de París. Os capitalistas e monarcas erguían monumentos asaltados por unha minoría de obreiros. O segundo acto centrábase na segunda Internacional, na Guerra Mundial e na traizón dos dirixentes dos partidos aos obreiros. No terceiro, a Revolución Rusa e a defensa da república soviética. Todo remataba con estrondo de canóns, o exército vermello e o canto común da *Internacional*.

Por último, falaremos do espectáculo fundamental na creación do “mito da revolución”: *A toma do Pazo de Inverno*, espectáculo para celebrar o terceiro aniversario dos feitos. N. Evreinov foi o que recibiu o encargo da dirección<sup>62</sup>. Para el, máis que a veracidade ao pasado, o importante, en vistas ao espectáculo, era a “teatralización da historia”. Os feitos como deberían ter sido.

O espectáculo reuniu un público de cen mil persoas, colocadas “no centro da acción” que transcorría no escenario real, na praza diante do Pazo de Inverno. A escena, deseñada por Annekov, incluía á esquerda a “cidade vermella”, con edificios verticais e vermellos, fábricas, unha praza e até un obelisco. Á dereita está a “plataforma branca”, unha construción horizontal con plataformas máis pequenas. Nelas, os ministros do Goberno Provisional escoitaban os discursos históricos de Kerenski. Entre as plataformas estaba unha copia do arco real do Pazo, e aí era onde os dous bandos plexaban.

---

<sup>61</sup> Que recibiron programas detallando a trama e a acción que se ían desenvolver e que foron colocados nunha tribuna privilexiada para contemplar a acción.

<sup>62</sup> Elección curiosa para a apoteose do teatro político dun home apolítico que non tardaría en marchar do país.

O espectáculo comezou cando o reloxo deu as dez. A praza somerxeuse de súpeto na escuridade e cento cincuenta luces iluminaron a plataforma branca e as súas accións. O antigo primeiro ministro realiza xestos histriónicos e os brancos actúan como o seu coro. Banqueiros, burócratas e oficiais apóiano, cada un cos símbolos da súa profesión.

As analoxías cinematográficas empregadas no espectáculo axudarán a resolver os problemas de transición que caracterizaran aos anteriores espectáculos<sup>63</sup>. Así, as cento cincuenta luces servían de solución, iluminando respectivamente unha ou a outra plataforma e levando con ela a atención do público.

Os actores da plataforma vermella seguían o estilo monumental: sen maquillaxe e actuando colectivamente. Os obreiros vanse transformando na Garda Vermella e inician o asalto ao Pazo. Algúns brancos desertan. Kerenski marcha nun coche coa bandeira norteamericana. Os ministros montan noutro coche e os dous grupos dan voltas arredor da praza antes de entrar no Pazo “real”. Na escena segue a batalla entre Vermellos e Brancos. De súpeto acéndense as luces do Pazo de Inverno e varias siluetas aparecen loitando en cada unha das xanelas fortemente iluminadas. Vencen os bolxeviques e as luces do acoirazado Aurora, que rodeaban cunha aura o Pazo, ascenden á xigantesca bandeira vermella que se está a colgar no tellado. A peza remata coa fuxida de Kerenski do Pazo, vestido de muller, mentres o Aurora dispara os seus canóns e os fogos de artificio rematan o festival, augurando o comezo dunha nova era<sup>64</sup>.

Algúnhas das solucións deste espectáculo terían unha vida máis longa que os espectáculos de masas, dos que *A toma do Pazo de Inverno* quedou como o máis sinalado e impresionante. O espectáculo construíu un mito ao que as propias lembranzas dos participantes nos eventos reais de 1917 se amoldarían. A influencia cinematográfica e os cambios de luz e sombras serían empregados nalgúnhas das montaxes de Meierhold. E todo o espectáculo influiría poderosamente na estruturación e desenvolvemento de *Outubro*<sup>65</sup>, de Eisenstein, que

---

<sup>63</sup> Solucionando tamén os problemas de tempo, cando os espectáculos anteriores duraban moitísimas horas, mentres que o espectáculo de Evreinov só arrastra hora e media.

<sup>64</sup> James Von Geldern, *op. cit.*

<sup>65</sup> Dúas serán as fontes principais desta obra: este espectáculo de masas e o libro de John Reed *10 days that shook the world*, auténtico guión da sombra cuxa lectura aclara moitas escenas e personaxes da película que sen ela permanecen escuras.

malia os problemas e censuras quedou fixada, artisticamente, como a visión “canónica” da Revolución de Outubro.

## O Cine no Teatro: Meierhold

O meu mestre,  
ese home grande e amistoso,  
foi fusilado, condenado por un tribunal popular.  
Como espía. O seu nome é execrado.  
Os seus libros, destruídos. Falar del  
esperta sospeitas, calamos.  
E se fora inocente?  
Bertold Brecht

Cando Vsevolod Meierhold, salvado de morte segura pola chegada do Exército Vermello á cidade na que se atopaba, emprende a volta a Moscova “vestido de comisario de guerra, con chaqueta de coiro e revólver ao cinto”<sup>66</sup> e recibe o encargo por parte de Lunatcharsky da presidencia da TEO panrusa, o xenial director de escena non é un descoñecido. Os medios teatrais da capital acollen con xúbilo ao xenial experimentador que, nos anos previos á Revolución, levara a cabo famosos e variados espectáculos, algún dos cales seguía (e seguiría por moitos anos) en cartel<sup>67</sup>. Dous anos antes, co triunfo da Revolución, el fora dos poucos artistas que a apoiaran desde o primeiro momento, recibindo a presidencia da TEO petrogradesa e montando, o 7 de novembro de 1918, a peza de Maiakovski *Misterio Bufo*, que representou un modelo tanto para as montaxes do teatro de masas coma para a futura cinematografía, alén de ser o comezo dunha fértil colaboración co maior poeta ruso e co contorno do Futurismo. Esta obra era unha reescritura da historia bíblica do diluvio traducida ao mundo político revolucionario: o misterio do título referíase ao progreso do proletariado na obra até as portas do paraíso; o elemento bufo as burlas a costa da decadente burguesía<sup>68</sup>. Na obra, sete pares de “limpos” (a burguesía) e de “suxos” (o proletariado) xúntanse na mesma arca. Despois de disputas e de sufrir a dominación dos “limpos”, os “suxos”

---

<sup>66</sup> Meierhold, *op. cit.*

<sup>67</sup> Para o labor teatral previo á Revolución, os seus experimentos simbolistas, o “teatro da convención consciente”, o ‘grotesco’ e o seu duplo labor como Dr. Dappertutto e director dos Teatros Imperiais, véxase Meierhold, *op. cit.*

<sup>68</sup> James Von Geldern, *op. cit.*

rebélanse e, dirixidos por un “home sinxelo” (interpretado polo mesmo Maiakovski), viaxan até o Ceo, o Inferno e chegan á Terra Prometida.

*Misterio Bufó* foi a fusión e a síntese de tendencias experimentais presentes tanto no poeta coma no director de escena. O ambiente utópico, a confianza no futuro e na máquina, a fusión das tradicións populares anteriores (*Commedia dell'Arte*, misterios relixiosos) mestúrase cun estilo de actuación fortemente debedor do circo e do teatro popular<sup>69</sup>. Os “limpos” son caricaturizados, “máscaras” e personaxes-tipo como as da *Commedia*, *clowns* acrobáticos; os “suxos”, pola contra, actuaban coa monumentalidade dos Misterios e colectivamente. Este drama-festival, o primeiro da súa especie, sentou un precedente rapidamente imitado noutras obras, como xa tivemos oportunidade de ver.

Desde a dirección na TEO, cargo no que non durará demasiado, Meierhold lanzará, da man dos Futuristas, da *Proletkult* e do nacente Construtivismo, un chamamento polo *Outubro Teatral*. Tratando de trasladar a revolución política ao teatro, Meierhold atacará aos teatros estatais, ‘académicos’, que acaparaban boa parte do presuposto e da man de obra do comisariado e que mantiñan (e mantiveron por longo tempo) unha actitude ambigua ou hostil ao movemento e temáticas revolucionarias nas súas funcións<sup>70</sup>. Ao ataque político, esixindo que eses fondos se destinasen aos teatros provinciais, proletarios, afeccionados e do Exército Vermello, sumábase o estético: os vellos teatros serían un refuxio de repertorios e estilos anacronísticos, insensíbeis ás propostas de reforma. Nas verbas que o propio Meierhold atronaba desde as páxinas do *Heraldo do Teatro*:

O Outubro das artes significa vencer a hipnose da pseudotradición, tras a que se agocha a oposición á nova forma, unha inercia daniña e a miúdo a hostilidade fronte á construción comunista.

O Outubro das artes significa loitar contra a tendencia puramente educativa que sitúa ao proletariado a mercé da ideoloxía feudal e burguesa.

---

<sup>69</sup> De feito, o papel de demo foi interpretado por un famoso *clown*, Vitaly Lazarenko.

<sup>70</sup> A finais da década dos vinte, o teatro Kamerni aínda nunca levára á escena ningunha obra de carácter ‘comprometido’ e os demais teatros académicos só pouco antes e devagar se foran incorporando á realidade soviética.

O Outubro das artes significa adoptar unha actitude verdadeiramente marxista con respecto á arte no terreo das relacións de produción. O Outubro das artes significa atopar formas axeitadas ao contido volcánico do noso tempo.

¡VIVA O GRAN OUTUBRO DAS ARTES!<sup>71</sup>

É neste posto no que, alén de patrocinar montaxes varias, funda o Teatro RSFSR-1, co que só porá en escena dúas pezas: *As Auroras*, de Verhaeren, e unha nova posta en escena do *Misterio Bufo*. Pouco despois da súa marcha da TEO inicia os seus traballos de experimentación e ensinanza no GVM, onde ensinará a unha fornada de futuros directores soviéticos (Eisenstein, os membros da FEKS) e funda (1922) o TIM (Teatro Estatal Meierhold), desde o que dirixirá as súas montaxes no período que nos ocupa.

A súa produción ao longo deste período é do máis abundante, polo que só nos deteremos nalgunha das obras máis emblemáticas. De todas maneiras, de xeito esquemático, presentamos a continuación as súas producións: 1918 *Misterio Bufo*, de Maiakovski; 1921 *As Auroras*, de Verhaeren, e unha variante de *Misterio Bufo*; 1922 *O Cornudo Magnífico*, de Crommelynck; *A morte de Tarelkin*, de Sukhovo-Kobilin; 1923 *A Terra Encabritada*, de Tetryakov, *Un posto lucrativo*, de Ostrovsky, e *Lago Lyul*, de Faiko; 1924- *O Bosque*, de Ostrovsky, e *D-E* sobre textos de Ilia Ehrenburg e Kellerman; 1925 *Doutor Bubus* e *O mandato*, de Erdman; 1926 *¡Ouvea, China!*, de Tetryakov (encárgalla aos seus alumnos) e *O Inspector*, de Gogol; 1927 *Unha xanela sobre o pobo*, de Akulsin (tamén encargo aos seus alumnos); 1928 *¡Que desgraza o enxeño!*, de Griboiedov; 1929 *A chinche*, de Maiakovski; *O segundo Comandante do exército*, de Selvinski; *O Suicida*, de Erdman (prohibida pola censura) e *O Tiro*, de Bezymenski; 1930 *Os Baños*, de Maiakovski.

O seu discurso escénico, dunha enorme riqueza, presenta achegas variopintas: o simbolismo, a *Commedia dell'Arte*, o teatro de variedades, *music-ball*, atraccións circenses, o Noh e o Kabuki xaponeses, as representacións relixiosas, o grotesco, o futurismo, construtivismo, biomecánica. Desta diversidade de estéticas despréndese que a escena se prepara, antes que nada, para o goce da mirada<sup>72</sup>.

<sup>71</sup> En Vsevolod Meierhold, *op. cit.*, pp. 201-202.

<sup>72</sup> Rafael Morales Astola, *La presencia del cine en el teatro*, Sevilla: Ediciones Alfar, col. Alfar Universidad, n° 122, serie Investigación y ensayo, 2003.

Hai unha evolución neste período que, partindo das primeiras montaxes, máis debedoras do pasado, do influxo futurista e do AXIT-PROP, como *Misterio Bufo* ou *As Auroras*<sup>73</sup>, chega a un momento de forte influxo do Construtivismo, que se apodera da escenografía (grandes maquinarias centrais que permiten diversos tipos de expresión corporal, persecucións e ambientación), e que será fulcral para entender as teorías do director sobre a formación e o movemento actoral: a *biomecánica*<sup>74</sup>.

No *Cornudo Magnífico*, obra emblemática desta etapa, contemplamos de cheo unha escenografía construtivista: a escenógrafa, L. Popova, suprimiu o pano e dispuxo un espazo escénico neutro en cuxo centro implantou a “máquina-utensilio” que propiciaba os xogos actorais. Era un conxunto de plataformas, escaleiras, ramplas e pontes, cos seus elementos construtivos visíbeis. Detrás, as aspas e un gran círculo negro coas letras CR-ML-NCK, consoantes do apelido do autor, en branco. As rodas e as aspas xiraban, dándolle ao dispositivo escénico un dinamismo propio.

O xogo dos actores foi levado ao excentrismo da acción física. Mestura de circo, equilibrismo, danza colectiva, Meierhold amosa na obra as bases do seu traballo escénico biomecánico e conecta o traballo artístico cos rituais de produción. O jazz serviu como banda sonora, a primeira vez que se escoitaba na RSFSR. O texto do autor, comedia psicolóxica, quedaba convertido nunha serie de ritmos, minuciosos saltos, arriscadas posicións na máquina escenográfica, medidas cabriolas e xiros e, en definitiva, nun exercicio mecanizado profundamente anti-psicolóxico.

Os actores vestían a *prozopeda*, o traxe de traballo deseñado polos Construtivistas e adoptado polos actores-obreiros. Algunhas personaxes utilizaban accidentalmente un pano, un monóculo, unha fusta, un cinto militar, etc.

---

<sup>73</sup> Neste espectáculo, con base no texto simbolista do autor belga, o texto actualízase para reflectir o enfrontamento brancos-vermellos da Guerra Civil. A escena é ríxida e estática, os personaxes estatuarios e os elementos decorativos, figuras xeométricas suspendidas sobre os actores. Durante o espectáculo dábanse noticias da fronte, como a toma de Perekop. A destrución da Rexencia acompañábase do canto unánime da “Internacional”, e manifestacións espontáneas de mariñeiros irrompían desde a rúa mentres unha banda do exército se unía aos músicos do teatro. Tamén se lanzaban panfletos ao público.

<sup>74</sup> Sobre a biomecánica, ver Robert Leach, “Meierhold e a Biomecánica”, en Alison Hodge, *Teoría e práctica da interpretación*, tradución de Manuel F. Vieites, Vigo: Galaxia, Biblioteca de Teatro, 2003.

