



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 9

AÑO 2021  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED







# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2021  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

9

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2021

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 9 2021

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

URL  
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN  
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

# **DOSSIER**

**EL OBJETO DESBORDANTE. ESPACIOS INMERSIVOS  
Y ESTRATEGIAS MULTISENSORIALES EN EL ARTE**

Editado por Eduard Cairo y Tomas Macsotay Bunt

**THE OVERFLOWING OBJECT. IMMERSIVE SPACES  
AND MULTI-SENSORIAL STRATEGIES IN ART**

Edited by Eduard Cairo y Tomas Macsotay Bunt



# **TEATRO DE MASAS EN LA RUSIA POSREVOLUCIONARIA: LA PROTO-PERFORMANCE EN LOS CONTEXTOS URBANOS Y SU INFLUENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LAS IDENTIDADES COLECTIVAS**

## **MASS THEATER IN POST-REVOLUTIONARY RUSSIA: THE PROTO-PERFORMANCE IN URBAN CONTEXTS AND ITS INFLUENCE IN THE CONSTRUCTION OF THE COLLECTIVE IDENTITIES**

Anna Borisova Fedotova<sup>1</sup> e Isabel Tejeda Martín<sup>2</sup>

Recibido: 29/03/2021 • Aceptado: 29/06/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30491>

### **Resumen<sup>3</sup>**

Tras la Revolución de Octubre la sociedad rusa se enfrentó al enorme desafío de construir una cultura socialista en un país con arraigadas tradiciones religiosas y monárquicas y con la economía devastada. Para alcanzar este nuevo horizonte cultural y así cimentar las transformaciones políticas era necesario incidir en la construcción de las identidades colectivas -portadoras de una renovada conciencia ciudadana. En el presente artículo profundizaremos en el modo en que el teatro de masas contribuyó a cumplir este objetivo a través de nuevas fórmulas de habitar e interaccionar con el espacio público. Se incidía tanto en la transformación del sentido conferido al lugar, como en el establecimiento de un renovado vínculo del público con el espacio por medio de la identificación simbólica y la acción-transformación colectiva.

### **Palabras clave**

Teatro de masas; Rusia posrevolucionaria; proto-performance; identidad colectiva

---

1. Universidad de Murcia. C. e.: [anna.borisova@um.es](mailto:anna.borisova@um.es), ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-3740-9622>>  
2. Universidad de Murcia C. e.: [istejeda@um.es](mailto:istejeda@um.es); ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-5355-5355>>  
3. Agradecimientos: Este estudio fue realizado en el marco del proyecto I+D+i *El barrio como escenario de pedagogías críticas y arte colaborativo* (referencia PGC2018-094351-B-C42) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

### Abstract

After the October Revolution, Russian society faced the enormous challenge of building a socialist culture in a country with deep-rooted religious and monarchical traditions and a devastated economy. To reach this new cultural horizon and thus cement the political transformations, it was necessary to influence the construction of collective identities - bearers of renewed citizen awareness. In this article we will delve into the way in which mass theatre contributed to achieving this objective not only due to its nature as a rite linked to the heritage of the Orthodox Church, but also through new formulas of inhabiting and interacting with public space. Both the transformation of the meaning conferred on the place and the establishment of a renewed bond between the public and the space was emphasized through symbolic identification and collective action-transformation.

### Keywords

Mass theatre; post-revolutionary Russia; proto-performance; collective identity

.....

## INTRODUCCIÓN

Tras la Revolución de Octubre de 1917 Rusia se sumió en una guerra civil. El Ejército Rojo defendía las conquistas del proletariado y el poder de los bolcheviques, mientras que el Ejército Blanco pretendía restaurar el anterior régimen autocrático o buscar un camino hacia reformas más moderadas<sup>4</sup>. La economía, debilitada por la participación del país en la I Guerra Mundial y por varios meses de incertidumbre política, se encontraba al borde del colapso. Por ejemplo, en Petrogrado, la capital de Rusia en aquel momento, más de la mitad de los obreros estaban sin trabajo, mientras que los salarios de los pocos que conservaron sus empleos eran muy bajos, obligando a dos tercios de los habitantes de la ciudad a huir hacia las zonas rurales con la esperanza de encontrar un sustento<sup>5</sup>.

A pesar de esta situación desastrosa, en estos años se llevaron a cabo grandiosos espectáculos que se celebraban al aire libre, solían contar con la participación popular y estaban dedicados a acontecimientos vinculados a la Revolución. Estos eventos recibieron distintas denominaciones: teatro para todos, teatro de historia, teatro del heroísmo popular, o teatro propagandístico<sup>6</sup>. En el presente artículo utilizaremos el término «teatro de masas»<sup>7</sup> propuesto por Sergei Vladimirovich Mosienko, ya que refleja la característica principal de estas actuaciones: su gran envergadura y alcance en cuanto a la implicación popular.

De los miles de personas que participaban en ellas sólo una pequeña parte eran actores profesionales, el resto no tenían ningún vínculo con la profesión. Eran obreros, soldados, estudiantes, etc.; entre ellos se encontraban los testigos y protagonistas reales de los recientes acontecimientos que se representaban. Su indumentaria apenas se diferenciaba de la vestimenta del público presente de pie, lo que visualmente desdibujaba la llamada cuarta pared. El guion, bastante esquemático, parecido a una partitura, reinterpretaba los hechos revolucionarios situando al pueblo como el verdadero protagonista de la revolución. Casi siempre el evento culminaba con alguna acción conjunta, como, por ejemplo, el canto de la Internacional. Buscar una actitud proactiva en las audiencias generaba impacto emocional, una experiencia compartida, un sentimiento de colectividad. Eran representaciones, que al estar dirigidas por artistas vanguardistas, aspiraban a fusionar la vida y el arte; de esta manera, y al priorizar la expresión a través del gesto, le confería protagonismo a la corporeidad y cómo esta se situaba en el espacio.

Recordemos que en paralelo los artistas dada europeos defendían valores similares, si bien lo hacían a través de actuaciones mucho menos dirigidas. Hay

4. En realidad no hubo una resistencia contrarrevolucionaria unida, sino que, por un lado, estaban las fuerzas pro-zaristas y, por otro, aquellos que se oponían a las ideas políticas de los bolcheviques.

5. MURRAY, Natalia: «Street theatre as propaganda: Mass performances and spectacles in Petrograd in 1920», *Studies in Theatre and Performance*, vol. 36, num. 3 (2016), pp. 230-241.

6. ANIKONOVÁ, Tatiana: «Театрализированное представление в контексте культуры», *Наука. Искусство. Культура*, vol. 2, num. 14 (2017).

7. MOSIENKO, Sergei Vladimirovich: «Понятие ‘театр масс’ (к вопросу терминологии и типологии)», *Вестник Кемеровского Государственного Университета Культуры и Искусств*, vol. 48 (2019), pp.172-177.

consenso respecto a que la performance<sup>8</sup> nace con dadá, pero consideramos que también se puede trazar paralelos entre el teatro de masas y la performance, que no toma forma, denominación y conciencia hasta bastantes décadas después de la Revolución de Octubre.

Así, Melquiades Herrera<sup>9</sup> reconoce la matriz ritual conjunta del teatro y la performance, e Iñigo Sarriugarte Gómez<sup>10</sup> señala «la confraternización de los medios bajo el marco de un entrelazamiento». En este sentido, el último autor, centrándose en las modalidades más modernas de la teatralidad, distingue como características conjuntas entre los dos formatos la ausencia del «espacio diferenciador y excluyente respecto al público» y «la presencia del espectador, como un agente que ha sobrepasado su papel pasivo y redentor de las acciones encontradas para resultar un ser móvil que complementa y posibilita el recuerdo optimizador en la condición de progreso y finalización»<sup>11</sup>. Sin embargo, es Marta Julia Toriz Proenza<sup>12</sup> la que vincula la performance con las modalidades experimentales del teatro de principios del siglo XX. Alude a la tendencia a la gestualidad y a la poética del espacio, propuestas de Antonin Artaud para repensar la actuación teatral. También menciona a Adolphe Appia como practicante de estas ideas en el camino hacia un arte creado para ser vivido y no solo contemplado. Ambos planteamientos aparecen como centrales tanto en las performances de la segunda mitad del siglo XX, como en las actuaciones del teatro de masas en la Rusia posrevolucionaria. Siguiendo los argumentos de Toriz Proenza podemos concluir que en los dos casos se trata de:

Arte que emplea los gestos, la música, el canto, el movimiento, los objetos y que, al conjugarlos, crea un espacio y un tiempo representacionales, con los cuales no solo se logra transmitir ideas, sino también emociones, sentimientos y realidades que escapan de la cotidianeidad<sup>13</sup>.

