01 2007

Cuerpos, cosas y máquinas sociales

Gerald Raunig

Traducción de Marcelo Expósito

«El cuerpo es una máquina; el trabajador, un maquinista» (Vsevolod Meyerhold).

«El maquinista es parte de la máquina, no sólo durante su actividad como maquinista, sino también después» (Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*).

«El trabajo sobre el material escénico, la transformación del escenario en una máquina, que ayuda a desarrollar el trabajo del actor de una manera tan amplia y diversa como sea posible, se justifica socialmente desde el momento en que esta máquina no sólo mueve sus pistones y soporta una cierta cantidad de trabajo, sino que comienza a realizar un trabajo útil concreto» (Sergei Tretiakov, *El teatro de atracciones*).

«Los elementos básicos del teatro nacen del espectador mismo: y de que dirijamos al espectador en un sentido determinado [...], que es la tarea fundamental de todo teatro funcional [...]. Las armas para este fin se han de buscar en todo el aparato externo del teatro [...]. Considero la atracción como un elemento normalmente

primordial e independiente en la construcción de una producción teatral: una unidad molecular (es decir, un compuesto) de la *eficacia* del teatro y del *teatro en general*» (Sergei Eisenstein, *Montajes y atracciones*).

El término *machina* aparece en latín desde Enio y Plauto a comienzos del siglo II a. C. y lo encontramos cada vez más a lo largo de la Era Imperial y la Baja Antigüedad, siendo inicialmente un préstamo del dialecto dórico de los colonizadores del sur de Italia. El latín *machina* asume así todos los significados del griego *mechané* (la palabra dórica, relativamente próxima a la latina, era *machaná*). Su significado más general de «medio, creación, dispositivo» no distingue entre medios materiales e inmateriales, sino que permite que ambos se solapen y se fundan. La manera en que el término abarca desde el dispositivo material hasta el carácter de invención, y en especial los muchos solapamientos que se pueden dar entre ambos aspectos, se mantienen como una característica del concepto en la mayor parte de las lenguas en las que posteriormente se desarrolló a lo largo de la Era Moderna. En el griego y en el latín antiguos la aplicación del término se expande fundamentalmente hacia dos campos, lo que no debemos olvidar a la hora de interpretar qué significa el concepto de máquina en Guattari y Deleuze: designa, por un lado, el uso militar del aparato destinado a sitiar, conquistar o defender las ciudades, en otras palabras, la máquina de guerra; y por otro lado designa la maquinaria teatral.

Esta bifurcación hacia los campos de la guerra y del teatro, con todo, no implica una separación del significado material y el inmaterial del concepto que se corresponderían con cada uno de esos campos. En ambos casos de su aplicación el término mantiene el significado técnico de aparato, marco, dispositivo, así como el

significado psicosociológico de truco, artificio, engaño. Esta ambigüedad se materializa de manera muy precisa en la palabra «invención», del latin *invenio*: maquinar es tanto inventar un dispositivo como inventar una historia a modo de engaño, de maquinación. La innovación técnica y la invención se funden siguiendo las dos líneas de significado que surgen simultáneamente del término «máquina».

Esta zona fronteriza entre el doble artificio del arte técnico y de la creación artística se conformó por vez primera en el cenit del drama griego en el siglo V a. C. En el teatro de la Antigüedad, la máquina significaba fundamentalmente el dios surgido de la máquina, el *theòs epì mechanés*, el *deus ex machina*. La *mechané*, o más tarde la *machina* del teatro romano, fue el término general que se utilizó para designar la totalidad de las máquinas de la escena: máquinas de relámpagos y truenos o dispositivos para hacer que los muertos se desvaneciesen en el infierno. Con todo, *la* máquina del teatro ático clásico era un dispositivo concreto ubicado sobre la entrada a la izquierda del escenario. Los dioses y los héroes aparecían por el aire a la izquierda, teniendo por tanto que ser descendidos sobre el escenario desde arriba. Los actores o actrices que interpretaban el papel de deidades pendían seguramente de un gancho sujeto al cinturón, conectado a su vez, mediante una cuerda, a un sistema de ruedas o poleas. Con la ayuda de esta máquina, el dios o la diosa aparecía desde arriba, cumpliendo así una función concreta en la trama teatral: tenía que resolver las aporías que habían surgido en el curso de la obra. Eurípides en especial hizo uso de esta técnica en un doble sentido, como técnica narrativa y como aparato técnico, para introducir la resolución repentina de todas las complicaciones que habían aparecido a lo largo de un argumento que, llegados a un cierto punto, parecía ser intrínsecamente irresoluble; y lo hacía en concreto utilizando una máquina semejante a una grúa que permitía

a los dioses y diosas u otros personajes sobrevolar el escenario, incluso por encima del proscenio.

