



## ***EL ACORAZADO POTESKIN (1931) DE LUIS MUSSOT Y MARTÍN PARAPAR: PRIMER DRAMA REVOLUCIONARIO DE LA REPÚBLICA / LUIS MUSSOT AND MARTÍN PARAPAR'S BATTLESHIP POTESKIN (1931): THE FIRST REVOLUTIONARY DRAMA OF THE REPUBLIC***

**LUIS MIGUEL GÓMEZ DÍAZ**

**Tea 30-40**

Recibido: 09/10/2017

Aceptado: 11/01/2018

**Resumen:** La exploración de nuevas técnicas en el panorama cultural de los primeros años del siglo XX produce una interrelación entre distintos códigos. En esta renovación, los artistas soviéticos estarán a la cabeza, adoptando elementos de campos como el circo o la gimnasia para enriquecer la expresión teatral. El fructífero diálogo entre cine y teatro tiene un exponente muy interesante en la adaptación que se hizo de la emblemática película de Eisenstein en la España de la República, teniendo en cuenta además que al teatro se le asigna una función social diferente al entretenimiento lúdico y superficial, la de ser tribuna de ideas y actitudes colectivas. Mussot y Parapar realizaron una adaptación de *El acorazado Potemkin* que respetará la estructura externa revelada por Eisenstein, pero dotándola de mayor complejidad, a la vez que introducen ajustes en el nivel ideológico.

**Palabras clave:** Teatro, cine, técnicas escénicas, montaje, Eisenstein, República española.

**Abstract:** The exploration of new stage techniques in the cultural panorama of the early years of the 20th century produced an interaction between different artistic languages. Soviet artists were pioneered in this renewal, grasping elements from circus or gym to enrich the theatrical expression. During the Second Spanish Republic, the theater adaptation of the emblematic Eisenstein film *Battleship Potemkin* was a clear evidence of the fruitful dialogue between cinema and theater. The social function of theater, unlike the cinema, did not follow a ludic and superficial entertainment. Luis Mussot and Martín Parapar adapted *Battleship Potemkin*, and their play was an accurate adaptation of the external structure of the film, but also, they inserted adjustments on an ideological level.

**Key words:** Theater, cinema, stages techniques, production, Eisenstein, Spanish Republic.

## El entretenimiento en España a principios del siglo xx<sup>1</sup>

En la España de principios del siglo XX el teatro se disputaba el predominio de la esfera social del entretenimiento con los toros y los deportes. Las secciones de toros y deportes eran tanto o más representadas en las páginas de los periódicos que las teatrales. En ocasiones estas se reducían o desaparecían, pero nunca lo hacían las de deportes o las de toros. Por otro lado, en el ámbito concreto del entretenimiento ligado a la palabra y la imagen, en los años 20 y sobre todo en los 30, el teatro ha de vérselas con el cine en la disputa de esa hegemonía en el favor del público.

La competencia de los diversos medios por el espacio social de la comunicación produce interferencias entre sus códigos, por alejamiento, pero también por acercamiento más o menos deliberado. En el caso del teatro, contra el amaneramiento de formas y acartonamiento de los montajes, dramaturgos como Valle-Inclán pusieron los toros como modelo a imitar. Si no el deporte como tal, sí al menos la cultura física e incluso la gimnasia rítmica y otras formas acrobáticas entran a formar parte del teatro europeo, alemán y soviético, desde la década de los años 10 y 20, por el impulso de A. Appia y E. Jacques-Dalcroze (Appia, 1988: 6-75) y de V. Meyerhold (Picon-Vallin, 1990: 74-140) en su conocida biomecánica, entre otros. El circo fue tomado como plataforma de renovación teatral de la mano de artistas soviéticos como V. Maiacovski, en tanto que dramaturgo y director de escena, como muestra su última producción, la función de circo *Moscú arde* (Maiacovski, 1965: 101-122), y, del propio S. Eisenstein en su fase de arreglista dramático (Eisenstein, 2004: 213-299) y director de escena.

El diálogo entre cine y teatro es, de largo, más intenso y fructífero. Los primeros acercamientos relevantes los introdujo el director alemán E. Piscator, cuyos montajes no se entienden sin todos los dispositivos de pantallas cinematográficas y demás elementos prestados al naciente arte. Una de las seis formas que la crítica reconoce en el teatro futurista italiano es el teatro fílmico o «visiónico», cuyos representantes serán el propio F.T. Marinetti y, sobre todo, Pino Masnata (Verdone, 1969). Lo que no parece darse en los primeros momentos del cine sonoro fueron las conversiones de obras teatrales al quinto arte, y también son raras las adaptaciones de la gran pantalla a las tablas. De ahí, el interés que suscita la pieza que presento.

---

<sup>1</sup> Una edición de esta obra saldrá en el volumen que Tea-30-40 dedicará próximamente a las *Comedias políticas* de Luis Mussot Flores y colaboradores.

En España la década de los años 30 dejó muestras de la tensión que el cine, con sus progresos, introdujo en el mundo de la farándula. Y así, junto a las muchas resistencias y desaprobaciones, algunos actores y directores respondieron a los retos del nuevo lenguaje, de los nuevos códigos, con experiencias que satisfacían esas exigencias por medios puramente teatrales, aunque, naturalmente, novedosos y experimentales. Sin duda, Enrique Rambal será quien más y mejor apueste por montajes innovadores en los que acercaba el teatro al cine. Por ejemplo, tras el estreno de uno de sus montajes más atrevidos y aclamados, *Sin novedad en el frente*, en el que, por cierto, actuaba Luis Mussot como actor, declaraba (*La Nación*, 26-agosto-1933, p. 12):

Yo creo que, si el cinematógrafo sonoro resta público al teatro, se debe especialmente a la movilidad, a la variación de escenarios, y a la perfección de los ruidos; el diálogo en las películas interesa poco. Pues bien, yo pretendo llevar al teatro, junto a los personajes vivos, y no reflejados en la pantalla, esa movilidad y esos sonidos. Lo he conseguido en gran parte en una obra montada con toda clase de detalles, *Sin novedad en el frente*, que ha gustado extraordinariamente en América, con 18 o 20 cuadros, donde se ve a los aeroplanos cruzar la escena y evolucionar en ella, lanzar bombas sobre un pueblo, explotar estas y destruir una iglesia; todo con perfecta visualidad y ruidos exactísimos.

Y tampoco podemos olvidar el proyecto de J. Santacana, quien con el repertorio de sus «estenodramas» respondía al imperativo de velocidad y rapidez del «cinedrama», «donde todo es acción viva y rápida, al gusto del actual siglo de la prisa». Pero, además, creía superarlo por la naturaleza superior de los personajes vivos frente a lo de celuloide: «Estenodramas evidenciará lo que va de unos personajes fottomóviles, vacíos de alma y expresión, a la palpitación de sus criaturas humanas». En la nómina de dramaturgos con repertorio escrito en este estilo figuran Augusto Martínez Olmedilla (*¡Fin!*), Mundet Álvarez (*¡Yo soy el rey de Andorra!*), Fernando de la Milla (*El clown*) y Gómez de Miguel (*¡S.O.S.!*). Además, Santacana anuncia que adaptará a este género parte del repertorio clásico, incluidas *Hamlet* y *Otelo*, labor que llevarán a cabo Fernando de la Milla y Gómez de Miguel, junto a Luis Mussot y Rafael Segovia Ramos (*Luz*, 8 de agosto de 1934, p. 6).

La influencia del cine sobre el teatro no vino dada solo por las prestaciones que el nuevo código ofrecía, como hemos visto. Algunos actores con sus personajes y sus interpretaciones marcaron un hito en la interpretación teatral y en la dirección escénica. Pero ninguno como Ch. Chaplin, cuya influencia reconocen los directores, actores, y dramaturgos más sobresalientes, entre ellos V. Meyerhold (Picon-Vallin, 1990: 189-192).

Ante todas estas tensiones del circuito del entretenimiento el sector más conservador del teatro reaccionó enrocándose en sus viejos postulados, al margen,

aparentemente de ellas. Del proceso largo y costoso esbozaré someramente el modelo resultante, pues me ocupó con detalle de ello en otro lugar (Gómez Díaz, Ed., en prensa). La resultante es un tipo de comedia postromántica, en la que el amor lo puede todo, incluso redimir al malvado villano, como al propio Juan Tenorio. Podrá, literalmente, con todo impedimento social y político: el amor no ya inter-clasista, sino algo así como ultra-clasista. Véase al respecto, *Las Leandras*, *Luisa Fernanda* o *Katiuska*.

## Teatro republicano de 1931

El teatro español se hace republicano al dar cabida a temas que la Monarquía y la Dictadura habían prohibido, principalmente en relación con los derechos que conforman la sociedad civil, tanto a nivel político (la huelga, el movimiento sindical, el proceso revolucionario, el voto femenino, la organización de obreros y proletarios, la sociedad de clases o la institución monárquica) como a nivel social de usos y costumbres (la sexualidad femenina, el aborto, patriarcado/matriarcado, la educación de mujeres y niñas o el divorcio).

Se dan nuevos temas, porque al teatro se le asigna una función social diferente al entretenimiento lúdico y superficial, la de ser tribuna de ideas y actitudes colectivas. Esos temas y esa nueva funcionalidad determinan que el teatro se convierta en político. Por tanto, el teatro republicano aparece al constituirse como teatro político, posiblemente la primera forma, como tal, en el siglo XX.

La transformación del teatro en político viene en Europa de la mano de los movimientos revolucionarios ligados a la revolución rusa de 1917. En España, de igual modo, el teatro político republicano, por la época en que surge y se desarrolla, tiende al modelo del teatro revolucionario, pues la propia República implica la revolución antimonárquica.