Outra obra plenamente imbuída deste espírito é a montaxe da *Morte de Tarelkín*, de Sukhovo-Kobylin, unha aceda sátira dos métodos da policía tsarista. O vestiario, deseñado por Bárbara Stepanova, consistía en pezas soltas a raias, imitando o traxe dos presidiarios;

sobre a escena baleira estaba un conxunto de ‘artefactos de actuación’, listos para moverse e usados cando os actores os necesitasen. Cada un escondía unha trampa: as patas da mesa cedían, o asento facía caer ao seu ocupante, a banquetea disparaba un cartucho. O máis espectacular era a gaiola usada para representar unha cela de cárcere na que o prisioneiro era impulsado de cabeza por algo que parecía unha picadora de carne (...). A acción contaba con persecucións con vexigas de porco atadas a varas; ao final, Tarelkín escapaba arrandeándose a través da escena nun trapezio (...): a intención xeral, tal e como a describiron Eisenstein<sup>75</sup> e Vasily Fyodorov, era ‘esquivar as partes máis ‘perigosas’ da peza que cun tratamento naturalista producirían, inevitabelmente, un efecto patolóxico e depresivo<sup>76</sup>.

Cando anteriormente falamos das achegas do seu discurso escénico omitimos mencionar unha das principais, na que profundaremos a continuación: o cine. Coñecedor do mundo deste case desde os seus comezos en Rusia<sup>77</sup>,

o seu afán por un discurso escénico estruturado a partir de códigos cinésicos estilizados desde os cales impartir o maxisterio marxista ante un público de masas vaino encamiñar cara ao cine<sup>78</sup>.

Se o Construtivismo lle inxectaba ideas para instalar un aparato escenográfico que favorecese a expresión do movemento e da acción dos corpos no espazo, a técnica cinematográfica revelaríase como a ferramenta que emanciparía ao teatro dos lastres do seu pasado.

A partir do ano 23 considera Morales Astola que podemos falar dun período de “cineificación” nas postas en escena do noso autor. Nese anoponse

---

<sup>75</sup> Eisenstein facía nesta montaxe Meierholdiana de director-asistente.

<sup>76</sup> Edward Braun, *Meyerhold: A Revolution in Theatre*, University of Iowa Press, 1998, pp. 185-186.

<sup>77</sup> Con algunha actuación cinematográfica antes da Revolución, facendo de Lord Henry nunha versión do *Retrato de Dorian Grey*.

<sup>78</sup> Rafael Morales Astola, *op. cit.*

en escena *A terra encabritada*, adaptación de S. Tretyakov da obra de Marcel Martinet *La Nuit*, e que trataba dunha insurrección de soldados no medio dunha guerra “imperialista”<sup>79</sup>. O dispositivo escénico, deseñado por Popova, incluía un xigantesco guindastre no escenario nu, pantallas de proxección e multitude de obxectos: tractores, automóbiles, metraladoras etc., absolutamente reais. A presenza dos obxectos, nunha liña similar ao teatro do seu discípulo, Eisenstein, axudan a acentuar o dinamismo e os campos de acción, nunha liña que pretende “amosar os feitos mesmos e non a reacción provocada polos feitos” (Eisenstein), fronte ao recurso tradicional da escrita teatral do “relato”, entendido aquí como a descrición verbal dunha acción a través dunha personaxe-testemuña desa acción. O cine mudo, exceptuando as breves anotacións dos intertítulos, negaba a descrición verbal das accións, sendo as imaxes en acción a base do filme.

Na representación introducíase unha pantalla que descendía no momento da proxección. Sobre a tea aparecían os rostros dos líderes, imaxes de combates, ditos e refráns da Guerra Civil. A proxección inscribíase nun conxunto formal que funcionaría por un lado designando a relación temporal entre os episodios e, situando a acción perante os ollos do espectador nunhas coordenadas espazo-temporais definidas, e por outro lado, actuando como pano e estruturando o enunciado escénico en partes.

A Popova non só aumentou co deseño o efecto propagandístico da obra: anticipou recursos válidos para integrar a pantalla funcionalmente na narración dun espectáculo. Comentarios verbais ou imaxes proxectadas na pantalla servían gramaticalmente, como signos gráficos de puntuación, ao marcar o final e o comezo dos episodios; esteticamente, como ponte que unía a suxestión cinematográfica coa expresión teatral; e dramaturxicamente, como intensificación dos códigos do ritmo e do movemento, co fin de magnificar a escenificación épica da historia<sup>80</sup>.

*O Lago Lyul*, de novembro dese mesmo ano, é tamén de sumo interese neste proceso de cineificación. A trama da peza xiraba arredor do Oeste

---

<sup>79</sup> O espectáculo ía dedicado ao “Exército Vermello” e ao seu primeiro soldado, León Trotsky, sendo representada para os delegados do V Congreso da Internacional.

<sup>80</sup> Por outra banda, a obra foi un grande éxito e a súa interferencia semiótica entre distintas linguaxes de representación provocaría unha revisión dos enfoques comunicativos na realización teatral.

Norteamericano e os problemas xerados polo Capitalismo e a mestura de razas. A escenografía, Construtivista, correu a cargo de Victor Shestakov, cun espazo escénico organizado a distintos niveis que permitían un xogo moi dinámico para a acción dramática. A iluminación, desprazando dun nivel a outro, configuraba tres aspectos: espacial, rítmico e sintáctico. A montaxe amosaba a aprendizaxe das leccións d'*A toma do Pazo de Inverno*, que xa fixera un uso intelixente da luz para crear efectos cinematográficos<sup>81</sup>.

Desde o punto de vista espacial, flexibilizábanse ao máximo as dimensións do escenario e distanciábase a explicitación pictórica que o teatro tradicional lle concedía ao lugar da acción<sup>82</sup>. Canto ao ritmo, Meierhold potenciaba un movemento actoral acelerado. O tempo para amosar unha nova acción, un novo lugar ou unha nova situación duraba o xusto para apagar unha área iluminada e acender outra. Isto vai unido á cronometración do traballo do actor, reproducindo a subordinación do actor de cine ás esixencias da cámara tal e como o vivira Meierhold en 1915.

Desde o punto de vista sintáctico, desenvólvense estratexias de escrita escénica que rachaban co estatismo dos decorados e do mesmo escenario. O público non se asomaba a unha gran xanela, senón máis ben a diversas xanelas que se abrían e pechaban ao longo da representación. Estes intentos de “montaxe” e ruptura da boca do escenario eran fundamentais para Meierhold, imprimíndolle unha simultaneidade de accións e “montaxe alternada” ao espectáculo, facendo máis eficaz a lectura teatral a un público acostumado a gozar coa narración cinematográfica.

A seguinte montaxe de interese é *O Bosque*, de Ostrovsky. Esta montaxe dunha obra clásica do teatro ruso resposta (xunto con *Un posto lucrativo* do ano anterior) á consigna de Lunatcharsky de “volta a Ostrovsky”, as primeiras presións clasicistas que comezaba a sufrir a escena soviética. En mans de Meierhold o texto foi profundamente transformado: os cinco actos orixinais transformáronse en trinta e tres episodios, á súa vez reducidos co tempo. A obra incluía un compendio estilístico de toda a súa actividade, recollendo téc-

---

<sup>81</sup> En realidade, xa nos seus espectáculos primeirizos, e notabelmente no *Espertar da Primavera*, de Wedekind (1907), se pretendía usar os xogos de luces cun senso de montaxe paralela que despois explotaría o cine con tan bos resultados.

<sup>82</sup> Poderíase falar dun influxo do cine expresionista alemán?, Rafael Morales Astola, *op. cit.*

nicas e achados do *music-ball*, Kabuki, século XVII español, circo, barraca de feira, folclore, etc.<sup>83</sup> Centrais na reestruturación á que o director fai da trama serán os artistas itinerantes: Arkashka Schastlivtsev, o comediante, e Gennady Neschastlivtsev, o trágico. Ambos os dous evocaban claramente a Sancho Panza e Don Quixote, ou “como despois diría Meierhold, o cabaleiro español dos dramas ‘de capa e espada’ e o gracioso, o bufón da comedia española”<sup>84</sup>. Ambos os dous controlarán o destino dos personaxes da obra e, en xeral, o carácter e o tempo da produción<sup>85</sup>. Canto ao influxo cinematográfico, volvéronse usar proxeccións ao comezo de cada episodio. A posta en escena respondería

ao espírito das técnicas cinematográficas, con diálogo sempre en acción, estrutura secuenciada e un ritmo actoral trepidante subordinado aos códigos visuais<sup>86</sup>.

A luz tamén codificaba a significación espacial do espectáculo.

A montaxe de *D-E/A eles, Europa!* poranos en contacto co referente cinematográfico por excelencia de Meierhold: Chaplin<sup>87</sup>. O argumento da obra era unha mestura de varias fontes: *O Consorcio DE-A historia da caída de Europa*, de Ehrenburg; *O túnel*, de Bernhard Kallerman, e textos de Pierra Hamp e Upton Sinclair. A trama ía sobre un grupo de capitalistas americanos que desexan arruinar Europa mentres que a URSS propónse salvala.

Os episodios sucedíanse a ritmo moi vivo, a estilística de *music-ball*, as danzas, as proxeccións dábanlle ao espectáculo a cadencia dun filme de aventuras<sup>88</sup>.

O ideal Meierholdiano, en canto ao seu estilo de propaganda, non se restrinxía a solemnizar de forma artística a defensa duns valores, senón que modelaba unha forma sedutora mediante o divertimento e a risa, inspirándoo-

---

<sup>83</sup> Tamén foi un éxito rotundo, manténdose en cartel até o peche do teatro Meierhold, en 1938.

<sup>84</sup> Braun, *op. cit.*, p. 208.

<sup>85</sup> A obra, nas súas orixes, era unha sátira da clase terratenente, encarnada na protagonista, Gurmyzhskaya, dona da quinta onde acontecen as accións e enredos amorosos.

<sup>86</sup> Opinións de Cristina Vizcaíno en Meierhold, *Teoría teatral*, Madrid: Fundamentos, 1998, 6ª edición.

<sup>87</sup> Véxase ao respecto o seu famoso artigo “Chaplin e o chaplinismo”, en Vsevolod Meierhold, *op. cit.*

<sup>88</sup> Comentario de Juan Antonio Hormigón, *ibidem*.

se en Charlot e no cine. O director era consciente do grande atractivo dos filmes cómicos e de aventuras, tentando traducir os seus recursos para acadar efectos similares no teatro.

Entre os recursos na escena destacaba unha tremoia que contaba con taboleiros móbiles mediante rodas e unha serie de elementos de utilería cos cales –apoiado nos cambios de luz– o espazo transformábase nunha rúa, habitacións, un salón, un estadio de deportes, a Asemblea Nacional Francesa, etc. Nunca se interrompía o movemento da posta en escena e a acción ‘viaxaba’ dun lugar a outro. Esta ‘aceleración’, combinada cos efectos lumínicos e pantallas que servían para superar as formas tradicionais de espazo e tempo, daban lugar a un espectáculo ligado estreitamente á forma do cine. Tres pantallas anunciaban os episodios e localizaban os feitos. Ás veces proxectábanse fragmentos escritos de Lenin, Trotsky e Zinoviev, ou frases alusivas a protagonistas e ás situacións representadas<sup>89</sup>.

Meierhold empregará toda unha ponencia –a mencionada “Chaplin e o chaplinismo”– como xustificación nunha época –1936– en que se atopa cada vez máis baixo intensos ataques. Nesta ponencia, conceptos como os de creación de máscara, estilización e xestualidade irrompían aplicados ao seu pasado experimental. Mencionando a montaxe d’*O Bosque* comenta o autor que o actor principal, Igor Ilinski, se aproxima na obra ao estilo chaplinesco, faltándolle tan só o ingrediente de malicia que cohabita coa bondade.

O chaplinismo tamén aboaría o terreo para integrar ao público contemporáneo no sentido imaxinativo en canto á confección da montaxe teatral. Meierhold empregaba gran parte do seu tempo en analizar as interrelacións entre o público e os filmes de Chaplin e Eisenstein, até o punto de condicionar frecuentemente o seu criterio para artellar a trama e imprimirlle ritmo aos seus espectáculos teatrais.

Charlot encarnaba a xenuína actuación biomecánica para Meierhold: cabriolas, saltos, pantomima, clown, acrobacia, patinaxe, funambulismo... Unha estética que conxugase o grotesco co melodrama e o realismo do

---

<sup>89</sup> Rafael Morales Astola, *op. cit.*, pp. 44-45.

insólito: o triunfo da Biomecánica e unha estética baseada na esperpentización da realidade mediante o humor corrosivo<sup>90</sup>.

A seguinte peza de importancia será a montaxe de *Bubus, o Mestre*, sobre un texto de Faiko. Nesta obra

abandonou múltiples elementos e recursos da súa dramaturxia anterior, que a emparentaban coa técnica cinematográfica; non obstante, recorreu a outros que tamén tomara do cine, como as máscaras de Chalin e de Lloyd, para presentar a liña do traballo actoral e os mecanismos para xerar expectación no público<sup>91</sup>.

A trama da peza xiraba arredor das indefinicións do protagonista, Bubus, un intelectual idealista que vacilaba entre a revolución e o capitalismo para rematar sendo barrido coa chegada da primeira. Por primeira vez, a escenografía rachaba co modelo das producións anteriores, sendo

non tanto unha *máquina* de actuación como unha plataforma, dándolle a máxima liberdade de movementos e xestos aos actores (...). Tratábase dun semicírculo de barras de bambú suspensas que cercaban completamente a escena, cuberta cunha alfombra oval verde ribeteada de vermello. A parede do fondo adornábase con vistosos carteis de neón, e todo viña enmarcado por un falso arco de prosce-nio. Os artefactos eran escasos<sup>92</sup>.

194

Como en obras anteriores, os capitalistas eran parodiados co repertorio dos tipos e o influxo de Georg Grosz: música de jazz, traxes suntuosos (abanos, sombreiros de copa, luvas brancas, capas, bastóns), obesidade e luxuria...

Os elementos fortemente rítmicos e musicais serían moi destacados desta peza. En palabras de Morales Astola:

O código musical, á súa vez, sobredimensionaba os códigos cinésicos dos actores. Malia que se tocaban pezas de 'fox-trots' e de jazz, case toda a música era de Chopin e de Lisz, executada ao piano por Lev

---

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>92</sup> Braun, *op. cit.*, pp. 201-202.

Arnshtan, que aparecía sobre o escenario nunha glorieta iluminada de cores, un efecto que, segundo Braun, ‘climatizaba’ a posta en escena ao estilo dunha proxección de película muda e intensificaba a ironía da historia. A cada xesto ou movemento correspondíalle un acorde, ou melodía.

