

La influencia del futurismo italiano en el cine soviético: de Mayakovsky a la FEKS

SONIA VILLEGAS

No es posible hablar de cine futurista en sentido estricto, en el sentido de una teoría y una práctica, de una historia y una experimentación técnica que permitan definir un campo preciso; en otras palabras, no existe, no ha existido nunca un cine futurista propiamente dicho. De hecho, el único film que a todos los efectos puede definirse como tal, *Vita futurista (Vida futurista)*, realizado en 1916 por Marinetti, Balla, Corra, Ginna y Settimelli, no se ha conservado.

Lo que por el contrario sí existe es el interés demostrado por los futuristas por el cine, la relación claramente presente entre las formulaciones de los diversos programas estéticos y literarios, artísticos y lingüísticos, que los futuristas elaboraron y publicaron entre 1909 y 1916, y el cine como presencia técnica y formal en la sociedad contemporánea.

Así, si el cine futurista tuvo una existencia precaria y un tanto anecdótica, la influencia que el futurismo y sus manifiestos tuvieron sobre la vanguardia cinematográfica fue, por el contrario, decisiva, determinante, fundamental.

La mejor prueba de ello son las experimentaciones prácticas y las formulaciones teóricas del primer cine soviético, que, influenciadas en un primer momento por el futurismo italiano a través del cubofuturismo ruso (representado por Malévich, Lariónov, Goncharova, Rózanova...), se desarrollan sobretudo a partir de 1914 y culminan en 1924 con el nacimiento del grupo FEKS (o «Fábrica del Actor Excéntrico»). De todo ello voy a ocuparme en las páginas que siguen.

La actitud que los futuristas italianos mantuvieron con respecto al cine no fue ni unívoca ni estuvo desprovista de contradicciones. En poesía por ejemplo, el propio Marinetti vio en el cine un medio formidable para la emancipación del hombre moderno, como queda reflejado en los diferentes manifiestos futuristas; en pintura, Balla supo recoger la riqueza visual del lenguaje cinematográfico; y en general encontramos en todos los futurismos diferentes y múltiples asimilaciones del cine y sus procedimientos, sobre todo en cuanto a los conceptos de dinamismo, velocidad, síntesis, analogía, simultaneidad...

Pero si bien es cierto que los futuristas se mostraron fascinados por el cine como medio de expresión artística, también lo es que rechazaron toda dimensión estética del lenguaje cinematográfico como tal. El propio Boccioni consideraba que, a diferencia del cinetismo lineal de la cronofotografía, capaz solamente de visualizar la *kinesis* de los cuerpos (esto es, la simple mecánica de su desplazamiento en el espacio), la pintura futurista debía captar la *dynamis*, es decir, la energía en acto¹. Esta misma posición sería desarrollada más adelante por los hermanos Bragaglia en el campo de la fotografía, cuyo «fotodinamismo futurista», creado en 1911, se oponía al cine por cuanto la «pujanza friamente mecánica» de éste último permitía únicamente «reconstruir fragmentos de la realidad», sin lograr reflejar ni la sensación vital ni la continuidad interior del movimiento². Sin embargo, el propio Anton Giulio Bragaglia realizará, en 1916 y 1917, algunos films, tales como *Thais*, *Pérfido encanto* o *Mi cadáver*, con escenografías de Enrico Prampolini.

En conclusión, los futuristas italianos, a causa fundamentalmente de su pragmatismo activista, no llegaron nunca a considerar el cine como la forma expresiva absoluta, como el arte que debía reemplazar a las otras artes (y al teatro en particular). Por ello, la creación cinematográfica futurista no se desarrolló más que en dos únicas direcciones: el *cinépittura* («cine-pintura») y la puesta en imágenes de la vida del artista-creador. En ambos casos, el cine renunciaba a sí mismo para ser el vehículo, el instrumento de otra cosa: la modernización de la pintura o la propaganda revolucionaria.

1. El *ciné-pittura* fue una invención de los hermanos Amaldo y Bruno Ginanni-Corradini, más conocidos como Amaldo Ginna y Bruno Corra. Entre junio y octubre de 1911, realizaron cuatro cortometrajes abstractos pintando directamente sobre la película. Su finalidad era experimentar sobre la llamada «música de los colores» o «música cromática», esto es, crear un arte nuevo, un arte «puro», que fuera capaz de igualar por medio de la quintaesencia de las formas, los colores y las líneas en movimiento, la experiencia totalizadora de la música. Tales obras, minuciosamente descritas en el ensayo de Bruno Corra «Música cromática», publicado en el volumen *Il pastore, il gregge e la zampogna*, desgraciadamente se han perdido, pero su descripción permite definir las como «films abstractos». Umberto Boccioni, sin embargo, no tardó en rechazar la abstracción espiritualista de los dos hermanos, y, de hecho, el «cine-pintura» tuvo pocos seguidores en el seno del futurismo.

2. Habrá que esperar hasta 1916 -a causa de la guerra- para que tome cuerpo la otra modalidad expresiva del futurismo en el terreno cinematográfico. Fue el grupo futurista de Florencia el que realizó el primer film propiamente futurista, *Vita futurista*, que contó con la participación de Corra, Settimelli, Balla, Nannetti, Venna, Spina, Chiti, Ungari y Marinetti. Hoy desaparecido, sabemos por la descripción publicada en *L'Italia futurista* el 1 de octubre de 1916 que este film estaba concebido como una sucesión de sainetes en los que los futuristas representaban episodios de sus propias vidas, en tanto que protagonistas de la lucha por la vanguardia. Marinetti impuso en el rodaje del film el método de la improvisación, según el cual el gesto, la pose, la presencia escénica del futurista, conservaban intacta toda su carga energética. Con *Vita futurista*, el futurismo proponía un retorno al cine de los orígenes, esto es, a un espectáculo heterogéneo que presentaba una serie de sorpresas, de escenas vivas, de gags, etc..., en la discontinuidad más absoluta.