El teatro político como teatro revolucionario encontró en la URSS y en Alemania dos vías de construcción, que, en principio, aparecen como opciones diversas, y que, luego, se muestran como fases sucesivas. La primera conduce a modificar el contenido de las piezas, introduciendo una nueva temática, y politizándola en mayor o menor grado. La otra vía, que aparece como fase más madura de ese proceso, parte de una radicalización extrema de la politización, lo que lleva inexorablemente a nuevos modos de expresión formal. La primera vía constituye el teatro proletario más tradicional y la segunda representa la estrategia

de la agitación y propaganda, el agit-prop de las compañías soviéticas. El análisis longitudinal y diacrónico de este teatro muestra que la cuestión de los contenidos no resuelve el problema del teatro revolucionario o del teatro proletario, surgiendo en un momento de su desarrollo la problemática de las formas teatrales. Dicho de otro modo, se produce una paradoja de la forma teatral, cuando las investigaciones formales, sin límites estructurales, abocan a la inflación de formas, al desprestigio de los recursos expresivos en las diversas formas del formalismo, incluido el que con amargura tuvo que reconocer el propio V. Meyerhold.

Veamos cómo se llevan a cabo estos procesos en la España de 1931. Por un lado, desde abril de 1931 los dramaturgos progresistas ponen en juego diversos modelos de llevar al teatro la nueva realidad política y su entramado social. Tres de esas obras se representaron en España, apareciendo editadas dos de ellas, y una cuarta lo fue en Francia, conociendo también edición española. Representadas y publicadas en España, *Rosas de sangre*, de Álvaro de Orriols y *Fermín Galán*, de Rafael Alberti, por orden de número de representaciones, y la no editada, ni editable por pérdida, *El triunfo de la República*, de Luis Mussot y Rafael Segovia Ramos. *La corriente*, de Julián Gorkín, será estrenada en Francia y editada en Madrid por Zeus.

Por otro lado, el teatro predominante, empezando por el autor más representado en 1931, Pedro Muñoz Seca, no permanecerá inánime, y, viéndose hasta cierto punto amenazado, molesto o ultrajado por la nueva realidad republicana la pondrá en solfa, más que criticar a fondo, sirviéndose de sus formas dramáticas y escénicas consabidas, el juguete cómico y el astracán. Aunque la señal de alarma en este ámbito se da ya en 1931, no será hasta el año siguiente cuando se cuaje una obra cómica antirrepublicana como tal, *La Oca*, que será además uno de los grandes éxitos, en número de representaciones, de la década.

La implantación sucede por la fuerza de los hechos, los estrenos en teatros comerciales, quedando las muchas y duras negociaciones de dramaturgos con empresarios teatrales relegadas al ámbito privado. Las discusiones teóricas son todavía escasas, sobresaliendo el Prólogo de Julián Gorkín a su *Teatro Político*, y algunos comentarios, pocos, de prensa, en particular una entrada de G. Díaz Plaja en una revista catalana (*Mirador*, 11-junio-1931, p. 5). Por tanto, el nuevo teatro echa a andar con una pobre apoyatura teórica, que no es posible mantener por mucho tiempo. Por ello, a partir de 1932 esas discusiones ocupan cierto ámbito intelectual y artístico, y pasan a las páginas de los principales periódicos. En 1933 y 1934 se producen las polémicas más fructíferas en torno al teatro revolucionario, al teatro proletario y teatro de vanguardia, que sirven de contexto adecuado a las

prácticas teatrales, y, de las que me ocupo por extenso en otro lugar (Gómez Díaz, LM, en prensa).

El teatro republicano en 1931 se despliega en tres modelos de drama, dos escritos en prosa y uno en verso, que partiendo de los usos tradicionales van a provocar reformas, de mayor o menor calado, atentando contra algunos principios fundamentales del código, y, otro, de tipo narrativo, escrito en verso, que se sirve de formas ligadas a la tradición popular, pero que incorpora elementos novedosos. Estas obras adoptan perspectivas diferentes en el tratamiento de las cuestiones republicanas. Dos se sitúan en el ámbito de la historia reciente, de recordar los acontecimientos revolucionarios previos de 1930, exaltando la figura de los capitanes ajusticiados, Galán y García Hernández; son la obra en prosa de Luis Mussot y Rafael Segovia Ramos, desafortunadamente no hallada, *El triunfo de la República o Los sublevados de Jaca*, y la pieza narrativa y vanguardista de Rafael Alberti, *Fermín Galán*. Otro drama se sitúa en el ámbito social, y muestra la evolución de la conciencia republicana antes y durante la Dictadura de Primo de Rivera, y en los albores de las elecciones de febrero de 1931, la obra en verso de Álvaro de Orriols, *Flores de sangre o El poema de la República*. Por último, la obra de Julián Gorkín, *La corriente*, se sitúa en el ámbito intelectual y del poder, en el periodo de entreguerras, sin una aproximación histórica a las cuestiones sociales o políticas concretas de la República.

## Renovación del teatro realista y de la puesta en escena naturalista

Considero, en primer lugar, el ámbito republicano, como tal, comenzando con la obra de perspectiva social, *Rosas de sangre*, para informar a continuación de la pieza de conmemoración de la historia reciente, en prosa, *El triunfo de la República*, brevemente, pues no se conserva el texto, para cerrar así dicho ámbito. Posteriormente, me ocuparé del ámbito lateral que representa *La corriente*, de Julián Gorkín.

Álvaro de Orriols (1894-1975) poseía una amplia trayectoria teatral antes del estreno de *Rosas de sangre*. En efecto era conocido por su dedicación a la zarzuela y al género chico, habiendo comenzado en 1925 con tres zarzuelas, *El mastín de la Pedrosa*, *Costa brava* y *La pescadora de Ubiarco*, a las que siguió una más de 1926, *El caudillo del Urbión* (Orriols Colorado, 2015: 193). Como

dramaturgo experimentado poseía, pues, un bagaje cultural en el que, entre otros, figuraba, sin duda, *Juan José*, de J. Dicenta, en lo puramente teatral, y un sinfín de leyendas, cuentos y parábolas, de diversas tradiciones, incluida la Biblia, que utilizará como argamasa de algunos procedimientos dramáticos. También, como bagaje cultural, observamos que Álvaro de Orriols conoce bien las condiciones que el receptor moderno impone al modelo del realismo del drama, llevándolo al terreno del entremés y del sainete, para dar cuenta de la nueva entidad e identidad social colectiva, el pueblo, más allá de las cuestiones de función normal/función corta. De ahí, las opciones que muestra de creación de ese personaje colectivo.

Construye Álvaro de Orriols su obra por dos procedimientos distintos, uno claramente realista, con toques de sainete, y otro emanado de principios anti-realistas. Con el primero *Rosas de sangre* abre la vía de un teatro político, de un teatro revolucionario, que muestra una historia individual (la de una familia o un grupo), para promoverla como categoría social. Es un abordaje realista, que respeta los dos principios fundamentales, el de mimesis, o de reproducción de la realidad tal cual es observada, y el de representación objetiva de la realidad, por el que la trama se explica a sí misma transparentemente (Raffa, 1968: 13). Trabaja con materiales individuales y de situaciones concretas, una historia personal, con todas sus dimensiones sociales, que considera en su secuencia sintagmática. Su tarea es historiar, poner en perspectiva los hechos históricos de la revuelta que culminó con la proclamación de la Segunda República. Por este procedimiento escribe la *Estampa primera*, *La huelga*, la *Estampa segunda*, *La ley de fugas* y la *Estampa quinta*, *Las rosas de sangre*.

Con el segundo se incorpora a la dramática de agitación y propaganda europea, que sitúa la reflexión a un nivel general o abstracto, en el que la historia es vista como proceso de lucha de clase, alejada del polo individual, y los personajes no son tipos concretos sino personajes colectivos, prototipos o máscaras sociales. Surgen cuando se quiebra el principio de mimesis, que considera real no lo inmediatamente visible, sino el funcionamiento de factores estructuralmente de fondo, de orden psicológico, como el subconsciente (psicoanálisis) o de orden económico y político, como la lucha de clases (marxismo), que será la adoptada por el teatro español. El cambio en la mimesis afecta a la representación, que se quiebra por procesos internos, en los que la trama necesita de un explicador, el personaje-peón, que pasa a ser cualquiera o todos los de un signo político, bajo la fórmula retórica de la auto-delación. Así surgen la *Estampa tercera*, *Prensa y Dictadura*, y el final de la *Estampa cuarta*, *Los mártires de la libertad*. Se observa

que la cuarta sirve de puente entre ambos procedimientos, albergando uno al principio y el otro al final.

Observemos cómo el autor utiliza el realismo, respetando sus dos principios básicos, el de mimesis y el de representación objetiva. En la mimesis se da un cambio de perspectiva, focalizando simplemente sobre la clase obrera, sin afectar a la representación objetiva. Y así muestra la revolución como un proceso que va desde la sumisión del obrero en la sociedad estamental de la monarquía y dictadura, pasando por una progresiva toma de conciencia política hasta llegar a la revolución como única salida. Sin determinar la localización geográfica, Álvaro de Orriols sitúa la acción en los talleres de una fundición y las viviendas colindantes. La historia de esta fundición es mostrada a través de las vidas del propietario, el maestro Pablo el Rico, y uno de los fundidores, Juan del Pueblo. En las dos primeras escenas de la *Estampa primera* muestra la sumisión estamental de Juan respecto a Pablo, y su diferente juicio sobre el campo, presentando de ese modo a los fundidores, inmersos en la cultura campesina, frente a la actitud urbana y con otra idea del progreso del propietario. Se producen las primeras quejas o lamentaciones de Juan del Pueblo, que son en parte reconducidas por el abuelo Bernardo.

El detonante va a ser el trato público del amo, Pablo el Rico, a un fundidor que le pide insistentemente auxilio para su angustiada situación familiar, Leandro, que será abofeteado por el patrono para dejar clara «la distancia que hay desde un amo a un mancebo», haciendo mutis «con aire despectivo». El enardecimiento de los forjadores, apenas amortiguado por los consejos de Bernardo lleva al inicio de la huelga, propuesto por Juan del Pueblo, ahora ya líder de los rebeldes.

La acción continúa en las dos primeras escenas de la *Estampa segunda* con el desarrollo de la huelga y el empeoramiento de la situación, mostrado en el desembarco de los soldados vencidos tras el desastre de Annual, y el aumento del hambre y la miseria en las capas populares, de modo que Juan y los Operarios invaden la fábrica para dialogar con el propietario. Tras la intervención de la policía y la detención de los agitadores, empezando por Juan, por parte del Comisario, un momento en que Pablo el Rico queda solo es aprovechado por Leandro para pedir, protestar y finalmente darle muerte. Después viene la represión y la cárcel. Todavía las primeras escenas de la *Estampa cuarta* continúan con la temática, con la cárcel de Juan del Pueblo.