De abril de 1925 é *O Decreto*, de Erdman, unha peza de sabor amargo, na que se describen as miserias dunha familia empobrecida e nostálxica do vello réxime nos seus esforzos por mesturarse coa burguesía ascendente da NEP e escapar á realidade, e na que as ‘máscaras-tipo’ cobran un aspecto trágico que lembra ás producións ‘grotescas’ do director. Canto á cineificación, está presente xa desde a carencia de acoutacións do autor, similar ao labor dos guionistas cinematográficos, que lle deixaba ao director “a realización escénica da peza”.

De 1926 será unha peciña de ‘agit-prop’ que produce co seu alumno Vasili Fedorov como director: *¡Ouwea, China!*, escrita por S. Tretyakov, na que se conta a explotación e dominación dos ‘coolis’ chineses polo imperialismo británico. Esta montaxe tende a asociarse co *Acoirazado Potemkin* (na montaxe da cal Tretyakov escribira os intertítulos): nas dúas temos a presenza dun buque encañonando á poboación chinesa, así como a expresión de violencia entre dous bandos diametralmente opostos e o carácter épico dos explotados (moi realista e ‘etnográfico’) por oposición aos explotadores, máscaras parodiadas.

Aínda que a produción Meierholdiana segue até o fin do período do que nos ocupamos<sup>93</sup>, rematamos esta sección comentando brevemente a montaxe mestra do director: *O Inspector*, de Nikolai Gogol. A estrea desta obra, o 6 de decembro de 1926, representa, alén, un xiro na liña Meierholdiana e o fin das obras ‘estritamente cineificadas’, malia que o espírito do cine aínda latexa en certos recursos da súa posta en escena<sup>94</sup>.

Na liña das súas montaxes de textos clásicos, Meierhold leva a cabo unha profunda e persoal reelaboración da peza gogoliana, á que vía como “realismo, hipérbole, fantasía”: a obra tradicionalmente representábase como unha peza choqueira e de comedia lixeira, contorno provinciano e con personaxes “tipo”; nas súas mans pasa a converterse nunha traxicomedia, crítica global á época do

<sup>93</sup> Coas montaxes das dúas seguintes obras de teatro de Maikovski: *A Chinche* e *a Casa de Baños*.

<sup>94</sup> Para unha descrición detallada da peza véxase o capítulo 9 de Braun, *op. cit.*, “Meyerhold, a Revolution in Theatre”.

tsar Nicolás, xunto cos modos de vida da súa nobreza e dos seus oficiais. O texto é engrosado con numerosos engadidos doutras obras de Gogol (*Historias de Petersburgo, Os xogadores, Matrimonio*), e a acción ambientada en San Petersburgo, capital da Rusia Imperial. O espectáculo resultante era unha montaxe innovadora e polémica, en quince viñetas, e cunha duración de catro horas<sup>95</sup>.

O cinematográfico está presente nesta obra, alén de na velocidade típica de Meierhold, a través da “énfase nos xestos reiterados que formaban a base da interpretación dos caracteres”<sup>96</sup>. Os actores atopábanse na maior parte das escenas colocados sobre unha tarima reducida, en gran cantidade e chea de obxectos, que ía sendo introducida e retirada cun pequeno camiión (deste xeito evitábase a interrupción dos cambios de escena). Os actores, así inmovilizados nun espazo reducido, tiñan que rendibilizar a pantomima mediante a creatividade corporal no marco pequeno que lles tocaba; os modelos eran claramente os da actuación do cine:

Meierhold insistía en que estudasen as películas de Charlie Chaplin, Buster Keaton e do director James Cruze, cuxo *Pelexar cara a Adiante* estaba sendo estreada por esas datas en Moscova<sup>97</sup>.

196

Nunha conferencia ao ano seguinte voltaría sobre isto falando da montaxe do *Inspector*:

Utilización do acadado no cine polos mestres Griffith, Cruze, Keaton, Chaplin e a superación das “bromas típicas do teatro”(lazzi). Novos métodos de interpretación artística<sup>98</sup>.

A agrupación dos personaxes na pequena escena artellábase arredor dun obxecto significativo, como o diván ocupado por nove persoas nas escenas primeira e segunda. Isto remítenos tamén a cómo capta a cámara unha escena similar: “parece como se Meierhold lese a posta en escena do *Inspector* como unha sucesión de planos xerais curtos”<sup>99</sup>, lembrando exemplos similares no cine como *Charlot, Bombeiro*.

---

<sup>95</sup> Ou máis ao comezo. Walter Benjamin, que estivo en Moscova en decembro de 1926, lembra que cando se estreou a obra, en realidade duraba cinco, sendo despois reducida a catro.

<sup>96</sup> Braun, *op. cit.*, p. 225.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> Morales Astola, *op. cit.*, p. 49.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 48.

Meierhold, tanto dentro coma fóra dos límites en que o trata este artigo, foi sempre un inqueda e ousado experimentador, buscando novos camiños e formas para a transmisión de mensaxe e a creación artística, e dando lugar a unha experiencia insólita e irrepetíbel de montaxes teatrais que, por desgraza, non atopou continuadores no teatro. As directrices do “Realismo Socialista” converterían nun dos escasos e valentes loitadores en solitario na defensa da súa arte, pagando ao final co máis alto prezo que pode ofrecer home algún: a vida. Dos seus seguidores no cine, con maior éxito e proxección, ocuparémolos máis adiante.

O pobre vello está recostado sobre a estufa, tremendo. Quén diría que como lord Henry, en *Dorian Gray*, este mesmo vello encarna a un impecábel dandy que, arrandeándose no seu sillón, contempla un papagaio.

Faise un nobelo. Encóllese.

Pérdeselle o pescozo subido máis alá das orellas.

A mandíbula amarrada cun trapo.

Os longos dedos profundamente soterrados nas mangas do abrigo.

“Que o mundo saiba cómo tratan a Meierhold...”

Até agora, non fixeran nada especial con Meierhold.

Non obstante:

A sección de teatro (TEO) do Narkompros que xa non está baixo a dirección de Meierhold, negoulle hoxe o presuposto para a reparación do seu teatro...

“Envíen un fotógrafo”<sup>100</sup>.

197

## O Cine no Teatro: Eisenstein

Creo que debo recoñecer, en primeiro lugar, a miña débeda cos principios fundamentais do circo e do teatro de variedades, que apreciaba apaixonadamente desde a infancia. Baixo a influencia dos cómicos franceses e de Chaplin (do que tan só escoitara falar), e das primeiras novas arredor do fox-trot e do jazz, este amor xuvenil desenvolveuse cada vez máis. O elemento do teatro de variedades era indispensable naquel momento para que nacera un modo de pensar baseado na montaxe. Os variopintos traxes de Arlequín ampliáronse até cubrir todas as estruturas do programa, até converterse no modo mesmo de produción do espectáculo.

S. Eisenstein

---

<sup>100</sup> Eisenstein, *op. cit.*, p. 253.

As orixes da produción artística e teatral do que sería o maior dos directores do cine soviético comeza xa no período da Guerra Civil cando o mocíño estudante de enxeñería Serguei Mikhailovich Eisenstein toma parte na organización dun estudo dramático no teatro de Velikie Luki, na fronte, onde traballará entre febreiro e maio como director e escenógrafo. Algunhas notas no borrador do texto das súas memorias proporcionan algúns detalles sobre o seu traballo neste estudo<sup>101</sup>:

Semionov actúa na *Toma da Bastilla*. O conde Suzor, un sueco rusificado, e máis eu pintamos os panos de fondo... ‘escenógrafos afeccionados’. A obra de Averchenko *O Dobre*; Peich fai o papel de lacaio. Eu póñoa en escena... A obra do comisario. Actúo e esaxero desmedidamente. Coñezo a Eliseiev. ¡O escenógrafo de *Ivanov Pavel!* A representación de *Marat*. Aparezo como Tuvache. ¡Horrible! Peich vaise a Polotsk e despídenos a Eliseiev e a min [...]. Nas marxes dos meus debuxos técnicos están os decorados e os esbozos para a posta en escena.

198

Con todo, na mesma biografía atopamos un feito que o futuro director lembra como decisivo: a construción dunha ponte de barcas sobre o Izora, río Nèva, en 1917. A construción, co tempo rigorosamente calculado para as operacións, “lentas e rápidas, entrelazadas e intersectadas”, a “rede rítmica do tempo” preludian xa a biomecánica Meierholdiana que estudará e as súas pescudas persoais. Nas súas propias verbas:

Non, non foron os modelos de representacións clásicas, nin as transcrucións de espectáculos excepcionais, nin as complicadas partituras de orquestra ou as complexas evolucións do corpo de baile o que me fixo sentir por primeira vez toda a embriaguez suscitada polos corpos que se moven con rapidez diversa ao longo do gráfico do espazo desmembrado<sup>102</sup>.

A súa marcha a Moscova para aprender xaponés vai supoñer o verdadeiro comezo da súa carreira teatral. Unha vez na capital dedícase á pintura e decoración teatrais, e pasa polas probas de admisión do GYVRM, onde coñece ao

---

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 408.

<sup>102</sup> Victor Sklovsky, *Eisenstein*, Barcelona: Anagrama, 1973, p. 58.

tamén decorador Yutkievich. A entrada no GVYRM implicará o estudo e a aprendizaxe con Meierhold, e moitas das ideas eisenstenianas deste período son aplicacións prácticas das teorías biomecánicas do seu mestre.

Con anterioridade, Eisenstein xa participara na montaxe d'*O Mexicano*, obra dirixida por Valentín Smishliaev e Boris Arvatov<sup>103</sup> sobre textos de Jack London no Teatro obreiro do “Proletkult” de Moscova. Encargado da dirección escénica, na práctica este foi o seu primeiro traballo de dirección. A obra xiraba arredor dun boxeador e dos seus intentos de recadar fondos para a causa obreira participando nun combate. No proxecto inicial, a escena do combate de boxeo<sup>104</sup> tería lugar entre bastidores, segundo a vella tradición teatral. Eisenstein, pola contra, decidiu construír no proscenio un auténtico ring, e ensinou a boxear aos dous actores<sup>105</sup>: “Eisenstein quería opoñer á forza da arte distractiva burguesa un espectáculo deportivo en toda a súa pureza”<sup>106</sup>.

Despois de participar en variados plans de decorados, vestiario e postas en escena para os teatros de Foregger<sup>107</sup>, en 1922 colabora con Yutkievich e os seus amigos, os futuros directores da FEKS Kozintzev e Trauberg, no espectáculo *A liga de Colombina*, inspirada na pantomima de Donati, *O chal de Colombina*, que montara en 1912 Meierhold en colaboración co pintor Sapunov, e que tamén montara o director de vangarda Tairov baixo o título d'*O veo de Pierette*. A obra representaba unha asimilación das tradicións da *Commedia* unidas a un intento de “urbanizala” e “actualizala”. No primeiro

---

<sup>103</sup> Ambos importantes figuras dentro da Proletkult e o segundo colaborador de Meierhold e un dos teóricos da LEF.

<sup>104</sup> É de subliñar que o intento de adecuación de espectáculos de boxeo para fins propagandísticos non era algo novidoso. O pallaso Lazarenko interpretara un sketch de Maiakovski titulado “Campeonato Mundial de Boxeo”, no que Lloyd George, Wilson, Wragnel e Pilsudski fracasaban no combate contra o campión ruso, Revolución (en ruso, “boxeo” e “loita [de clases]” empregan a mesma palabra).

<sup>105</sup> Este interese pola “verdade” da escena xa tivemos oportunidade de ver que era un elemento omnipresente nas teorías teatrais rupturistas da vangarda, así nas montaxes de Meierhold. A explotación desta liña acabaría sendo unha das razóns principais na evolución de Eisenstein cara ao cinema.

<sup>106</sup> Outro aspecto importante da obra foi o escenario da segunda parte: Eisenstein dispuxera sobre o escenario dúas oficinas de *managers* de boxeo rivais. Querendo subliñar satiricamente o aspecto deshumanizado e mecanizado da civilización transatlántica, deulle a unha das oficinas formas exclusivamente redondas e á outra, exclusivamente cadradas. Tamén os móbeis e as personaxes se transformaban en esferas e cubas grazas á maquillaxe e o vestiario. Só o heroe, na liña “monumental”, aparecía sen maquillaxe: un adolescente delgado, moreno, único home vivo entre os manequíns.

<sup>107</sup> Notábel creador de “máscaras” ao estilo da *Commedia* sobre os novos tipos sociais: a “vendedora”, a “comunista de carteira de coiro”, o “intelectual-místico”, o “poeta imaxinista”, o “miliciano” e o simple clown, “o agosto”.

acto, na bufarda de Pierrot, construíuse unha vertical, é dicir, a inmensa xanela da habitación ocupaba todo o espazo escénico e era ao mesmo tempo o escenario. As personaxes tiñan que moverse en sentido vertical, achegándose ao foro. O segundo acto desenvolvíase na casa de Arlequín, ía acompañado de música de *jazz* e o mestre de baile non era un ser humano, senón un autómat, concibido baixo a influencia do vestiario de Picasso para a *Parade*, de Cocteau. Na concepción de Eisenstein, Arlequín debía aparecer en escena vindo da sala sobre un aramio, como un funambulista; esta idea sería utilizada outra vez na súa montaxe do *Sabio*. A obra, dedicada ao seu mestre (“A Vsevolod Meierhold, mestre do chal, dos aprendices da liga”) é o primeiro exemplo, na liña excentrista e da “montaxe de atraccións” dos dous artistas, e aparecía titulada como: “A liga de Colombina. Descubrimento de atraccións escénicas de Serguei Eisenstein e Serguei Yutkievich”. Non obstante, a obra non chegou a ser montada.

Despois de pasar a axudante de dirección de Meierhold na *Morte de Tarelkin*, Eisenstein embarcarase na súa principal peza deste período, e a primeira na que actuaba oficialmente de director: *Até o máis sabio se equivoca*, de Ostrovsky, en colaboración co poeta S. Tretyakov, nunha obediencia un tanto irónica ás directrices que nese ano 1923 provenientes de Narkompros incitaban á posta en escena do clásico ruso con ocasión do seu centenario<sup>108</sup>. En palabras de Sklovski:

Era o espectáculo de cómo se pon en escena un espectáculo, era como un espectro, era a parodia de Ostrovsky, a parodia do teatro en xeral e do teatro da reminiscencia en particular, era a parodia da propia idea da conexión entre os varios episodios<sup>109</sup>.

O escenario empregado para a representación

tomou a forma da pista dun circo ecuestre, pechado por unha barreira vermella e circundado nas súas tres cuartas artes polo público. A parte restante pechábase mediante un pano enfronte do cal se situaba unha pequena plataforma, colocada a certa altura<sup>110</sup>.

<sup>108</sup> Tamén Meierhold, nese espírito, leva a cabo a montaxe revolucionaria d’*O Bosque*, do mesmo autor, da que xa tivemos ocasión de falar, o ano seguinte.

<sup>109</sup> Sklovsky, *op. cit.*, p. 81.