Sin embargo, la sensibilidad expresiva inaugurada por *Vita futurista* tuvo apenas continuidad en el panorama italiano posterior, a excepción de algunos films del grupo futurista de Turín y del de Padua, a principios de los años treinta.

Así pues, los futuristas descartaron el cine como creación autónoma, utilizando la imagen cinematográfica como una simple prolongación de su activismo revolucionario. Sin embargo, el interés por el cine que manifestaron a lo largo de la segunda década del siglo, a través fundamentalmente de sus manifiestos, es digno de un detallado análisis.

En el primer *Manifiesto del Futurismo*, publicado por vez primera en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909, Marinetti no se refiere directamente al cine, pero siente en cierta medida su presencia cuando afirma, entre otras cosas, «queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso veloz, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo» o /y «afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad»³. Así mismo, en el *Manifiesto técnico della letteratura futurista*, de 11 de mayo de 1912, Marinetti se refiere ya más explícitamente al cine: «El cinematógrafo nos ofrece la danza de un objeto que se divide y se recompone sin la intervención humana. También nos ofrece el salto al revés de un nadador, cuyos pies salen del agua y rebotan con violencia en el trampolín. Finalmente, nos ofrece la carrera a doscientos kilómetros por hora de un hombre. Son otros tantos movimientos de la materia, más allá de las leyes de la inteligencia y por consiguiente de una esencia más significativa»⁴.

Sin embargo, en ambos textos -como también en algunos otros (*Il Teatro di Varietà*, 1913; *La nuova religione-morale della velocità*, 1916; etc...)-los futuristas se refieren al cine de una forma genérica; para ellos es más una fuente de goce «antiestético», de provocación, que una técnica con la que experimentar. Incluso en cierta manera lo consideran una manifestación «inferior» al teatro, como puede leerse en el manifiesto *Il teatro futurista sintetico*, de 11 de enero-18 de febrero de 1915: «Estamos convencidos que mecánicamente, a fuerza de brevedad, se puede conseguir un teatro absolutamente nuevo, en perfecta armonía con nuestra velocísima y lacónica sensibilidad futurista. Nuestros actos podrán también ser instantes, es decir, durar pocos segundos. Con esta brevedad esencial y sintética, el teatro podrá sostenerse e incluso vencer la competencia del *cinematógrafo*»⁵.

El único texto que verdaderamente afronta el tema del discurso futurista sobre el cine es el manifiesto *La cinematografía futurista*. Se trata de un texto sumamente revelador, anticipador de la vanguardia cinematográfica posterior. Firmado por Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla y Chiti, y publicado en el número 9 del periódico *L'Italia Futurista* (11 de septiembre de 1916), en el se reivindica

ante todo la más absoluta libertad para este nuevo medio expresivo, en la convicción de que «el cinematógrafo es un arte de por sí (...) siendo esencialmente visual, tiene que realizar la misma evolución que la pintura: apartarse de la realidad, de la fotografía, de lo gracioso y de lo solemne. Convertirse en antigracioso, deformador, impresionista, sintético, dinámico, librepalabra»⁶. A partir de estas premisas, el manifiesto recoge cuales deben ser las principales características de las películas futuristas, desde «analogías filmadas», «poemas, discursos y poesías filmadas», «simultaneidad y compenetración filmada», «investigaciones musicales filmadas», «estados de ánimo escenificados y filmados», «ejercicios cotidianos para librarse de la lógica cinematográfica», «dramas de objetos filmados», «escaparates de ideas, acontecimientos, tipos, objetos, etc., filmados», «congresos, flirts, peleas y bodas de muñecas, de mímicas, etc. filmados», «reconstrucciones irreales del cuerpo humano filmadas», «dramas de disparates filmados», «dramas potenciales y planos estratégicos de sentimientos filmados», «equivalencias lineales, plásticas, cromáticas, etc. (...) filmados», hasta «palabras en libertad en movimiento filmadas»⁷. En definitiva, «pintura + escultura + dinamismo plástico + palabras en libertad + entonaruidos + arquitectura + teatro sintético = cinematografía futurista»⁸.

EL FUTURISMO EN RUSIA

En los años inmediatamente anteriores y posteriores a la revolución de 1905, ya se trabajaba en Rusia, en diferentes terrenos culturales y artísticos y desde numerosos grupos y publicaciones, sin perder de vista los movimientos contemporáneos europeos. De hecho, tanto en *Apollon* como en *Zolotoïe Runo* («Toisón de Oro») se publicaron, desde San Petersburgo y Moscú respectivamente, los manifiestos, artículos y producciones artísticas más interesantes del momento. No es pues de extrañar que el primer *Manifiesto del Futurismo* (1909) de Marinetti fuera publicado, un mes después de su aparición en *Le Figaro*, en la revista *Sera* y, en agosto de 1910, en la revista *Apollon*. También fueron traducidos al ruso el manifiesto del Cubismo de Gleizes y Metzinger y diversos textos de Cezanne, entre otros. En este sentido, se sabe que tanto los manifiestos futuristas como los cubistas causaron un gran impacto entre los intelectuales del momento, entre los que cabe destacar a los hermanos Burliuk, V. Chlebnikov, A. Krucenich, V. Mayakovsky, M. Matjusin, E. Guro, B. Livsic, K. Malevich, O. Rózanova, M. Larionov y N. Goncharova. Los dos últimos habían mostrado ya en la tercera exposición del «Toisón de Oro», en diciembre de 1909, la existencia de un nuevo estilo, que se conoce como *Cubofuturismo*, por su mezcla de los hallazgos de ambas tendencias.