Por esta razón, a lo largo del presente ensayo nos referimos a las actuaciones de teatro de masas como proto-performance.

Volviendo al contexto devastador de la Rusia posrevolucionaria, ¿por qué dedicar tantos recursos, que eran cada vez más escasos, a esta fórmula de celebración tan particular? Parece un gasto inaceptable en una época de profunda crisis económica. En este sentido, hay que tener en cuenta que los bolcheviques se marcaron unos objetivos muy ambiciosos: querían transformar la estructura social, política y

8. El término «performance» entró en uso a finales de los años 60 del siglo pasado para referirse al «arte acción, y tiene como características principales ser un arte vivo, un arte ligado a la vida cotidiana donde el cuerpo del autor, su presencia física, es fundamental; y donde la experiencia real, corporal, es fuente de comprensión» (ALCÁZAR, Josefina: *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*, México, Siglo XXI, 2014). Bajo su paraguas entraron prácticas artísticas como el body-art, happenings, intervenciones de arte feminista y algunas obras de Fluxus. También a menudo se hacen referencias a sus vínculos con el Bauhaus y el arte conceptual.

9. TORIZ PROENZA, Martha Julia: «Discursos del arte: el teatro y el performance», en ELGUEA VÉJAR, Silvia (Coord.): *La Otredad. Los discursos de la cultura hoy: 1995*. México, 1997, pp. 153-162.

10. SARRIUGARTE GÓMEZ, Iñigo: «Reflexiones en torno a los procesos actuales del happening, performance, teatro y la danza contemporánea», *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, num. 2 (1997) (Ejemplar dedicado a: Hiria, artea eta ondarea. Arte, patrimonio monumental y Ciudad), p. 186.

11. *Idem*, pp. 182-183.

12. TORIZ PROENZA, Martha Julia: *op. cit.*

13. *Idem*, p. 162.

económica de Rusia, la conciencia social de sus ciudadanos, eliminar cualquier rastro del antiguo régimen e instaurar nuevos valores colectivos. Las nuevas manifestaciones culturales pretendían sustituir otras secularmente arraigadas entre la población: la religión ortodoxa; no obstante, sin reconocerlo, tomaban prestadas algunas de las estructuras de sus ritos para hacer llegar su mensaje al pueblo<sup>14</sup>.

Partiendo de este argumento, Malte Rolf ha concluido que el teatro de masas se convirtió en el instrumento pedagógico y retórico idóneo para construir una nueva identidad colectiva<sup>15</sup>: convertir los recientes acontecimientos históricos en un mito de lucha colectiva, un sacrificio que iba a cambiar el mundo; unir a las personas alrededor de una idea de la vida mejor que estaba por llegar y, en definitiva, generar autoconciencia de clase, como perseguía el Manifiesto Comunista<sup>16</sup>. No obstante, haciendo hincapié en las estructuras narrativas de los espectáculos y su componente participativo, este autor apenas ha prestado atención a un aspecto, a nuestro parecer fundamental, del proceso de identificación social presente en el teatro de masas: la construcción de significados colectivos cambiando los modos de habitar e interaccionar en el espacio público.

En este sentido, es importante destacar que entendemos el concepto de espacio público no solo como un emplazamiento urbano accesible a los ciudadanos, sino también como un lugar connotado simbólica y políticamente, «atravesado por una experiencia social al mismo tiempo que organiza esa experiencia y le da formas»<sup>17</sup>. Por consiguiente, sus significados no son fijos, sino cambiantes en función de las prácticas sociales que en él se desarrolleen. Al hilo de ello, Mansur Garda<sup>18</sup> emplea el concepto «habitar» haciendo alusión al modo de construir ciudadanía, de encarnar nuestras relaciones socio-políticas y económicas y reflejarlas en las formas arquitectónicas y urbanas de las ciudades. En definitiva, en contraste con el espacio privado, cuyas experiencias pertenecen al ámbito de la intimidad, aquí hablamos de lo compartido, de lo colectivo, del lugar de encuentro con el otro. Recordemos que Engels señalaba la planificación urbana como una de las manifestaciones más flamantes de las desigualdades sociales, con las clases obreras confinadas en barrios de arquitectura angosta y condiciones de vida deplorables, separadas completamente de los distritos burgueses con sus parques, plazas y paseos con buenas vistas<sup>19</sup>.

El proletariado no podía hacer uso libre de los espacios públicos accesibles para las clases altas, reunirse en ellos y menos transformarlos a su voluntad. Los barrios pobres estaban claramente apartados del resto de la ciudad, invisibilizando los problemas de sus habitantes para mayor comodidad de la burguesía. Así, por

14. ROLF, Malte: *Soviet Mass Festivals, 1917–1991*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2013; VON GELDERN, James: *Bolshevik Festivals, 1917–1920*. Berkley, University of California Press, 1993.

15. *Idem*.

16. MARX, Carl, & ENGELS, Friedrich: *El manifiesto comunista* (1.<sup>a</sup> ed., 5.<sup>a</sup> reimp.). Madrid, Akal, 2010.

17. CAPASSO, Verónica: «Producir la y en la ciudad. Espacio urbano, politicidad y prácticas artísticas», *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada*, vol. 4, num. 10 (2013), p. 47.

18. MANSUR GARDA, Juan Carlos: «Habitar la ciudad», *Trans-Pasando Fronteras*, num. 15 (2020), p. 174.

19. ENGELS, Friedrich: *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid, Akal, 1976.

ejemplo, Richard Sennett<sup>20</sup> menciona que la reestructuración urbana de París realizada por Haussmann en 1853 separó los barrios pudientes y los pobres con bulevares con intenso tráfico, además de limitar la anchura de calles para prevenir la libre circulación de masas sublevadas. De esta manera, no solo se creaba un abismo entre el modo de planificación de las zonas acaudaladas y pobres, sino también dos culturas distintas en cuanto al modelo de habitar el espacio público, reprimiendo manifestaciones ciudadanas entre los habitantes de clases populares. Por tanto, para que la conciencia de clase del proletariado pudiese cobrar fuerza era imperante transformar la relación entre este y la urbe. En este sentido, en Rusia posrevolucionaria se optó por las acciones colectivas en lugares clave, resignificando los espacios en la memoria colectiva al dejar en ellos la impronta de la revolución. Era una manera de tomar la posesión de las zonas antes inaccesibles debido a las leyes restrictivas sobre las reuniones y a una distribución urbana injusta, reescribir su historia incluyendo en ella a los obreros, transformarlas dejando huella en el paisaje urbano y adaptarlas a las necesidades de la nueva sociedad.

En el presente artículo profundizaremos en el modo en que el teatro de masas contribuyó a crear y fortalecer la conciencia de clase en la Rusia posrevolucionaria, no solo debido a su naturaleza de rito vinculado a la herencia de la iglesia ortodoxa, sino también a través de las nuevas fórmulas de habitar la ciudad. Nos apoyaremos en este sentido en el modelo doble de apropiación del espacio público de Vidal Moranta y Pol Urrútia que postula la identificación simbólica y la acción-transformación participativa del paisaje urbano como componentes fundamentales de la construcción de las identidades colectivas:

Mediante la acción, la persona incorpora el entorno en sus procesos cognitivos y afectivos de manera activa y actualizada. Las acciones dotan al espacio de significado individual y social, a través de los procesos de interacción (Pol, 1996, 2002a). Mientras que por medio de la identificación simbólica, la persona y el grupo se reconocen en el entorno, y mediante procesos de categorización del yo –en el sentido de Turner (1990)–, las personas y los grupos se autoatribuyen las cualidades del entorno como definitorias de su identidad (Valera, 1997; Valera y Pol, 1994)<sup>21</sup>.

Así, como veremos a lo largo del presente estudio, por un lado, los espectáculos y otros eventos multitudinarios celebrados tras la Revolución en Rusia pretendían cambiar el sentido conferido a determinados lugares y, por otro, establecer un renovado vínculo entre los ciudadanos y estos espacios interviniendo en ellos de manera colectiva o incluyendo los elementos que respondieran a las exigencias de nueva sociedad socialista (por ejemplo, en el caso de los *subbotnik*).

20. SENNETT, Richard: *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza, 2002, p. 351.

21. VIDAL MORANTA, Tomeu, & POL URRÚTIA, Enric: «La apropiación del espacio: Una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares», *Anuario de Psicología/The UB Journal of psychology*, vol. 36, num. 3 (2005), p. 283.