En la técnica teatral, el *deus ex machina* constituía el desarrollo de la técnica teatral como una maquinación y una maquinaria; también como un efecto artístico, un truco, una ruptura, un giro repentino capaz de resolver de golpe los enredos del argumento. Su función en la trama era solucionar las confusiones más abstrusas, que evolucionaron hacia el contenido dramático del siglo V. La ingeniosa invención de ese tipo de complicaciones en la trama difíciles de desentrañar y su resolución artificial por medio del *deus ex machina* se relacionaban presumiblemente con los disturbios políticos y las condiciones de vida impuestas por la guerra del Peloponeso, y los finales felices que en las últimas tragedias de Eurípides tenían lugar por la intervención de los dioses eran seguramente recibidos por el público como una suspensión reconfortante, aunque claramente artificial, de esas difíciles circunstancias en el exterior del teatro. Ciertamente, es un dios o una diosa quien aparece al final para resolver el argumento, pero los dioses ya no determinan el conjunto de la trama de principio a fin, como sí sucedía en las tragedias escritas por Esquilo y Sófocles, los predecesores de Eurípides; es decir, se trata de un argumento que se desarrolla casi exclusivamente en el ámbito de los seres humanos. En *Ifigenia en Tauride*, Ifigenia y Orestes huyen en primer lugar gracias a la perspicacia y el ingenio humanos, pero finalmente lo hacen por medio de una invención de la diosa Atenea que surge repentinamente del mar. En *Ion*, después de un largo periodo de incertidumbre sobre el origen del protagonista y de un juego de atracciones e intrigas entre éste y su madre Creusa, Ion logra introducirse en la familia real ateniense más por una epifanía de Atenea que por la intervención de su padre Apolo. En *Helena*, la protagonista y su marido Menelao son rescatados de Egipto como

resultado de su propio ingenio, pero sobre todo mediante la ayuda de Castor y Polus; en *Orestes*, la pareja Orestes y Electra alcanzan un final feliz, a pesar de su ingenuidad, gracias al *deus ex machina* Apolo. Encontramos que todos estos casos siguen el mismo patrón: una descripción compasiva de los infortunios de los protagonistas en las escenas iniciales, seguida del desarrollo de complejas intrigas, de *mechánema*, en las que los personajes principales pergeñan cómo escapar mediante ingeniosas invenciones; y finalmente, un clímax sorpresivo protagonizado por la intervención salvadora del *deus ex machina*. A diferencia de los turbulentos conflictos que, en las obras dramáticas que anteceden a Eurípides, protagonizan varios dioses y diosas en un paisaje de deidades heterogéneo (que podía ser tanto un escenario jerárquicamente gobernado por el dios-padre Zeus como otra situación cuasi anárquica protagonizada por múltiples deidades), el *deus ex machina* encarna aquí la protección singular y soberana por parte de una sola deidad autónoma.

Fue Aristóteles quien criticó en su *Poética* por vez primera este uso de los dioses o diosas en suspensión y las máquinas que los hacían volar, afirmando que la resolución de la historia tenía que resultar de la historia en sí y no de un *deus ex machina*. Las intervenciones divinas deberían representarse sólo en metasituaciones que tendrían lugar fuera de la trama que se desarrolla en el escenario, habiendo ocurrido antes o después de ésta: en otras palabras, en prólogos y epílogos. Esta regla general de la poética aristotélica hace que el *deus ex machina* parezca un dispositivo al que recurre aquella obra mediocre que lo necesita para desenmarañar su nudo dramático; un dispositivo que, a su vez, tiene casi vida propia. Lo que esta interpretación pasa por alto es que estos nudos dramáticos se suelen construir con tal destreza que, al final, sólo un dios o una diosa pueden deshacerlos. Al menos en el caso de la tragedias tardías de Eurípides, la epifanía del *deus ex machina* no es tanto una solución

provisoria como un punto de intersección y un clímax de la técnica teatral y de la invención de intrigas deliberada y cuidadosamente construido.

Esta crítica de Aristóteles en la Antigüedad adelantó posiblemente una genealogía teatral de la máquina-dios aceptada ininterrumpidamente a lo largo de varios siglos y que resuena en la afirmación nietzschiana de que el *deus ex machina* señala la ruina de la tragedia. Es así que en el largo desarrollo del teatro moderno la doble función del *deus ex machina* como aparato que interrumpe la trama y como ruptura de la narrativa se vio cada vez más desplazada. Esa quiebra, esa ruptura, esa obvia artificialidad de la máquina se interpreta en dicha genealogía como un acto de fuerza inartístico que por lo tanto se debe ir arrinconando. En cambio, las máquinas sirven cada vez más para realizar cambios rápidos en el escenario y producir la perfecta ilusión de transiciones tranquilas. Las máquinas de humo del teatro barroco italiano, por ejemplo, no sólo cumplen la función de transportar y hacer resaltar a las deidades, sino que también, y muy en especial, sirven para ocultar el aparato técnico.