Así, de 1911 en adelante aparecieron en Rusia grupos de artistas que se identificaban con el futurismo (tales como los llamados *egofuturistas*, encabezados por Igor Severianin), pero inicialmente el grupo de los Burliuk se disoció de este movimiento. En efecto, el carácter rural y «primitivista» de la vanguardia rosa resultaba bastante incompatible con la exaltación de la velocidad, del movimiento, del ruido de la gran ciudad y de la máquina que, como hemos visto, manifestaron los futuristas italianos; por otra parte, la ideología «prefascista» de los italianos no podía estar en concordancia con la lucha del pueblo ruso por acabar con el poder absoluto. Ello explica la terrible acogida propiciada a Marinetti en su primer viaje a Rusia en enero de 1914; y también que Chlebnikov inventara la denominación *avenirismo* en lugar de futurismo (y *futurianos* en lugar de futuristas) para esta especial asimilación del movimiento de Marinetti. Es interesante en este sentido el relato que hace Livsic de este periodo de fermentación del cual surgió gradualmente el *Cubofuturismo* ruso⁹.

Ello no obstante, el hecho es que Chlebnikov, Mayakovsky, Livsic, Guro, Krucenich etc... abrieron una nueva era del arte ruso, al proponer formas inéditas hasta entonces, experimentar con los materiales, y, sobre todo, al dedicar todo su esfuerzo a facilitar al hombre su acceso al «futuro», que ellos preveían siempre mejor. Así, podemos decir que «fueron los futuristas quienes hicieron la difícil conexión entre el arte prerrevolucionario y el postrevolucionario»¹⁰. En este sentido, en diciembre de 1912 aparecía en Moscú el manifiesto titulado *Paschóchina abschéstviennomu vkusu* («Bofetada al gusto del público»), firmado por D. Burliuk, A. Krucenich, V. Chlebnikov y V. Mayakovsky, donde se manifestaba claramente la actitud provocadora y, al mismo tiempo, innovadora del grupo. Me parece oportuno, pues, transcribir aquí algunos de sus fragmentos¹¹: «A quienes lean -nuestra Nueva Primera Inesperada. *Solamente nosotros somos la* imagen de nuestro Tiempo. El corno del tiempo resuena en nuestro arte verbal. El pasado es estrecho. La Academia y Pushkin -menos comprensibles que jeroglíficos. Pushkin, Dostoievski, Tolstoi, etcétera, etcétera, deben ser tirados por la borda del vapor del Tiempo Presente (...) y si bien por ahora *persisten en nuestros versos las sucias huellas de su «sentido común» y «buen gusto»*,

ya también, por primera vez, brilla en ellos el Relámpago de la Nueva Belleza Futura de la Palabra Autosuficiente». Como se ve, en este primer momento, la influencia del futurismo ruso fue mucho mayor en el terreno de la poesía y la literatura (donde destacan las aportaciones de Chlebnikov, que inventó diversos procedimientos, como el del «extrañamiento», que más tarde serían utilizados en el cine), en las ediciones litográficas, en la revalorización de los objetos y en las «acciones» de tipo escandaloso, que en ninguna otra manifestación artística.

Sin embargo, también en el terreno cinematográfico, los futuristas pueden considerarse los pioneros del cine soviético.

En una fecha tan temprana como 1907 -en la que, por ejemplo, Louis Lumière inventaba el autochrome y Pablo Picasso pintaba *Les Demoiselles d' Avignon*-, los rusos empezaron a realizar sus propias películas, en su mayoría adaptaciones de obras maestras de la literatura rusa del siglo XIX, y cuyos principales artífices eran Drankov, Janhonkov, Goncharov, Chaikovsky, Ermolov, Chardinin, Kuznetsov, Protazanov, etc... Pero no fue hasta enero de 1914 cuando la vanguardia (más concretamente, el futurismo) y la cinematografía se encontraron, y fue precisamente a raíz del rodaje de *Drama v kabare futuristov No.13* («Drama en el cabaret de los futuristas nº 13»), film hoy perdido, producido por Nikolai Toporkov y Winkler y dirigido por Vladimir Kasianov, que era básicamente una parodia de la historia de un detective en la cual aparecían diversos miembros de la sociedad futurista *Osliny Jvost*, en castellano «La cola del asno» (N. Goncharova, M. Lariónov y V. Burlíuk). Hay que tener en cuenta que, en este primer momento, los futuristas realizaban sobre todo documentales; así, el productor Perski y el operador Bosken filmaron en 1913 un documental sobre una exposición pictórica de los cubofuturistas en Moscú, y el mismo año, un operador de Eclair recogió filmicamente una reunión de futuristas de excéntricos vestidos y comportamientos (que más tarde inspirarían a los miembros de la llamada «Fábrica del Actor Excéntrico»), entre los que se encontraban Burlíuk, Kámenski y Mayakovsky.

La mayoría de dichos intelectuales, empero (entre ellos Shlovski, Mayakovsky y Meyerhold) mantenían una actitud ambigua con respecto al cine, pues por un lado lo veían como un medio de expresión «por inventar», con un enorme potencial, pero por otro, negaban su condición de arte, a pesar de que más adelante realizarían sus propios films. Así, el propio Vladimir Mayakovsky, poeta, guionista y actor principal de diversos montajes teatrales y varios films, entre los que destacan *Martin Eden* y *Encadenada por el film* -ambos del año 1918-, se cuestionaba, en uno de sus escritos sobre cine aparecidos en 1913 en *Kine-Zhurnal*: «El cine, ¿puede ser un arte independiente? Está claro que no (...) El arte proporciona imágenes sublimes; el cinematógrafo las reproduce y las divulga por los lugares más alejados del planeta. El cine es al arte lo mismo que la imprenta al libro. Por ello no se puede constituir en una forma particular de arte. Ello no obstante, destruir el cinematógrafo sería tan estúpido como destruir la máquina de escribir o el telescopio con el pretexto de que no tienen nada que ver directamente con el teatro o el futurismo»¹². Sin embargo, ese mismo año afirmaba en otro artículo que esperaba que el cine acabara con el realismo psicológico del teatro¹³; y, naturalmente, algunos años más tarde la importancia del cine quedaría para él fuera de toda duda: «Para nosotros, el cine es un espectáculo; para mí, es casi una visión del mundo. El cine es el conductor del movimiento. El cine es el innovador de las literaturas. El cine es el destructor de la estética. El cine es la intrepidez. El cine es un deportista»¹⁴.