Los procedimientos no realistas son empleados para pasar de personajes concretos como el nuncio vaticano, Monseñor Vetto, a personajes colectivos como la Iglesia y presentar ya un grupo de propietarios, «la Comisión de grandes

industriales y hombres de negocios», cercano al personaje del Capitalismo o Capital, para terminar con la personificación de la Prensa en una señorita en la *Estampa tercera*. En la *Estampa quinta* el desarrollo del proceso revolucionario y la historia de la fundición nos sitúan ahora en los albores de febrero de 1931, con la esperanza del triunfo de las izquierdas en las votaciones, posteriormente confirmada, la salida de la cárcel de Juan del Pueblo, momento en el que Álvaro de Orriols expresa sus ideas de la sociedad republicana, por boca de Bernardo, para dejar que Juan del Pueblo dé fin a la obra con un vibrante discurso. Pero antes, se han ido uniendo a los Forjadores, encabezados por Juan del Pueblo, personajes colectivos como los Obreros y los Estudiantes.

No se entiende *Rosas de sangre* sin los parlamentos-mitín de Juan del Pueblo (*Estampa segunda* y *Estampa quinta*) y su contrapunto, los parlamentos ilustrativos e ilustrados de Bernardo acerca de las diferencias entre monarquía y dictadura, con resonancias de la Arcadia de la Edad de Oro (*Estampa primera*), las condiciones de la lucha revolucionaria (*Estampa segunda*) o lo que es o ha de ser la República (*Estampa quinta*). En el parlamento de Bernardo del horror de los vencidos de la *Estampa segunda* resuena la conmoción que deja momentáneamente sin habla al joven Sebastián de la Jornada primera de la comedia cervantina *Trato de Argel*.

Tampoco es de olvidar el contrapunto estilístico y emocional que las escenas de pareja de Bernardo y Mónica representan frente a la trama política. Porque, además de garantizar la orientación popular de la pieza, su impronta castiza permite abordar adecuadamente la cuestión de la solidaridad, en un caso, presentado como sainete en la *Estampa primera*, o el amor falto de prejuicios, «amor a una vieja», metáfora que habla de una de las cualidades de la República, momento construido como verdadero entremés cervantino en la *Estampa quinta*. Un hallazgo feliz de A. Orriols consiste en haber dotado al sector revolucionario no solo de los habituales jóvenes, sino del contrapeso de un abuelo, el abuelo Bernardo, con lo que garantiza el diálogo intergeneracional en la transmisión de ideologías y maneras, circunstancia que pocas piezas del teatro revolucionario, y de agitación y propaganda, incluidas la de la Guerra Civil, muestran.

Parte de su impacto en el espectador viene dado por unas cuantas metáforas, parábolas o símbolos que, insertos en la trama, ayudan a un entendimiento de la problemática más allá de los datos empíricos, facilitando una comprensión en términos emocionales y menos racionales, y, sobre todo, promoviendo la memoria del público. Por ejemplo, la presentación de la actitud obrera en la lucha revolucionaria como «corderos» o «leones», esgrimida por la *Prensa* en las Escena

V y VI de la *Estampa tercera* o la parábola bíblica de los mercaderes del templo que emplea Juan en la Escena VI de la *Estampa segunda*. Y, sin duda, la leyenda de las Rosas de sangre, contada por la *Prensa* en la Escena IV de la *Estampa tercera*, y que hace comprender la obra en lo que el título sintetiza.

*El triunfo de la República o Los sublevados de Jaca*, drama en prosa en 6 actos y un epílogo, original de Luis Mussot Flores y Rafael Segovia Ramos, fue estrenada el 17 de mayo en el Teatro Circo de Albacete por la Compañía de la Empresa Márquez, con Carmen Muñoz y Luis Mussot como primeros actores, junto a Enrique Ponte, Luisa Fauste, Lucila Nogués y Manuel Santamaría entre otros (Heraldo de Madrid, 12-mayo-1931, p. 9). Tras muchas vicisitudes, un año después, el 21 de abril de 1932, *El triunfo de la República* alcanza el escenario del Teatro María Guerrero de Madrid. El significado de ese acto queda claramente establecido por el cronista de prensa (*La Voz*, 22-abril-1932, p. 3):

*El triunfo de la República* de los señores Segovia Ramos y Mussot, estrenada la tarde del domingo en el Teatro María Guerrero, mereció de la concurrencia aplauso unánime. Este es el hecho. Y el hecho tiene por sí la suficiente elocuencia: aplauso ante unos autores jóvenes que plasman en caracteres de drama momentos emocionados de la vida de España. Por el propósito y el significado de lo que han realizado merecen el aplauso; por su juventud, el aliento; por su capacidad, la justificada esperanza. La obra fue interpretada con esmero, y las ovaciones se sucedieron sin tregua durante toda la representación.

Poco más puedo decir sin tener el texto, solo que la contención y sobriedad, que caracterizan su obra dramática, se observa en que no existían exclamaciones o vítores en su texto, y, cuando el actor, que no el dramaturgo, las incluía al final de la obra provocaban la inmediata reacción entusiasta del público, según anotó en su *Diario*. Sin embargo, en el texto de *Rosas de sangre* las tres últimas escenas incluyen esas exclamaciones desde la escena, condicionando e impulsando al público por medios más elementales o fáciles.

Julián Gorkín muestra una tercera vía del realismo. En el prólogo a sus dos piezas, *La corriente* y *Una familia*, establece su criterio de teatro revolucionario asentado en la idea de que todo arte es propaganda (Gorkín, 1931: 7), o sea, delimita la nueva función del teatro como respuesta a la situación histórica y política de entreguerras, en línea con los teóricos del teatro proletario europeo, especialmente E. Piscator. Rechaza la función elitista del arte, por «estúpida e hipócrita», porque el artista es un «hombre público» (Gorkín, 1931: 8). De ahí concluye que el teatro ha de ser político y ponerse al servicio de la Revolución, para estar acorde con la época y el momento. La idea del teatro como tribuna pública, como tribuna política.

Sitúa su reflexión en el contexto del teatro político y proletario, que en Europa de 1920 a 1930 representaba la obra dramática y teórica de E. Piscator. Y eso es

así en cierta medida. En la medida en que J. Gorkín toma solo parte de las ideas y prácticas de E. Piscator, siendo lo dejado fuera de relevancia inexcusable. Lectura parcial, pues la idea de propaganda en Piscator está unida a la de renovación formal, como afirma en el capítulo VIII de su libro *Teatro Político*: «El efecto de la propaganda política está en razón directa de la elaboración artística» (Piscator, 1976: 83). De hecho, al determinar las características de la «dramaturgia político-sociológica», establece, en primer lugar, como fundamento la función social, las relaciones del hombre con la sociedad, esto es, el hombre «como ser político» (Piscator, 1976: 170), pero, a continuación, precisa la significación de la técnica, cuya función no será puramente formal, ampliando los recursos técnicos del aparato escénico, sino la de «elevar lo escénico a histórico» (Piscator, 1976: 171). Así, una tarea esencial será la búsqueda de filmaciones, de películas del pasado en los archivos públicos y privados, para documentar de ese modo la historia, y así, el cine rescatado y el cine filmado en el momento transforman el teatro, elevando lo escénico a histórico. Sin precisiones tales, la lectura de Gorkín parece abocar a un tipo de drama realista o naturalista, que será precisamente lo que encontremos en muchas propuestas desde 1932 a 1939 bajo el sello de teatro proletario o teatro revolucionario.

De igual modo, sus dramas, en especial *La corriente*, serán realistas en su configuración, personajes y concepción general, sirviéndose de unas pocas novedades, que la acercan a la época y el momento, pero sin lograr romper los moldes de su entramado estético. Diseña una estructura de personajes, divididos por su ideología. En un lado, los integrados, que renegaron de su etapa revolucionaria, como Gustavo Renn y Bert, y en el otro los que no han claudicado, solo un personaje, Frank, y los que lo van a hacer, como Carlos Renn, protagonista, hijo de Gustavo, y Ernesto, que se obnubila con el alcohol y la cocaína. La obra discute «la corriente de la vida, que arrastra a una generación; primero, con la revolución, ahora, con la guerra», para finalizar demostrando que la guerra acaba con los mediocres antibelicistas. Su formato es el de una obra de tesis, de corte realista, y basada en diálogos. En efecto, el grueso de la obra son diálogos. Así el Acto segundo consiste en los diálogos sucesivos de Carlos y Gustavo, Gustavo y Frank, y Carlos y Ernesto. Tan solo es destacable, como intento renovador de acercar la postura escénica a la actualidad de medios de comunicación, la inclusión del teléfono en el Acto primero y del aparato de radio, T. S. H., en el segundo. Lo sorprendente es que el final de la pieza, su argumento más fuerte y radical, es introducido por un efecto no-verbal, un efecto sonoro, la detonación que destruye la escena. Final sorprendente, que acaba con el blablablá de las palabras por medio de una explosión, lo que replicará Santiago Ontañón en su pieza de 1938, *El bulo*.

## Innovaciones dramáticas de la farsa y el grotesco

Otro tipo de procedimientos anti-realistas y realistas sirven a Rafael Alberti para escribir *Fermín Galán* (Alberti, 2003: 229-340), estrenada en el Teatro Español por la Compañía de Margarida Xirgu el 1 de junio de 1931, como una defensa de la recién instaurada República mediante la exaltación del pronunciamiento republicano abortado de los sublevados de Jaca, en la figura de los capitanes Fermín Galán y García Hernández.

La quiebra de los principios de mimesis y representación objetiva los deriva de lo que se llamaba en esos años farsa en España o nuevo grotesco en Europa, y que se asienta en las muchas investigaciones con el teatro de muñecos, de las que el bululú de Valle-Inclán es solo un ejemplo, junto al florecimiento en esta década de Compañías de títeres ambulantes. Obras de Alberti, de Rafael Dieste, de Max Aub o de César Arconada lo confirman.