Adecuados a los intereses del teatro burgués ilusionista, los dispositivos técnicos y las maquinaciones narrativas al alimón servían para suspender la diferencia bajo la apariencia de la identidad, para cancelar el momento en que irrumpe la especificidad de lo repentino; la sorpresa y la confusión dan paso así a la resolución armoniosa con la que concluye la obra. Mientras que con Eurípides la artificialidad, la inconsistencia buscada y la irrealidad del final feliz eran evidentes, la suspensión de la diferencia y de la confusión que opera orgánicamente en el teatro moderno busca provocar en el espectador un tipo de empatía que cancela asimismo ilusoriamente la distancia de éste con la escena. Este teatro, como se afirma en *El Anti Edipo*, fuerza a la obra y al trabajo de las máquinas a permanecer siempre en el interior de unos límites

que se han vuelto inamovibles. Al designar con el título *deus ex machina* la escena final de *La ópera de cuatro cuartos* en 1928, Bertolt Brecht enfatizaba la artificiosidad de la manera en que el teatro burgués suspendía los conflictos y diferencias que no se dejaban domesticar ni trascender en el interior de la trama: «los mensajeros a caballo del rey ni se acercan cuando quienes han sido golpeados devuelven el golpe por sí mismos».

El teatro postrevolucionario de la Unión Soviética de principios de la década de 1920 tuvo una influencia significativa, si bien no fue la única, en el Brecht que decidió evitar el clímax narrativo basado en la ocultación de las máquinas y las maquinaciones, para sustituirlo por la invención de nuevos aparatos de interrupción y de ruptura narrativa que fueron más allá de la mera aparición de un *deus ex machina*. La Revolución de Octubre se vio acompañada por una pregunta vehemente: cómo revolucionar el arte, incluido el teatro burgués. El teatro de la era científica, ¿debía surgir de una transformación del teatro burgués o acometer un nuevo y radical comienzo?, ¿o acaso la solución consistiría en rechazar el teatro *tout court* por ser una práctica burguesa? Quienes decidieron, haciéndose llamar Octubre Teatral,[1] que la respuesta estaba en adoptar soluciones intermedias entre la transformación y el nuevo comienzo, prescindieron progresivamente de las tramas ilusionistas y de la psicología de los personajes, eliminaron el escenario al estilo cosmorama y los telones de fondo, construyeron nuevos teatros, abandonaron el teatro. En lugar de hacer uso de la *machina* como una suspensión divina de la diferencia, los escenógrafos teatrales radicales asociados a V. E. Meyerhold y al Proletkult estaban más interesados en multiplicar las diferencias, poniéndolas a circular con la ayuda de una maquinización múltiple de los conceptos y de las prácticas. Se dota aquí a la máquina de una composición triádica:

biomecánica de los actores y actrices, constructivismo del aparato técnico y de las cosas, máquina social del teatro de atracciones. La máquina material del teatro soviético postrevolucionario abarcaba los cuerpos de los actores y actrices, la construcción y el público: anticipó la concatenación de órganos humanos, aparatos técnicos y máquinas sociales que para Deleuze y Guattari constituye la máquina.

Siguiendo los experimentos habidos en los ámbitos de la *Commedia dell'arte y* del circo tradicional ruso de Balagan (en su estudio de San Petesburgo en la década de 1910, simultáneamente escuela de actores y laboratorio), Meyerhold desarrolló en Moscú a comienzos de la década de 1920 algo más que un método actoral: su biomecánica era toda una nueva pedagogía teatral. «El cuerpo es una máquina, el trabajador un maquinista», según Meyerhold; y esto significaba en especial que había que experimentar con todos los flujos de movimiento. Su método tenía como telón de fondo una particular apropiación de los métodos tayloristas, y comenzó fundamentalmente por racionalizar el aparato de movimiento: el cuerpo de los actores y las actrices servía de modelo para una optimización general de los movimientos, siendo el experimento biomecánico a su vez un modelo potencial para ser puesto en práctica en procesos de trabajo ajenos al ámbito del teatro. Aun así, bajo el manto de un vocabulario taylorista y la apariencia de un utilitarismo fervoroso, Meyerhold y sus colegas llevaron a cabo experimentos apenas afectados por el problema de la organización científica del trabajo y la creación el Hombre Nuevo (Soviético): lo que buscaban en realidad era desnaturalizar el teatro.