<sup>110</sup> Tinianov, Kulechov, Dziga Vertov, Nedobrovo, Eisenstein, *Cine Soviético de Vanguardia*, Madrid: Alberto Corazón editor, 1971, p. 63.

Usando o texto de Ostrovsky tan só como un esqueleto xeral, e modificando grandemente aos personaxes, convertidos en “clowns” e “acróbatas”, a obra engarzaba unha sucesión variada de “atraccións”:

As emocións expresábanse por medio de espectaculares alardes físicos. Nunha escena, Strauch manifestaba o seu enfado cara a unha caricatura precipitándose a través do retrato cun salto mortal. Os cambio de acción eran tan repentinos e a representación das situacións tan desquiciadas que todas as representacións comezaban cunha lectura, feita por Tretyakov, dun resumo da trama da obra<sup>111</sup>.

Os espectáculos acrobáticos tiñan unha grande importancia: o actor principal Grigori Alexandrov, colaborador vitalicio de Eisenstein e futuro cineasta, aproveitaba ao máximo a súa formación coa *troupe* circense dos irmáns Rudenko, pois o seu personaxe camiñaba sobre un arame tenso e subía a un trapecio.

A medida que tomaba forma, o espectáculo íase facendo máis ‘pesado’, aumentaba a cantidade de material, necesitabamos trapecios e arames e os desprazamentos resultaban cada vez máis complicados<sup>112</sup>.

201

Janukova, á súa vez,

trepaba por unha pértega, unha garrocha grandiosa, laboriosamente mantida en equilibrio por un actor. Era un truco acrobático non desprovisto de perigo real<sup>113</sup>.

A obra remataba co estoupido de tracas debaixo dos asentos dos espectadores.

Adóitase dicir habitualmente que a miña carreira cinematográfica comezou coa dirección da comedia de Ostrovsky *Ata o máis sabio se equivoca* (...), o cal é ao mesmo tempo exacto e falso. Falso se unicamente se funda no feito de que esta produción contiña unha breve película cómica realizada para esa posta en escena (non separada,

---

<sup>111</sup> David Bordwell, *El cine de Eisenstein*, Barcelona: Paidós, 1999.

<sup>112</sup> Grigori Alexandrov en *El cine soviético visto por sus creadores*, Op. cit, pp. 79-80.

<sup>113</sup> Sklovsky, op. cit., p. 80.

incluso no plano da montaxe, do espectáculo teatral). É máis certo se se funda no carácter da posta en escena<sup>114</sup>.

Alén do influxo da *Commedia* e do circo, esta mestura do grotesco dos pallasos con exercicios acrobáticos mecanizados (nunha liña semellante á das montaxes contemporáneas de Meierhold, das *Bodas*, de Gogol, que realiza a FEKS, das obras de Serguei Radlov e Alexander Tairov) reflectiría o influxo do cine mudo americano. Un artigo conxunto de Eisenstein e Yutkievich do ano 1922 apunta nesta dirección: “as películas de Fairbanks, Chaplin e Arbuckle, así como outros actores de Hollywood, ofrecían ‘oportunidades de auténtico excentrismo’<sup>115</sup>”.

202

O artellamento da montaxe pódese contemplar nas formas de relación dos personaxes. Na peza, a trama xira arredor de Glumov, un descarado trepador social, cortexa á Mamaeva, á que o seu Mamaev lle encargou vixiar, ao tempo que tenta casar coa sobriña de Mamaev, Turusina. Na representación, Mamamev (Maksim Strauch) relacionábase co actor principal na parte inferior mentres que os fragmentos coa Mamaeva (Janukova) recitábanse desde a plataforma. En vez de cambiar o escenario, Glumov subía e baixaba de plataforma, tomando un fragmento de diálogo dunha escena, interrompéndoo co doutra. Este alternar de escenas aumentaba o ritmo.

O autor levaba a cabo unha “modernización revolucionaria”, transformando como dixemos as personaxes nos equivalentes clownescos da actualidade socio-política: así, Mamaev/Miliukov, Krutitzky/Joffre, Golutvin/un *nepman*<sup>116</sup>. Na obra, un dos móbiles da intriga é un diario no que Glumov anota as súas aventuras. É este diario o que constitúe a “breve película cómica” en imitación do *kino-pravda*.

Continuando co estilo anti-psicolóxico de actuación dos espectáculos da Vangarda esquerdista, o tema do aventureiro-protagonista trátase

---

<sup>114</sup> Tinianov, Kulechov, Dziga Vertov, Nedobrovo, Eisenstein, *op. cit.*, p. 58.

<sup>115</sup> Bordwell, *op. cit.*, p. 26.

<sup>116</sup> Nisto continúa Eisenstein a creación de “tipos” e “máscaras” similares ás do teatro de Foregger ou ás de *Misterio Bufo*. Miliukov fora un ministro conservador e belicista do Goberno Provisional. Joffre, un xeneral francés e asesor militar do exército polaco, inimigo dos soviets. Os *nepmen*, os “novos ricos” aos que a nova política económica da NEP deu lugar.

ao estilo excéntrico por medio duns cambios convencionais de vestuario en escena. Na película-diario íamos máis lonxe aínda. A través dun salto perigoso e dun fundido encadeado, Glumov transformábase nun obxecto determinado desexado por calquera personaxe. Así, conver-tíase en metraladora diante de Joffre-Krutizky, que tronaba vestido de *clown* sobre un tanque no patio da Academia Militar (...). Diante doutro *clown*, Miliukov-Mamaev, apaixonado dos sermóns sentenciosos, Glumov transformábase nun burro no parque zoolóxico. Por último, e fronte á tía que ardía en paixón polos seus sobriños mozos, transformábase mediante fundido no pequeno Inkijinoff (...). Aquelas tomas non tiñan nada que ver co cinema como tal, aínda que houbera nelas primeiros planos mesturados con panorámicas e até un comezo de película de aventuras, no que Alexandrov, vestido de negro e con frac, saltaba dos tellados e caía desde un avión até un automóbil a toda velocidade, chegando despois á entrada do teatro do “Proletkult” no momento en que se escurecía a pantalla e aparecía el mesmo na sala, berrando e co rolo de película na man<sup>117</sup>.

O diario de Glumov, xunto con toda a montaxe, representaba un fértil exemplo da colaboración teatro-cine que as futuras montaxes do Meierhold da “cineficación” ía emprender, xunto coas contemporáneas *Himeneo*, da FEKS; *O Talón de Ferro*, de Gardin, e as montaxes de “teatro épico” de Piscator en Alemaña.

Moi no estilo da época, á representación seguiulle un correlato teórico xustificando as prácticas formais: o manifesto de Eisenstein *Montaxe de Atraccións*, que Tretyakov publicou na revista *LEF*. Nel, á parte de polemizar coas liñas teatrais da Proletkult<sup>118</sup>, xustifica as características dun novo teatro que deberá artellarse como unha suma de “atraccións”, cuxo obxectivo final é o de levar aos espectadores nunha determinada dirección (“axitación, propaganda, divulgación sanitaria”). E que se entende por atracción?:

---

<sup>117</sup> *El cine soviético visto por sus creadores, op. cit.*, pp. 53-54.

<sup>118</sup> No que fixaba como obxectivos da organización a eliminación da institución teatral e a pescuda de resultados na “cualificación da organización da vida cotiá das masas”. O restante, pezas realizadas “para o momento”, divídeo Eisenstein entre a “ala dereita”, con propostas de teatro tradicional, e a “esquerda”, excéntrica, e á súa vez dividida despois da montaxe d’*O mexicano* entre a liña do propio autor e o traballo dos demais (Pletnev, *Precipicio*, e Smishliaev, *A ferriña domada*), que terían esquecido “canto había de máis válido nos resultados d’*O mexicano*.”

A atracción (no seu aspecto teatral) é todo momento agresivo no teatro, é dicir, cada un dos seus elementos que sitúa ao espectador baixo unha acción sensorial ou psicolóxica, verificada experimentalmente e calculada matematicamente para obter determinadas sacudidas emotivas do receptor, sacudidas que á súa vez constitúen no seu conxunto a única condición de posibilidade de percibir o momento ideal do espectáculo, a conclusión ideolóxica definitiva (O camiño do coñecemento ‘a traves do xogo vivo das paixóns’ que é específico do teatro).

Unha teoría, pois, intimamente relacionada coas intencións propagandísticas, de AXIT-PROP, da produción, e reflectindo o forte influxo que as teorías reflexolóxicas de Pavlov tiveron nos artistas soviéticos dos anos vinte.

A proposta dun teatro de atraccións presentábase como un asalto aos modelos “tradicionais” de teatro. Aínda que as atraccións se puidesen ganduxar nun marco común e xeral, incluso con base nun texto literario concreto e cunha trama coherentemente narrativa, quedaba claro que as atraccións por igual, sen predominio das “teatrais” e “literarias”, ían ser o principal (“tanto o ‘recitativo’ de Ostuzev coma a cor do chaleco da primeira actriz, tanto un golpe de tímpano coma o monólogo de Romeo”), ignorándose “tanto o ‘descubrimento das intencións do dramaturgo’, a ‘interpretación correcta do autor’, o ‘acercamento veraz á época’, etc.”<sup>119</sup>. Alén do manifesto, a montaxe de atraccións figurará como un elemento clave nas primeiras montaxes cinematográficas do autor, que en boa medida seguirán respondendo a este modelo<sup>120</sup>.

Outro dos aspectos importantes, que parece preludiar a carreira do autor, será a obsesión por liberar ao teatro totalmente “do xogo da ‘figuratividade ilusoria’, e da ‘representatividade’, até agora decisiva e inevitábel, para pasar á montaxe de cousas ‘reais’”. Un interese na realidade que ficará como unha das súas autoxustificacións cando dea o salto do teatro ao cine.

<sup>119</sup> Manifesto “Montaxe de Atraccións” en Tinianov, Kulechov, Dziga Vertov, Nedobrovo, Eisenstein, *op. cit.*, pp. 95-100.

<sup>120</sup> Do caso da *Folga* falaremos máis adiante. No *Potemkin* algúns exemplos poden ser a carne con vermes, os golpes que os cosacos lanzan ao espectador, a nai que leva en brazos ao seu fillo morto e que berra a súa ira á cámara, unha muller co ollo rebentado en primeiro plano, os canóns alzándose a apuntando cara ao público, a proa do Potemkin cortando o cadro e abalanzándose cara ao público no final...

De novembro de 1923 será a súa segunda montaxe co teatro da Proletkult moscovita e coa colaboración de Tretyakov: trátase dun ‘axit-guiñol’ escrito por este último e titulado *Escoitas, Moscova?* O tema que se abordaba na pección era:

as rebelións comunistas de Alemaña e Hungría, por medio dunha mestura esquemática de melodrama e gran guiñol. Coas súas grandiosas abstraccións e figuras caricaturescas (Pound, o financeiro, os artistas Grubbe e Grabbe), a obra parecía ás pezas de protesta do expresionismo alemán. Tretyakov e Eisenstein reduciron o número de accións e presentaron en cada escena unha actuación máis simple e de maior unidade. Segundo se conta, o público respondeu á provocación: os asistentes increpaban aos actores e respondían cun enorme bramido cando, no clímax da obra, se gritaba o título<sup>121</sup>.

As postas en escena eran xeometricamente convencionais. Destas dúas montaxes terían nacido, segundo Eisenstein, novos elementos fundamentais de expresión (e o camiño cara ao cinema): para evitar o perigo de caer en desprazamentos de liñas puramente plásticas, o mecánico e exacto, comézanse a traballar mecanismos cinematográficos relacionados coa posta en escena no interior dun encadre: o *Mizankdr* (ou *mise en cadre*). Por oposición á teatral “posta en escena”, relación recíproca de persoas que actúan, a “posta en encadre” era a composición visual dos encadres reciprocamente dependentes entre si nunha secuencia de montaxe.

As contradicións saíron á luz na última produción teatral de Eisenstein para a *Proletkult*: a obra de Tretyakov *Máscaras de Gas*, estreada na primavera de 1924.

A representación neste caso tivo lugar nos talleres da empresa de gas moscovita (...), agora o público estaba sentado en bancos, rodeado de máquinas, entre obxectos, sons e olores dunha fábrica, mentres vían aos actores gatear entre as turbinas e correr polas pasarelas. Este ‘axit-drama’ tiña por protagonista a un director de empresa burgués que despilfarrara os fondos da fábrica destinados a seguridade; como resultado, non hai máscaras de gas cando se descobre un escape. Os traba-

---

<sup>121</sup> Bordwell, *op. cit.*, p. 27.

lladores conseguen arranxar o escape. Ao rematar cada representación, os obreiros da empresa do gas entraban a traballar, acendían as turbinas e iluminaban a fábrica<sup>122</sup>.

Para Sklovski, *Máscaras Antigás* era un espectáculo

inmerso na realidade (...), un intento de pasar da parodia ao material real (...). Este espectáculo pouco logrado é moi interesante porque marca o paso do *Sabio* á montaxe semántica de material real.

Postura similar tería o propio Eisenstein, para o cal na obra xa se atopaban todos os elementos das súas tendencias cinematográficas. As turbinas, a fábrica en último termo

negaban os restos postreiros do truco e os costumes teatrais, e todos os elementos parecían fundidos de modo independente. No medio dos valores plásticos da fábrica reaparecían ridículos os accesorios teatrais. O elemento 'espectáculo' era incompatíbel co cheiro punzante do gas. O mísero escenario perdíase entre os auténticos escenarios da actividade traballadora. En definitiva: foi un fracaso. Deste xeito, atopámonos no cinema.<sup>123</sup>

206

## O Teatro no Cine: Eisenstein, Vertov e a FEKS

Que mecánica se atopa na base desta santa arte en cuxo servizo entrei! Non é tan só unha mentira. Non é tan só un engano. É dano. Un horrible, terríbel dano. Pois tendo esa posibilidade –de acadar de xeito ficticio a satisfacción–, quen se porá a buscala como resultado dunha realización real, auténtica?  
S. Eisenstein

Debo dicir inmediatamente que esas historias divulgadas polos nosos inimigos, segundo as cales a arte soviética negaba e destruía todo o procedente do pasado non son máis que invencións de ignorantes. Queríamos construír de novo, si, pero creo que coñeciamos perfectamente a arte do pasado, a arte que tanto nos ensinou  
S. Yutkievich

---

<sup>122</sup> *Ibidem*, pp. 27-28.

<sup>123</sup> Tinianov, Kulechov, Dziga Vertov, Nedobrovo, Eisenstein, *op. cit.*, p. 71.