## ARTE POSREVOLUCIONARIO RUSO: ABOGANDO POR LA TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

Se podría afirmar que la Revolución Rusa inspiró a los artistas a replantear sus concepciones sobre el arte para convertirlo en el catalizador del cambio social<sup>22</sup>. Por consiguiente, muchos de ellos dirigieron su producción por los caminos inexplorados en la búsqueda de interpelar y participar con el pueblo. Por ejemplo, el constructivismo ruso promovía, entre otros proyectos, las intervenciones arquitectónicas que debían preparar las ciudades para los desafíos de la nueva época socialista. No hay más que recordar el famoso *Monumento al III Internacional* (1919-1920) de Tatlin, las construcciones multifunción como *quiosco-tribuna-pantalla* de Klutsis o el *Proyecto para una tribuna en una plaza* de El Lissitzky (1920)<sup>23</sup>. Así, el primero fue concebido como un espacio de reunión e intercambio y los otros tenían funciones vinculadas a la comunicación y visibilización.

Se evidencia que los artistas definieron como uno de sus objetivos prioritarios la reivindicación del uso de espacio público como un derecho fundamental de la ciudadanía y un elemento importante de la nueva cultura. Mientras tanto, los bolcheviques querían ir incluso más allá y eliminar en la medida de lo posible la esfera privada, cuyos valores se consideraban capitalistas. Así, como afirma Susan Buck-Morss, llegaron a cuestionar la necesidad de la institución de la familia:

El servicio de guardería infantil, las cantinas públicas y las comidas calientes en el lugar de trabajo, las lavanderías industriales y la comida preparada habrían de liberar a las mujeres del ‘atraso’ que suponía el trabajo doméstico privatizado. El tiempo de ocio también sería socializado fuera del hogar en clubes, baños públicos, cines, salas de lecturas, salas destinadas al entrenamiento físico, parques y ‘palacios’ de ocio y cultura<sup>24</sup>.

La autora indica que el lugar del trabajo debía convertirse en la identidad social del individuo y la vida pública en su «cumplimiento personal»<sup>25</sup>. Incluso las propuestas de soluciones habitacionales de los años 20 contribuían a tal propósito. Las propiedades expropiadas a la clase pudiente fueron convertidas en «apartamentos comunales» (*kommunalka*). Cada trabajador o trabajadora y su familia recibían una habitación o, a veces, una fracción de la misma, para su uso personal mientras que el resto del piso (el pasillo, la cocina, el cuarto de baño y el aseo) eran zonas comunes. Pero si la fuente de la felicidad y la autorrealización era la vida pública, ¿quién necesitaba refugiarse en lo doméstico? Precisamente, una de las fórmulas para trasmisir los valores colectivos e invitar a la gente a unirse en la celebración de la victoria del proletariado fueron las fiestas conmemorativas.

22. ZIEGLER DELGADO, María Magdalena: «La revolución artística en Rusia ante la revolución soviética», *Revista de Comunicación de la SEECI*, vol. 42 (2017), pp. 26-44.

23. TUPITSYN, Victor, BURENINA-PETROVA, Olga, KURCHANOV, Natasha, & TUPITSYN, Margarita: *Dadá ruso 1914-1924* (Margarita TUPITSYN, Ed.). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018.

24. BUCK-MORSS, Susan: *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid, La balsa de la Medusa, 2004, p. 213.

25. *Idem*, p. 223.

Los festejos de los eventos clave de la Revolución se aprovechaban para hacer uso de los lugares antes velados para la clase obrera. Solían ser espacios connotados por su función anterior o su legado histórico y, a través de la intervención pictórica, gráfica, escultórica o arquitectónica *in situ* se dotaban de significados nuevos. De esta manera, durante estas actividades participativas se producía la identificación simbólica con estos lugares, profundizando en el sentido de pertenencia de los espectadores. Resulta significativo que la organización de las fiestas mencionadas tenía muchas similitudes con el concepto de *happening*: se diseñaba un escenario y se esperaba que este entorno modificado contagiase a las masas de espíritu revolucionario.

El primer aniversario de la Revolución de Octubre fue celebrado por todo lo alto con eventos multitudinarios que tuvieron lugar en varias ciudades del país. Para lograr el ambiente festivo, las urbes fueron decoradas por artistas que trataban de romper con la estética de antaño y crear un entorno público renovado y moderno que fuera acorde al nuevo orden político. En la ciudad bielorrusa de Vítebsk las fachadas fueron pintadas siguiendo los diseños de Marc Chagall. En Moscú, la plaza frente al Teatro Bolshoi (*Teatralnaya ploschad*) fue literalmente inundada de color. Los elementos naturales del paisaje como los arbustos, los árboles y el césped fueron *retocados* con colores vibrantes para lograr el efecto deseado: los primeros cubiertos con una tela de color lila y los demás espolvoreados con pintura<sup>26</sup>. Los antiestéticos puestos del mercado situados en la plaza fueron cubiertos con paneles de colores.

La Plaza del Palacio (*Dvortsovaya ploschad*) de Petrogrado (actual San Petersburgo), el símbolo de autocracia por excelencia, fue transformada por el pintor cubista Nathan Altman con elementos carnavalescos para eliminar sus connotaciones pasadas<sup>27</sup>. Entre los edificios circundantes se colgaban banderolas rojas, azules y verdes con formas geométricas. La base de la Columna de Alejandro (*Aleksandrovskaya Kolonna*) se cubrió con paneles de color rojo y amarillo, cuyo conjunto representaba fuego que se comía a este monumento-símbolo de la autocracia. Los árboles se vistieron con una tela verde que portaba letras grandes componiendo el lema *¡Proletarios del mundo, uníos!* De esta manera, las formas abstractas se anteponían a la arquitectura neoclásica de la plaza, inundando el centro simbólico de la Rusia zarista y aniquilando sus connotaciones de antaño. El público presenciaba el conflicto entre lo nuevo y lo viejo expresado a través del paisaje urbano modificado. Eran los comienzos de los grandes festivales populares, si bien en esta ocasión no hubo ninguna representación teatral en la plaza, sólo eventos participativos puntuales de enfoque propagandístico.

Este mismo año, con el fin de asegurar el poder de los bolcheviques, Lenin sugirió un plan para renombrar las calles y las plazas con alusiones a los acontecimientos revolucionarios y sus figuras más representativas, y eliminar algunos monumentos de la época zarista reemplazándolos con otros dedicados a los héroes de socialismo<sup>28</sup>. No se trataba solo de remover viejos símbolos de poder autocrático, sino también de resignificar los lugares más emblemáticos poniéndolos en un nuevo contexto que

26. VON GELDERN, James: *op. cit.*

27. *Idem.*

28. *Idem*, p. 82.

proporcionara a los ciudadanos y ciudadanas inéditos espacios de reunión capaces de reavivar el fervor del sentimiento revolucionario y de despertar el orgullo colectivo.

Cabe añadir que en este desempeño Lenin se apoyaba en la experiencia de la Revolución Francesa, cuando en París se erigieron monumentos que simbolizaban la lucha por los valores cívicos, como, por ejemplo, *La Fuente de la Regeneración*, inaugurada en la fiesta de la unidad e indivisibilidad de la República en 1793, o *La estatua a la Libertad*, situada cerca de la Bastilla durante la fiesta de Châteauvieux (1792); la plaza de Luis XV recibió el nombre de Plaza de la Revolución y la escultura del rey colocada en su centro fue derribada.

En general, la planificación urbana y los festejos bolcheviques se inspiraron en gran medida en el París posrevolucionario. Se organizaban fiestas multitudinarias similares a las de Châteauvieux o Simonneau (ambas del 1792): con los desfiles (en ruso, *demonstrazia*) por los lugares revolucionarios más connotados, cantos y bailes colectivos, escenificaciones, etc. En Francia se habían creado espacios abiertos, sin elementos que obstaculizaran el movimiento o la vista: se eliminaron árboles, pavimentaron jardines, etc., uno de cuyos ejemplos es la plaza Luis XV. Si seguimos a Richard Sennett en su *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, este «espacio de la libertad apaciguaba el cuerpo revolucionario»<sup>29</sup>. Durante la fiesta de Châteauvieux, las miles de personas diseminadas por las grandes explanadas de Champ de Mars, última parada del desfile y donde se celebraba el acto de clausura, se sentían confusas sin saber lo que debían hacer. Solo aquellos que estaban cerca del centro de cada actividad oyeron las instrucciones. Muchos se fueron decepcionados a la cantina más cercana. En este sentido, Sennett concluye que «la libertad que estimula el cuerpo lo hace aceptando la impureza, la dificultad y la obstrucción como parte de la propia experiencia de la libertad (...). El cuerpo vive cuando se enfrenta a la dificultad»<sup>30</sup>.