En abierto contraste con la psicología de la trama y la presencia de un público empático, los componentes centrales de la biomecánica eran el ritmo del lenguaje y el ritmo del movimiento físico, las

posturas y los gestos que surgían de estos ritmos, y que coordinaban los movimientos del cuerpo individual y de los cuerpos entre sí. El desarrollo del argumento no debía surgir «de dentro», de la psique o de la mente, sino «de fuera», por mediación del movimiento del cuerpo en el espacio. Estos componentes fueron creados aplicando una economía de medios de expresión, el control sobre los cuerpos y los gestos, la precisión y el tempo del movimiento, la velocidad de reacción e improvisación. La escuela actoral de Meyerhold no era una simple escuela de gimnasia y acrobacia, sino que intentaba llevar a los actores y actrices a calcular y coordinar sus movimientos antes de la actuación y más allá de ella, a organizar sus materiales, a organizar el cuerpo.

La primera gran presentación de la biomecánica fue *El cornudo magnífico*, una obra contemporánea escrita por el belga Fernand Crommelynck, y tuvo lugar el 25 de abril de 1922. Las imágenes escultóricas de cuerpos y movimientos, de atletismo y ritmo, penetraban en la escena. El escenario estaba abierto en profundidad en la parte de atrás, sin telón de fondo, hasta dejar ver la pared de ladrillo; y toda la maquinaria del escenario estaba a la vista. La actuación se convirtió así en la primera concatenación de biomecánica y constructivismo: Meyerhold, al igual que separaba los cuerpos de los actores y actrices a la hora de entrenarlos, para tratarlos como materiales individuales, tampoco se olvidaba del entorno maquínico de estos cuerpos: las cosas, los objetos, los materiales y las construcciones del escenario. En una rápida sucesión de puestas en escena posteriores, siempre en colaboración con artistas constructivistas, creó también un teatro de cosas que ya no buscaban ser imágenes y representaciones puras, sino más bien presentar las cosas como tales. Para sustituir la puesta en escena ilusionista, con sus accesorios y decorados, artistas como Liubov Popova y Varvara Stepanova inventaron y diseñaron construcciones,

prototipos, objetos manejables, que estaban ahí sólo para ser usados en un escenario que, por lo demás, se dejaba vacío. En este movimiento de invención, (re)ordenación y (re)apropiación de cosas, aparatos técnicos y construcciones escenográficas, la maquinaria teatral también sufrió un desplazamiento: ahora ya no se ocultaba hábilmente sino que se sacaba a la luz para poder ser percibida.

La escenografía de *El cornudo magnífico*, construida por Popova, en realidad ya no era tal, sino más bien una sola máquina compuesta de tablones, rampas, escaleras y andamios. Análogamente, no había vestuario, sino uniformes azules diseñados por Popova. Los actores y actrices se movían por el escenario no sólo en el plano horizontal, sino también en vertical: trepaban, hacían ejercicios o se deslizaban, siendo la máquina de Popova el marco del que hacían uso para ejecutar sus movimientos. En la siguiente pieza biomecánica-constructivista puesta a punto por el Teatro Meyerhold, *La muerte de Tarelkin*, Varvara Stepanova troceó la máquina dividiéndola en muchos objetos que llamó «aparatos», maquetas de mobiliario pequeñas y grandes. Los actores y actrices podían aplicar y ampliar sus competencias biomecánicas al manejar estos aparatos y dispositivos constructivistas.

Según explicaba Sergei Tretiakov en un ensayo fundamental, «El teatro de atracciones»,[2] la transformación del escenario en una máquina y el trabajo sobre el material escénico «sólo se justifican socialmente desde el momento en que esta máquina no sólo mueve sus pistones y soporta una cierta cantidad de trabajo, sino que comienza a realizar un trabajo útil concreto y sale al encuentro de las tareas diarias de la Revolución». A raíz del tratamiento radical que Tretiakov aplicó a *La noche* de Martinet, que rebautizó *La tierra irritada* para un montaje de Meyerhold estrenado el 4 de abril de 1923 (con motivo del quinto aniversario de la fundación del

Ejército Rojo), Popova situó máquinas reales en el escenario en vez de construcciones. Además de fotos y carteles, su combinación de collage y construcción incluía rifles, ametralladoras, cañones, motocicletas e incluso un camión militar. Esta revisión politizada de la Primera Guerra Mundial y del comienzo de la Revolución Rusa tuvo un enorme éxito y se repitió durante más de cien sesiones en el mismo año. Hasta cierto punto, *La tierra irritada* pertenecía todavía a la tradición del teatro de masas del comunismo de guerra (en línea, por ejemplo, con las puestas en escena de la Revolución de Octubre o el *Misterio bufo* [1921] de Mayakovski), pero al mismo tiempo creaba también una transición hacia el teatro de atracciones, cuya aparición, fruto de la colaboración entre Tretiakov y Sergei Eisenstein, supuso el clímax de la producción teatral maquínica en la década de 1920.