Nos apartados anteriores faciamos un percorrido polas producións teatrais de dúas das figuras máis relevantes da vangarda soviética: Meierhold e Eisenstein, poñendo especial énfase na influencia que sobre as súas montaxes exerce unha recuperación de elementos de cultura popular e da nacente produción cinematográfica, novo medio que fascinará ao primeiro e seducirá ao segundo para as súas filas. Nas liñas que seguen pretendemos esbozar unha breve cronoloxía dos feitos máis relevantes do cine soviético de 1917 a 1930 e problematizar algúns dos aspectos e mitos creados arredor da constelación “cine soviético de vangarda” e das súas relacións co teatro experimental, do que en moitos casos xorde ou ao que en moitos casos tamén se opoñen as súas propostas. Remataremos centrándonos en tres figuras e movementos clave: Eisenstein e a *Proletkult*, Dziga Vertov e os *Kinoks*, o grupo FEKS e o *Excentrismo*.

## 1. Orixe e cronoloxía da cinematografía soviética

Sobre as orixes do cinema soviético hai unha abondosa bibliografía, clásica e ditirámica<sup>124</sup> nos máis dos casos, que adoita poñer o comezo celebratorio deste co decreto de nacionalización do antigo cine tsarista, asinado o 27 de agosto de 1919. Para estes autores, a nacionalización sentaría a base que permitirá, tras os avatares problemáticos da época, o xurdimento dunha nova xeira de artistas revolucionarios que revolucionarían o medio a nivel mundial. Quizais máis próximas á verdade poderían ser as teses que defende Silvestra Marinello no seu artigo “Cine y Sociedad en los años de oro del cine soviético”<sup>125</sup>, texto que prefire darlle máis peso ás continuidades e á longa, traumática recuperación da arte tras os primeiros –catastróficos– anos da Guerra Civil. Unha cronoloxía básica dividiría os anos a comentar nas seguintes etapas:

a) 1917-20: O primeiro período nace baixo o peso da Guerra Mundial agonizante, cun medio xa en crise que se agravará tras as nacentes Revolucións e a Guerra Civil. Moitas salas e estudos foran destruídos e a anarquía e as loitas destruírían aínda máis; actores e directores emigraban ou negábanse a colaborar co poder nacente; a película e a maquinaria (case todas de importación

---

<sup>124</sup> A este respecto, os interesados poden consultar como exemplos os libros de Guido Aristarco, *Eisenstein: Tragedia Atea. Dovjenko: romanticismo revolucionario*, introdución, notas e filmografía de Julio Pérez Perucha, Valencia: Fernando Torres, 1976; Jay Leyda, *KINO: Historia del cine ruso y soviético*, New Jersey: Princeton University Press, 1983, 3ª ed.; ou Miquel Porter-Moix, *Historia del cine Ruso y Soviético*, Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968.

europaea) escaseaban e o embargo imposto polos países occidentais á nova República empeoraba a situación. Neste contexto, a nacionalización da cinematografía pode ser vista como un paso renuente por parte do goberno, habida conta dos fracasos iniciais na colaboración coa empresa privada e aceptando como feitos consumados as numerosas nacionalizacións xa levadas a cabo polos soviets locais; cunha industria en descomposición, a prioridade e os afáns principais do goberno céntranse en conservar no posíbel os materiais existentes. Algúns proxectos máis activos (cfs., a fundación dunha escola de cinematografía e a chamada “Proporción Leninista”<sup>126</sup>) tentan desenvolverse nestas difíciles circunstancias.

A maioría das producións da época son breves curtas de axitación e propaganda: os *axitkis*<sup>127</sup>. Algúns exemplos serían *O temerario* (con guión de Lunatcharsky<sup>128</sup>, dirección de M. Narokov e Nikandr Turkin), *Pola bandeira vermella* (tamén de N. Turkin), *Pai e fillo* (dirección de Perestiani, guión de F. Shipulinski), *Camarada Abram* (de Alexandr Razumni), etc. Xunto a estas curtas producíanse tamén abondosos noticiarios nas fronteas de batalla (onde comezarían a traballar Vertov e Eduard Tissé), ao tempo que se facían inxentes esforzos por levar a cultura (e propaganda), incluíndo o cine, até os máis recónditos lugares; deste xeito, varios “trens de axitación” e buques, provistos entre outros medios de cines incorporados, percorrían co exército vermello as provincias liberadas.

b) 1921-23: O segundo período é un momento de recuperación e acumulación de forzas, de reconstrucións dos medios, máis de teoría e de preparación que de produción. É o momento dos manifestos e das fortes discusións

---

<sup>125</sup> Incluído en VV.AA., *Historia General del Cine. Volumen V. Europa y Asia (1918-1930)*, Madrid: Cátedra, 1997, pp. 211-258.

<sup>126</sup> Esta consistía nunha cantidade mínima fixada a proposta de Lenin de documentais científicos e propagandísticos que había que intercalar e alternar obrigatoriamente coas producións comerciais, estranxeiras.

<sup>127</sup> Para unha información máis detallada desta e das outras etapas da cinematografía soviética, véxase Jay Leyda, *op. cit.*

<sup>128</sup> Alén da produción de guións, estes anos tamén asisten á creación e posta en escena de varias obras de teatro do Comisario dun carácter revolucionario e simbolista (Verhaeren detrás como modelo): *Os magos*, *Iván viaxa ao ceo*, cuxo carácter místico, panteísta, de reconciliación de contrarios e uso de imaxinaría pre-revolucionaria motivarían críticas (replicadas na prensa) da esquerda radical. Tamén destacábeis son *Don Quixote liberado* (alegoría contra a *intelligentsia* idealista representada por un Gorki-Don Quixote, fronte ás figuras discerníbeis dun Lunatcharsky-Don Balthazar e Lenin-Don Rodrigo) e o drama histórico *Oliver Cromwell* (exaltador desta figura que é comparada sutilmente co Vladimir Ilich).

entre a vangarda; comeza a circulación do *Kino-Pravda*, a serie de noticiarios que fan saltar á primeira liña a Dziga Vertov polas súas experimentacións formais neles; en Leningrado fúndase a FEKS (Factoría do Actor Excéntrico), que comeza as súas actuacións no eido teatral; as longametraxes máis importantes da época son *Polo poder dos Soviets* (con guión do diplomático e político Litvinov), *Polikushka*, de Sanin (a primeira película soviética exportada ao estranxeiro), e *Os trasnos vermellos*, de Perestiani (moi popular no seu momento). A NEP (Nova Política Económica), co seu retorno parcial ao capitalismo e á iniciativa privada, permite o florecemento do consumo, dando lugar a un aumento masivo na popularidade e asistencia ao cinematógrafo; as salas échense de comedias e melodramas norteamericanos, voltándose Chaplin e os irmáns Fairbanks (entre outros) figuras populares e coñecidísimas.

c) 1924-25: Estes anos ven o primeiro florecemento da industria cinematográfica nacional. Son varias as películas subliñábeis que saen á luz: Iakov Protazanov (unha das figuras máis senlleiras do cine ruso de pre-guerra) produce *Aelita*, sorprendente fábula que conta a historia do enxeñeiro Lor e a súa viaxe ao planeta Marte, onde vive varias peripecias de revolución e melodrama. O seu espírito, fortemente influído polo futurismo, é moi da época:

O Futurismo, o Construtivismo e as influencias da vangarda europea son aquí evidentes, en especial polo que se refire ás escenas que transcorren en Marte (...). O público acolleuna con grande entusiasmo, e non precisamente polas súas audacias plásticas, senón polo gusto humorístico e popular do xogo de actores<sup>129</sup>.

É tamén no bienio 24-25 cando o grupo experimental de Lev Kulechov amosa á luz as súas primeiras películas: *As extraordinarias aventuras de Mr. West no país dos Bolxeviques* e *O raio mortal*. As dúas amosan a absorción por parte do Laboratorio de Kulechov dunha linguaxe verdadeiramente cinematográfica:

a tarefa máis dificultosa era amosar que novos actores, preparados especialmente para o cine, eran moito mellores que as estrelas de cine, psicoloxicamente teatrais<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> Miquel Porter-Moix, *op. cit.*, p. 85.

<sup>130</sup> Jay Leyda, *op. cit.*, p. 206.

O primeiro dos filmes constituía unha parodia/homenaxe do cine típico norteamericano: o burgués Mr. West e o seu gardacostas, o *cow-boy* Djeddi, viaxan cara á Unión Soviética onde, separados, lles acontecen todo tipo de aventuras, obra dunha panda de estafadores; estes aproveítanse do falso concepto que Mr. West ten da realidade soviética e, abusando dos seus medos, vano deixando pouco a pouco sen diñeiro. Ao final a banda é apreixada e, acompañado dun representante soviético, o protagonista ten oportunidade de ver o verdadeiro rostro da URSS. Malia os seus adiantos formais, a película foi ferozmente atacada pola crítica oficial; igual destino padecería a segunda produción do grupo, *O raio mortal*, tamén inspirada no cine de aventuras e nos seriais á americana

con persecucións, inventiva e misterios sen fin (...) o equipo tentaba demostrar que na Rusia soviética era posíbel realizar un filme que desde o punto de vista tecnolóxico fose tan perfecto coma un americano, ou unha boa produción europea<sup>131</sup>.

210 En 1924 estréase tamén o primeiro filme do grupo FEKS: *As aventuras de Outubrina*. Dirixido por L. Trauberg e G. Kózintzev (comezo dun longo e fértil dueto creativo), a pantalla narra a chegada a Petrogrado da “quenlla do capitalismo” Coolidge Curzónovich Poincaré<sup>132</sup> para esixirle aos obreiros e campesiños o pagamento das débedas tsaristas. O anti-heroe viña acompañado dun home da NEP, parte da detestada nova burguesía emerxente. Todas as súas manobras fracasarán da man dunha moza komsomol, Outubrina<sup>133</sup>, que consegue desbaratar os seus plans. Moi próxima esteticamente aos postulados de Meierhold e Eisenstein, a cinta presentaba un conxunto de técnicas e ideas impresionantes:

Os actores proviñan do music-hall ou da danza. Traxes e decorados eran inventados á medida das necesidades e tendían a tipificar ás personaxes. Poincaré levaba un alto sombreiro de copa, o home da NEP ía vestido cun sombreiro e unha gorra a grandes cadros, a moza Outubrina, representada por unha bailarina, cubríase cunha gorra de

---

<sup>131</sup> Miquel Porter-Moix, *op. cit.*, pp. 99-100.

<sup>132</sup> O triple nome vén sendo unha parodia de varios políticos estranxeiros, considerados inimigos da república soviética: Calvin Coolidge (presidente dos EEUU), Lord Curzon (político inglés, demarcador das fronteiras entre a URSS e Polonia) e Henri Poincaré (estadista francés).

<sup>133</sup> Os *komsomol* eran as xuventudes comunistas.

feltro do tipo das usadas polo exército vermello. Técnicas circenses, do ballet e do teatro vangardista servían a unha historia típica de axit-kino<sup>134</sup>.

Tamén destes anos é o salto cualitativo na produción de vangarda de Dziga Vertvov. Alén dos manifestos, dos que se falará máis adiante, 1924 contempla a saída do número vinte e un do Kino-Pravda: *O Kino-Pravda Leninista*. Entre as súas imaxes:

Un obreiro da fábrica onde foi ferido Lenin comezaba o relato documental, dividido en tres partes: a) Lenin ferido; b) enfermidade e morte. Neste intre, o filme interrompíase mediante unha longa pausa en negro, até que aparecía o anuncio da morte, seguida da homenaxe do pobo soviético e o funeral; c) a permanencia de Lenin entre o pobo, malia a morte<sup>135</sup>.

Tamén sae á luz o *Kino-Glaz* (Cine-Ollo), subtulado *A vida ao imprevisto*. Cine-Ollo que representará unha nova teoría e praxe na obra do director bielorruso, tentando amosar nesta primeira toma a verdade multiforme do momento soviético

211

baixo sete visións ben directas: o conflito básico do anterior co novo; a diferenza entre infancia e aduldez; o conflito entre o sistema cooperativo e o mercado aberto; a vida agrícola e industrial; os problemas básicos en relación co coñecemento real; o tema do pan e o tema da carne; o tema dos impuros na sociedade rusa (xogo, bebida, droga) e as enfermidades (tuberculose e loucura) que conducen á morte, en contraposición todo isto coa vida, as súas razóns e as súas loitas positivas a base de valentía e traballo<sup>136</sup>.

1924 tamén asiste á ópera prima cinematográfica de Serguei Eisenstein: *A Folga*, unha das escasas películas experimentais que constituíu un rotundo éxito de público e crítica. Dalgúns aspectos dela falaremos máis adiante. Por agora, simplemente deixamos exposta a trama:

---

<sup>134</sup> Miquel Porter-Moix, *op. cit.*, p. 112.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 128.

Baixo as apariencias de tranquilidade, de mantemento dun estado no que os amos da produción se aproveitan dos obreiros, o contramestre dunha gran fábrica moscovita intúe que algo raro está a pasar e comúncallo aos seus superiores que, para evitar perigos, introducen espías na fábrica. Estes danse conta de que o partido social-demócrata obreiro está a lanzar proclamas que incitan á loita aberta. Mentres, un obreiro moi respectado polos seus compañeiros suicídase para salvarse da acusación de ter roubado útiles de traballo. Isto provoca unha reacción que culmina co comezo da folga. As máquinas parázanse, os obreiros reúnen nun bosque próximo para decidir o futuro da súa actuación, pero a policía trata en van de disolver aos grupos. O comité de folga, ante a contestación evasiva dos patróns, decide continuar o paro. Entón, a xefatura de seguridade fai incendiar o depósito de viños da poboación, esperando provocar así aos obreiros que, coa súa pillaxe, xustificarian a represión. Pero o seu proxecto falla, e entón a policía tenta excitalos someténdoo aos chorros provocativos das mangueiras dos bombeiros. Aproveitando a confusión producida, os responsábeis son detidos, pero os obreiros non paran e o paro acen-túase, en forma de manifestación. A policía intervéen entón de modo represivo e sanguento. Os obreiros da fábrica e os seus familiares son vítimas dos mesmos instrumentos que fixeron a súa terríbel colleita entre os mineiros de Lenski, os obreiros de Iaroslav e doutras cidades industriais da Rusia tsarista<sup>137</sup>.

Pero sen dúbida a gran película deste período (moitos dirían de toda a cinematografía soviética) será o *Acoirazado Potemkin*, de 1925. Exemplo maduro da “montaxe de atraccións” e das posibilidades que se albiscaban na súa anterior peza, Eisenstein consegue a cuadratura do círculo, desenvolvendo un filme enormemente efectista, popular e propagandístico ao tempo que dunha enorme calidade e complexidade formal e estética. *Potemkin* marcaría un fito, un antes e despois na cinematografía soviética: alén de concederlle un estatus de “vaca sagrada” ao seu autor, deixaba claras as capacidades dunha cinematografía que estaba a conquistar os postos máis altos, equiparándose coa produción norteamericana.

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 141.