La farsa derivada de muñecos impone a la visión habitual de la realidad, de la mimesis realista, la estructura dada (profunda) del teatro de títeres, de su metalenguaje, por lo que tanto las situaciones resultantes como los propios personajes resultan excéntricos respecto a la lógica realista del drama. Así escribe el *Episodio tercero* del Primer acto y el *Episodio décimo* del Tercer acto. En ambos la situación es delirante en sí misma, al construir Alberti una verdadera melopea, o sea, literalmente, fiesta u orgía del vino o del alcohol con cánticos y bailes de trazo grueso, independientemente del lugar, una tienda de campaña en la guerra de África de 1921 (*Episodio tercero*) o el Palacio de los Duques de Madrid (*Episodio décimo*). Pero lo que determina la fuente o procedencia del teatro de muñecos es la naturaleza de los personajes: no se trata de una psicología primaria, sino de conductas maquinales, simplistas y carentes de sentido, guiadas por una lógica de lo inocente y previsible, en todo caso, no humana<sup>2</sup>. Por ejemplo, en la escena castrense *El Alto Comisario*, *El General* y *El Coronel* celebran un desfile militar alrededor de una mesa, al paso de conga, presidido por una prostituta, *La Cocotte*, en un manifiesto estado de embriaguez general que termina con el inesperado abofeteo de la mujer al Comisario. La reprobación-festejo del coro de *El General* y *El Coronel* son tercetos de la risa (¡ji, ji, ji!) con alternancia vocálica en -o y en

<sup>2</sup> Ello produce el distanciamiento en la recepción, se teorice como Valle o como Brecht, a la par que sitúa la pieza en una credibilidad infantil, que resulta insatisfactoria para el público adulto, cuando se abordan cuestiones políticas o sociales de calado. La trayectoria como dramaturgo de Rafael Alberti muestra estas dudas entre el teatro de títeres y la escena, y en 1936 redacta una pieza para las tablas, *Los salvadores de España*, hoy perdida, ya que se conserva la versión para títeres, que fue la más utilizada.

-u, y luego en bón y en fón, ajenos a lo político y a lo anecdótico, y, cuyo principio rector parece ser la propia rima, el efecto vocálico y cuasi onomatopéyico, ligado a la naturaleza descoyuntada de estas criaturas.

En la escena palaciega los mecanismos del teatro de títeres dan paso a modos del grotesco de Valle de los contrastes hirientes e irresolubles y convierte el baile ducal en una delirante melopea de *El Cardenal*, cuyas canciones de borrachera y sus desvaríos, hablando en latinajos, son interrumpidos por los inesperados gritos en favor de la República y de Galán de la *Srta. Guirigay*, que será abofeteada por *La Duquesa*. Sin embargo, la irrelevancia de las conversaciones y de los actos, corresponde, en principio<sup>3</sup>, al teatro de muñecos.

El escándalo que produjo la obra se debe, en primer lugar, a la escena del cardenal beodo, una de las primeras y más duras imágenes anticlericales. Pero también la secuencia de la Virgen de Cillas, convirtiéndose en Coronela y usando su propio manto como bandera en el *Episodio séptimo*, fue sentida por parte del público como «una audacia que hace muy difícil su interpretación», tal como sostuvo Guillem Díaz Plaja (*Mirador*, 11-junio-1931, 5). Sin embargo, para su autor no era sino una consecuencia del proceso de dramatización de una copla popular, género en el que suceden esas y otras cosas aún más disparatadas: «¡El público canta cosas que después se asusta de ver llevadas a escena!» (*Carteles*, 23-agosto-1931, 14).

El realismo se da en el resto de la pieza, 9 de los 12 Episodios. Construida como un romance de ciego, como el propio subtítulo abunda, realiza una dramatización de este procedimiento de periodismo popular callejero, manteniendo, en un primer momento, la estructura de la situación y personajes (la calle, el ciego y el niño, el cartelón de las viñetas), para dar vida a esa situación narrada en el cuadro siguiente por los procedimientos convencionales del teatro. La obra, dividida en tres actos, da cabida a tres cuadros, con episodios de la biografía del héroe Fermín Galán, en cada uno, añadiendo el tercer acto un cuadro más llamado Epílogo. Dado que cada cuadro de dramatización, denominado por Alberti Episodio, va precedido de la escena del ciego, llamada Intermedio, excepto en cuadros iniciales de acto, siendo el primero llamado Episodio, y el segundo y el tercero Prólogo, cada acto presenta tres acontecimientos de 1930. Mientras que los procedimientos de su acercamiento al momento presente de 1931 tienen lugar tan solo en el cuadro final.

---

<sup>3</sup> El funcionamiento actual de la sociedad de la información, con grabaciones en todo, todo tipo de situaciones hace pensar, una vez más, que la realidad supera a la fantasía, esto es, no haría falta suponer ninguna figura retórica, como el grotesco, para explicarlo. Tal vez en 1931 tampoco.

La pieza parece haber servido de guía a parte del teatro político y proletario posterior. La mayoría de estos procedimientos encuentran su secuencia en la propia obra posterior de Alberti. En particular las escenas de farsa aquí vistas pasarán a sus obras de 1934, *Bazar de la providencia* y *Farsa de los Reyes magos*. El tratamiento de los militares en un ambiente de melopea del *Episodio tercero* se desarrolla plenamente en *Radio Sevilla* de 1938, mientras que *El Cardenal* que hablaba en latinajos del *Episodio décimo* da pie a una pieza en la que todos los personajes se expresan en una lengua inventada, *Los salvadores de España* de 1936. Pero, también, la escena en que la *Radio* es personaje central, en el *Episodio octavo* del Tercer acto, será explorada y llevada hasta sus últimas consecuencias dramáticas en la pieza de Santiago Ontañón, *El bulo*, de 1938. La escena del héroe en la celda, del *Episodio cuarto* del Primer acto, será replicada con otros mimbres y alcance en el Cuarto cuadro del Primer acto de la pieza de Francisco Martínez Allende, *Camino leal* (Martínez Allende, 2016: 247-346), así como la escena del fusilamiento del *Episodio noveno*, que adquiere tintes más dramáticos y heroicos en el Cuadro segundo del Acto tercero de *Pastor de la muerte*, de Miguel Hernández.

## Un drama revolucionario español de 1931 a partir de una película de Eisenstein

En este hervidero de propuestas de la dramaturgia republicana la de Luis Mussot con Rafael Segovia Ramos, *El triunfo de la República*, será la que pase más desapercibida de las que alcanzaron los escenarios españoles en 1931. Sin embargo, el empuje creativo y lo acuciante de su situación económica llevan a Luis Mussot a embarcarse en otro proyecto creativo, esta vez de la mano de Martín Parapar, ausente en el anterior, como dije. Tal como recoge la *Libreta 1931-1939*, de Luis Mussot, Parapar le propone una tarde de julio realizar la adaptación teatral de la película de S. Eisenstein, *El acorazado Potemkin*, que, aunque estrenada en condiciones pobres y restrictivas, había ya alcanzado un enorme prestigio de crítica y de público. Trabajan en conjunto la pieza, sin especificar exactamente el procedimiento de colaboración, y tan solo en 15 días dan por finalizada su versión en 7 actos y un epílogo.

Forman parte de un reducido grupo, en un principio, pero muy entusiasta, que en España celebran y proclaman las excelencias de esta película, en medio de un ambiente, en el que no solo el cine tiende a abrirse paso, en competencia

con el teatro, como señalé, sino que este tipo de arte revolucionario, en tiempos de su estreno tenían aún más dificultades para llegar al público. De hecho, tras su estreno en Alemania en 1926, los sectores nazis, «las asociaciones patrióticas del Reich, fracciones nacionalistas y racistas» protestan en el Reichstag por tender el film soviético a la «agitación de las masas y la glorificación del motín», como recoge la prensa española (*La Nación*, 15-mayo-1926, 2). Su éxito parcial en Berlín y posteriormente en París, apenas deja constancia en España, hasta que salta a la prensa en 1928 su prohibición en Londres por el County Council (*La Voz*, 25-mayo-1928, 5, *El Sol*, 26-mayo-1928, 5). El éxito en la URSS hizo que en un principio sus autoridades confiaran a S. Eisenstein otro proyecto de naturaleza tan ambiciosa o más que el anterior, la filmación de la épica (patética para el director) de los fundamentos políticos de la Revolución, o sea, trasladar al cine *El Capital* de C. Marx, hecho que la prensa española especialista recoge, añadiendo que su ayudante sería el profesor Essimov (*Heraldo de Madrid*, 23-julio-1928, 14).

Pero no será hasta 1929 cuando la crítica especializada española comience a reconocer sus valores como obra de arte. Será E. Gómez de Baquero, quien asumiendo los argumentos de Julio Álvarez del Vayo sobre la película, expresados en su libro, *Rusia a los doce años*, concluya que *El acorazado Potemkin* «representa una revolución en el arte de la pantalla» (*El Sol*, 31-mayo-1931, 2). También en 1929 se anuncia su distribución en Sudamérica, junto a casi una veintena más de películas, por parte de la Compañía de Grandes Films Soviéticos, URSS Films (*La Gaceta Literaria*, 15-septiembre-1929, 2). Al año siguiente, 1930, Londres conoce el estreno a principios de año (*El Sol*, 9-enero-1930, p. 8), mientras que en diciembre en España se propone ya su presentación, solicitada públicamente por ciertos especialistas, entre ellos, Fernando G. Mantilla, quien se dirige directamente al Cineclub de E. Giménez Caballero (*La Voz*, 6-diciembre-1930, 9). Dicha propuesta cayó en terreno abonado y a principios de mayo de 1931 se producirá su exhibición en el Palacio de la Prensa de Madrid, en sesión restringida a los socios del Cineclub Español, que dirigido por E. Giménez caballero contaba con la decisiva colaboración de Luis Buñuel (*El Sol*, 7-mayo-1931, 3). Porque ya desde abril de 1931 parte de la prensa española celebra «una de las gratas nuevas del advenimiento de la República», la posibilidad de ver «películas magistrales», que las dictaduras habían prohibido (*Crisol*, 23-abril-1931, p. 7). La repercusión y entusiasmo despertados serán enormes, como muestra el hecho de que tan solo en mayo un crítico tan fino como L. Gómez Mesa pueda concluir que «cuando en 1926 apareció esta película, el cinema entró en una fase de arte y transcendencia» (*La Gaceta Literaria*, 15-mayo-1931, 11).