Parece que los bolcheviques habían aprendido de los errores de sus antecesores: evitaron los espacios vacíos y se esmeraron en la parte organizativa y comunicativa para dirigir las acciones de masas de forma exitosa. No obstante, ¿qué lugares eran los más adecuados para llevar a cabo estas manifestaciones participativas? En este sentido, al principio se abogaba por renovar las ciudades creando espacios públicos nuevos. Así, el constructivista Aleksei Gan estaba convencido de que la urbe debía ser el elemento central para los festivales populares, pasando de considerarse sólo el espacio adaptado para acoger actuaciones multitudinarias a ser un lugar capaz de magnificar su efecto a nivel social. Gan estaba decidido a transformar Moscú para la celebración de 1 de Mayo en 1920 creando un contexto idóneo y permanente para las performances de teatro de masas que moldearían la sociedad según los valores de nuevo orden<sup>31</sup>. El objetivo era construir un entorno óptimo para incidir en la visión del mundo de sus habitantes y en sus interacciones.

---

29. SENNETT, Richard: *op. cit.*, p. 317.

30. *Idem*, p. 331.

31. VON GELDERN, James: *op. cit.*



FIGURA 1: LENIN EN EL KREMLIN PARTICIPA EN EL PRIMER SUBBOTNIK, ALEKSEY SAVELYEV, 1 DE MAYO DE 1920, WIKIMEDIA COMMONS, [HTTPS://COMMONS.WIKIMEDIA.ORG/WIKI/FILE:19200501-LENIN\\_SUBBOTNIK\\_KREMLIN.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:19200501-LENIN_SUBBOTNIK_KREMLIN.JPG)

Von Geldern describe su plan de la siguiente manera: las calles y las plazas donde se situaba la acción debían llevar nombres vinculados a las artes y ciencias; por ejemplo, la plaza de la Geografía tendría un enorme globo terráqueo que marcaría de rojo la expansión del socialismo<sup>32</sup>. El día de celebración la urbe se despertaría con el sonido de una sirena sumada a los silbidos de las fábricas de Moscú. En las plazas, los *agitadores* ayudarían a los vecinos a tomar parte activa en la actuación sobre la I Internacional. Tras ella, los ciudadanos se desplazarían al centro de la urbe donde tendría lugar la festividad por la II Internacional. Finalmente, todos se trasladarían a las afueras de la ciudad donde se celebraría la transición hacia la sociedad socialista con la Internacional Comunista. El papel de los *agitadores* era fundamental para dirigir a las masas y evitar su dispersión, como había ocurrido en el caso de los festejos franceses.

Por desgracia el ambicioso plan de Gan no tuvo en cuenta ni las carencias presupuestarias debidas a la crisis económica que atravesaba el país, ni que el desplazamiento masivo de los moscovitas precisaba de unas infraestructuras en el transporte público de las que la capital carecía. Moscú ya era por entonces una metrópolis imposible de atravesar a pie. Por estas razones, esta ciudad teatral se quedó en el papel.

En su lugar, se decidió organizar un *subbotnik* –el día del trabajo comunitario voluntario (FIGURA 1). Era una ocasión para cuidar de la ciudad; permitía la participación directa del ciudadano, incitándolo a transformar y mejorar el espacio público con

32. VON GELDERN, James: *op. cit.*, pp. 151-152.

labor propia. Se limpiaban las calles, se acondicionaban los parques, se plantaban los árboles, etc., todo acompañado por la música de las orquestas locales. Esta proto-performance en la que tomaron parte miles de personas por toda Rusia inculcaba el valor del trabajo como el pilar principal del socialismo; el arte y el trabajo se convertían en uno, según Piotrovsky<sup>33</sup>. Por esta razón, los *subbotnik* se convirtieron en una tradición a lo largo y ancho del país durante todo el periodo soviético. Recordando el modelo dual de la apropiación de Vidal Moranta y Pol Urrútia<sup>34</sup>, aquí se producía una acción-transformación del paisaje urbano gracias al esfuerzo de los ciudadanos, forjando sus identidades colectivas.

## LA CIUDAD COMO PROTAGONISTA EN LA CREACIÓN DE UNA NUEVA CONCIENCIA COLECTIVA

Durante los años siguientes hubo varios experimentos, tanto en interiores como en exteriores, que iban moldeando una fórmula exitosa para el teatro de masas. Los métodos barajados no eran del todo novedosos: se basaron en experiencias similares que tuvieron lugar durante la Revolución Francesa, que ya mencionamos, y en otras luchas obreras occidentales, como, por ejemplo, *The Paterson Strike Pageant* (1913), una actuación en el Madison Square Garden en la que participaron más de 1 000 obreros que recrearon los acontecimientos de la huelga de los empleados de la industria de la seda en Paterson (New Jersey, EEUU)<sup>35</sup>. Además, guardaba sus raíces en las ferias populares de la época zarista y en los ritos religiosos de la Iglesia Ortodoxa, aunque los bolcheviques jamás se reconocieron en estas influencias<sup>36</sup>.

Uno de los ejemplos en este sentido es *Misterio de Trabajo Liberado* (1920), un drama sobre «la lucha por la libertad contra los explotadores de todos los tiempos y naciones»<sup>37</sup>. Tuvo lugar ante 35 000 espectadores en la plaza frente al edificio de la Bolsa de Petrogrado, cuya fachada miraba al río Neva y a la Fortaleza de San Pedro y San Pablo<sup>38</sup>. Según distintos autores, entre 2 000<sup>39</sup> y 4 000 personas<sup>40</sup> participaron en la actuación: actores profesionales, *amateurs*, estudiantes y, sobre todo, soldados. Fue dirigido por Annenkov, Kugel y Maslovskaya. El guión, bastante esquemático, fue escrito de manera colectiva.

Cabe remarcar que el edificio de la Bolsa en sí no tenía connotaciones revolucionarias. Su arquitectura, con unas escaleras que conducían a su pórtico clásico y las columnas blancas que enmarcaban su fachada, no encajaba muy

33. VON GELDERN, James: *op. cit.*, p. 156.

34. VIDAL MORANTA, Tomeu, & POL URRÚTIA, Enric: *op. cit.*

35. McNAMARA, Brooks, ASHLEY, Jessie, BOYD, F. Sumner, DODGE, Mabel, HAYWOOD, William D., REED, John, & SANGER, Margaret H.: «Paterson Strike Pageant», *The Drama Review: TDR*, vol.15, num. 3 (1971), pp. 61-71.

36. VON GELDERN, James: *op. cit.*

37. MURRAY, Natalia: *op. cit.*

38. *Petropavlovskaya krepost*, ahora convertida en una catedral ortodoxa.

39. VON GELDERN, James: *op. cit.*

40. ANIKONOVA, Tatiana: «Театрализированное представление как зрелищная составляющая праздника», *Наука. Искусство. Культтура*, vol. 4, num. 8 (2015); MURRAY, Natalia: *op.cit.*

bien en el paisaje urbano ni tenía un lugar especial en la memoria colectiva de los ciudadanos. Pero era el centro de operaciones del mercado capitalista y el hecho de ocuparlo, darle un uso alternativo para conmemorar la Revolución de Octubre, lo revestía con inéditos significados colectivos. Esta vez los directores decidieron convertirlo en un escenario teatral convencional empleando un fondo plano con elementos pintados y usando el pórtico y las escaleras como elementos escénicos que marcaban los espacios del conflicto<sup>41</sup>.

El escenario incluía una enorme puerta dorada detrás de la cual estaba la tierra de la fraternidad y la igualdad, custodiada por las clases poderosas, e inalcanzable para las multitudes reunidas ante ella. Entre aquellos que anhelaban entrar a ese paraíso estaban los esclavos romanos lidiados por Spartacus y los campesinos guiados por Stenka Razin, en representación de las clases oprimidas provenientes de dos épocas distintas. De repente una estrella roja aparecía en el cielo, una analogía con la estrella de Belén que anunciaba la liberación de la humanidad y la entrada en el reino del Socialismo. Tras la lucha, cuyo impacto en el espectador fue magnificado por la iluminación dinámica y por disparos desde la fortaleza cercana, los victoriosos soldados rojos dejaban sus armas para abrazar una vida pacífica y feliz. Al final, bajo fuegos artificiales, cuatro orquestas interpretaban *La Internacional* mientras la audiencia se unía en un enorme coro a los actores en la celebración de la victoria de revolución.