O argumento da historia é de sobra coñecido, e non quixeramos estender-nos demasiado<sup>138</sup>. Dividido en cinco actos, asistimos neles á dura vida no acorazado Potemkin e á atmosfera tensa da revolución de 1905. Obrigados a comer carne podre, os mariñeiros protestan, e cando o Comandante pretende fusilar algúns dos rebeldes, prodúcese o amotinamento. Un dos mariñeiros mortos é velado no porto de Odesa, producíndose coa homenaxe ao defunto a identificación entre a poboación civil e os mariñeiros. O goberno resposta cunha sanguinaria masacre, na escalinata de Odesa. Á mañá seguinte a flota tsarista diríxese contra o buque rebelde pero este convence aos demais mariñeiros que non disparen sobre eles e atravesan a flota imperial ondeando a “bandeira vermella da liberdade”.

d) 1926-30: Neste quinquenio xa se acada o momento álxido, a “idade de ouro” do cine soviético. O medio, consolidado, empeza a producir en serie grandes obras da cinematografía universal; non obstante, este período de consolidación tamén asiste á progresiva descualificación do “formalismo” e (a través, por exemplo, dos problemas de Eisenstein) permítenos seguir unha espiral *in crescendo* que irá levando, xa na década que se nos escapa, á entronización do Realismo Socialista no cine.

Son estes os anos en que Dziga Vertov produce algunhas das súas obras máis célebres: en 1926 *A sexta parte do mundo* e *Avante, Soviet!* e en 1929, *O home da cámara*, mostra incríbel de plástica musical na que se narra un día na vida dun cinematografista soviético, alternándose a presenza dun “camera-man” nunha suite de visións da vida na cidade de Odesa. Do 26 é tamén a obra mestra do grupo de Kulechov, que lles permitirá recobrar espazo tras os fracasos anteriores de crítica: *Dura Lex*, baseada nun relato de Jack London. A película, de baixo custe e mínimo presuposto, narra as vicisitudes dun grupo de buscadores de ouro en Alaska que atopaban un rico xacemento de ouro e que, atrapados pola cobiza, recorren ao asasinato e á xustiza propia para despachar aos rivais.

O período tamén é máis rico para o grupo FEKS que os anos anteriores. De 1926 é *A roda do diaño* e *O abrigo*, sobre un conto de Gogol; do 27, *SVD*,

---

<sup>138</sup> Para a análise desta obra, que por cuestións espaciais escapa ao presente traballo, hai unha bibliografía inxente. Nomeadamente os libros do propio director e os de Sklovski, Aristarco, Bordwell son especialmente recomendábeis. Tamén François Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe: Stuttgart dramaturgie de la forme*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1990.

*A liga dos grandes negocios*, do 28 a súa obra mestra, *A Nova Babilonia*. Mestura do mellor do excentrismo con avances extraídos do expresionismo alemán, a película desnovela as loitas no París revolucionario da Comuna a través dos personaxes-tipo da proletaria (Luísa) e o seu mozo, Xoán, o bo agricultor incapaz de facerlle mal a ninguén pero que mobilizado polas forzas versallescas, verase na obriga de estar no pelotón de fusilamento da súa amada. A banda sonora do filme, realizada por Shostakovich, irmandaba esta película coa montaxe contemporánea da *Chinche* de Maiakovski, espectáculo teatral que foi un verdadeiro *melting pot* do mellor da vangarda do momento: dirixía Meierhold, texto e acompañamento de Maiakovski, escenografía e decorados de Rodchenko, acompañamento orquestral de Shostakovich.

Eisenstein dará á luz dúas obras xeniais anque moi criticadas na súa época, como son *Outubro* (1927) e *O vello e o novo* (1929). A primeira era unha posta en escena da Revolución de Outubro, encargada para o seu aniversario. Exemplo elocuente da “montaxe intelectual” de Eisenstein e de abondosos usos non diexéticos da imaxe, a cinta vería aumentados os seus problemas e a súa posterior marxinação debido a causas políticas<sup>139</sup>. *O vello e o novo*, da man do primeiro plan quinquenal, era unha exaltación lírica da colectivización e do avance do progreso no agro.

214

Para rematar, só facer mención da saída á luz nestes anos de dous directores que serían claves na seguinte cinematografía soviética: Vsévolod Pudovkin, que xa traballara no grupo Kulechov, estréase como director e acadada enorme éxito con *A Nai* (1926, sobre o famoso relato de Gorki), *A fin de San Petersburgo* (1927, o seu equivalente do outubro eisensteniano) e *Tempestade sobre Asia* (1928, unha colorista historia de guerra e revolución en Asia Central encabezada por un descendente de Genghis Khan en loita contra os imperialistas); e o ucraíno Dovchenko sae á luz con pezas como *Zvenigora* ou *Arsenal*, onde xa se atopa o seu profundo lirismo, amor e coñecemento da terra natal.

## 2. Cultura Popular-Cine-Futurismo-Americanismo

Estamos xeralmente de acordo coas teses de John Docker e outros autores cando expresan a conexión que o medio cinematográfico nacente (medio que

---

<sup>139</sup> Sinaladamente, a presenza de Trotsky tivo que ser eliminada, dadas as polémicas no partido da época, do que o anterior comandante do exército vermello acababa de ser expulsado. A posteriori, e malia os pulidos, a notoria ausencia de Stalin de calquera acción tampouco axudaría para congraciarse co ben-amado *staretz* dos pobos soviéticos.

está en proceso de transmutarse e de ser aceptado como “arte” recoñecida na época que nos ocupa) cos elementos soterrados dunha cultura popular, esa cultura popular que o modernismo cultural<sup>140</sup> dehosta e despreza nas súas chamadas ao canon egrexio das artes e á minoría ilustrada fronte ao *maelstrom* contemporáneo da música *jazz*, do *vaudeville*, do circo e dos libros e revistas ‘populares’ e outras formas culturais que absorben as grandes masas, revoltadas quizais (ou máis ben indiferentes) fronte aos berrinches dos mandaríns ou filósofos-reis da Alta Cultura.

O cine considerábase unha atracción de feira, que fascinaba grazas a uns trucos que Meliès explorara entre os anos 1901 e 1906 coas súas *Viaxe á Lúa* e *O reino das fadas*, entre outros filmes. Jean Mitry compara as películas destes anos ao sainete ou drama burlesco (...). Ilusionismo, divertimento e costumismo copaban as pantallas, co que o cinematógrafo ingresou no eido dos espectáculos ‘populares’<sup>141</sup>.

Os antecedentes teatrais do novo medio non eran, pois, os típicos produtos realistas do século XIX (típicos nos produtos da alta cultura), senón o espectacular, o carnavalesco, o excesivo, tan estudados por Bakhtin e reivindicados nos estudos posmodernos:

o cine e a televisión herdaron, desenvolveron e transformaron formas teatrais do século XIX e de máis atrás. Este teatro non estaba dominado polo realismo (...), constaba de melodrama, romance, vodevil, farsa, pantomima adulta, comedia náutica, fantasía, maxia, adaptacións shakesperianas e outros produtos irrealistas<sup>142</sup>.

A actitude da vangarda cara ao novo medio, alomenos nos comezos, xirará, pois, arredor da idea do cine como non-arte, apoiándose tanto na produción contemporánea, feiresca e inequívocamente á “Grande Arte” coma polo seu

---

<sup>140</sup> Estamos a pensar nos artigos de Leavis e a súa muller sobre a “cultura de masas” e, dun xeito máis sutil, nos argumentos máis fiados dos teóricos da Escola de Frankfurt e dos estudos de época de cultura popular que enfatizaron os seus aspectos “alienantes”, “visuais”, “pracenteiros” fronte á pureza –áscese diríamos– atormentada e espiritual das máis altas formas da cultura e do pensamento, sempre atormentadas (e puritanicamente racionais).

<sup>141</sup> Morales Astola, *op. cit.*, p. 23.

<sup>142</sup> John Docker, *Postmodernism and Popular culture. A cultural history*, Cambridge University Press, 1994, p. 66.

carácter mecánico, que leva a asociar o medio coa fotografía e coa reprodución “pura” da realidade, reprodución que en canto tal vólvese negación da posibilidade creadora. Mais non todas as vangardas reaccionarían de igual xeito, sendo de notar a especial hostilidade do mundo anglosaxón fronte á actitude máis aberta do Futurismo (tanto o Ruso coma o Italiano), consonante coa súa exaltación do progreso, da máquina e dos novos medios<sup>143</sup>.

Argumentos desta índole topamos nos primeiros artigos de Maiakovski:

Pode o cine ser unha arte independente? Por suposto que non. A beleza non reside na natureza, só o artista pode creala... Só o artista extrae da vida real imaxes artísticas, e o cinematógrafo ao máis que pode aspirar é a multiplicar, máis ou menos afortunadamente, estas imaxes. Por tal causa non teño máis remedio que proclamarme contrario á súa aparición. Cinematógrafo e arte son fenómenos de diferente orde<sup>144</sup>.

O primeiro Meierhold tamén asumía como únicos camiños cinematográficos a vía científica dos Lumière ou a espectacular, de Méliès, ningunha considerada como arte:

1. A súa utilidade circunscríbese estritamente á ciencia.
2. Carece de validez para a estética teatral incluso como elemento tecnolóxico complementario á escena.
3. O seu afán polo estilo naturalista cega aos que o estiman como maneira mecánica e obxectiva para rexistrar a realidade.
4. Emparéntase coa fotografía, que non é unha arte, e non co teatro, que si o é<sup>145</sup>.

O fito (ou fitos) que van implicar un cambio de actitude van ser as dúas películas de Edward Worth Griffith: *O nacemento dunha nación* (1915) e *Intolerancia* (1916). Malia a presenza de antecedentes, serán estas dúas pezas as que para moitos lle conferirá ao cine o seu estatuto de medio de comunicación

---

<sup>143</sup> O estímulo de Marinetti sobre Meierhold e as primeiras curtas “futuristas” en Rusia nas que Maiakovski actúa marcan xa unha evolución práctica que se consolidará ao pouco teoricamente.

<sup>144</sup> Ángel Fernández Santos, *op. cit.*, pp. 32-33.

<sup>145</sup> Morales Astola, *op. cit.*, p. 24.

lingüística a tomar en serio, partindo da complexa combinación de códigos fotográficos, teatrais e literarios organizados e seleccionados pola cámara, e a súa minuciosa e sorprendente estrutura diexética que evidencian ámbalas dúas obras.

O influxo do novo medio na vangarda soviética, moi debedora do Futurismo, foi inmenso; os casos de Meierhold e Eisenstein xa foron comentados en apartados anteriores. Tamén Maiakovski, o multifacético poeta, pintor, articulista e dramaturgo respondería activamente ao engado, aunque neste eido non puido triunfar o xenial poeta, colleitando só fracasos e vitorias parciais<sup>146</sup>. No período prerrevolucionario, Maiakovski escribira un feixe de guións, alén da súa participación nalgunhas curtas e documentais sobre os futuristas: *Os futuristas de Moscova* e *Un drama no cabaret dos futuristas nº 13*. Nos primeiros meses após outubro, e coas compañías privadas aínda en vigor, realizará tres películas coa firma Neptuno: *Non nado para o diñeiro*. Inspirada na novela de Jack London *Martin Eden*, o poeta fai de “Ivan Nov”, xenio futurista, e cambia o tráxico final do relato polo desprendemento:

abandona o seu sombreiro de copa enriba dun simbólico esqueleto, recupera a súa liberdade e, como Chaplin, ponse en marcha nun camiño que conduce ao infinito<sup>147</sup>.

217

Ao filme, rodado “sen pena nin gloria” por Turkin, que fixo o posíbel por atenuar as extravagancias do guión, seguiríalle *A Damisela e o Golfo*, sobre un texto de Amicis; Maiakovski, golfo mozo dun arrabalde obreiro, namórase dunha mestra e resulta gravemente ferido defendendo a súa honra. *Encadeada á pantalla* é a derradeira destas películas de 1918, ilustrando as visicitudes do poeta-artista que se namora dunha bailarina que sae do celuloide para estar con el.

Despois destas intervencións, a participación activa vai cesar, e o paso do tempo e a burocratización e marxinemento dos futuristas impedirá en maior grado que poida sacar adiante proxectos neste medio. A revista *LEF*, que dirixe, ponse á vangarda da teorización, incluíndo a eminentes creadores (Eisenstein, Vertov). O poeta escribe varios guións (*Os nenos; O elefante e o misto; Historia dunha pistola; Esquecede a cheminea*), algúns de gran calidade (O

---

<sup>146</sup> Para unha visión máis detallada da que, por forza, temos que dar aquí véxase *ibidem*.

<sup>147</sup> Ángel Fernández Santos, *op. cit.*, pp. 43-44.

*corazón do cine*<sup>148</sup> e *Como está vostede?*), pero só algúns proxectos menores chegan ao cine, en mans de directores mediocres. Mellor sorte topa o poeta no teatro, onde Meierhold montará todas as súas obras<sup>149</sup>.

Volvendo ao fío do artigo de Silvestra Marinello mencionado con anterioridade, unha clave para entender moitos aspectos da cultura e cinematografía soviética destes anos bríndannola dous elementos: a apropiación da película *Intolerancia* e o fenómeno da *Americanización*. A película de Griffith non só representara para os novos directores soviéticos e para a vangarda un fito: xa desde a súa estrea rusa (1916) foi profundamente popular, e impactou de xeito fulminante aos futuros dirixentes da Revolución. O 17 de novembro de 1918 ten lugar un pase especial para un público composto por funcionarios do goberno, incluído o Comisario de Instrución Pública, Lunatcharsky. Malia admiración que suscitaba, *Intolerancia* presentaba unha serie de problemas desde o punto de vista ideolóxico (coa súa concepción cíclica da historia e chamada á tolerancia que dificilmente encaixaban coas visións progresistas e de violencia revolucionaria propias da filosofía marxista), problemas que se tentaron superar acompañando a película dun prólogo

218

que poría o acento na mensaxe de xustiza social, xa presente na película, e en certo modo podería reconducir o significado da Historia de Griffith na liña da concepción histórica marxista. As épocas recorrentes de *Intolerancia* convertíanse, coa introdución engadida e recitada ante os espectadores, no pasado da Revolución<sup>150</sup>.

Na súa nova forma, a película sería proxectada no Congreso da Internacional Comunista de 1921, servindo de modelo para a nova cinematografía<sup>151</sup>.

---

<sup>148</sup> Era esta unha versión mellorada de *Encadeada á pantalla*, que incluía referencias de homenaxe e ironía ao cine hollywoodiense: cando a bailarina desaparece da pantalla, Chaplin, Harold Lloyd e outros personaxes do cine adírense a unha proposta de Fairbanks para saír en animada persecución tras os protagonistas: o coche de xoguete de Buster Keaton, Douglas galopando, vaqueiros provistos de lazo, gánsters e policías e, pechando o desfile, Charlot en zancos co seu bastón entre os dentes.

<sup>149</sup> De feito, os guións cinematográficos de *Esquecede a cheminea* e *O Camarada Sabot ou abaixo a graxa* son os antecedentes textuais de *A Chinche* e *A casa de baños*.