De todas estas noticias y novedades participaron nuestros dramaturgos en uno u otro modo, sin embargo, desconozco hasta qué punto conocieron y valoraron la aportación crítica más sobresaliente del momento, y en más de un sentido de todas las épocas, la del brillante artículo de Guillermo Díaz Plaja, publicado también en mayo, y cuya relevancia hace que pase a comentar con cierta extensión (*Crisol*, 12-mayo-1931, 7). Pero no antes de concluir este somero recorrido histórico de la acogida en España de esta película, añadiendo unas cuantas notas de su evolución en años posteriores. En particular, el interés mostrado por la más importante de las nacientes publicaciones especializadas en cine, *Nuestro cinema*, que recoge diversos actos de su repercusión internacional, como encuestas de prestigiosos directores, que la citan con la mejor de todos los tiempos (*Nuestro cinema*, septiembre-1932, 9), incluida la entrevista que José Castellón Díaz realiza a Luis Buñuel, en la que matiza que esta película de S. Eisenstein es el segundo film comercial que considera como modelo de su cine (*Nuestro cinema*, febrero-1935, 10).

En un panorama crítico poblado de aproximaciones históricas e ideológicas, y escarceos culturales, sorprende, cuando menos, que Guillermo Díaz Plaja opte por un análisis formal de la técnica cinematográfica, y lo haga además con inusitado rigor y perspicacia. En unas pocas líneas iniciales deja claro el contexto político e ideológico en que se desenvuelve el cine soviético, para no abundar en lo fácil y superfluo, la ideología del film como tal. Este cine responde al «imperativo de eficacia educativa», por lo que funciona como «un nuevo evangelio para iletrados». Precisa Díaz Plaja que la razón de esta «labor apostólica» es que la mayoría de obreros y marineros no saben leer y no entienden los panfletos, obstáculos que el cine allana. Se atreve, incluso, a detallar el funcionamiento psico-sociológico de este medio, matizando que, en realidad, este cine funciona como «señuelo obsesionante», para «hacer odiar» a los poderosos a obreros y marineros, y «encenderles la voluntad con una sonrisa esperanzada en el porvenir», como la previa película de Eisenstein, *La huelga*, o para construir la «épica de la revolución», como *El acorazado Potemkin*, que califica como «Ilíada de los tiempos nuevos».

Centra su artículo en el análisis de la técnica, que permite esta eficacia educativa: una construcción en progresión ascendente, con un continuo crescendo, que desemboca en una apoteosis final. Procedimiento que el cine soviético lleva a efecto de dos modos, en su opinión, la ordenación del ritmo en unidades de primer término y de último término, como *El acorazado*, o por pura progresión de luminosidades, como *Línea general*. Describe la progresión rítmica de *El acorazado* en cuatro fases precisas: la aceleración rítmica inicial, que concluye

en un intermezzo de ritmo largo; una nueva aceleración rítmica que llevará a la apoteosis final con ritmos frenéticos.

El secreto del ritmo, y luego dirá de la estética patética como tal, es el montaje, al que G. Díaz Plaja se refiere con el término francés, *decoupage*. El tercer pilar de su descripción de la técnica de Eisenstein será la creación de un personaje colectivo, la multitud, cuyo mayor logro consiste, especifica G. Díaz Plaja, en haber superado las limitaciones de propuestas anteriores, que, al conjugar sin acierto, el polo colectivo y el polo personal, acababan por quedar atrapadas por lo mecánico del proceso o sucumbían a lo anecdótico. Y así cita las multitudes de Fritz Lang como «símbolos descarnados» o reniega del corto alcance de esos «recuerdos teatralizados» que conlleva *Abel Glance*. Eisenstein convierte la multitud en «ente expresivo», al combinar con justeza la unidad colectiva con la diversidad personal, lo que la dota de ese «sentido lírico de cosa entrañable», que representan.

Y será, precisamente, en la determinación de ese lirismo, donde nuestro crítico se muestre más perspicaz. Como en el análisis de los planos de «banderas y cañones», en que descubre ese sentido lírico, como en la escena del puño cerrado, como imagen única. Incluso propone un término para esos efectos estéticos: la deshumanización del gesto.

## La estética de S. Eisenstein

Hoy sabemos, tras la publicación en ruso de sus *Obras completas* en 6 tomos entre 1963 y 1970, que la obra teórica más acabada de S. Eisenstein, *La naturaleza no indiferente*, fue comenzada a redactar veinte años después del estreno de *El acorazado*, en 1945, y finalizada en 1947, siendo editada por primera vez en ruso en dichas obras completas en 1964. Citaré por la edición italiana al cuidado de Pietro Montani.

No pretendo sintetizar en estas pocas palabras tamaña teorización, sino tan solo esbozar las líneas argumentales básicas que permitan comprender de lo mucho presentado aquello que nuestro crítico captó y conceptualizó, y, por ende, lo que los dramaturgos llevaron a cabo. En dicha obra Eisenstein se ocupa de las formas cinematográficas, cuya estructura responda en su construcción a los mismos principios de la naturaleza. O sea, de la naturaleza orgánica de los procedimientos de montaje fílmico, que, descubiertos en el diseño de su película de 1925, son contextualizados en una apasionante historia interdisciplinar del

arte, en la que S. Eisenstein se sirve de ejemplos cinematográficos y teatrales, pero, sobre todo, pictóricos y poéticos de todas las épocas, para mostrar la continuidad histórica de ese recurso expresivo de nuestra raza.

Pretende mostrar o demostrar que la estructura de la película es orgánica, en cuanto que «las leyes de construcción de la obra corresponden a las leyes de estructuración de los fenómenos naturales», tanto a nivel de la «partición y proporciones de la estructura del objeto» como al del «movimiento de su construcción» (Eisenstein, 2003: 14-15). Esto es, establecer hasta qué punto «el ritmo del ordenamiento estructural de las proporciones compositivas del *Potemkin* coincide con la rítmica regularidad de los fenómenos naturales», cuya naturaleza orgánica viene definida por la idea de «crecimiento» (Eisenstein, 2003: 19).

Encuentra la medida relativa «del crecimiento efectivo de los objetos de la naturaleza orgánica» en la fórmula y expresión geométrica de la sección aurea, que bautizó Leonardo da Vinci. En el dominio de las proporciones lo orgánico se identifica con las proporciones de la sección aurea, consistente en que la división de una línea en dos componentes, de los cuales el menor mantiene con el mayor la misma relación que el mayor con toda la línea, es constante, y «par a 0,618» (Eisenstein, 2003: 21-23).

Aplicado este criterio al diseño del *Potemkin*, precisa que es orgánico, pues, en cuanto a las proporciones, presenta una división de los cinco actos en dos partes, situada la cesura no en el centro, sino precisamente en la proporción 2:3, entre el final del acto segundo y el comienzo del tercero, lo que representa la reformulación más esquemática de la sección aurea (Eisenstein, 2003: 26). Pero además del film como totalidad, cada uno de los actos está, a su vez, dividido por una especie de cesura en dos partes, pero no dos partes cualesquiera, sino que el final del acto debe ser no solo el polo opuesto, sino el frontalmente contrario. Así el segundo acto comienza con «la postración ante la amenaza de los fusiles y finaliza con la explosión de la revuelta, o la cólera que surge orgánicamente del luto de la masa por el asesinato en el acto tercero» (Eisenstein, 2003: 18).

Pero también en cuanto al proceso de construcción del sentido, movimiento de construcción del objeto, determina su carácter orgánico, al relacionar los dos polos contrarios de desarrollo de cada acto con la noción de «pathos». La condición patética hace que las unidades, las partes, tiendan a «salir fuera de sí», se transmuten o transformen en algo de una cualidad diferente. Y así, al examinar el acto cuarto, la Escalinata de Odessa, concluye que «los primeros planos se traspasan a plano general, el movimiento caótico de la masa al movimiento rítmico de los soldados, el movimiento hacia abajo se traspasa al movimiento hacia arriba».

De ahí la obra puede operar un salto cualitativo mayor, lo que permite pasar de un sentido figurado a un sentido de referente físico, como el instante mismo de la bajada del carrito del bebé, en el que «un aspecto de la velocidad del movimiento (la masa que “rueda” hacia abajo) se traspasa a la dimensión sucesiva del propio tema de la velocidad (el carrito del bebé que rueda por la escalinata)», o sea, se pasa del «modelo narrativo» al «modelo estrictamente figurativo» (Eisenstein, 2003: 36-37).

Su análisis acaba reconociendo que, en la historia del arte, pintura, arquitectura, poesía, teatro, se encuentran numerosos ejemplos de obras con esta construcción con doble sección aurea, porque «el ordenamiento estructural de los objetos compuestos según las proporciones de la sección aurea tiene en el arte una eficacia excepcional, dado que suscita el sentimiento de una organicidad conseguida» (Eisenstein, 2003: 24).

Retengo, pues, las dos nociones sobre las que pivota este planteamiento teórico surgido, en gran medida, de reflexionar sobre el *Potemkin*. La homología, que se da entre obra de arte y la naturaleza, descansa, en su aspecto estático, en el ordenamiento de las proporciones en un marco estable de unas posiciones determinadas, por un lado. Y, por otro, esta homología, en su correspondiente dinámico, en el nivel emocional, se asienta en la teoría del «pathos». Esta noción hace que las unidades, al salir literalmente fuera de sí (*ex-tasis*), se transformen, permitiendo un salto cualitativo, un cambio de registros expresivos, por ejemplo, de la imagen a la música, de la música al color, del color al espacio, del espacio a la figura, de la figura a la narración y así sucesivamente, proceso que caracteriza la estética patética.