Al igual que Mayakovsky, otros hombres de teatro, de resonancias también futuristas, como Vsevolod Meyerhold y Leonid Andreyev, se interesaron progresivamente por el arte cinematográfico. Así, por ejemplo, Meyerhold, al tiempo que atacaba al cine en un artículo titulado «A propósito del Teatro» (1912), llevaba a término una importante experimentación acerca de los movimientos de los actores. De hecho, el teatro ruso de vanguardia, con su esquematización y reinención de los movimientos, del vestuario y de la escenografía, es sin duda el gran precedente de la nueva cinematografía. En efecto, lo grotesco, el circo y el music-hall, como «materiales» del teatro de vanguardia, tienen una matriz precisa en la tradición instaurada por Meyerhold en 1906 con el montaje de *Balaganchik* («La barraca de los saltimbanquis»), obra de Blok en la cual ha querido verse el origen de un arte tendente, en su forma, a la «puesta al desnudo del procedimiento», premisa del «Montaje de las atracciones» de Eisenstein al que más tarde aludiré¹⁵. Una anécdota significativa a este respecto: algunos años más tarde, el Meyerhold «cineasta», antes del comienzo del rodaje del film *El retrato de Dorian Grey* (1915), concedió una entrevista en la que afirmaba, entre otras cosas: «Me gustaría empezar por el estudio y el análisis completo del elemento *movimiento* en el cine...»¹⁶.

El hecho es que, entre los años 1912 y 1914, el cine ruso se vio renovado e impulsado gracias a los films experimentales futuristas, al trabajo de estos hombres de teatro y también a la influencia del cine americano y del nórdico (cada vez más presentes en las pantallas rusas). En general, empero, se trataba de «dramas modernos» simples y cotidianos, caracterizados por la ausencia de todo dinamismo o acción. Tres son los personajes representativos de este tipo de cine, que enlazarán directamente con el posterior cine soviético: Eugeni Bauer, Wladislaw Starevich y Jakob Protazanov. Bauer fue uno de los primeros directores en basar sus films en el montaje de diferentes planos de acción, sumamente expresivos; por su parte, Starevich está considerado como el primer realizador ruso de cine animado; pero el más importante de todos ellos fue Protazanov, tanto por su extensa producción como la voluntad de dar «autenticidad» a sus films -entre los que destacan, entre 1912 y 1920, *Nikolaj Stavrogin*, *Guerra y Paz* y *La Dama de Picas* y, más tarde (1924), *Aelita*- y el desarrollo de todos los recursos técnicos conocidos hasta ese momento (decoración, fotografía, iluminación, interpretación y montaje). Otros realizadores destacados fueron Gardin, Goncharov, Cardynin, Gromov, Kasjanov etc... Y es que los años 1914, 1915 y 1916 fueron, precisamente, los años de máxima producción de films. Pero, sobre todo, la Revolución de Octubre de 1917 y la Guerra Civil marcarían una nueva etapa para la cinematografía a partir de ahora «soviética».

«Los orígenes del Cine de Octubre se confunden con los de la Revolución»¹⁷. En efecto, una de las primeras resoluciones de Lenin y el Gobierno Soviético fue convocar a los artistas para que tomaran parte activa en la educación de las masas. Y nada mejor para captar la atención de estas últimas que el más joven e impactante de los medios de comunicación, el cinematógrafo. Así, durante los años inmediatamente posteriores a la Revolución, el gobierno apoyó las tendencias de vanguardia -como veremos, más tarde la contradicción entre el yo individual, núcleo fundamental de muchas de ellas, y la dimensión social de la Revolución, acabaría por aparecer-, e intentó impulsar la creación de un arte eminentemente proletario, básicamente por medio de la realización de carteles, de documentales y de films de agitación revolucionaria (los famosos *agitki*). Con el fin de canalizar todos estos esfuerzos renovadores, se creó ya en 1917 en Petrogrado el *Narkomprós* (o «Comisión de Educación del Estado para la Instrucción»), dirigido por Lunacharski. Precisamente una de las primeras medidas que éste tomó fue la de intentar poner en marcha una producción cinematográfica regular. No en vano el propio Lenin le había dicho: «Usted es conocido entre nosotros como un protector de las Artes, por lo tanto ha de recordar que, de todas ellas, la más importante para nosotros es el cine»¹⁸. Ello, junto con la oposición de la industria privada, llevaron en 1918 a la creación de la primera Escuela de Arte Cinematográfico del Estado (VGIK) y, un año más tarde, a la nacionalización del cine.

Como hemos dicho, los artistas e intelectuales del momento (entre ellos Mayakovsky) se pusieron a trabajar para movilizar al pueblo a través de sus obras, en pro de la construcción de la nueva sociedad proletaria, comunista. Así lo afirmaban en el manifiesto de marzo de 1917, titulado «Adelante por la Revolución», Brik, Bruni, Ermolaieva, Zdánevich, Lason-Spirova, Le Dentu, Lourier, Liubavina, Mayakovsky, Meyerhold, Tatlin, Tolstaya y Shlovski: «Camaradas! Los creadores de arte de Petrogrado -artistas, poetas, escritores, actores, y compositores- han fundado la asociación «Adelante por la Revolución» con la finalidad de ayudar con el arte a los partidos y organizaciones revolucionarias en la tarea de propagación de las ideas revolucionarias (...)»¹⁹. Con esta misma voluntad se creó en 1917 el *Proletkult*, una suerte de «asociación de organizaciones culturales proletarias» enfocada a contribuir a la nueva cultura prescindiendo de los «especialistas burgueses», aunque estuviera integrada en realidad por dichos especialistas (Vertov, Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin, Kosintsev, Trauberg, Turin...) ²⁰.