Konovich<sup>42</sup> afirma que este último recurso, cantar una canción o recitar un poema de forma colectiva, se utilizó posteriormente con asiduidad en el teatro de masas ruso como estrategia que aumentara el entusiasmo del público y propiciara un vínculo de grupo, sobre todo en las actuaciones desarrolladas en espacios públicos de gran tamaño como plazas, estadios, etc. De hecho, las audiencias experimentaban una reacción emocional en cadena, contagiadas de la energía colectiva que se intensificaba hasta llegar al clímax del júbilo compartido. Era una manera muy efectiva de crear una comunidad temporal que compartiera los valores emanados en la obra.

En la narrativa creada en el *Misterio de Trabajo Liberado* se pueden distinguir claros paralelos con la historia bíblica del camino hacia el Reino de Dios, solo que los salvadores en este caso eran las clases oprimidas que de repente tomaron conciencia de su poder inmenso y lucharon por su liberación. De este modo, el público con creencias ortodoxas arraigadas podía conectar fácilmente con el mensaje representado. En este sentido, ya se empezaba a apuntar la tendencia de concebir la actuación proto-performativa del teatro de masas como un rito, una manifestación social que conectara con la memoria colectiva mediante la repetición y una actuación simbólica codificada y estereotipada<sup>43</sup>. En este caso se trataba de asentar memoria reciente<sup>44</sup>. La actuación estaba basada en un ritual que el público conocía y que, revestido de nueva doctrina, aludía al subconsciente de sus participantes o de las

41. VON GELDERN, James: *op. cit.*

42. KONOVIČH, Askold Arkadievich: *Театрализованные праздники и обряды в СССР*. Moscú, Высшая школа, 1990.

43. GÓMEZ GARCÍA, Pedro: «El ritual como forma de adoctrinamiento», *Gaceta de Antropología - Revista de Antropología Cultural*, vol. 18 (2002), pp. 1-2.

44. Por esta razón estas actuaciones no pertenecen al género de *reenactments*, ya que los hechos representados no eran realmente veraces sino idealizados y reinterpretados según le convenía a los promotores.

audiencias gracias a estructuras de representación similares a las teatrales, es decir, basadas en sus jerarquías, formas, gestos, ritmos, reiteraciones, etc. Al hilo de ello, Gómez García afirma que:

El rito actúa con el cuerpo y sobre el cuerpo y sus sentidos; produce una representación espacial, que es interiorizada sin necesidad de pensar. Opera en el espacio, constituyendo en su actuación una condensación codificada del tiempo (la misma del tiempo mítico), que procede de los tiempos pasados y pretende intervenir como paradigma del tiempo futuro<sup>45</sup>.

Siguiendo esta argumentación, en el *Misterio de Trabajo Liberado* las alusiones al pasado clásico, como las referencias a la antigua Roma, legitimaban los acontecimientos recientes conectándolos con la historia global. Así, se «reactiva el sentimiento de lo común compartido, sea el origen o un mismo destino, sea una identificación actual o imaginaria»<sup>46</sup>; la disruptión en el modo de vivir que trajo una lucha revolucionaria todavía en activo de repente cobraba sentido y el rito representado invitaba a formar parte de este proceso, a comulgar con sus valores y entregar la vida a sus fines.

Otro esfuerzo especialmente destacable en este sentido fue realizado durante la celebración del tercer aniversario de la Revolución en 1920 con el espectáculo titulado *El asalto al Palacio de Invierno*. Se trataba de la escenificación de un acontecimiento real en su emplazamiento original, lo cual permitió no sólo desplegar todas las posibilidades discursivas que ofrecía la Plaza del Palacio como lugar connotado, sino que también le confería un significado renovado como centro de la Revolución. Esto último no se desprendía de los hechos históricos, sino que respondía a la necesidad de los bolcheviques de crear un mito alrededor de los eventos que les llevaron al poder y, de este modo, afianzar su posición como héroes de la liberación del pueblo.

En esta actuación intervinieron, según distintos datos, entre 6 000 y 8 000 personas, muchas de las cuales no eran actores profesionales, sino los verdaderos testigos y participantes de la Revolución de Octubre. El objetivo que se perseguía al involucrarlos era, en primer lugar, dejarles revivir sus experiencias y así resucitar la emoción real que nació aquel día y, en segundo lugar, *reescribir* estas memorias para adaptarlas a las exigencias propagandísticas del nuevo Estado. Aquí, la ya citada concepción del teatro de masas entendida como un rito era fundamental. De nuevo se echaba mano del conocido mito de la salvación y la vuelta al paraíso, la base de la doctrina ortodoxa, pero en este caso era el pueblo y, sobre todo, los bolcheviques, los que conducían el país hacia una vida libre y feliz. Como afirma Pedro Gómez García, «el ritual comunica, transmite un sentido compartido y valorado, del que se derivarán normas de acción. [...] Ritualizar es siempre sacralizar de alguna manera, dotar de significado, consagrar unos valores y renovar la confianza en su eficacia social»<sup>47</sup>. Este proceso no se desarrolla a nivel cognitivo, sino como una comunión

45. GÓMEZ GARCÍA, Pedro: *op. cit.*, p. 9.

46. *Idem*, p. 8.

47. *Idem*, p. 3.

a través de la participación en el rito. De esta manera, el contenido es asimilado sin ser cuestionado. Para el nuevo poder fáctico resultaba fundamental crear un modelo de colectividad, de identidad social, de ciudadanía unida ante las adversidades, para lograr un objetivo común y, para ello, necesitaba superar los antagonismos y las contradicciones que atenazaban a una sociedad rota por la Guerra Civil.

Es importante recalcar que un evento de esta envergadura siempre deja cosas al azar. La reacción de la multitud es imposible de prever y mucho menos de controlar, aunque se opera a través de la potencia ritual. En la obra performativa se entrelazan distintas expresiones artísticas que propician la expansión sensorial<sup>48</sup> y generan una respuesta en el público dependiendo de muchos factores, entre los cuales nosotras destacaríamos las connotaciones de cada espacio de la representación, la relación que se establece entre dicho lugar y los cuerpos de actantes y su audiencia en la construcción de un nuevo imaginario colectivo. Es aquí donde se supera la función del teatro de masas como herramienta de adoctrinamiento, consiguiendo el empoderamiento de los implicados directos y de los espectadores como ciudadanos de pleno derecho, vencedores de una larga lucha por la libertad y, como tal, dueños de la ciudad y de sus espacios públicos recordando la ocupación de calles y plazas de la Revolución de Octubre. La identificación simbólica es un mecanismo que culmina el proceso de apropiación del espacio público. El efecto se potencia, debido a que, como afirma Le Bon, las personas que forman una multitud se sienten más grandes y relevantes<sup>49</sup>, a lo que nosotras añadiríamos que dicha grandeza se intensifica si están unidas bajo el mismo propósito.

Un número impresionante de 100 000 espectadores asistieron a la actuación *El asalto al Palacio de Invierno* y fueron situados en medio de la proto-performancia, lo cual los hacía sentirse plenamente implicados. Tal fue la potencia del rito representado que estas personas quedaron convencidas de que lo que vieron era el reflejo fiel del curso de la Revolución e, incluso, hay constancia de que algunos testigos presenciales años después contaban la historia no según lo vivido en 1917, sino apoyándose en la representación teatral de 1920<sup>50</sup>. Es más, Sergei Eisenstein basó su famosa película *Octubre. Diez días que transformaron el mundo* (1928) en el espectáculo, quizás porque la verdadera batalla por el Palacio fue mucho menos vistosa o impactante (FIGURA 2).

En efecto, el día de la Revolución la prioridad fue hacerse con las infraestructuras más importantes de Petrogrado, como eran las estaciones de ferrocarriles o la oficina de correos, puntos neurálgicos y estratégicos en los que hubo más altercados. Por lo contrario, los rebeldes decidieron esperar la rendición de los defensores del Palacio de Invierno (a veces llamado Smolniy), donde se refugió el Gobierno Provisional<sup>51</sup>. Como consecuencia, apenas hubo disparos o pérdidas humanas. De hecho, hubo más heridos durante el evento multitudinario del 1920.