Este modelo del «éxtasis» es decisivo para entender el funcionamiento emocional de las unidades, y su configuración, como tales, en base a su eficacia comunicativa, principio que guía toda la actividad artística. Pero la eficacia, si es tal, lo será, en relación al receptor, y es aquí donde el modelo del éxtasis propone que las conmutaciones de los registros expresivos imponen en el receptor el «sentimiento» de una transformación, que opera en él de manera similar como salto cualitativo, por ejemplo, como paso de un enfoque o percepción predominantemente acústica a una visiva o de una visiva a una puramente nocional. Este funcionamiento se asienta y funciona en el receptor, al suscitar «el sentimiento de una organicidad conseguida», como vimos, y parece asentarse en estructuras profundas de nuestra conciencia, por lo que la crítica, en ocasiones, no duda en hablar de su «carácter antropológico», como hace el editor italiano de la obra, P. Montani (Eisenstein, 2003: XIV).

## Dramatizar la estética de Eisenstein

### *Dimensión ideológica*

La base de su trabajo en la dramaturgia deriva de completar el escaso diálogo incluido en los rótulos de la película. Al proponerse adaptar lo más fielmente posible el film de Eisenstein, como el resultado muestra, Mussot y Parapar parten de un diseño preciso del desarrollo de todo el entramado ideológico de la Revolución, así como de sus concomitantes dramáticos y escénicos. Tienen ya dado el esquema de desarrollo del proceso revolucionario, con las escenas clave de la sublevación de los marineros, la negativa a comer la carne podrida, el pelotón de fusilamiento con la lona, la revuelta y lucha hasta tomar el poder, en un primer momento, y la expansión del proceso con la adhesión de otros barcos hasta llegar a la escuadra en su totalidad, en un segundo momento, y su posterior ampliación en tierra, incorporándose los obreros y obreras y el resto de proletarios. Todo ello presentado por Eisenstein como un proceso semi-espontáneo de los marineros y obreros, pero siempre bajo la guía y dirección de los personajes bolcheviques, al más puro estilo leninista.

Una de las correcciones mayores que Mussot y Parapar llevan a cabo respecto a ese modelo a nivel ideológico será la mayor presencia de otros proletarios, no líderes, en el debate, con lo que las figuras bolcheviques, Wakulinchuk y Matiuchenko, se diluyen a favor de la masa anónima, los Coros, cuyas acciones resuelven, de hecho, la trama dramática. Por tanto, no son las palabras sino los actos, que reflejan las acotaciones, la expresión de esa masa anónima. Otra variante ideológica de Mussot y Parapar presenta la respuesta de marineros y obreros a los discursos de los líderes como un acto más motivado o razonado, menos adocenado y automático, respondiendo no tanto a un ideario político como a un talante, a un caletre popular. Son dos ajustes de calado al planteamiento leninista de la película.

Someten, además, la tesis central en su alcance más utópico a una cierta revisión crítica, pues en el Epílogo se relata la triste suerte posterior de los amotinados revolucionarios en un exilio muy penoso. Dije cierta o parcial crítica, pues, por un lado, llevan la construcción de la sociedad socialista hasta los prolegómenos de la Guerra Civil, en un añadido posterior de Mussot, fortaleciendo finalmente el postulado central ruso, y, por otro, enmarcan toda esta reflexión en un modo teatral diferente del drama realista de la obra, *Utopía*, que no debe consignarse como meramente anecdótico ni mucho menos como convencional, por cierto.

La cuestión del personaje colectivo, o sea, de las masas como personaje colectivo protagonista va a ser central en todo el teatro proletario y revolucionario, lo que dará lugar a diversos tipos de Coros, de grupos de personajes de oficios o representantes de la lucha de clases, Obreros, Obreras, Marineros, Proletarios, Proletarias, Revolucionarios, numerados. Mussot y Parapar disponen de Coros de Rebeldes, de Marineros, de Soldados y Obreros, pero en el Momento séptimo, el de la escalinata, se atreven con la masa anónima, hacen desfilar grupos más o menos establecidos para arriba o para abajo, en tropel atropellado o en marcha azarosa y cansina. La dramaturgia es impecable, por lo que saber hasta qué punto esos resultados pudieran resultar satisfactorios como tales, e indefectiblemente en relación a las secuencias de Eisenstein, dependerá del montaje, que se sea capaz de realizar, llegado su momento.

### *Dimensión estética*

Construyen un drama. El director ruso dice que su película «se presenta como una crónica de acontecimientos», pero que «actúa como un drama», para más adelante hablar de tragedia (Eisenstein, 2003: 16).

La adaptación respetará la estructura externa revelada por Eisenstein, dotada de una cesura central (Eisenstein, 2003:18), que divide el drama en dos. La obra de Mussot y Parapar hace evidente esos dos hemistiquios, al dotar a la propia cesura de un acto propio, el *Momento quinto*. Lo resuelven haciendo predominar los aspectos acústicos sobre los visuales, quedando muy limitados los puramente nocionales. La justeza de la adaptación puede verse en la selección de música o sonidos para este acto, pues el plan de Eisenstein solicitado al maestro Edmund Meisel (Eisenstein, 2003: 39) e, incluido desde 1926, coincide exactamente con los «sonidos maquinales», que la acotación de Mussot y Parapar precisa, como diré más adelante.

La estructura externa de Mussot y Parapar es más compleja, detectándose una serie de regularidades, en particular dos, en la sucesión de los actos. La primera divide los actos o Momentos, según su distribución en tierra o a bordo del barco, dando como resultado un comienzo y un final en tierra, con dos Momentos cada uno, quedando empaquetado el grueso de la obra en su centro, situados los otros cuatro Momentos en el barco. En ese cálculo y en el que sigue contabilizo el Epílogo como Momento 8º, tal como le correspondería. La otra regularidad aparece cuando aplicamos el criterio de la iluminación de escena, de acuerdo con que los Momentos transcurran por el día o por la noche. El patrón distributivo que sigue en este caso presenta dos oscuros por cada Momento claro o por el día.

Considero oscuro de igual modo los espacios cerrados o interiores. De modo que la obra presenta dos Momentos oscuros, el *primero* y el *segundo*, para en el *tercero* presentar la claridad de la madrugada y la mañana. En el *Momento cuarto* oscurece y el *quinto* es interior, para dar paso a la segunda claridad de la obra, el amanecer del *Momento sexto*. La obra cierra su estructura con el *Momento séptimo*, en que oscurece, y el *Epílogo* en que anochece.

Observamos, además, que cada Momento está dividido en dos partes, de modo que comienzan de un modo y finalizan deslizándose hacia el polo justamente contrario, con ese esquema emocional que va operando a saltos cualitativos. Así, el *Momento primero* comienza con la supremacía de los poderosos en la sociedad zarista y la postración del pueblo, de soldados y marineros, para acabar con la descomposición parcial de todo ese cuadro ante la irrupción de la liberación de los oprimidos, promovida por una canción revolucionaria que llena la escena. Los *Momentos tercero* y *cuarto* empiezan con la sumisión y desesperación de los marineros frente a los poderosos y terminan con la gestación airada de la revuelta y el triunfo esperanzado de los amotinados. El *Momento sexto* parte de la soledad y las dudas del pequeño comité de los rebeldes de esta embarcación para mostrar la solidaridad y fraternidad que va creciendo con los obreros huelguista de Odessa, primero, con los soldados de la División de Odessa, y finalmente con el apoyo de otra embarcación, el *Wiecka*, como parte de la flota. Por su lado, el *Momento séptimo* se abre con la esperanza en la lucha en la ciudad de obreros, soldados y marineros, y se cierra con la marcha fúnebre ante el espectáculo de muertos y heridos en la escalinata, presidida por la figura de los cosacos. O el *Momento segundo* que da luz a la esperanza revolucionaria reunida clandestinamente y finaliza con la huida frenética de los rebeldes.

Pero comprobemos también si este salto cualitativo al interior de cada Momento se produce por un cambio del registro expresivo, como exige la teoría. Hay actos en los que el elemento acústico es imprescindible en la creación del significado dramático; en unos casos, por ser el que estructura la escena y la finaliza y, en otros, por solo conllevar el significado final. En el primer caso encontramos el *Momento tercero*, el *Momento quinto* y el *Momento séptimo*, y en el segundo, el *Momento segundo*. En su polo complementario, el *Momento primero*, y el *Momento cuarto* responden a un predominio de los recursos visivos en su estructura, y, además, el *Momento séptimo* encuentra su resolución por este medio.

Veamos cómo funciona el sistema preferentemente acústico. El *Momento tercero*, *Tendra*, presenta los primeros instantes de gestación de la revuelta de los

marineros, partiendo de llegada de la carne podrida al barco, la protesta airada de los proletarios, la aparición de Golikof, el Almirante de la nave, que crea un silencio absoluto, la intervención del médico de a bordo, que garantizará la salubridad de la comida, y las órdenes finales del Almirante con la respuesta marinera. Por tanto, y siguiendo el esquema de Eisenstein, los contenidos políticos e ideológicos tienen plena cabida.

Observamos que, desde un comienzo, los sonidos artificiales, de máquinas o instrumentos, y los humanos adquieren un peso específico en la producción de significados dramáticos, más allá del funcionamiento al uso como hechos de la decoración o ambientación. Así, la primera secuencia que muestra la normalidad del trabajo en cubierta, se cierra con los murmullos de normalidad de la tropa, como reza la acotación, antes de que el clarín marque el cambio de turno y de que una sirena anuncie la llegada de provisiones del puerto de Tendra, que dará lugar a la segunda secuencia. Así pues, ciertos ruidos (clarín, sirena) van pautando la estructura de la escena, a la par que los sonidos humanos, los murmullos crean significación, no son fáticos, expresan no-verbalmente la atmósfera pretendida.

La segunda secuencia viene introducida por una corta pausa, o silencio, que cierra el momento de los sonidos desde escena, para dar entrada a sonidos desde fuera de escena, desde dentro de las bambalinas, un cambio mayor en la ordenación del espacio acústico de recepción. La vuelta a la sonoridad de escena, con la llegada de la carne, siendo cubierta con una lona, se cierra con los murmullos de protesta y hartazgo. De esa manera Mussot y Parapar encuentran un cauce de desarrollo acústico, pasando la lona, tan significativa y usada por el director ruso como recurso visivo, a un plano de significación menor, casi decorativo. Lo que sigue es la famosa secuencia del olor de la carne podrida y la reacción que suscita, que Eisenstein resuelve magistralmente con aquellos primerísimos planos de los gusanos en la carne, y de la cara de asco de los marineros. La obra teatral parte de esos murmullos para cuidadosamente secuenciar el momento del olor, en los instantes de olfateo, acercamiento y repulsa, por sucesivas pausas, hasta cuatro en total. Ello lleva a que la protesta crezca lentamente, como dice la acotación, «poco a poco adquiere caracteres de tormenta que ruge en las gargantas de los marineros». La llegada de los Oficiales no hace, sino que la protesta aumente en un coro de voces. Por tanto, ha ido modulando una acción en un crescendo acústico, que va a ser bruscamente cortado, llevado a un silencio absoluto, con la aparición de Golikof. Una vez más, las significaciones principales vienen marcadas, que no subrayadas, por elementos acústicos.