Sin embargo, pronto comenzarían a desvelarse las profundas controversias de estos intelectuales de izquierdas (sobre todo los futuristas) con respecto a la posición de Lenin; en efecto, el concepto de arte como factor útil para la vida cotidiana y la defensa de las formas realistas estaban muy lejos de la idea de libertad absoluta y de ruptura de todas las tradiciones defendida por los futuristas, aunque, al mismo tiempo, estos eran conscientes de la necesidad de partir del presente y del papel activo del arte para construir la realidad. Y es aquí precisamente donde tiene lugar, a mi modo de ver, la «recuperación» -por decirlo de alguna manera- del futurismo que dará lugar a la fundamental cinematografía experimental rusa entre 1921 y 1924. Pero vayamos paso a paso.

En realidad, el conflicto comenzó cuando Lenin se vio obligado en 1921 a abandonar el estricto «comunismo de guerra» (que tantos muertos provocaba por inanición) y dejar paso a la economía de mercado con la creación de la Nueva Política Económica (NEP). Los artistas se tomaron la NEP como

una traición al comunismo, pero es que además ésta supuso una reducción muy significativa de los subsidios a los artistas. Sin embargo, tanto la creación de la NEP como la de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), en diciembre de 1922, supondrían a posteriori un nuevo impulso para la industria del cine (ampliación de mercados, creación de diferentes productoras estatales, aparición de nuevas temáticas inspiradas por los intercambios culturales, etc...). Pero el hecho es que tanto el Proletkult como la revista *Lef* reaccionaron contra la NEP.

Ya hemos hablado del *Prolekult*. Por su parte, la revista *Lef* fue editada en Moscú de 1923 a 1925, por un grupo de intelectuales del mismo nombre (Levi Front *Iskusiva*, esto es, «Frente de Izquierda de las Artes») constituido en 1922, dirigido por Mayakovsky y compuesto por Asseev, Trétiakov, Kámenski, Pasternak, Krucenich, Neznamov, Brik, Arvatov, Chujak, Kuchner, Kirsanov, Pertsov, los artistas constructivistas Ródchenko, Stepánova y Lavinsky y los cineastas Kuleshov, Dziga Vertov y Eisenstein. Precisamente en las actividades de este grupo (que perdurará hasta 1929) encontramos la primera gran recuperación del futurismo, aunque pasado por el filtro de la revolución; así, en el texto publicado por la revista bajo el título «El LEF pone en guardia» se dice, entre otras cosas: «Es el momento de comenzar grandes cosas. (...) Futuristas! Vuestros méritos artísticos son grandes, pero no penséis en vivir de las rentas de la actividad anterior revolucionaria. (...) Constructivistas! Tened cuidado de no convertirnos en una escuela estética. (...) LA IDEA MÁS GRANDE MORIRÁ SI NO LA EXPRESAMOS HABILMENTE. Las formas más hábiles no serán nada, no suscitarán más que impaciencia e irritación si no las aplicamos a la expresión de lo cotidiano, de la cotidianidad revolucionaria»²¹.

El hecho es que, desde 1921, el objetivo principal de los jóvenes cineastas será la asimilación de las ideas revolucionarias y comunistas y, sobre todo, la explicación y propagación de tales ideas. Es este el contexto en el cual, al lado de los films dirigidos por la maquinaria comunista, surgieron una serie de «talleres» cinematográficos experimentales, entre los que destacan cinco: la «Fábrica del actor excéntrico» (FEKS) y el «Taller experimental de cine» (KEM) en Petrogrado, y el «Cine-Ojo» (*Kino-Glaz*) de Dziga Vertov, la «Arena central del *Proletkult*» y el «Taller Kuleshov», en Moscú²².

Dziga Vertov (Denis Arkadievic Kaufman, 1896-1954) está estrechamente ligado a la elaboración del cine documental fomentado por Lenin, a la creación de un género nuevo, el «periodismo visual», y a los progresos conseguidos en el terreno del montaje, la composición y los trucajes²³. Son muy importantes en Denis Kaufman sus años de juventud, ya que fue entonces cuando entró en contacto con los manifiestos futuristas, que le llevarían ya en 1915 a proclamarse futurista y cambiar su nombre por el de Dziga Vertov (que en ruso es una clara alusión al concepto de movimiento). Sin embargo, es curioso destacar que, de todos estos manifiestos, el más desconocido para Vertov fue precisamente el dedicado al cine, ya que fue publicado en 1916, en plena guerra y con las fronteras del país herméticamente cerradas²⁴. Así, Vertov, en su primer manifiesto titulado «Nosotros» y publicado en *Kino-Fot* en 1922, sublimaba algunos de los conceptos italianos (exaltación de la velocidad, amor a la máquina etc...), pero adaptándolos a los nuevos ideales revolucionarios: «Nosotros afirmamos que el futuro del arte cinematográfico es la negación de su presente. (...) nosotros buscamos nuestro propio ritmo, que no hemos robado a nadie: lo encontramos en el movimiento de las cosas. (...) Nos dirigimos a través de la poesía de la máquina, del hombre atrasado hacia el hombre eléctrico perfecto. Mostramos a la luz del día el alma de la máquina, haciendo al obrero amante de su mesa de trabajo, al campesino de su tractor, al maquinista de su locomotora, nosotros introducimos la alegría creadora en el trabajo mecánico, nosotros hermanamos a los hombres con las máquinas, nosotros educamos hombres nuevos»²⁵.