Previamente al periodo de las grandes producciones cinematográficas, correspondió al joven Eisenstein, quien ya había trabajado como asistente de dirección en *La muerte de Tarelkin*, cumplir los planes de Meyerhold: el éxodo del teatro a la fábrica como una concatenación de escenografías constructivistas y máquinas técnicas. En 1924, en la tercera y última colaboración entre Eisenstein y Tretiakov, *Máscaras de gas*, la vida cotidiana en la fábrica estaba en el centro no sólo de la trama: las primeras representaciones se organizaron en fábricas reales de la estación de ferrocarril de Minsk y tuvieron lugar frente a un público exclusivamente compuesto por trabajadores. Se construyeron andamios de madera para que los actores se movieran entre las monumentales estructuras de la fábrica. Tretiakov extrajo el argumento de *Máscaras de gas* de una noticia aparecida en *Pravda*, de acuerdo con la cual, tras un accidente, setenta trabajadores de una fábrica en la región de los Urales habían tomado la iniciativa colectivamente para, poniendo en peligro sus vidas, reparar un

escape en el conducto de gas principal: cada uno trabajó en la reparación durante tres minutos sin máscara de gas, arriesgándose así al envenenamiento. El tratamiento teatral que se dio a esta acción colectiva autoorganizada tenía la intención de examinar cómo podía ser en el futuro una situación de trabajo provocada por una emergencia, por algún suceso o desastre inminente, en medio de la complicada fase de transición política posterior a la Revolución de Octubre. Por tanto, este modelo teatral ya no estaba anclado en el periodo glorioso de las batallas a pie de barricada, en la Revolución, sino en la vida cotidiana de la fábrica y en las dificultades de la producción. La crítica implícita que la obra dirigía al descuidado director de la fábrica como figura característica de la NEP[3] (el director había pospuesto repetidamente la adquisición de máscaras de gas para la fábrica, las cuales, por tanto, no estaban disponibles para uso de los trabajadores cuando sucedió el accidente), se relaciona directamente con la fuga del teatro que mediante esta obra llevaban a cabo Eisenstein y Tretiakov. En otras palabras, la razón de este éxodo del teatro hacia la fábrica fue no solamente cumplir la gloriosa ideología del Proletkult («Cultura para todos»), sino también la constatación de que el público propiamente teatral estaba compuesto en cada vez mayor medida por los nuevos ricos de la NEP. Pero también en la fábrica pudieron los activistas teatrales constatar que el público apenas los toleraba, habiendo de cancelar la obra tras cuatro escasas representaciones. Sin embargo, para Eisenstein, este movimiento de fuga del teatro no finalizó en la fábrica, sino que a través de ella desembocó en el cinematógrafo.[4]

Era ya evidente desde un año antes que la biomecánica y el constructivismo no habían llegado suficientemente lejos en su investigación de los materiales maquínicos. Había que expandir el

concepto de máquina desde los cuerpos-máquina de los actores y actrices y las construcciones maquínicas del escenario hasta la *máquina social*, en un movimiento que había de ir más allá de los personajes en el escenario para lograr agenciamientos difusos e ilimitados: eran los espectadores quienes tenían que acabar siendo enardecidos por el elástico y entrenado actor-máquina y los aparatos constructivistas. Los experimentos de los artistas radicales de izquierda en la corta edad de oro del teatro de atracciones, entre 1923 y 1924, no tomaron el camino de disolver el arte en la vida, como sucedía en los grandes espectáculos de masas del periodo inmediatamente postrevolucionario. Más bien apuntaron en otra dirección: hacia el desarrollo de competencias concretas para los actores y actrices y la producción de un público específico, que se sostenían en el cálculo preciso de la relación entre el espacio de la escena y el espacio espectatorial, entre los actores y el público.