<sup>150</sup> Silvestra Marinello, art. cit., p. 221.

<sup>151</sup> A impresión tamén motivou que o goberno pretendese contratar a Griffith "a calquera prezo" para que pasara a ocuparse da cinematografía nacional, oferta que o director norteamericano tería rexeitado.

Análoga a esta apropiación é o chamado *Americanismo*: para a cultura soviética contemporánea, os Estados Unidos pasan a ser un modelo de enorme resistencia e atracción, non exento de contradicións. Érguese América como mito do progreso, da modernidade e da industrialización á que aspira a Rusia Soviética, simplemente obviando os seus defectos, propios do modo capitalista de produción:

América é o país dos rañaceos, dos edificios de cristal, das pontes de ferro (...); é o país dos automóviles e das máquinas, da nacente literatura de masas e do cine. O pragmatismo é a súa máis relevante expresión filosófica. Os produtos máis estendidos son o relato breve e a novela de aventuras, mentres que a novela psicolóxica non ten ningunha acollida; a produción literaria realízase en serie; os xéneros consolídanse<sup>152</sup>.

É este un fenómeno que afectará a todo o continente europeo, pero con especial intensidade á Rusia soviética dada a súa ruptura co pasado pre-revolucionario e o seu utopismo progresista. Se na vella Europa, as masas americanizadas son contempladas con desprezo e soberbia polas castas dirixentes e boa parte da intelectualidade, defensora do “elitismo” e as tradicións culturais seculares do continente (con algunhas excepcións nas Vangardas, v.g. a actitude do futurismo italiano e as utopías de Le Corbusier), na URSS a Vangarda e os dirixentes somérxese de cheo neste magma: os manifestos das vangardas exaltan o progreso e o cine, Jack London emprégase de inspiración en numerosos proxectos e guións... A absorción non está exenta de problematizacións, con todo: en máis dunha ocasión, espectáculos e descrições que teñen por obxectivo a ridiculización do mundo capitalista (como na montaxe *Lago Lyul*, de Meierhold) convértense contra a vontade dos autores no escaparate de occidente, do *jazz*, do consumo e das súas modas. Esta mesma contradición atopámola en Eisenstein e Maiakovski, onde fascinio e denuncia van da man<sup>153</sup>. De todas maneiras, unha actitude máis aberta cara a cultura de masas e os seus produtos vaise dar na URSS destes anos, incluída nas actitudes cara ao cine autóctono, propagandista, pero que non contempla con malos ollos os recursos melodramáticos e “populares” do cine á americana fronte ao “cultu-

---

<sup>152</sup> Silvestra Marinello, art. cit., p. 225.

<sup>153</sup> Como se pode ver no proxecto de guión “A Casa de Cristal”, que pretendeu rodar Eisenstein na súa estancia en Hollywood, ou no poema “A Ponte de Brooklyn”, de Maiakovski.

ralismo” da produción europea, nun momento en que están a ter lugar as primeiras iniciativas de “normalización”, “canonización” e absorción (dunha parte) do cinema dentro da “alta cultura<sup>154</sup>”.

### 3. Dúas posturas, un debate: Eisenstein e a FEKS vs. Dziga Vertov

1922 é un ano de manifestos. A produción cinematográfica soviética aínda está en cueros, pero os mozos (case todos menores de vinte anos) que van converterse en breve nos “grandes directores” do cine ruso xa avanza posicións, disparando ideas-balas desde as barricadas do papel (escaso, na época) nas que publican os seus manifestos. Son dous os textos interesantes que saen á luz: o Manifesto do Excentrismo, en ‘Excentrópolis’ (ex Petrogrado) é a primeira manifestación dun grupo de cineastas novos: os ucráinos Grigory Kozintsev e Leonid Trauberg, o petersburgués Yutkievich, e o máis adulto Georgy Krizicky. Podemos considerar á ‘Factoría do Actor Excéntrico’ que acaba de nacer como a irmá ‘petersburguesa’ dos traballos que, en Moscova, vai levar a cabo Eisenstein<sup>155</sup>. Os obxectivos e referentes teóricos son os mesmos:

#### I. A CLAVE DOS FEITOS

1) ONTE: estudos cómodos, Frontes despexadas,

Razoaban, decidían, pensaban.

HOXE: O Sinal! Ás máquinas! Correas, cadeas, rodas, mans, pés, electricidade, o ritmo da produción.

ONTE: museos, templos, bibliotecas.

HOXE: fábricas, talleres, estaleiros.

2) ONTE: a cultura de Europa

HOXE: a técnica de Norteamérica.

A industria, a produción baixo a bandeira estrelada. Ou americanización ou a funeraria.

3) ONTE: Salóns. Reverencias. Baróns.

HOXE: Berros dos vendedores na rúa, escándalos, a porra do policía, ruído, berros, pateo, carreira.

<sup>154</sup> Cfs. a selección de artigos *Introduction to the Art of the Movies* aparecidos en xornais e revistas de cine entre 1919 e 1960, nos que se vai fraguando unha xerarquía de autores con Griffith no máis alto, seguido por Eisenstein e Dreyer.

<sup>155</sup> Yutkievich marchará, el tamén, moi cedo para Moscova, onde estudará baixo a batuta de Meierhold e estreitará os vencellos con Serguei Mikhailovich, que se plasmaran xa no proxecto común da “Liga de Colombina” antes comentado.

Ritmo de hoxe: o ritmo da máquina, concentrado por Norteamérica, introducido na vida do boulevard<sup>156</sup>.

As propostas están imbuídas dunha clara imaxinaría futurista (Maiakovski exercerá de modelo e de emblema para todos estes artistas), nun rexeitamento claro das tradicións dun pasado a superar. América e o progreso son o modelo a seguir, apropiándose a súa técnica fronte ao coñecemento anticuado e decadente de Europa. Unha reivindicación do americanismo que, veremos, cita como referentes os produtos máis populares: o cine e as súas estrelas, o *jazz*, o relato popular.

## II. ARTE SEN MAIÚSCULA, SEN PEDESTAL E SEN FOLLA DE PARRA

A vida esixe unha arte

Hiperbolicamente rudimentaria, asombrosa, que crispa os nervios, abertamente utilitaria, mecanicamente exacta, instantánea, rápida.

Do contrario, non se sentirán, non o verán, non se deterán.

Todo isto, en suma, equivale a: arte do século XX, arte de 1922, arte do último segundo. Excentrismo<sup>157</sup>.

221

Control e mecanización dos movementos corporais, ritmo e velocidade que nos lembran as propostas da bio-mecánica Meierholdiana e os proxectos “produtivistas” e “construtivistas” dunha arte utilitaria, práctica, sen volutas nin adornos vacuos.

## III. OS NOSOS PAIS

Parade-allez!

Na palabra: a canción, Pinkerton, o berro do pregoeiro, a palabrota.

Na pintura: o cartel de circo, a portada da novela popular.

No ballet: os bailes americanos do café-chantant.

No teatro: o music-hall, o cine, o circo, o café-chantant, o boxeo<sup>158</sup>.

Xunto a estes, podemos engadir outros exemplos concretos e significativos: “¡Gústanos máis o cu de Charlot que as mans de Eleonora Duse!”, “Nat

---

<sup>156</sup> “Manifesto do Excentrismo”, en VV.AA., *El cine soviético de todos los tiempos 1924-1986*, Valencia: Ediciones Documentos-Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM), 1988, p. 46.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 46.

Pinkerton, o rei dos detectives”, “noso amigo, o clown Boklaro (N.N. Evreinov)”. A burla inmisericorde oriéntase cara ao teatro (e a arte) do pasado, consideradas miméticas (están a pensar no naturalismo stanislavskiano) e amplamente superadas niso polos adiantos modernos. Lunatcharsky berra indignado: “para o teatro, como tal, isto ou é unha caída ou é a ocupación do seu territorio por parte do excentrismo do music-hall”.

Coas *Aventuras de Outubrina* aínda por chegar, a FEKS montaría como primeira peza teatral unha versión libre do *Himeneo* de Gogol:

a estrutura do espectáculo, que englobaba elementos de circo, de cabaret e de cine, ía sendo construída sobre a marcha e modificábase cando nos parecía que envellecera (...). Amoreábamos elementos particulares sen preocuparnos polo conxunto. Creo que foi a primeira vez que se utilizou unha mestura de películas e actores vivos. (...) na barreira do proscenio, un mozo de fronte inmensa e cabelos encrespados animábanos, dominando a algarabía: “Demasiado lento –berra- ba, cunha voz aguda e aínda non formada de todo–, lentísimo! Acelerádeme eses movementos”: era Serguei Eisenstein<sup>159</sup>.

222

Moito máis adiante, a súa montaxe cinematográfica doutro texto gogoliano, *O abrigo*, coincidiría en tempo e formas co *Inspector* Meierholdiano.

Mais dentro da vangarda cinematográfica topamos tamén unha resposta máis radical cos vínculos do pasado teatral; tal será a postura dos *kinoks* e do seu primeiro texto: “NOSOUTROS, VARIANTE DO MANIFESTO” que sae á luz na revista *Kinophot* en 1922. Algúns fragmentos son moi significativos do seu programa:

Chamámonos os *kinoks* para distinguírnos dos ‘cineastas’, sarta de chamarileiros que a penas conseguen encubrir as súas antigüallas (...). O *kinok* agradácelle ao filme de aventuras americano, ese filme cheo de espectacular dinamismo, con postas en escena americanas á Pinkerton, a velocidade de paso das imaxes, os primeiros planos. É bo, pero desordenado, non está baseado no estudo preciso do movemento. Un chanza por riba do drama psicolóxico, pero falto, pese a todo, de fundamento. Tópico. Copia dunha copia.

---

<sup>159</sup> *El cine soviético visto por sus creadores, op. cit., pp. 127-128.*

NOSOUTROS declaramos que os vellos filmes novelados, teatralizados e demais teñen a lepra.

- Non vos acerquedes a eles!
- Non lles toquedes cos ollos!
- Perigo de morte!
- Contaxioso<sup>160</sup>.

Malia as similitudes e a tocata dun tema moi do gusto dos vangardistas como vén ser a crítica da mímese tradicional atopamos un ‘máis alá’ nos presupostos vertovianos: parécenos discernir unha especie de salto atrás ás primeiras tomas de posición da Vangarda sobre o cine: ou a liña espectacular de Méliès (que de certa forma, cultivarán os Excentristas e o primeiro Eisenstein no cine, Meierhold no teatro) ou a liña ‘documentalista’ dos Lumiere, que recollen os *kinoks*. A súa postura intransixente buscará no propio ‘ser’ cinematográfico do ritmo das imaxes (exercicio de formalismo propio?), o cine como arte de imaxinar os movementos das cousas no espazo:

NOSOUTROS chamamos: -a fuxir- das dulzonas apertas do romance, do veneno da novela psicolóxica, da aperta de teatro do amante -a dar as costas á música-, -a fuxir- academos o vasto espazo, o espazo das 4 dimensións (3 + o tempo) na pescuda dun material, dunha métrica e dun ritmo enteiramente noso<sup>161</sup>.

223

A posterior evolución vertoviana cara aos postulados do “cine-ollo”, a “vida-re-súpeto” só confirmarán estes postulados de hostilidade cara á produción dun cine “de actores” ou cara a uns usos e visións “humanos” e “teatrais” da cámara. Despois de todo, “O cine-ollo enténdese como ‘o que o ollo non ve’, como o microscopio e o telescopio do tempo”<sup>162</sup>. O poder da cámara (o ollo metálico) e da montaxe atópase frecuentemente enfatizado:

Son o cine-ollo. Son un construtor. Situeiche a ti, que acabo de crear, nunha habitación extraordinaria que non existía até o de agora, e que tamén creei. Nesta habitación hai doce paredes que tomei de diferentes partes do mundo (...). Eu, cine-ollo, creo un home moito máis

---

<sup>160</sup> Dziga Vertov, *Memorias de un cineasta bolxevique*, Barcelona: Editorial Labor, col. Maldoror, nº 19, 1974, pp. 153-206.

perfecto que o que creou Adán, creou milleiros de homes diferentes a partir de diferentes esquemas e debuxos previos.

Desde varios foros (incluídas as páxinas da revista *LEF*), as propostas de Vertov atacarán nunha loita apaixonada contra unha outra cinematografía que se vai impondo e marxinando as súas propostas. A derrota, implacábel, desembocará nunha cinematografía realista e didáctica, reducindo a Vertov ao papel de documentalista marxinal, “petando desesperadamente ás portas do Castelo da Burocracia Stalinista”. Pero nos anos vinte, a loita aínda estaba lonxe de estar decidida (anque a correlación de forzas e os primeiros éxitos do cine soviético “de actores” van impondo unha dirección). A saída da *Folga* dun xovencísimo Eisenstein arreciará as polémicas: a obra sofre ataques tanto desde a ‘dereita’ formal da Proletkult, co-realizadora do filme (e que denunciará os ‘formalismos’ e trucos da peza) como desde a ‘esquerda formal’: Vertov e os *kinoks*. O artigo “A fábrica dos feitos” deixa clara a súa postura:

A utilización crecente dos procedementos do cine-ollo polo filme ‘con actores’ (*A Folga*, Potemkin) non é máis ca un caso particular, ca un movemento fortuíto do cine-ollo en pleno desenvolvemento, pero iso é outro problema. Non me ocuparei del por agora. En canto tempo, por qué camiños, ao prezo de cantas desilusións, o espectador proletario rematará por comprender que é imposible salvar o filme de actor, decrépito e dexenerado, anque sexa a forza de inxeccións regulares do cine-ollo, só pode dicilo o futuro (...). Tempestades de feitos! Masa de feitos. Furacáns de feitos. E pequenos feitos soltos. Contra o cine-bruxería. Contra o cine-mixtificación.

*A Folga* constituíra a primeira película do mestre, contendo en esencia todo aquilo que xermolaría na súa produción posterior máis inmediata. Moito se ten comentado o carácter colectivo do protagonismo<sup>161</sup>, os xogos acrobáticos e de persecución na fábrica e nos seus contornos... Os trazos da etapa teatral do director abrollan por todos lados: a montaxe de atraccións artella *in crescendo* os rolos da película, nunha progresión trágica até a masacre final dos cosacos no arrabalde obreiro; o modelo dos “tipos” amosa a radical diferenciación de campos na loita de clase:

---

<sup>161</sup> “O espírito de masa –o segundo truco da posta en escena consciente”, en “Para unha aproximación materialista da forma”, Tinianov, Kulechov, Dziga Vertov, Nedobrovo, Eisenstein, *op. cit.*, p. 150.

nun lado están as forzas do capital, personificadas ao principio polo director da fábrica, obeso e con sombreiro de copa (...). A carón do capitalista e dos seus lacaios está a policía, co seu rabaño de espías, e o lumpemproletariado (...). Todas estas forzas están presentadas segundo o espectro de tipos esquemáticos que van desde os máis realistas (a policía) até a caricatura (o capitalista e o seu equipo), o grotesco (os animais escos espías) e o circense (o rei vagabundo e o seu séquito)<sup>162</sup>.