Vertov comenzó su trayectoria artística fundando en Petrogrado, en 1917, un «laboratorio del oído», en el que grababa y montaba después todo tipo de sonidos, y, más tarde, fue montador-realizador de *Agitki* durante la Guerra Civil. En 1922 constituyó el *Soviet Tronkh* («Consejo de los Tres»), junto con su hermano Mikhail y su mujer, Elena. Desde esta fecha y hasta 1925 reunió alrededor del diario cinematográfico *Kino-Pravda* a un grupo de jóvenes corresponsales-cámaras (los kinoks) que viajaban por todo el país filmando escenas de la vida real; en este sentido, los trabajos más importantes de Vertov son los números 21 y 22 de *Kino-Pravda*, films cortos consagrados al primer aniversario de la muerte de Lenin y compuestos por una serie de secuencias documentales, aunque vivas y emocionantes. Paralelamente, realizaba en 1924 su primer largometraje programático, *Kino-Glaz*. A través de todos estos montajes, así como también de diferentes artículos en las revistas *Kino-Fot*, *Lef* y *Pravda*, Vertov

contribuyó decisivamente a imponer su visión particular del cine como propagador de la realidad inmediata, del mundo en marcha por el motor de la revolución proletaria. Sus films no poseen ni guión ni preparación, ni siquiera actores; son trozos de la vida real filmados de forma improvisada. Es el llamado «Cine-Ojo», que da preeminencia a la perfección de la cámara frente a la imperfección del ojo humano²⁶.

Si Vertov no admitía la interpretación de los actores ni el mínimo alejamiento de la realidad, Kuleshov (1899-1970) trabajaba para formar intérpretes y sus investigaciones sobre el montaje le llevaron a crear las primeras grandes ficciones rusas. Comenzó su carrera como decorador de una obra de Bauer, *El Rey de París* (1916), con el que sólo un año más tarde rodaría en Crimea *En búsqueda de la felicidad perdida*, también en 1917 publicó en *El Mensajero del Cine* sus primeros artículos teóricos: "Las tareas del decorador en el cine" y "Del guión". Coincidiendo con la revolución, Kuleshov dirigió su primer film, *El proyecto del ingeniero Prite*, estrenada en 1918, con el cual comenzó a descubrir algunas de las posibilidades que le ofrecía el montaje y, más concretamente, sus enormes efectos sobre el público. De 1918 a 1920 siguió al Ejército Rojo hasta el frente polonés, donde rodaría al año siguiente *En el frente rojo*, un *agitki* fuertemente inspirado -como también lo serán los films de la FEKS- en las escenas de persecuciones americanas. A su vuelta a Moscú, comenzó a dirigir, como hemos dicho anteriormente, un taller, el «Laboratorio experimental», que fue frecuentado por personalidades de la talla de Barnet, Fogel, Alexandrov, Komarov, Obolensky, Pudovkin y Eisenstein, sobre los que tendría una enorme influencia.

Para Kuleshov lo más importante era el «movimiento expresivo»; en efecto, creía que «el máximo de movimiento», «la actividad», «la velocidad», son sinónimos de cine²⁷. La deuda con el futurismo es, pues, evidente. Sólo hay que leer el artículo "El Arte del Cine", publicado en el número 12 de 1918 de la revista *Kino-Gazeta*, en el que afirmaba, por ejemplo: «La entera cualidad del cine estriba en su avanzado grado de especificidad cinematográfica. Actores, directores, artistas, inscribid vuestra bandera con letras mayúsculas: la idea del cine es la idea cinematográfica»²⁸. Por otra parte Kuleshov, influido por Meyerhold, se esforzó por educar a actores expresivos, «modelos vivos» los llamaba, capaces de interpretar cualquier sentimiento, cualquier acción. Pero lo más destacable del «sistema Kuleshov» radica en el terreno del montaje; Kuleshov conocía el impacto que el espectador americano recibía de los films de Griffith, H. King y otros cineastas, y comprobó por sí mismo como el montaje «violentaba» la expresión del actor hasta invertir su sentido y como cada plano aumentaba su significación por su implicación con los planos vecinos. A partir de aquí llegó al descubrimiento de una de las grandes ficciones cinematográficas: la creación de espacios, de seres y de geografías irreales, pero ideales para sus propósitos²⁹. Basándose en estos experimentos, el «Laboratorio experimental» realizaría las tres películas fundamentales del grupo, *La extraordinaria aventura de Mr. West en el país de los Bolcheviques* (1924), *El rayo de la muerte* (1925) y *En nombre de la ley / Dura Lex* (1926). A partir de los años treinta, sin embargo, Kuleshov se dedicaría básicamente a la labor teórica, abandonando progresivamente la realización.

Y, de la mano de Kuleshov, llegamos a los cineastas de la FEKS. La obra de la «Fábrica del Actor Excéntrico» no fue ni excesivamente amplia ni suficientemente comprendida en su época, pero vista desde hoy es una de las más revolucionarias del momento. Al contrario que Vertov, que rompía con el concepto de espectáculo, y más próxima a la labor de Kuleshov, «la FEKS proponía un cine basado en el bagaje cultural y artístico del futurismo, de la novela policiaca, de la comedia cómica de los EUA y del desarrollo tecnológico»³⁰.

Como grupo, la FEKS nació en Petrogrado el 9 de julio de 1922 de la mano de Grigori Kosintsev, Georgi Krizicky, Leonid Trauberg y Serguei Yutkevich; dichos artistas llevaron a cabo sus primeras investigaciones en el campo del teatro, llamando a sus primeras representaciones, por su absoluta identificación con el arte, la máquina y la electricidad, «electrificaciones», y a sus procedimientos -el shock, el gag, el slapstick, el boxeo, la mímica, el circo, el truco, el ruido, el music-hall, la *Commedia dell' Arte*-, «excentricismo». La influencia del futurismo italiano es, pues, manifiesta. En este sentido, muchos autores han hecho hincapié en las afinidades existentes entre el manifiesto de Marinetti del Teatro de Variedades y el «Manifiesto del Excentricismo», el texto fundamental de la FEKS³¹. De hecho, sus propios autores citan a Marinetti al inicio del mismo: «... Y los pantalones del excéntrico, profundos como una bahía, de los que saldrá con mil fardos la gran alegría futurista»³².