48. CÁCERES DELGADILLO, Carolina: «Lo ritual y lo sagrado en el teatro», *Plurentes. Artes y Letras*, num. 10 (2019). <https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/download/8884/7769?inline=1>

49. SENNETT, Richard: *op. cit.*, p. 304

50. ROLF, Malte: *op. cit.*

51. VON GELDERN, James: *op. cit.*



FIGURA 2: FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA *OCTUBRE*, SERGUÉI EISENSTEIN Y GRIGORI ALEKSANDROV, SOVKINO MOSFILM, 1928

Para la actuación en la plaza se construyeron dos plataformas –una *Roja* y otra *Blanca*– con una pasarela en medio. La primera recreaba una ciudad con fábricas y viviendas obreras. La segunda era más plana, con unas cuantas edificaciones que no hacían alusión a ningún emplazamiento en concreto. La pasarela entre ellas replicaba el estilo del arco que se veía al fondo. Los miembros del equipo de mando enviaban señales lumínicas desde la plataforma construida alrededor de la Columna de Alejandro controlando así todo el proceso. En este sentido, cada plataforma tuvo a su propio coordinador (roja - Petrov, blanca - Kugel y Derzhavin), aunque también hubo un director general de toda la actuación - Nikolai Evreinov.

Cabe añadir que Evreinov concebía el teatro ligado al juego, un acto en el que los participantes asumen nuevas identidades y se rigen por una serie de nuevas reglas. En definitiva, para él el espectáculo era una oportunidad de transformación tanto personal como colectiva<sup>52</sup>. Sin duda este planteamiento tuvo impacto en la proto-performance que dirigió, ya que se convirtió en la más famosa y recordada en la historia del teatro de masas.

La acción se dividía en escenas, cuyos marcos temporales eran definidos gracias a la iluminación. Para lograr este efecto se decidió realizar el evento por la noche. A las 10 sonó el disparo de un cañón, la orquesta arrancó con *La Marsellesa* y 150 focos se dirigieron a la plataforma blanca. Una vez terminado el episodio, esta parte del escenario se hundió en la penumbra y la ciudad roja quedó inundada de luz trasladando la atención del espectador al otro lado de la plaza, y así sucesivamente. Se trataba de un recurso casi filmico que logró solucionar los problemas temporales de los espectáculos anteriores<sup>53</sup>.

52. VON GELDERN, James: *op. cit.*

53. *Ibidem.*

El vestuario de los participantes y el *attrezzo* fueron fundamentales. En la plataforma blanca aparecieron los actores con trajes y vestidos elegantes mientras se veía una reunión de ministros que escuchaban el discurso de Kerensky, el líder del Gobierno Provisional. De este modo, en esta parte del escenario se presentaron algunas figuras reconocibles con un papel individual importante. En la ciudad roja, sin embargo, se encontraba una multitud con vestimentas sencillas y sin maquillaje (lo que asimilaba actantes y espectadores), poco iluminada y distribuida de manera caótica, aunque, más adelante se organizaría en el Ejército Rojo preparándose para el ataque. Cabe remarcar que la lucha tuvo lugar en la pasarela, rompiendo las barreras entre las dos «ciudades» y convirtiéndola en una sola, unida bajo el dominio de los «rojos». El Gobierno cayó y huyó al Palacio, traspasando la frontera entre el espacio teatral convencional y el lugar real. A partir de este momento la obra se volvió *site specific*<sup>54</sup>.

Mientras la batalla en la plaza seguía su curso (con armas reales, pero disparando balas de fogueo), empezaba el ataque al palacio. El crucero Aurora, aquel que hizo el famoso disparo en 1917 anunciando el comienzo del asalto, dirigió sus luces hacia el edificio convirtiéndolo en un escenario casi transparente para el público de la plaza, que lo veía a contraluz. Las ventanas del palacio se iluminaban una tras otra dejando ver la acción en su interior y reflejando el avance de la batalla que se desarrollaba dentro. Finalmente, tras la victoria de los bolcheviques, los focos de Aurora subieron para iluminar la bandera roja erguida sobre Smolniy y los fuegos artificiales anunciaron que la Revolución se completó.

Los espectadores no sólo se vieron en el medio de la actuación, sino que se unieron a la celebración de la victoria tras la misma. Al final era difícil discernir dónde estaban los actores y dónde el público, todo se fusionó en un ambiente de júbilo generalizado, catártico. Los recursos del teatro de masas utilizados eran suficientemente efectivos como para hacer al público sentirse profundamente involucrado en la acción: el realismo y la envergadura de la representación, la presencia de sus testigos reales, el emplazamiento original, la iluminación dramática, etc. El espectáculo y la enorme energía colectiva generada en la plaza causaron una impresión muy potente en la mente de los presentes contribuyendo a transformar el significado del lugar tras la actuación que desde entonces quedó como el epicentro de la Revolución en la memoria de los ciudadanos. Es lo que quería lograr el nuevo Estado revolucionario, que invirtió en un evento de esta envergadura a pesar de la situación económica. Era una fuerte apuesta que requería medidas extraordinarias. La audiencia de cualquier nivel de estudios podía conectar con el mensaje transmitido. Además, cada uno de los presentes se podía sentir unido con el resto creando entre todos una comunidad temporal movida por los valores socialistas. Sus miembros se sintieron por unas horas protagonistas de uno de los acontecimientos decisivos en el destino de su país, convirtiendo esta actuación en un instrumento de empoderamiento, de

---

54. Una obra que sólo podría llevarse a cabo en este espacio en concreto; trasladarla a otro contexto suponía perder parte o la totalidad de su sentido.

cambio de conciencias ciudadanas y, en definitiva, de construcción de identidades colectivas a través de la identificación simbólica.

Los eventos de esta envergadura dejaban huella tanto en los actantes como en el público, si bien estaban limitados respecto al alcance de su impacto. En este sentido, Kerzhentsev, uno de los ideólogos de *Proletkult*<sup>55</sup>, incidía en que el teatro de masas no debía entenderse como un teatro para el pueblo sino como un teatro del pueblo, un modo de canalizar colectivamente su creatividad<sup>56</sup>. Como consecuencia, en cada localidad rusa, por más pequeña que fuera, se abrieron clubs de *samodeiatel'nost'* (autogobierno) dedicados a generar discursos performativos similares a los propuestos en la capital, pero adaptados a cada contexto particular. Servían a los mismos propósitos que los espectáculos de Petrogrado, siempre teniendo en cuenta su escala menor y un nivel de organización más *amateur*. Sin embargo, el hecho de que las mayores masas de ciudadanos pudieran unirse a estas iniciativas aumentaba enormemente la influencia de estas actuaciones en la construcción de nuevos imaginarios e identidades sociales.

## CONCLUSIONES

En los años posteriores a la Revolución la sociedad rusa se enfrentó al enorme desafío de construir una cultura socialista en un país con arraigadas tradiciones religiosas y monárquicas, cuyo pueblo era mayoritariamente analfabeto y cuya economía estaba devastada por la I<sup>a</sup> Guerra Mundial y la Guerra Civil. La ventaja con la que contaban los bolcheviques es que la población campesina y obrera anhelaba los cambios mientras que los acontecimientos recientes habían permitido vislumbrar el poder que tenía unir fuerzas en búsqueda de la justicia social, dando lugar a una incipiente conciencia de clase. No obstante, quedaba mucho camino por recorrer en este sentido; para alcanzar este nuevo horizonte cultural y así cimentar las transformaciones políticas era necesario incidir en la construcción de las identidades colectivas acordes a la ideología socialista, portadoras de una renovada conciencia ciudadana. En este sentido, el espacio público cobraba especial interés, no solo porque su disfrute anteriormente fue velado para el pueblo raso, sino también como un componente fundamental en la tarea de conformar un tejido social políticamente activo y comprometido con los objetivos marcados por el partido bolchevique.

Así, en todas las proto-performances analizadas en el presente artículo los espacios públicos se convertían en un escenario de la actuación para miles de personas, sus participantes directos e indirectos que durante unas horas se apropiaban de este lugar, transformando en algunos casos el paisaje urbano y en otros sus connotaciones históricas. Por ejemplo, la celebración de *subbotnik* permitía por todo el país que

55. *Proletkult* (una contracción de las palabras rusas *Proletarskaya kultura* o cultura del proletariado) fue una organización artística creada en 1917 por los creadores de vanguardia que aspiraba a generar nuevos lenguajes artísticos acordes a las necesidades culturales del proletariado. Fue disuelta en 1932 por considerarse una amenaza al régimen bolchevique debido a su negativa a depender del Estado.

