



El libreto de *Victoria sobre el sol*

Iván García Sala

**(Sección de Filología Eslava, Departamento de Lingüística General,
Universitat de Barcelona)**

Historia de *Victoria sobre el sol*

El 3 de diciembre de 1913 se estrenó en San Petersburgo la que sería la primera obra futurista de la historia, *La Victoria sobre el sol*, un espectáculo de arte total destinado a romper "completamente con los conceptos y las palabras, con la escenografía antigua, con la armonía musical"¹ para dar lugar a "un arte nuevo y libre de las vivencias viejas y convencionales".² El trabajo conjunto de Alekséi Kruchónij (libreto), Mijaíl Matiushin (música), Kazímir Malévich (escenografía) y Velemir Jlébnikov (prólogo) dio lugar a un espectáculo que, con el tiempo, sería reconocido como "el acontecimiento más importante de la historia del futurismo ruso".³

En Rusia, el futurismo no conformaba un movimiento homogéneo, sino que bajo tal concepto se adscribían distintos grupos de artistas y literatos (el Cubofuturismo, Egofuturismo, Centrífuga, Desván de la Poesía, Sota de Diamantes, Cola de burro), a menudo enfrentados entre sí, pero con dos elementos en común: la lucha por ser los primeros en descubrir nuevos caminos artísticos y la fascinación por el progreso y la tecnología.⁴

¹ Mijaíl Matiushin, "Futurizm v Peterburge", V.N. Tiórzjina, A.P. Zimenkov, (sost.) *Russki futurizm. Teoría. Práktika. Krítika. Vospominania*, Moskvá, Nasledie, 1999; p. 237. Las traducciones del ruso son mías.

² Mijaíl Matiushin, "Futurizm v Peterburge", V.N. Tiórzjina, A.P. Zimenkov, (sost.) *Russki futurizm. Teoría. Práktika. Krítika. Vospominania*, Moskvá, Nasledie, 1999; p. 237.

³ S.V. Sigov, "O dramaturgui Velimira Jlébnikova", *Ruski teatr i dramaturguia 1907-1917*, Lenigrad, 1988; p. 102.

⁴ V.N. Tiórzjina, "Tolko my – litsó náshego vremeni", V.N. Tiórzjina, A.P. Zimenkov, (sost.) *Russki futurizm. Teoría. Práktika. Krítika. Vospominania*, Moskvá, Nasledie, 1999; p. 4.



La diversidad de grupos y propuestas dificulta establecer los límites temporales del futurismo en Rusia. En general, se considera que aparece entre 1910-1912 y que vive su apogeo en 1913. Con el inicio de la Primera Guerra Mundial, a partir de 1916, el arte futurista deja de sorprender al público y los periódicos anuncian la muerte del futurismo. Pero, durante los años veinte, hay autores que aún siguen identificándose con el término futurista.

Las primeras noticias en Rusia sobre el futurismo de Marinetti aparecen en el número 5 de la revista *Véstnik* (1909) y en *Cartas desde Italia* del poeta M. Kuzmín, publicadas durante el verano de 1910 en la revista simbolista *Apolón*. Entre 1909 y principios de 1910, un grupo formado básicamente por pintores reúne fuerzas e intereses para crear un nuevo tipo de arte siguiendo la estela del cubismo y el futurismo europeos. Lo constituyen David Burliuk, M. Lariónov, Matiushin y su esposa Yelena Guró, Vasili Kamenski y Jlébnikov. Este mismo año publican su primer libro conjunto, *El vivero de los jueces (I)*. Uno de los literatos que participan en esta publicación, Velimir Jlébnikov, inventa el término *budetliane* para denominar a todos estos artistas. *Budetlianin* y *budetlianstvo* (de la forma verbal *budet, será*) serían, según el poeta, la versión eslava de las palabras *futurista* y *futurismo*.

En otoño de 1911 los *budetliane* Jlébnikov y Guró, a los que se unen Maiakovski, Kruchónij y Livshits, crean el grupo Guileia, cuyos miembros, a partir de 1913, son conocidos también por el nombre de cubofuturistas. El 18 de diciembre de 1912, Jlébnikov, los hermanos Nikolái y David Burliuk, Kruchónij Maiakovski, Kandinski y Livshits escriben el manifiesto *Bofetada al gusto público*, que se suele tomar como inicio del cubofuturismo.

En marzo de 1913, Guileia empieza a colaborar con la sociedad pictórica Unión de Jóvenes de San Petersburgo. La Unión organiza dos conferencias en el Teatro Troitski en las que los poetas de Guileia exponen de manera provocativa y polémica sus ideas ante el asombro generalizado del público asistente. Como señala Tiórjina, las veladas y conferencias futuristas tenían un marcado carácter teatral: los poetas se vestían de forma estrafalaria y con vestidos de colores vivos, se pintaban dibujos



en el rostro, acompañaban sus recitales con pases de diapositivas.⁵ Introducían elementos del cabaret, del teatro de variedades y del llamado *teatro de miniaturas* (teatro de monólogos), géneros muy populares durante la primera década del siglo XX, en los que se jugaba con la provocación del espectador, se borraban los límites espaciales entre escena y público, se reivindicaba el carácter no elitista del teatro y se introducían elementos grotescos, circenses y del teatro popular.⁶