El dictamen del médico es significado mediante un poderoso rumor en sordina, que comienza a extenderse. Se trata de un rumor, «un rugido que no cuaja en palabras», y que vuelve a ser acallado, mediante un silencio, por las órdenes de Golikof. Por tanto, tras las pausas de la secuencia olfativa, se produce un flujo de murmullos, rumores, rugidos, que alternan con silencios absolutos, hasta llegar a una nueva pausa, que cierra ese momento, para presentar en el final de nuevo ese rumor convertido en sordina. Elementos significativos, todos ellos de índole acústica.

Consideremos de cerca el funcionamiento de los recursos visivos. En el *Momento primero, Sebastopol*, presentan una triple división del espacio escénico, con un fondo, una zona central y la primera línea del proscenio, mediante procedimientos acústicos, pero, sobre todo visivos. La escena representa un elegante cabaret de Sebastopol, la principal capital de la flota del Mar Negro. El centro lo ocupa la pista principal de las actuaciones cantadas y bailadas, siendo el fondo una segunda sala, con iguales parámetros sonoros y visivos, y quedando en un primer plano la acción dramática en sí, con los diálogos de los personajes. Mussot y Parapar crean un oscuro y proyectan a continuación la luz sobre un punto determinado, derecha o izquierda del primer término, para mostrar la simultaneidad de conversaciones, con una alternancia de planos visivos similar a la que el cine hubiera podido producir, sin los primeros planos como tales. A continuación, un nuevo oscuro pautará la siguiente secuencia, llevando a una mutación, que se desarrolla en un espacio lateral, quedando ahora la pista central en un segundo plano acústico. Por tanto, dos espacios principales, el central y el lateral, que aparecen por el efecto de mutación, ejecutada por el oscuro. La acción del espacio lateral se cierra con una gradual disminución de la luminosidad conjugada con un aumento del ritmo de la música que se hace estridente, lo que conduce a una segunda mutación que restablece la escena central.

Finaliza con un incremento mayor de la fuerza de la música, que la acotación describe como “música de bacanal”, mientras la imagen visiva es la de desorden escénico. Un fundido acústico permite pasar de esa música de bacanal a la canción revolucionaria, *Los sirgadores del Volga*, imagen de esperanza acústica, aplicada a la imagen de la bailarina exhausta, descompuesta, completamente quebrada. Por tanto, los elementos visivos usados como pauta estructural replican hasta cierto punto los mecanismos de los procesos fílmicos. El teatro se acerca al cine, imitando sus procedimientos, aunque sin lograrlo del todo, en particular, por la imposibilidad de los primeros planos.

En conclusión, el requisito más exigente de la estética patética, del éxtasis, el de promover cambios de registros expresivos, se observa aquí rigurosamente.

Algunos Momentos se despliegan desde el registro visivo y se finalizan con el acústico. Mientras que otros se pautan integralmente con recursos acústicos para terminar con elementos visivos.

Ciertos Momentos deben ser considerados precedentes de otros tantos procedimientos dramáticos y escénicos que surgen posteriormente. El ambiente de cabaret, como sede política y militar, del *Momento primero* será también el procedimiento que Rafael Alberti empleará en *Radio Sevilla* (1938) en su crítica de la Sevilla de Queipo de Llano, sustituyendo los elementos más dramáticos y melodramáticos por los relacionados con la farsa y el grotesco. Por su lado, Luis Mussot se sirve de la instrucción militar de formaciones y sus diversas evoluciones, de los *Momentos tercero y cuarto*, en su obra de guerra *¡No pasarán!* (1936), para representar de modo más explícito lo maquinal de las evoluciones militares y la alienación de los que las llevan a cabo. La imagen de la madre destrozada con el hijo muerto en brazos, que, calcada de la película, aparece en el *Momento séptimo*, es replicada por *La madre enloquecida* que Miguel Hernández incluye en la Escena III del Cuadro segundo del Segundo acto de *Pastor de la muerte* (1938). Por último, si M<sup>a</sup> Teresa León y los responsables teatrales de la República en guerra hubieran conocido esta obra, tal vez no hubieran necesitado acudir a montar *La tragedia optimista* de otro dramaturgo ruso en 1937 para mostrar las luchas revolucionarias del proletariado en el seno del Ejército.

## Los autores, Luis Mussot y Martín Parapar, y vida y derroteros de la obra

Luis Mussot Flores había nacido en la localidad pacense de Fuente de Cantos el 18 de agosto de 1896, viniendo a morir en Madrid el 20 de octubre de 1980. Pronto se traslada a Sevilla en busca de trabajo, hasta conseguir enrolarse en una compañía teatral a la edad de 19 años. En efecto, desde 1915 la prensa va dando noticias de la participación de Luis Mussot en diversas compañías en sus giras por provincias, en lo que será su periodo de formación como actor.

En la primera lo encontramos en Córdoba, en cuya actuación en Cabra con la Compañía Mael Ballesteros la prensa ve una joven promesa, aún sin pulir: «Luis Mussot puede hacer bastante si, como es de esperar, se despoja de algunas preocupaciones que suelen entorpecer el desarrollo de aptitudes en todas las profesiones» (*Diario de Córdoba*, 16/10/1915, 2). La prensa de 1918 descubre a L. Mussot girando por la provincia de Tarragona (*Diario de Reus*, 7/3/1918, 3),

y a finales de año se integra en la Compañía Pepita Meliá, compuesta por ocho actrices más y siete actores, a cuya cabeza figura ya Benito Cibrián, mientras que Mussot figura como un actor más (*El Día*, 18/9/1918, 4). En 1920 se integra en la Compañía que Emilio Valentí y Ricardo Vargas forman con la actriz argentina Nieves Lara (*La Correspondencia de España*, 27/8/1920, 5). Los cuatro años siguientes no han dejado huella en la prensa. Y no será hasta 1924, nueve años de preparación, cuando la prensa lo presente como «un notable galán» con la Compañía de Antonio Herrero en su gira por tierras riojanas (*La Rioja*, 20/5/1924, 6). Posteriormente será «galán joven de mérito» de la Compañía Valentí-Vargas en su temporada en Santander, con un repertorio compuesto por la comedia de Linares Rivas, *La jaula de la leona*, y *Juan José* de Dicenta (*El Cantábrico*, 3/6/1924, 2). En verano ingresa en la Compañía de Juana Cáceres y Paco Fuentes, que gira por Alicante (*El Luchador*, 30/8/1924, 2). Regresarán a La Rioja a finales de año (*La Rioja*, 18/12/1924, 4), en esta ocasión representando una obra de Muñoz Seca (*Heraldo Alavés*, 29/12/1924, 1). La gira por Canarias con la Compañía Alarcón-Navarro en 1925 dura al menos un mes (*La Prensa*, 7/4/1925, 1, *El Progreso*, 6/5/1925, 1).

Dos años después, en 1927, Luis Mussot representa en el Teatro Duque de Rivas de Córdoba *Los lagarteranos*, de Luis de Vargas, con la Compañía de María Banquer (*La Voz*, 12/11/1927, 10, *Diario de Córdoba*, 13/11/1927, 2). En 1928 el nombre de Mussot figura, por primera vez, en el de una Compañía teatral, la Compañía Tormo-Javalones-Mussot que actúa en el Teatro San Juan de Ecija (*La Voz*, 16/1/1928, 6). A principios de 1929 intenta de nuevo formar Compañía propia con el también actor Manuel Santamaría, que había dejado la de Alcoriza, para este proyecto conjunto (*Heraldo de Madrid*, 2/4/1929, 6), con un mes de turné por provincias. En otoño, enrolado en la Compañía de comedias de Carlos M. Baena, que venía de actuar en el Teatro Eslava de Madrid, actúa en Soria (*El Porvenir Castellano*, 21/10/1929, 1).

En 1930 se produce el primer trabajo conjunto de Luis Mussot y Martín Parapar. En efecto, la Compañía que dirige Martín Parapar con repertorio innovador y progresista, que incluía *Papá Gutiérrez* de Serrano Anguita y el melodrama del ruso L. M. Urbancev, *El crimen de Vera Mirtzewa*, representa en Talavera de la Reina, con «una excelente creación del primer actor, Luis Mussot» (*El Liberal*, 6/11/1930, 3).

De su trayectoria posterior en la Guerra Civil me he venido ocupando hace tiempo, y lo considero de nuevo, junto a su obra del exilio en un volumen próximo (Gomez Díaz, 2018).

En 1925, lejos del mundo de Mussot y sin este saberlo, tendrá lugar otro hecho decisivo, pues en Almería otro joven dramaturgo novel, Rafael Segovia Ramos,

quien a partir de 1931 será el único colaborador teatral de Mussot, estrena el drama en tres actos, *La triunfadora* (*Diario de Almería*, 8/11/1925, 3). Había nacido en Algarrobo, provincia de Málaga, en 1902, viniendo a morir en Madrid en 1971. El año siguiente vuelve a estrenar otra obra, *La risa de Mari-Celi* (*La Unión Ilustrada*, 3/09/1926, 20). No sabemos en qué momento de 1931 toma conocimiento de Luis Mussot, con toda seguridad por su afición mutua al flamenco y a la copla. Segovia Ramos, además, en 1932 estrena la obra *María Isabel*, escrita con Luis Kraüsell en Salamanca (*Heraldo de Madrid*, 20/09/1932, 6), y uno de sus poemas, *Doncellita, no sueñes*, convertido en vals por Muñoz Molleda, aparecerá en el disco de Enriqueta Serrano, *Regal* (*La Libertad*, 2/12/1932, 10).