Meyerhold desarrolló, en el curso de sus experimentos en San Petesburgo y Moscú, una forma especial de segmentación de la acción escénica en pequeñas unidades, «números» acrobáticos y rápidas secuencias de *slapstick*. En la década de 1910, por otra parte, habían tenido lugar tanto los tempranos experimentos teatrales del futurismo ruso —llevados a cabo por, entre otros, Vladimir Mayakovski, Velimir Khlebnikov y Alexei Kruchenykh— como los excesos dadaístas en Europa occidental. Todos ellos fueron cruciales para la aparición del teatro de atracciones. Pero si las farsas dadaístas tuvieron lugar en escenarios marginales como el Cabaret Voltaire, el teatro del Proletkult llevó el circo, las acrobacias de feria y las atracciones populares al interior del teatro oficial del joven Estado de la Unión Soviética. Tretiakov y Eisenstein llamaron «teatro de atracciones» a la variedad teatral soviética fruto de su experiencia, inventando así una concatenación molecular de atracciones sencillas e independientes con momentos agresivos y

arriesgados procesos de acción. Tretiakov y Eisenstein, análogamente a las composiciones fragmentarias de los fotomontajes de John Heartfield y Aleksander Rodchenko y los dibujos de Georg Grosz, transformaron el teatro estático de la representación y descripción de ambientes en un teatro dinámico y excéntrico. Deconstruyeron la linealidad molar-orgánica del argumento teatral, montaron las atracciones en el teatro bajo la forma de una molecularidad orgiástica. La fragmentación de la trama, su segmentación en atracciones, planteó una nueva forma de concatenación de atracciones, en un tipo de montaje que debería tratar finalmente de esa manera la propia máquina social. Eisenstein recalcó que la atracción tenía la intención de ser lo opuesto a lo absoluto y lo completo, especialmente porque se basaba exclusivamente en algo relativo: la reacción del público.

Mientras que Meyerhold todavía consideraba el cuerpo del actor o de la actriz como material y como máquina, el material/máquina de Eisenstein era el público. Eisenstein comenzó su trabajo como director artístico del Proletkult escribiendo el ensayo «Montajes y atracciones», denominando montaje de atracciones la pieza teatral que preparaba.[5] Al igual que hizo Meyerhold a la hora de adaptar *La noche*, Eisenstein solicitó a Tretiakov una tarea radical: en mitad del conflicto con el ala derecha del Proletkult,[6] constituía una provocación tomar una comedia popular de intrigas escrita por el director naturalista clásico Ostrovski, *Todos los sabios son bastante sencillos*, para distorsionarla hasta hacerla irreconocible. Consecuentemente, el folleto que acompañaba a la representación de la obra afirmaba: «Composición libre del texto: S.M. Tretiakov. Guión: S.M. Eisenstein». Se estrenó en mayo de 1923. El público se sentaba en semicírculo en dos anfiteatros separados por un estrecho pasaje. En lugar de escenario, el suelo frente a los anfiteatros se había convertido en la arena de un circo con varios

dispositivos, andamios y cuerdas. Las atracciones se enhebraban con vigor, consistiendo en impresionantes hazañas acrobáticas y todo tipo de trucos que exigían al actor poner a prueba sus habilidades biomecánicas; y constituían, al mismo tiempo, parodias de las prácticas de actuación canonizadas en el teatro y en el circo. Junto a estas acrobacias por tierra y aire, y además de los números musicales excéntricos, números en la cuerda floja y de payasos, se mostró el primer cortometraje de Eisenstein.

Tanto en los procedimientos pseudo-tayloristas de Meyerhold como en el teatro de atracciones, las situaciones de tensión y los ataques al público llevaban aparejada la aplicación a los espectadores de un análisis científico preciso. No es sólo que los debates posteriores a cada sesión formaran parte de un procedimiento meticuloso de cálculo de los efectos que la obra tenía sobre las actitudes del público, sino que también se hacía uso de la observación participante, de cuestionarios y de la documentación exacta de las expresiones de los espectadores durante las representaciones. Pero lo que comenzó en 1922 como una fragmentación planificada del teatro burgués, acabó derivando hacia 1925 en una práctica cada vez más grotesca en los círculos de estudio artísticos: en el teatro de Meyerhold el público era observado de manera compulsiva, siendo degradado a objeto de investigación. Siguiendo un punto de vista rígidamente utilitarista y behaviorista, las obras se fragmentaban en pequeñas unidades de tiempo, registrándose los comportamientos del público de acuerdo con veinte reacciones estándar. Desde el silencio hasta el lanzamiento de objetos sobre el escenario, quienes estaban a cargo de observar al público examinaban hasta el más mínimo detalle. Este método de evaluación en tiempo real tenía la intención de facilitar datos útiles para la realización de nuevas producciones teatrales; pero condujo en cambio a una conversión del teatro en

aparato estatal. Como se anotaban no sólo las reacciones del público, sino también la actividad de todos los sectores implicados en la producción (desde los actores y el resto del personal que trabajaba en la escena hasta los responsables de la contabilidad), se convirtió en algo habitual detectar todo tipo de errores y omisiones. El fetichismo del «cálculo científico» se convirtió en un sistema de control exhaustivo. La racionalidad interna, que articulaba las partes en el interior de un todo, devino vigilancia panóptica: todos los componentes del ideal de máquina puramente técnica acabaron por conformar el aparato de Estado ideal.