Fronte a eles, os obreiros, como no teatro do *Misterio Bufa* ou da *Ouvea, China!* de Tretyakov, son modelos de ‘realismo heroico’, de corpos atléticos e sans, e cunha menor individualización.

Seguindo o modelo dos *axitki* teatrais e cinematográficos e as ideas reflexolóxicas de Paulov, a obra cuestiona a necesidade de actuar directamente sobre o espectador, axitalo, mobilízalo. Unha utilización intelixente dos rótulos e de imaxes camiña nesta dirección:

“Preparación” denota as actividades dos obreiros e dos axentes da policía. “Pégalle!” aparece varias veces en escenas nas que arrastran ao obreiro capturado (...). Ás veces, os personaxes miran á cámara, tanto en enfrontamentos en plano-contraplano con outras personaxes ou simplemente dirixíndose ao espectador. A película conclúe con dous ollos en gran primeiro plano co rótulo de “Proletarios, lembrade!”. Este chamamento final ao público era unha convención do teatro da guerra civil; ao final de “Escoitas, Moscova?”, o protagonista berraba cara ao público o título da obra.

225

As ‘atraccións’ e as poderosas metáforas non diexéticas pretenden impresionar, como a controvertida secuencia final, de masacre obreira e sacrificio dun touro nun matadoiro:

Os obreiros son ‘sacrificados’ en senso figurado e a metáfora dota os actos dos soldados da connotación dunha matanza impersoal e eficaz. A montaxe elabora os paralelismos conceptuais: cando os soldados disparan, o sangue brota do touro.

---

<sup>162</sup> Bordwell, *op. cit.*, pp. 74-83.

Eis a *translatio* dos decapitamentos e electrocuci3ns do *Gran Guin3ol* para acadar os obxectivos propagand3sticos.

A resposta 3s cr3ticas vir3 da man do artigo eisensteniano: “Para unha aproximaci3n materialista da forma”. Nel, o autor exalta a s3a pel3cula como “vitoria ideol3xica no eido da forma”. Vitoria formal que ser3a o “produto de m3todos t3cnicos apropiados, que levan 3 concretizaci3n dunha nova visi3n e dun novo acercamento 3s cousas e aos fen3menos”, incomprendido polos “cr3ticos cinematogr3ficos profesionais (que non ven m3is al3 da punta dos seus narices; 3 dicir, neste caso, que o meu ‘excentrismo’)163”.

Acto seguido, tras a proclamaci3n fanfarrona d’*A Folga 3 o Outubro do Cine*, segue a resposta a Vertov, visto no mellor dos casos como un antecedente s3 no seu Kino-Pravda. O Cine-Ollo, pola contra, 3 fustrigado como

reduci3n ao absurdo dos m3todos t3cnicos v3lidos para os noticiosos documentais (...). Na pr3ctica tr3tase unicamente dun acto de negaci3n dun aspecto parcial da cinematograf3a, filmado cunha “c3mara embalada”.

226

Consonante cos principios de propaganda e axitaci3n, o filme de Eisenstein pretende traballar o psiquismo do espectador, descualificando as propostas vertovianas como un “impresionismo primitivo”, obrigado, contra a s3a vontade, a facer, el tam3n, t3cnicas de montaxe, “trucos”, que levar3n, en opini3n do autor, a Vertov nun cami3o inevit3bel cara a s3a conversi3n en “director, e incluso, quizais, un artista”. O final po3tico e soberbio do artigo marcar3 unha direcci3n para a cinematograf3a sovi3tica que acabará devorando tam3n ao seu formulador, pois tras a sombra das demandas e demagoxias arredor dun cine (o seu) de axitaci3n ag3chase o espectro do Realismo Socialista que, consecuente co seu discurso, domear3 e someter3 3s vangardas, incluíndo ao seu m3is grande representante:

O cine sovi3tico debe escachar os cranios! E non 3 ‘a trav3s da mirada reunida de mill3ns de ollos como loitaremos contra o mundo burgu3s’ (Vertov) – eles plantarannos inmediatamente mill3ns de can-

---

<sup>163</sup> Referencia apenas velada aos cr3ticos Khersonsky e A.M. Room que enfatizaron o “excentrismo” e a “falla de adecuaci3n entre ideolox3a e forma”.

delexas baixo estes millóns de ollos. Escachar os cranios co cine-puño, penetrar neles até a vitoria final, e agora, perante a ameaza de contaminación da revolución polo espírito ‘cotián’ e pequeno-burgués, escachar máis que nunca. Viva o cine-puño!

## Conclusión

Do you remember  
How deep is the ocean  
Osip Mandelstam?  
Noel Blanco

Asistimos a un espectáculo de teatro que está situado, ao parecer, no antigo refectorio do mosteiro, ampliado. O teatro alberga a setecentas persoas, por suposto ben apretadas... O espectáculo foi moi interesante e variado. Unha orquestra sinfónica reducida pero que soaba ben interpretou a obertura do Barbeiro de Sevilla, e o violinista unha mazurca de Wieniawski e as Augas de Primavera de Rajmaninov. Cantaron, non mal, o preludio dos pallasos, cancións rusas, e bailaron unha danza de cowboy e unha danza excéntrica. A Compañía de acróbatas, cinco homes e unha muller, representaron un espectáculo asombroso, facían uns números que non se poden ver nin sequera nun bo circo. Durante os entreactos, unha ampla orquestra composta por instrumentos de vento tocaba pezas de Rossini, Verdi e Beethoven no vestíbulo. Maksin Gorki, ‘As Solovki’, artigo escrito tras a visita ao campo en 1929

227

Non quixeramos dar por concluído este traballo sen antes presentar dúas últimas cuestións a teor de todo o exposto nas liñas que anteceden.

A primeira presenta a problematización da evolución posterior dalgúns dos artistas tratados con anterioridade. Aqueles que non remataron diante do paredón de fusilamento ou na morte lenta do Gulag tiveron que axustar os seus moldes ao modelo cada vez máis ríxido do Realismo Socialista, normativo desde 1934. Pensando sinaladamente en Eisenstein, unha das figuras fulcrais deste artigo, o seu encaixe a partir de *Alexandr Nevski* no marco socialchovinista dun tardoestalinismo recuperador de fitos e figuras da Historia Nacional e aplicando unha cinematografía bastante conservadora, non parece encaixar co protagonista previamente narrado na nosa metanarración. Os seguintes produtos (a montaxe operística da *Walkiria* wagneriana e a incompleta triloxía sobre *Iván o Terrible*, metáfora dos delirios de grandeza da corte

estalinista e do seu tsar vermello) poderían aparentemente levarnos a renegar do heroe. E nembargantes, anque *Neviski* e *Iván o Terrible* aparezan estigmatizadas nas historias do cine, incluso nas aíns, como produtos menos logrados, mostra da non-adaptación de Eisenstein ao sonoro e das maldades esterilizantes do Totalitarismo na creación, as dúbidas percorren o noso maxín. Os escritos teóricos do Mestre parecen amosar maior lucidez que algúns dos arroutos e bravatas que inzaban os manifestos de xuventude. Que a liña do *Iván* non topase continuación no cine sonoro non nos convence para deixar de considerala unha obra xenial, desacougante, profundamente inesperada e rica; o seu espírito operístico e teatral (dunha teatralidade que Eisenstein aparentemente refugara anos atrás para o cine) desconcerta; mais o desconcerto non diminúe a admiración. Malia as condicións específicas vixentes na Rusia estalinista, cremos acertados os paralelismos que Blanco Mourelle, sempre atento á dialéctica negativa, nos ofrece. O repregamento da vangarda, malia condicións específicas, pode enfocarse nun marco máis amplo, marco que incluíría a transición eliotiana de *The Wasteland* aos *Four Quartets*, e ao Stravisnki (tan vilipendiado pola crítica adorniana que tan lúcida se amosa noutras ocasións<sup>164</sup>) neoclásico por oposición ao dos *ballets* vangardistas.

228

A segunda cuestión que queríamos tratar xira arredor do papel definitivo que pretendemos atribuírlles ás interrelacións entre a vangarda e o poder soviético. Se en moitas ocasións os datos expostos (e a simpatía do narrador pola obra e figuras) puideron contribuír á imaxe dunha vangarda idealista enfrontada ao *Moloch* implacábel do Estado Totalitario, a realidade (como de costume) amósase máis complexa do que un simple metarrelato destas características, moi habitualmente empregado por outra parte para a análise desta e de similares situacións por unha intelectualidade orgullosa de cantar os seus sacrificios heroicos e os ideais *humanistas* que os dirixen. A Vangarda asumiu nun contexto histórico un posicionamento claro de apoio e interdependencia cun poder e unha experiencia revolucionarios cos que simpatizaba e dos que agardaba a transformación dun mundo que en moitos casos ela mesma viñera proclamado con anterioridade. Visto en perspectiva, parece inevitábel supoñer que, inseridos nun contexto de alquimia social e baixo a éxida de marxistas pouco dispostos a ver na cultura algo máis do que un suplemento (superestructural e propagandístico) na construción da nova sociedade, era inevitábel que

---

<sup>164</sup> Para este tema, a "Filosofía da nova música" achega ideas e imaxes iluminadoras que recomendamos consultar.

o tempo e a consolidación do Poder Soviético fose marxinando á Vangarda dando lugar ao Realismo Socialista e á mediocridade dos poetas de patacón (tal o xustamente esquecido *Damian Biedny*). Mais as profecías sempre se escriben cara a atrás. E cremos que anque Meierhold-Orfeo non arrincase bágoas de ferro ao déspota do Hades Estalinista non por iso queda garantido que a lira vangardista estea sempre condenada a seguir o negro camiño do exilio e a destrución. Nos infernos fríos do Gulag, nos campos xeados de Vorkuta e Kolimá, os artistas, exiliados entre os millóns, creaban aínda espectáculos que chegaban ao teatro de Magadán<sup>165</sup>, capital oficiosa do Cocito Dantesco: “Per ch’io mi volsi, e vidimi davante / e sotto i piedi un lago che per gelo / avea di vetro e non d’acqua sembiante.”

Quixeramos rescatar entre as miles de anécdotas da resistencia a traxicómica de Platón Nabokov, marionetista:

Un día montei *O Domador*, de Serguéi Obratzov. No acto final da peza, o león devoraba ao domador e cuspiá os seus bigotes. Ao ver a escena, os presos nas súas suxas chaquetas enluvadadas partíanse de risa, amosando as súas bocas desdentadas. Inmediatamente leváronme a interrogar a unha habitación en cuxa parede estaba o retrato do verdadeiro domador con bigotes, Iosif Stalin. O kum, o comisario interrogador do campo, cría que o león representaba ou ben un símbolo do imperialismo británico ou ben a León Trotsky. Ameazaron con engadirme cinco anos á miña condena por propaganda antisoviética pero remataron por enviarme a un campo disciplinario<sup>166</sup>.

A vangarda non estaba condenada ao fracaso. O sectarismo interno, a asociación entre as ás radicais do partido e as da creación artística, a carencia de apoios con poder no partido, de figuras máis flexíbeis ás potencialidades dunha arte libre e revolucionaria son erros que, dicímolo abertamente, agardamos poder corrixir na construción futura da sociedade xusta e socialista na que cremos. Namentres, tentaremos (*Historia magistra vitae*) aprender as leccións da experiencia dunha época “sorprendente e marabillosa: o comezo dunha arte (e dun mundo) revolucionaria”.

*Manuel del Río*

Universidade de Santiago de Compostela

---

<sup>165</sup> O director era Leonid Leonidovich Obolenski, antigo cineasta e estreito colaborador de Eisenstein, que cumpría unha condena de dez anos.

<sup>166</sup> Tomasz Kizny, *GULAG*, Madrid: Círculo de Lectores/Galaxia Gutemberg, 2005, p. 295.

## Bibliografía

- Adorno, Th. W., *Filosofía de la nueva música*, Madrid: Akal/Básica de bolsillo, 2003.
- Barthes, R., *A cámara clara. Reflexión sobre a fotografía*, Noia: Laivento, 2003.
- Becks-Malorny, U., *Kandinsky*, Köln: Benedikt Taschen, 1994.
- Blanco Mourelle, N., “Letras Sinistras”, en *A Caramuxa*, nº 12, 2004, e “Apostila a Letras Sinistras” (inédito).
- Bourdieu, P., *O campo literario*, traducción e presentación de Carlos Pérez Varela, Noia: Laivento, 2004.
- Braun, E., *Meyerhold on theatre*, translated and with a crítica comentary, London: Methuen, 1969.
- Carter, H., *The New Spirit In The Russian Theatre 1917-28. And a Sketch of the Russian Kinema and Radio 1919-28, Showing the New Communal Relationship Between The Three*, London: Brentano’s Ltd., 1929.
- Eisenstein, S., *YO, memorias inmorales 1*, Madrid: Siglo XXI Editores, 1988.
- *Teoría y técnicas cinematográficas*, Madrid: Rialp, 1999.
- García Seguí, A., “Tres cines nacionales – el cine soviético”, en *Buru Lan, EL CINE, enciclopedia del séptimo arte*, 85 e 86 (1972).
- González Requena, J., *S.M. Eisentein*, Madrid: Cátedra, 1992.
- Hesse, José, *Breve historia del teatro soviético*, Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- Hidalgo, D., *Un notario español en Rusia*, Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Ivanov, V., *Eisenstein y la encarnación del mito: teoría semiótica y práctica artística*, Valencia: Episteme, 1996.
- Mayakovsky, V. V., *Lenin*, Madrid: Akal, 1976.
- Méndez Ferrín, X. L., “The Great Utopia”, en *A Trabe de Ouro*, nº 13, 1993.
- Piscator, E., *El teatro político* (1963), Hondarribia: Editorial Hiru, 2001.
- Solzhenitsyn, A., *Archipiélago Gulag (1918-1956)*, 2 tomos, Mondadori/ Biblioteca El Mundo, 2002.

- Stanislavsky, C., *La construcción del personaje*, Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Tretiakov, S. M., *Hurle, Chine! et autres pièces*, L'Age d'Homme, 1982.
- Verhaeren, E., *The Dawn*, translated by Arthur Symons, London: Duckworth&Company, 1898.
- VV.AA., *Historia de la gran revolución socialista de Octubre*, Madrid: Castellote editor, 1976.
- VV.AA., "El cine soviético. Eisenstein", en *El cine, enciclopedia Salvat del 7º Arte*, 79, 1980.
- VV.AA., *Historia General del Cine Volumen V Europa y Asia (1918-1930)*, Madrid: Cátedra, 1997.
- White, S., *The bolshevik poster*, New Haven&London: Yale University Press, 1988. Tercera reimpresión, 1998.