También será en 1925 cuando la prensa presente a Martín Parapar. Había nacido en Madrid en 1904 como Joaquín Pérez Martín Parapar Maya, eligiendo el primer apellido de la madre y el segundo del padre para conformar su pseudónimo público, tanto literario y teatral como político. Inicia su actividad pública como director artístico y dramaturgo novel de su propia Compañía, organizando y dirigiendo, posteriormente, diversos proyectos en otras tantas Compañías entre 1928 y 1932. Es su periodo artístico, en el que compatibiliza su actividad teatral con la crítica literaria en periódicos, especializándose en la literaria en lengua portuguesa y en la novela y lírica proletaria.

A partir de 1932 su compromiso político se acrecienta, y participa como candidato del PCE por la circunscripción de Badajoz, obteniendo buenos resultados, lo que precipitará su carrera política. Y, así en 1935, lo encontramos en Guadalajara, como activista e intelectual, codirigiendo una revista de corte político y cultural *Rutas*, y el periódico *Abril*, ya fuera de los circuitos artísticos y teatrales. Seguirá desarrollando su actividad en el sector alcarreño, de modo que, al estallar la Guerra Civil, participa en la creación de la 63ª Brigada y de la 66ª Brigada Mixta, que defenderá Guadalajara, en cuya resistencia será hecho preso, viniendo a morir en 1943.

Consideraré brevemente su dedicación artística. Su primer retrato artístico es de 1925 y le presenta como un joven autor, fascinado por Oriente, la India, Argel, Túnez y Orán, donde viajó, e «íntimamente ligado con Tagore, Óscar Wilde y Lord Byron», y anuncia el drama en que trabaja, *Exaltación* (*La Unión Ilustrada*, 1/11/1925, 8).

En 1928 forma Compañía, que actúa en alguna función benéfica en pro de los damnificados del incendio del teatro Novedades, como en Ripoll (*La Libertad*, 30/9/1928, 6). Ese año aparecen sus primeras colaboraciones como crítico literario, presentando la novela *El amor limosnero* del peruano Ricardo Martínez

de la Torre (*La Libertad*, 18/8/1928, 8), y las novelas de Ferreira de Castro a partir de la publicación de *A casa dos Moveis Dourados* (*La Libertad*, 20/10/1928, 6). En la temporada de invierno es contratado como Director Artístico de la Compañía de comedia españolas de Laura Bové y Luis Torner, que en su presentación en el Teatro Principal de Castellón con *Tambor y cascabel* de los hermanos Quintero, anuncia su repertorio compuesto por *La noche iluminada* de Benavente, *Pepa María* de Azorín, *La ciudad muerta* de D'Annunzio y nueve obras más, junto al estreno de la pieza de Martín Parapar con ilustraciones musicales de los maestros Cerquera y Puig-Hernández, *El misterio de sus ojos* (*La Libertad*, 18/10/1928, 6). Poco después en el mismo teatro estrenan *Cuerdo amor, amo y señor*, de Arturo Mori (*El Liberal*, 10/11/1928, 5) y *Los que no perdonan*, de Eusebio de Gorbea (*Heraldo de Madrid*, 8/12/1928, 8). En su presentación en la capital renuevan su repertorio con la adaptación de la novela de Unamuno, *Tulio Montalbán y Julio Macedo*, *El caballero inmoral*, de Fontdevilla, *Cemballeteo*, de Natalio Plaza, entre otras, manteniendo *El misterio de tus ojos*, de Martín Parapar (*La Voz*, 28/12/1928, 2). En enero de 1929 añaden a su repertorio la obra de Molnar, *Una farsa en el castillo*, en traducción de A. Fernández Lepina (*El Progreso*, 3-enero-1929, 2).

Para la temporada de invierno de 1929 en tierras levantinas forma compañía con la actriz argentina Nieves Lasa, quien, desde la escuela de De Rosas-Rivera, aporta repertorio como *El tango en París*, de E. García Velloso, *Maya*, de S. Gantillon (trad. Azorín), *El delito de Mary Tanner*, de B. Wailler (trad. A. F. Lepina) o *La máscara y el rostro*, de L. Chiarelli. El resto corre de la mano del español y son *La cabeza del Bautista*, de R. Valle-Inclán, *El crimen de Vera Mirtzewa*, de L. M. Urbancev, (trad. Luis G. Alonso), *Entre los bastidores del alma*, de Evreinoff (trad. Francisco Marroquín), *R.M.R.*, de K. Kapek (trad. Luis G. Alonso) o *El muchacho que cae*, de F. M. Marini (trad. Luis G. Alonso y Martín Parapar) (*La Libertad*, 3/10/1929, 3, *El Liberal*, 5/10/1929, 3).

En 1930 presenta la Compañía de teatro extranjero, compuesto su repertorio exclusivamente con traducciones y adaptaciones de dramas rusos, británicos, franceses e italianos<sup>4</sup>. Las obras que manejan son: *Shangahi*, de John Colton, (trad. Arturo Mori), *La peña de los locos*, de Gino Rocca (trad. A. F. Lepina), *El crimen de Vera Mirtzewa* (trad. Luis García Alonso) y *El Dibuk y Mirra Efros*, teatro judío, (trad. Cristóbal de Castro) (*El Liberal*, 31/8/1930, 3).

---

<sup>4</sup> Esta labor traductora resultó decisiva en el conocimiento y divulgación de este teatro, resultando ser una de las fuentes de renovación de la década de los 30. Labor que quedó plasmada en las 8 publicaciones de Cristóbal de Castro entre 1929 y 1934, *Teatro soviético*, *Teatro revolucionario ruso*, *Teatro grotesco ruso*, *Teatro escandinavo*, *Teatro dramático judío*, *Teatro japonés*, *Teatro de mujeres* y *Teatro tibetano*.

En 1931 aparece su última crítica literaria, dedicada a la obra del escritor y editor revolucionario lisboeta Campos Lima (*La Libertad*. 27/9/1931, 8).

En julio de 1931, tan solo tres meses después del estreno minoritario de la película de S. Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (1925), dos dramaturgos españoles noveles, pero con una ya dilatada carrera profesional en las tablas, Luis Mussot y Martín Parapar, realizan una versión teatral de tan conocida y reconocida obra maestra del cine. Van a leer el texto a diversos empresarios teatrales, empezando por Alcoriza, con quien Mussot había trabajado en diversas ocasiones, y a la compañía Morris. Lo presentan en los círculos de intelectuales, preocupados por el teatro, acudiendo a Cipriano Rivas Cherif, quien desarrollaba proyectos de renovación junto a Margarita Xirgu, pero no recibieron respuesta a sus anhelos. Con todo, las negociaciones parecieron a Mussot ir lo suficientemente bien encauzadas como para escribir a finales de año que «hay muchas posibilidades de estrenar *El acorazado* en Madrid y en Barcelona» (Mussot, 1988: 3).

Sin embargo, tampoco en 1932 conseguirían estrenarla. Mussot esperará a mejor momento, que parece presentarse en 1934 con el impulso revolucionario de Asturias y su contribución a diversos proyectos del Teatro Proletario. Propone su lectura en centros obreros y Casas de Pueblo, pero la envergadura del texto y lo costoso del montaje, entre otros factores, dificultaron su estreno. En ese mismo ámbito y a un mes escaso del comienzo de la guerra, en junio de 1936, Luis Mussot volverá a intentar su estreno, pero en esa ocasión la pieza elegida será *Asturias*, de César Falcón.

Posteriormente nadie se acuerda de ella, incluso en momentos de franca escasez de repertorio, como en plena Guerra Civil, debido en gran medida a su falta de edición.

## BIBLIOGRAFÍA

Alberti, R. (1999). *Obras completas. Teatro I*. Ed. Eladio Mateo. Barcelona: Seix Barral y SECC.

Appia, A. (1988). *Oeuvres complètes. Vol. III*. Ed. Marie L. Bablet-Hahn. Lausana: L'Age D'Homme y SSST.

Eisenstein, S. (2003). *La natura non indifferente*. Ed. Pietro Montani. Venecia: Marsilio.

\_\_\_\_\_. (2004). *Quaderni teatrali e piani di regia (1919-1925)*. Ed. Ornella. Calvarese. y Vladislav Ivanov. Catanzaro: Rubbettino.

Equipo «Teatro Moderno» del GR 27 del CNRS (1977). *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932. Tomo II. L'URSS. Ecrits théoriques. Pièces*. Lausana: La Cité- L'Age D'Homme.

Equipo «Teatro Moderno» del GR 27 del CNRS (1978). *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932. Tomo IV. Allemagne, France Pologne, USA. Ecrits théoriques et pièces*. Lausana: La Cité- L'Age D'Homme.

Gómez Díaz, LM. (Ed) (2018). *Luis Mussot. Comedias políticas*. Madrid: Tea 30-40.

\_\_\_\_\_. (Ed.). (En prensa). *Teatro republicano y proletario en la II República*. Madrid: Tea 30-40.

Gorkín, J. (1931). *Teatro político*. Madrid: Zeus.

Maiacovski, V. (1965). *Obras escogidas. Tomo III. Teatro. Cine. Circo*. Ed. Lila Guerrero. Buenos Aires: Platina.

Martínez Allende, F. (2016). *Teatro completo. Volumen I*. Ed. Luis Miguel Gómez. Madrid: Tea 30-40.

Mussot, L. (1988). *Libreta 1931-1939*. Manuscrito. 20 pp. Propiedad LM Gómez.

Orriols, Á. de (1931). *Flores de sangre o El poema de la República*. El teatro moderno, nº 297. Madrid: Prensa Moderna.

Orriols Colorado, M. de (2015). Biografía de mi padre Álvaro de Orriols. *Episkenion* 3/4 (julio 2015), pp.187-198.

Picon-Vallin, B., (1990). *Meyerhold*. Paris: CNRS- Les voies de la création théâtrale, 17.

Piscator, E. (1976). *Teatro Político*. Ed. Salvador Vila. Madrid: Ayuso.

Raffa, P. (1968). *Vanguardismo y realismo*. Barcelona: Cultura Popular.

Verdone, M. (1969). *Teatro del tempo futurista*. Roma: Lerici.