En algunos de los textos de Eisenstein y Tretiakov parecería también, en un primer momento, que su postulado de una progresión lineal, que conduciría desde la fijación de objetivos políticos para el teatro hasta la búsqueda de efectos en la sociedad, domina hasta tal punto la teoría que casi se podría hablar de una sobrecodificación de las máquinas por parte del aparato de Estado. Encontraríamos ahí incluso, en apariencia, un primer atisbo del totalitarismo estalinista que acabó por aplicar las purgas políticas. Pero este tipo de lectura estaría determinado principalmente por la dicción que se emplea en dichos textos, fuertemente condicionada tanto por la jerga habitual en los años inmediatamente posteriores a la Revolución, como, poco más tarde, por la incipiente censura que se aplicó a las actividades teatrales y al discurso cultural. No resulta menos determinante el tipo de historización unidimensional que décadas después se ha aplicado en aquellos estudios teatrales y artísticos, tanto en la Unión Soviética como en Occidente, que han excluido de sus relatos, por diferentes motivos, todos los fenómenos que se desviaron de la doctrina del realismo socialista. En contraste con esas lecturas, se puede reconocer que en las obras de Eisenstein y Tretiakov se parodian aquellas nociones de agitación simples y lineales que se basan en una interpretación

pseudo-sociológica de la composición de clase y que buscan optimizar los efectos de sus intervenciones sin sufrir ningún tipo de desviación. Eisenstein y Tretiakov no construían su público como un objeto, sino que intentaban en cambio proporcionarle un impulso que se dirigiese hacia nuevos modos de subjetivación. Cuando hablan de su público como un «material», lo hacen por analogía con la relación que Meyerhold estableció con el cuerpo biomecánico, pero de lo que tratan en realidad es de la construcción experimental de las tensiones y de la autoorganización de los agenciamientos sociales. El montaje de atracciones articulaba singularidades humanas, técnicas y sociales de maneras inesperadas, frustrando cualquier horizonte de expectativas prefijado, con el fin de suministrar materiales que condujesen en última instancia al estallido y al tumulto.

Medio año después de *Todos los sabios son bastante sencillos*, Tretiakov y Eisenstein llevaron una versión politizada de su montaje de atracciones al Teatro del Proletkult. En el sexto aniversario de la Revolución, el 7 de noviembre de 1923, se estrenó la obra de Tretiakov *¿¡Escuchas, Moscú!?* El subtítulo «guiñol de agitación» aclaraba su pretensión formal: ligar la agitación política con un dispositivo de provocación de horror (siguiendo las prácticas del parisino Théâtre du Grand-Guignol). Como desarrollo lógico de la politización que suponía el experimento formal con atracciones «abstractas» puesto en práctica previamente en *Todos los sabios son bastante sencillos*, evolucionando hacia la agitación política directa, la nueva obra estaba animada por una misión concreta: Tretiakov la había escrito como una pieza de propaganda y de acción que tenía la finalidad de movilizar voluntarios desde Moscú para apoyar el inicio de la revolución alemana, que acabó por colapsar en sus prolegómenos. La trama: un gobernador de provincias que lleva el significativo nombre de Graf Stahl (Conde

Hierro) quiere montar una feria patriótica para contrarrestar una prevista manifestación proletaria por el aniversario de la Revolución de Octubre. Planea presentar una obra de teatro histórica, y los festejos habrían de culminar en el descubrimiento de la estatua de un Conde de Hierro que es un ancestro mítico del propio Graf Stahl. Sin embargo, los trabajadores y actores del teatro cambian la obra. Tras una serie de alusiones en el escenario a la realidad de la explotación, acaban descubriendo un retrato gigante de Lenin, lo que incita a la revuelta armada. El pueblo heroico explotado, mártires y revolucionarios a un lado; los explotadores caricaturizados y sus ideólogos, provocadores y socialdemócratas conformistas, al otro. El clímax de la obra (no sólo de la obra dentro de la obra) celebra una agitación que se desborda desde el teatro hacia la vida. Al final de la trama, un protagonista agita al público moscovita con las palabras: «¿¡Escuchas, Moscú!?». De acuerdo con el guión, el público habría de responder unánimemente: «¡Sí, escucho!». Lo que ocurrió en realidad, obviamente, fue algo diferente. El exceso tumultuoso que tenía lugar sobre el escenario enardeció de tal manera especialmente al público joven y a los extras, que los actores burgueses fueron casi atacados durante la misma obra; tras la conclusión al grito de «¿¡Escuchas, Moscú!?», se cuenta que el público emocionado se lanzó a las calles generando tumulto, cantando y «atacando frenéticamente los escaparates de las tiendas».