Sin embargo, para Giusi Rapisarda, las primeras búsquedas de la FEKS entroncarían básicamente, además de con el «antinaturalismo teatral» (que asume los modelos de la *Commedia dell'*

Arte italiana, primero, y los del circo, después, buscando no sólo una relación directa con el público sino también un «código dinámico» propio), con otra de las componentes de las experiencias rusas prerrevolucionarias, la exaltación del momento vital del «cabaret expresionista y dadaísta», unida al *pathos* nietzschiano. Así, siempre según Rapisarda, la deuda de la FEKS en relación con el futurismo italiano se reduciría básicamente al gusto por la provocación común a ambos movimientos, ya que en realidad la FEKS recogió el sentido positivo, «constructivo» y no meramente provocativo inherente al grupo cubofuturista ruso -no hay que olvidar la amistad que unía a Kosintsev con algunos de los representantes del cubofuturismo ruso (Alexandra Éxter, Malévich, Tatlin) así como su acercamiento a los poetas Mandelshtam y Livsic y al propio Meyerhold-, para fundirlo después con el arte cómico norteamericano de Sennett y Chaplin³³.

Sea como fuere, no es de extrañar que tras esta búsqueda del más exaltado dinamismo, la FEKS encontrara su medio ideal en el cinematógrafo. Del análisis del «Manifiesto del Excentricismo», publicado en 1922 en Petrogrado, se desprenden ya todos los elementos que caracterizaran el estilo específicamente cinematográfico del grupo³⁴: contemporaneidad, ritmo, expresividad, «extrañamiento», renovación de la forma y utilitarismo. El concepto de contemporaneidad no requiere de mayor explicación -es lógico que los futuristas rechazaran el pasado artístico en favor de unas formas nuevas, dinámicas y populares, tomadas básicamente de Norteamérica-. El de ritmo, tampoco. De ahí estas palabras: « (...) El ritmo de la máquina, concentrado por Norteamérica, introducido en la vida del boulevard» o/y « (...) Culto del parque de atracciones, de la gran noria y de las montañas rusas, que enseñan a la nueva generación el AUTENTICO RITMO de la época»³⁵. Por lo que se refiere a las fórmulas de expresividad y «extrañamiento», la FEKS pretenderá expresar la «emoción» en cine tanto por medio de la interpretación del actor (buscando el dinamismo gestual y desarrollando las formas expresivas investigadas por Meyerhold, Mayakovsky, Kuleshov, además de los norteamericanos Chaplin, Griffith, Sennet y Stroheim), como mediante el papel de los objetos, que se verán revalorizados por el procedimiento del «extrañamiento». Vladimir Nedrobrovo explica claramente en que consiste dicha fórmula, experimentada anteriormente por Meyerhold y por Chlebnikov, pero cuyo origen se remonta ya a los futuristas: «El extrañamiento de la FEKS consiste en presentar un objeto separado de los objetos que le rodean. Se saca el objeto de su contexto habitual y se le coloca en otro ambiente (...) De tal forma, comienza a tomar peso el momento del montaje»³⁶.

En efecto, es a través del montaje, basado en trucos o gags y en grandes primeros planos, como Kosintsev y Trauberg conseguían dotar a sus films, entre los que destacan, en la década de los veinte, *Las aventuras de Octobrina* (1925), *La ruta del diablo* o *El marinero del «Aurora»* (1926), *El abrigo* (1926), *S. V. D.* o *La Unión para la Gran Causa* (1927) y *La Nueva Babilonia* (1929), de una gran riqueza expresiva, además de espontaneidad, sentido de la improvisación, fantasía, humor y, por encima de todo, ritmo y movimiento. Finalmente, la FEKS propondrá la renovación de la forma como procedimiento estilístico (esto es, el tratamiento del material de forma hiperbólica, caricaturesca y, sobre todo, dinamizadora) y el utilitarismo (el cine como un arte socialmente útil), que toma aquí un sentido diferente, más «ideológico» que el propugnado por Vertov, pues no se trata simplemente de testimoniar fielmente la realidad, sino de contribuir a la des-alienación y reconstrucción de la historia «colectiva»³⁷.

Para acabar, una breve alusión a la obra de Serguei Eisenstein, por la influencia que recibió tanto del «Laboratorio experimental» de Kuleshov como de la FEKS, y, a través de ellos, también del futurismo. Cineasta de «masas» -*La huelga* (1924) sería su film más significativo a este respecto-, Eisenstein defendió teórica y prácticamente lo que denominó «El montaje de las atracciones»³⁸, cuyos elementos básicos son la discontinuidad como estructura de la comunicación, el rechazo de la obra como mimesis de la realidad y, sobre todo, la participación activa del público de cara al disfrute de la obra. Así, Eisenstein buscó en el cine americano -y concretamente, en *Intolerancia*, de Griffith- una técnica a la cual integrar dialécticamente procedimientos de otras artes próximas a la cinematografía, tales como el circo, el music-hall..., siempre con el objetivo de crear un cine participativo y de masas. Al igual que los futuristas y los cineastas de la FEKS, Eisenstein tratará el cine como una especie de «máquina-psicológica» donde la materia prima son las «atracciones», las cuales provocarán en el espectador unas determinadas «conmociones emotivas» -de aquí el concepto de «Cine-Puño» que tanto defenderá-, que a su vez conducirán a la «conclusión ideológica final»³⁹.

En conclusión, los rusos hicieron una muy especial asimilación del futurismo italiano, acorde no sólo con su peculiar manera de entender el arte sino sobre todo con los acontecimientos históricos y sociales derivados de la Revolución de 1917.

Pero lo que es indiscutible es que muchas de las ideas expresadas por Marinetti en sus textos entre 1910 y 1913 influyeron rotundamente sobre los futuristas rusos y, más adelante, sobre las ideas y técnicas cinematográficas descubiertas y desarrolladas por artistas como Vertov, Kuleshov, Eisenstein y, sobre todo, la FEKS. En cierto modo, la vanguardia rusa, tanto pictórica como literaria, teatral y cinematográfica canalizó los principios de la libertad y anarquía italianos hacia la construcción y organización de una sociedad nueva, la comunista.

NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) LISTA, Giovanni. «Futurisme et cinéma», *Peinture-Cinéma-Peinture*. París: Hazan/ La Direction des Musées de Marseille, 1989, pp. 59-60. (Catálogo de la exposición celebrada en el Centre de la Vieille Charité de Marseille, 15 octubre 1989-14 enero 1990).
- (2) LISTA, Giovanni. *Op. cit.*, p. 60.
- (3) MARINETTI, F. T. «Fundación y manifiesto del futurismo», CIRLOT, Lourdes (ed.) *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona: Labor, 1993, p. 80.
- (4) *Filippo Tommaso Marinetti. Manifiestos y Textos Futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978, p. 162.
- (5) *Idem*, p. 169.
- (6) *Ibidem*, p. 180.
- (7) *Ibidem*, pp. 181-184.
- (8) *Ibidem*, p. 184.
- (9) WOROSZYLSKI, Wiktor. *Vida de Mayakovsky*. México: Era, 1980, pp. 50-64.
- (10) CASANOVAS, Anna. *Rússia: Cultura i Cinema, 1800-1924*. Barcelona: Íxia Llibres, 1993, p. 68.
- (11) Para leer el texto completo, véase WOROSZYLSKI, Wiktor. *Op. cit.*, pp. 59-60.
- (12) FERNANDEZ SANTOS, Ángel. *Mayakovsky y el cine*. Barcelona: Tusquets, 1974, pp. 32-33.
- (13) V. V. Mayakovskii. «Teatr, kinematograf, futurizm», *Kine-Zhurnal* (27 julio 1913), en TAYLOR, Richard & CHRISTIE, Ian (eds.) *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. London: Routledge & Kegan Paul, 1988, pp. 33-34.
- (14) V. V. MAYAKOVSKY, «Cine y cine», AA.VV. *Le Cinéma Russe et Soviétique*. Paris: L'Equerre/Centre Georges Pompidou, 1981, pp. 48-49.
- (15) RAPISARDA, Giusi (ed.) «La FEKS y la tradición de la vanguardia», *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 214.
- (16) «V.E. Meierkhold o Kinematograf», *Teatral'naya Gazeta*, No.22 (31 mayo 1915), en TAYLOR, Ricahrd & CHRISTIE, Ian (eds.) *Op. cit.*, p. 39.
- (17) CASANOVAS, Anna. *Op. cit.*, p. 97.
- (18) LEYDA, Jay. *Kino. Historia del film ruso y soviético*. Buenos Aires: Eudeba, 1965, p.193.
- (19) *Utopies et Realités en URSS.1917-1934*. Paris: Centre Georges Pompidou, 19, 23-25.
- (20) CASANOVAS, Anna. *Op. cit.*, pp. 124-125.
- (21) «El LEF pone en guardia», *Constructivismo*. Madrid: Ed. Comunicación, 1973, pp. 95-97. Recogido también en CASANOVAS, Anna. *Op. cit.*, pp.130-132.
- (22) TSIKOUNAS, Myriam. *Les origines du cinéma soviétique. Un regard neuf*. Paris: Cerf, 1992, pp. 33-35.
- (23) JURENEV, R. N. «Le cinéma russe d'avant la révolution», AA.VV. *Le Cinéma Russe et Soviétique*, cit., pp. 44-45.
- (24) CASANOVAS, Anna. *Op. cit.*, p. 137.
- (25) D. Vertov.«My. Variant manifesta», *Kino-Fot*, No. 1 (25-31 agosto 1922),en TAYLOR, Richard & CHRISTIE, Ian (eds.) *Op. cit.*, pp. 69-72.
- (26) Vid. VERTOV, Dziga. *El cine-ojo. Textos y manifiestos*. Madrid: Fundamentos, 1973.
- (27) EISENSCHITZ, Bernard & GRINBAUM, Blanche. «Les avant-gardes des années 20», AA.VV. *Op. cit.*, p. 49.
- (28) L. V. KULESHOV. «Iskusstvo svetotvorchestva», *Kino-Gazeta*, No.12 (marzo 1918), en TAYLOR, Richard & CHRISTIE, Ian (eds.) *Op. cit.*, pp. 45-46.
- (29) CASANOVAS, Anna. *Op. cit.*, pp.149-150.

- (30) *Idem*, p. 152.
- (31) Véase, a este respecto, el ensayo de VERDONE, Mario. «FEKS, la Fabrica dell' Attore Eccentrico», *Marcatrè*, No.19/20 (1966): 100-111.
- (32) RAPISARDA, Giusi (ed.) *Cine y vanguardia en la Unión soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 32.
- (33) RAPISARDA, G. «La FEKS y la tradición de la vanguardia», en *Op. cit.*, pp. 214-217.
- (34) Para leer el texto completo, véase RAPISARDA, G. *Op. cit.*, pp. 31-48.
- (35) *Ibidem*, pp. 33-35.
- (36) NEBRODOVO, Vladimir. «FEKs: Kosintsev y Trauberg» (1929), RAPISARDA, G. (ed.) *Op. cit.*, p. 90.
- (37) RAPISARDA, Giusi (ed.) «La FEKS y la tradición de la vanguardia», en *Op. cit.*, pp. 220-226.
- (38) Es muy interesante leer, en este sentido, su primer artículo sobre «El montaje de las atracciones»: S. M. Eisenstein. «Montazh attraktsionov», *Lef*, No.3 (junio / julio 1923): 70-71,74-75, en TAYLOR, Richard & CHRISTIE, Ian (eds.) *Op. cit.*, pp. 87-89.
- (39) ROMAGUERA RAMIÓ, I. & ALSINA THEVENET, H. (eds.) *Fuentes y Documentos para la Historia del Cine*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 70.

SONIA VILLEGAS es licenciada en Historia del Arte por la Universidades de Barcelona y Paris IV-Sorbonne. Técnica de Arte en el Museo Picasso (Barcelona), actualmente está realizando su tesis doctoral sobre el problema del gusto.