56. VON GELDERN, James: *op. cit.*, p. 28.

miles de personas se unieran en una acción-transformación conjunta para mejorar su entorno, un acto simbólico de declaración de derecho y responsabilidad sobre el contexto urbano por parte de sus habitantes. En cuanto a las actuaciones de teatro de masas como *Misterio de Trabajo Liberado* o *El asalto al Palacio de Invierno*, entre otros muchos que se celebraron durante estos años, se creaba un intercambio recíproco: por un lado, la actuación a través de los recursos pertenecientes a la retórica y al rito escribía un nuevo capítulo en la historia del espacio y, por otro, encarnaba un modo distinto de habitar la ciudad e identificarse con ella, en ambos casos incidiendo en la construcción de la identidad social de los participantes tanto directos como indirectos<sup>57</sup>. De este modo, se incidía tanto en la transformación de las connotaciones del contexto urbano, como en el establecimiento de un renovado vínculo del público con él por medio de la identificación simbólica y la acción-transformación colectiva<sup>58</sup>.

Finalmente, un acto común generaba una comunidad temporal que actuaba como un todo unido para alcanzar un objetivo y fortalecía entre sus miembros el sentido de colectividad y de pertenencia. La emoción de la actuación conjunta, la interacción que causa el impacto visual y sensorial y el carácter subversivo del mensaje son características típicas de la performance como formato artístico contemporáneo que podemos proyectar sobre estos eventos multitudinarios. Consideramos importante recalcar esta relación y la naturaleza proto-performática del teatro de masas para superar su percepción limitada como instrumento de adoctrinamiento.

Cabe añadir que en un espectáculo de masas la propia envergadura del evento junto con los elementos de participación ciudadana desdibujaba los valores individualistas en favor de un nuevo espíritu de lo colectivo. Era una comunidad unida por el júbilo, por el orgullo de haber vencido en una lucha desigual. Por unos años, los héroes en la narrativa histórica eran proletarios, ya que de su fortaleza como clase dependía el resultado de la Guerra Civil. Sin embargo, ya en *El asalto al Palacio de Invierno* se empezó a perfilar una nueva tendencia: resaltar el papel de Lenin (como guía del pueblo), y con él del partido Bolchevique, como los salvadores del pueblo. Así, para el décimo aniversario de la Revolución en la ya entonces Leningrado<sup>59</sup>, se organizó un espectáculo de gran envergadura que sacaba provecho del paisaje urbano alrededor de la Fortaleza de San Pedro y San Pablo, incluyendo en el escenario tanto el cielo como el río Neva. Ante el público situado en el paseo fluvial y en los tres puentes cercanos se revelaban las etapas de la lucha del proletariado por sus derechos<sup>60</sup>.

La fortaleza representaba el reducto de la autocracia, protegida por un barco acorazado. Por el río pasaban pequeñas embarcaciones con las horcas preparadas para las ejecuciones de los rebeldes y se oía el sonido de las cadenas. El ejército

57. VALERA, Sergi; POL, Enric: «El concepto de identidad social urbana: Una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental», *Anuario de Psicología*, vol. 62, num. 3 (1994), pp. 5-24.

58. *Idem*.

59. Petrogrado fue renombrado en 1924 en honor a Lenin.

60. ANIKONOVA, Tatiana: «Театрализированное представление как зрелищная составляющая праздника», *Наука. Искусство. Культтура*, vol. 4, num. 8 (2015).

rojo atacaba desde tierra, agua y aire. Se escuchaban disparos desde todas partes y su efecto se magnificaba por la iluminación dramática de focos rojos y blancos. La imagen monumental de Lenin parecía dirigir la lucha, mientras enormes figuras de enemigos caían bajo el fuego. Finalmente, encima de la catedral de San Pedro y San Pablo se alzaba la bandera roja, al tiempo que se podía ver una estrella roja sobre la fortaleza y un enorme retrato de Lenin proyectado sobre ella. Por el río pasaban los barcos con representaciones simbólicas de la «Fuerza de URSS», «Industria de URSS», etc. El espectáculo finalizaba con los habituales fuegos artificiales mientras en las calles sonaba *La Internacional*.

Como podemos ver, esta vez se emplearon muchos elementos monumentales y de propaganda, además de hacer un claro hincapié en la fuerza militar e industrial del país. Los actores reales fueron reemplazados por las representaciones de figuras humanas gigantes, aunque también participaron algunas tropas del ejército. A diferencia de *El asalto al Palacio de Invierno*, este espectáculo fue pensado para ser contemplado desde una distancia considerable evitando involucrar a la audiencia. El objetivo era impresionar y el mensaje trasmitido fue que ningún enemigo, ni interno ni externo, podría oponerse al nuevo poder establecido. Se trataba de un tipo de festival de masas muy distinto al analizado en este artículo, pero cada vez más frecuente conforme el país se acercaba a la etapa estalinista.

## REFERENCIAS

- ALCÁZAR, Josefina: *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. México, Siglo XXI, 2014.
- ANIKONOVA, Tatiana: «Театрализированное представление как зрелищная составляющая праздника», *Наука. Искусство. Культура*, vol. 4, num. 8 (2015).  
<https://cyberleninka.ru/article/n/teatralizovannoe-predstavlenie-kak-zrelichnaya-sostavlyayuschaya-prazdnika>
- ANIKONOVA, Tatiana: «Театрализированное представление в контексте культуры», *Наука. Искусство. Культура*, vol. 2, num. 14 (2017).  
<https://cyberleninka.ru/article/n/teatralizovannoe-predstavlenie-v-kontekste-kultury>
- BUCK-MORSS, Susan: *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid, La balsa de la Medusa, 2004.
- CÁCERES DELGADILLO, Carolina: «Lo ritual y lo sagrado en el teatro», *Plurentes. Artes y Letras*, num. 10 (2019).  
<https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/download/8884/7769?inline=1>
- CAPASSO, Verónica: «Producir la y en la ciudad. Espacio urbano, politicidad y prácticas artísticas», *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatisada*, vol. 4, num. 10 (2013), pp. 45-54.
- ENGELS, Friedrich: *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid, Akal, 1976.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro: «El ritual como forma de adoctrinamiento», *Gaceta de Antropología - Revista de Antropología Cultural*, vol. 18 (2002), pp. 1-13.
- KONOVICH, Askold Arkadievich: *Teatralizованные праздники и обряды в СССР*. Moscú: Высшая школа, 1990.
- MANSUR GARDA, Juan Carlos: «Habitar la ciudad», *Trans-Pasando Fronteras*, num. 15 (2020), pp. 173-191.  
<https://doi.org/10.18046/retfi15.3999>
- MARX, Carl; ENGELS, Friedrich: *El manifiesto comunista* (1.<sup>a</sup> ed., 5.<sup>a</sup> reimp.). Madrid, Akal, 2010.
- MCNAMARA, Brooks; ASHLEY, Jessie; BOYD, F. Sumner; DODGE, Mabel; HAYWOOD, William D.; REED, John; SANGER, Margaret H.: «Paterson Strike Pageant», *The Drama Review: TDR*, vol. 15, num. 3 (1971), pp. 61-71.  
<https://doi.org/10.2307/1144681>
- MOSIENKO, Sergei Vladimirovich: «Понятие «театр масс» (к вопросу терминологии и типологии)», *Вестник Кемеровского Государственного Университета Культуры и Искусств*, vol. 48 (2019), pp. 172-177.  
<https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-teatr-mass-k-voprosu-terminologii-i-tipologii>
- MURRAY, Natalia: «Street theatre as propaganda: Mass performances and spectacles in Petrograd in 1920», *Studies in Theatre and Performance*, vol. 36, num. 3 (2016), pp. 230-241.  
<https://doi.org/10.1080/14682761.2016.1188262>
- ROLF, Malte: *Soviet Mass Festivals, 1917-1991*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2013.
- SARRIUGARTE GÓMEZ, Iñigo: «Reflexiones en torno a los procesos actuales del happening, performance, teatro y la danza contemporánea», *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, num. 2 (1997) (Ejemplar dedicado a: Hirria, artea eta ondarea. Arte, patrimonio monumental y Ciudad), pp. 179-186.
- SENNETT, Richard: *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza, 2002.

- TORIZ PROENZA, Martha Julia: «Discursos del arte: el teatro y el performance», en ELGUEA VÉJAR, Silvia (Coord.): *La Otredad. Los discursos de la cultura hoy: 1995*. México, 1997, pp. 153-162.
- TUPITSYN, Victor; BURENINA-PETROVA, Olga; KURCHANOVА, Natasha; TUPITSYN, Margarita: *Dadá ruso 1914-1924* (Margarita TUPITSYN, Ed.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018.
- VALERA, Sergi; POL, Enric: «El concepto de identidad social urbana: Una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental», *Anuario de Psicología*, vol. 62, num. 3 (1994), pp. 5-24.
- VIDAL MORANTA, Tomeu; POL URRÚTIA, Enric: «La apropiación del espacio: Una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares». *Anuario de Psicología/The UB Journal of psychology*, vol. 36, num. 3 (2005), pp. 281-298.
- VON GELDERN, James: *Bolshevik Festivals, 1917-1920*. Berkley, University of California Press, 1993.
- ZIEGLER DELGADO, María Magdalena: «La revolución artística en Rusia ante la revolución soviética», *Revista de Comunicación de la SEECl*, vol. 42 (2017), pp. 26-44.