Tretiakov y Eisenstein hicieron una evaluación ambivalente y autocrítica de los efectos reales de su representación en el aniversario de la Revolución de Octubre. Con todo, lo que sucedió no fue sino una consecuencia predecible de los experimentos de teatro maquínico en los primeros años de la década de 1920: el programa del teatro de atracciones buscaba desarrollar una nueva forma que convirtiese las emociones en tensiones extremas, con el

fin de lograr en último término «que las emociones del público se liberasen» (Tretiakov) agitadas por ese montaje de atracciones. Mientras que la maquinaria y la maquinación de los tempranos *deus ex machina* convirtió la acción de la obra teatral de orgánica en orgiástica, la triple concatenación de las máquinas postrevolucionarias buscaba intervenir en el mundo, crear mundos en lugar de una representación del mundo. El montaje de movimientos físicos en la biomecánica, el montaje de cosas y aparatos técnicos en las escenografías constructivistas, el montaje del público como una máquina social en el teatro productivista del teatro de atracciones, buscaban no sólo realizar una composición de máquinas orgánicas, técnicas y sociales, sino también provocar el devenir-orgiástico de los órganos, el flujo de las construcciones técnicas, la insurgencia de la máquina social.

[1] El Octubre Teatral, establecido en 1920 por V.E. Meyerhold tras ser nombrado jefe de la Sección Teatral del Comisariado de Instrucción (T.E.O.), reunía «diversas agrupaciones teatrales: el Proletkult, la F.E.K.S. [Fábrica del Actor Excéntrico] y todos los teatros obreros que se fomentaron bajo la dirección del T.E.O. y, naturalmente, el propio teatro de Meyerhold, al que él llamó RSFSR Número Uno, o sea, Teatro Número Uno de la República Soviética Federal Socialista Rusa» («Nota biográfica sobre Meyerhold», en *V.E. Meyerhold. Teoría teatral*, trad. de Agustín Barreno, Madrid, Fundamentos, 1971, págs. 18-19. Consúltese este volumen castellano clásico sobre la obra de Meyerhold para más información acerca del método biomecánico y las colaboraciones teatrales de Meyerhold con los constructivistas y Tretiakov, sobre las que más abajo este capítulo se detiene). [N. del T.]

[2] Sobre el teatro de atracciones en Tretiakov y Eisenstein, y acerca de las colaboraciones entre ambos sobre las que más adelante reflexiona este capítulo, véase Gerald Raunig, *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Ángeles, Semiotext(e), 2008. [N. del T.]

[3] Nueva Política Económica, puesta en marcha con carácter de urgencia por el gobierno de Lenin en 1921 tras el fracaso de la fase inicial de «comunismo de guerra». Tenía la intención de servir de política de transición al pleno socialismo, permitiendo momentáneamente el retorno de un cierto sistema de propiedad privada y la liberalización de algunas restricciones comerciales previas. La aparición consiguiente de una pequeña burguesía en el interior del régimen socialista fue duramente criticada —en lo que ahora nos atañe— en una parte de las obras y de la actividad de los sectores izquierdistas de la cultura, como aquí se corrobora en la obra de Tretiakov. [N. del T.]

[4] De hecho, el primer largometraje de Eisenstein, *La huelga* (1924), escenificado en una fábrica y en entornos proletarios reales e interpretado por los mismos miembros del Proletkult, se podría considerar una versión cinematográfica «corregida» de esta experiencia teatral inmediatamente previa. [N. del T.]

[5] Véase Sergei Eisenstein, «Montajes y atracciones», en *El sentido del cine*, México, Siglo XXI Editores, 1990; de donde procede la cita que encabeza este capítulo. Este artículo fue publicado en 1923, significativamente, en la revista *Lef*, órgano del Frente de Izquierdas de las Artes y plataforma de expresión habitual de los sectores artísticos constructivistas y productivistas y del ala izquierdista del teatro y el cine. [N. del T.]

[6] El Proletkult (organización de Cultura Proletaria, 1917-1925) fue una organización autónoma de gran implantación, y por ello compleja y políticamente contradictoria, con amplios conflictos en su seno acerca de la mejor manera de articular una cultura proletaria en el interior de la Revolución y del nuevo Estado y la sociedad socialistas; el sector izquierdista (constructivistas, productivistas, futuristas...) no siempre fue hegemónico ni contó —en contra de lo que muchas veces se ha afirmado— con el beneplácito unánime de los primeros gobiernos posteriores a 1917. [N. del T.]