AÑO 2021  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN: 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA



## SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

**Dossier por Eduard Cairo y Tomás Macsotay Bunt: El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte · The Overflowing Object. Immersive Spaces and Multi-Sensorial Strategies in Art**

**15** EDUARD CAIROL Y TOMÁS MACSOTAY BUNT (EDITORES INVITADOS)

Introducción · Introduction

**25** NAUSIKÀ EL-MECKY

Destruction of Images as a Total Work of Art. The Gesamtkunstwerk as Black Hole · La destrucción de imágenes como obra de arte total. La Gesamtkunstwerk como agujero negro

**53** TOMÁS MACSOTAY BUNT

La capilla de los Huérfanos de París de Germain Boffrand (1746-1750) y la resonancia de la obra de arte pseudo-escénica · The Orphan's Chapel in Paris by Germain Boffrand (1746-1750) and the Resonance of the Pseudo-Scenic Artwork

**85** ISABEL VALVERDE ZARAGOZA

La visita al salón: las exposiciones artísticas y la experiencia del cuerpo en los albores de la cultura de masas · Visiting the Salon: Art, Exhibitions and the Experience of the Body at the Dawn of Mass Culture

**115** RAFAEL GÓMEZ ALONSO

La configuración del espectáculo audiovisual en el Madrid de comienzos del siglo XIX: la fantasmagoría como preludio del arte total · The Configuration of the Audiovisual Show in Madrid at the Beginning of the 19<sup>th</sup> Century: Phantasmagoria as a Prelude to Total Art

**137** SERGIO MARTÍNEZ LUNA

Inmersión en la imagen: del panorama a las nuevas realidades digitales · Immersion in the Image: From the Panorama to the New Digital Realities

**161** NÚRIA F. RIUS

Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936 · Immersive Experiences and Nation: Amateur Stereoscopic Photography in Catalonia 1900-1936

**189** ANNA BORISOVA FEDOTOVA E ISABEL TEJEDA MARTÍN

Teatro de masas en la Rusia posrevolucionaria: la proto-performance en los contextos urbanos y su influencia en la construcción de las identidades colectiva · Mass Theater in Post-revolutionary Russia: The Proto-performance in Urban Contexts and its Influence in the Construction of the Collective Identity

**211** JAVIER ANTÓN, MAX LAUTER Y TERESA REINA

Interference Patterns. Optical vs Tactile Experiments of Spatial Immersion, from Psychogeography to Holograms · Patrones de interferencia. Experimentos ópticos y táctiles de inmersión espacial, de la psicogeografía a los hologramas

**237** EDUARD CAIROL

Calle 67, número 33 oeste. El taller de Duchamp: obra de arte total e instalación · 33 West, 67 Street. Duchamp's Atelier: Total Work of Art and Installation

**257** DANIEL BARBA-RODRÍGUEZ Y FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ · Del objeto al espacio. La «indisciplina» de Christo and Jeanne-Claude · From Object to Space. The «Indisciplinarity» of Christo and Jeanne-Claude

**281** SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRE MARTÍNEZ

Milk, Honey, Pollen. Time and Sensorial Experiences in the Work of Wolfgang Laib: *La chambre des certitudes* · Leche, miel, polen. Experiencias temporales y sensoriales en la obra de Wolfgang Laib: *la chambre des certitudes*

**303** JOSE ANTONIO VERTEDOR-ROMERO Y JOSÉ MARÍA ALONSO-CALERO

Inmersión sonora y microsonido. Estudio de caso de la obra de Alva Noto y Ryoji Ikeda · Sound Immersion and Microsound. Case Study of the Work of Alva Noto and Ryoji Ikeda

**341** DIANA MARÍA ESPADA TORRES Y ADRIÁN RUIZ CAÑERO

Monument Valley 2: el reflejo de la *muralla roja* del arquitecto Bofill, en un entorno virtual inspirado en los mundos de Escher · Monument Valley 2: The Reflection of the *Red Wall* of the Architect Bofill, in a Virtual Environment Inspired by the Worlds of Escher

**357** PABLO LLAMAZARES BLANCO Y JORGE RAMOS JULAR

La instalación: del objeto a su desmaterialización. Algunas contribuciones en el contexto español · The Installation: From the Object to its Dematerialization. Some Contributions in the Spanish Context

## MisCELÁnea · Miscellany

**381** PABLO OZCÁRIZ-GIL

La iconografía de la Victoria: *Nikoma(chos)* en un entalle romano procedente de la ciudad de Magdala (Magdal, Iudea/Syria Palaestina) · Iconography of Victoria. *Nikoma(chos)* in a Roman Intaglio from the City of Magdala (Magdal, Iudea/Syria Palaestina)

**397** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ

*Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval · *Game Studies*. Methodological Approaches from the History of Medieval Art · *Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval

**419** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ (ENGLISH VERSION)

*Game Studies*. Methodological Approaches from the History of Medieval Art · *Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval

**441** MIGUEL ÁNGEL HERRERO-CORTELL E ISIDRO PUIG SANCHIS

*En el nombre del padre...* Joan de Joanes en el taller de Vicent Macip (c. 1520-1542). Consideraciones sobre las autorías compartidas · *In the Name of the Father...* Joan de Joanes at the Vicent Macip's Workshop (c. 1520-1542). Considerations on Shared Authories.

**469** MARÍA ANTONIA ARGELICH GUTIÉRREZ E IVÁN REGA CASTRO

Moros en palacio. Los relieves historiados del Palacio Real de Madrid, o el origen de una imaginería de la Reconquista a mediados del siglo XVIII · Moors at the Palace. The Historical Reliefs of the Madrid's Royal Palace, or the Origin of the Reconquest Imagery in the Middle Eighteenth Century



AÑO 2021  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN: 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

9



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

**491** SONIA CABALLERO ESCAMILLA

Crónica de un viaje sin retorno del patrimonio eclesiástico: Julián y Antonio Zabaleta y las pinturas del convento de Santo Tomás de Ávila en el Museo del Prado · The No-Return Journey of the Ecclesiastical Heritage: Julián and Antonio Zabaleta, and the Paintings of the Monastery of St. Thomas of Ávila in the Prado Museum

**515** SILVIA GARCÍA ALCÁZAR

Gótico y romanticismo: el monasterio toledano de San Juan de los Reyes a través de la literatura romántica · Gothic and Romanticism: The Monastery of San Juan de los Reyes in Toledo through Romantic Literature

**535** JAVIER MATEO HIDALGO

El individuo moderno como híbrido entre lo humano y lo tecnológico: creación y experimentación en la vanguardia artística de principios del siglo XX · The Modern Individual as a Hybrid In-Between the Human and the Technological: Creation and Experimentation in the European Artistic Avant-Garde at the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century

**555** SERGI DOMÉNECH GARCÍA

Del sacrilegio al desagravio. Culto y ritual de la imagen sagrada en la Valencia del primer franquismo · From Sacrilege to Redress. Worship and Ritual of the Sacred Image in the Valencia of the First Francoism

**585** IRENE VALLE CORPAS

*On arrêt tout et on réfléchit.* La detención del tiempo en el cine del 68 francés: varias paradas para otra erótica de la existencia, otra mirada al cuerpo y otro pensamiento de la Historia · *On arrêt tout et on réfléchit.* The Detention of Time in the French Cinema of 1968: Several Stops for Another Eroticism of Existence, another Look at the Body and another Thought on History

**609** PEDRO DE LLANO NEIRA

*In Search of the Miraculous:* la obra y el documento · *In Search of the Miraculous:* The Work and its Documentation

## Reseñas · Book Reviews

**647** ELENA PAULINO MONTERO

MANZARBEITIA VALLE, Santiago; Azcárate Luxán, Matilde; González Hernando, Irene (eds.), *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*

**651** JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA

GILARRANZ IBÁÑEZ, Ainhoa, *El Estado y el Arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*

**653** ALBERTO GARCÍA ALBERTI

COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*

**657** ÓSCAR CHAVES AMIEVA

FRASQUET BELLVER, Lydia, Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo

**661** ADOLFO BALTAR-MORENO

DENOYELLE, Françoise, *Arles, les rencontres de la photographie: une histoire française*