La Unión de Jóvenes quiso aprovechar el éxito e impacto generados por las veladas futuristas y, a principios del verano de ese mismo año, encargó a Maiakovski y Kruchónij la creación de los dos primeros espectáculos de teatro futurista. En principio tenían que ser estrenadas aquel mismo otoño, lo que provocó que tanto la elaboración de los textos como de la escenografía y los ensayos se acometieran a grandes prisas. Maiakovski, por ejemplo, no tuvo tiempo de ponerle título a su obra y la entregó a la censura con la anotación "Vladímir Maiakovski. Tragedia". La censura no permitió cambiarla y se convirtió en el título de la obra, provocando el regocijo del autor⁷. Malévich pintó los decorados de *Victoria sobre el sol* cuatro días antes del espectáculo. Pero no solo la falta de tiempo, sino también la poca financiación que aportaron Zheverzhéiev, el presidente y mecenas la Unión de Jóvenes, y Fokin, el empresario del teatro Troitski, influyó en el resultado final. Kruchónij y Matiushin comentan que solo contaron con dos cantantes de ópera profesionales –un tenor y un barítono que no quisieron que sus nombres aparecieran en el programa–, cuyas intervenciones entusiasmaron al público; pero los demás actores eran estudiantes y aficionados. El único instrumento que sonó durante la representación fue un piano de cola "viejo y de tono repulsivo" que recibieron el día antes de la representación⁸. Malévich apenas obtuvo materiales para crear la escenografía y el vestuario.

⁵ V.N. Tiórrjina, "Tolko my – litsó náshego vremeni", V.N. Tiórrjina, A.P. Zimenkov, (sost.) *Russki futurizm. Teoría. Práktika. Krítika. Vospominania*, Moskvá, Nasledie, 1999; p. 10.

⁶ S. Ye. Yurkov "Estetism naiznanku: futurizm i teatri – kabaré 1910 gg", *Pod znákom protesta: antípovedenie v rúskei kulture (XI-nachalo XX vv)*, Sankt Peterburg, 2003; p. 189-206 <http://ec-dejavu.ru/f/Futurism.html> (consultado el 11/8/2012)

⁷ Alekséi Kruchónij, "Pérvye v mire spektakli futurístov", N. Guriánova (sost.) *Pámiat teper mnógoie razvoráchivaet: Is literatúrnoho nasledia Kruchónij*, Berkeley, Berkeley Slavic Specialities, 1999; p. 73-74.

⁸ Alekséi Kruchónij "Ob ópere «Pobeda nad sóltsem»", N. Guriánova (sost.) *Pámiat teper mnógoie razvoráchivaet: Is literatúrnoho nasledia Kruchónij*, Berkeley, Berkeley Slavic Specialities, 1999; p. 241.



Después de la propuesta de la Unión, Matiushin invitó a Kruchónij y Malévich a pasar el verano en su dacha de Uusikkirko (Finlandia), para crear juntos la *Victoria...* Kruchónij escribió el libreto, Matiushin compuso la música y Malévich dibujó los bocetos de los decorados y figurines.⁹ Jlébnikov, que también tendría que haber acudido, tuvo que quedarse en Ástrajan en casa de sus padres por haber perdido el dinero del billete en unos baños. Los tres artistas aprovecharon la estancia para celebrar *El primer congreso panruso de los bardos del futuro*. En el manifiesto del congreso, que escribieron conjuntamente, declaraban que había que "arrojarse contra el bastión del raquitismo artístico, contra el teatro ruso y transformarlo"¹⁰ para crear el nuevo teatro *Futurita*.

Vladímir Maiakovski. Tragedia se estrenó el 2 y 4 de diciembre y *Victoria sobre el sol* el 3 y el 4 en el teatro Luna-Park de San Petersburgo. Olga Rózanova y D. Burliuk diseñaron los carteles de la obra, que fueron distribuidos por toda la ciudad. Con unas letras litografiadas de color negro, blanco, verde y rojo, anunciaban el estreno de "los primeros espectáculos futurista del mundo"¹¹. Como recuerda otro miembro del grupo futurista, Benedikt Livshits (1886-1937), era tanta la expectación que, en pocos días, se vendieron todas las entradas. El día del estreno, "el teatro estaba lleno: en los palcos, en los pasillos, tras las bambalinas, se agolpaba una multitud de gente. Literatos, artistas, actores, periodistas, abogados, miembros del parlamento, todos, procuraron estar en el estreno. Recuerdo la cara de concentración de Blok, que miraba fijamente la escena."¹² El público esperaba un escándalo y las autoridades también, por lo que inclusive acudió la policía para controlar los posibles disturbios.¹³

⁹ Mijaíl Matiushin, "Mne blizkí yego idei", Serguéi Sujopárov, *Alekséi Kruchónij v sviditelstvaj sovreménnikov*, Manchen, Verlag Otto Sagner, 1994; p. 34.

¹⁰ Matiushin, Kruchónij, Malévich, "Pérvy vserossiski siezd baiáchei búdushchego", V.N. Tiórzina, A.P. Zimenkov, (sost.) *Russki futurizm. Teoria. Práktika. Kritisika. Vospominania*, Moskvá, Nasledie, 1999; p. 234.

¹¹ Alekséi Kruchónij, "Pérvye v mire spektakli futurístov", ob. cit.; p. 75.

¹² Benedikt Livshits, B. *Polutoraglazi strelets*, <http://livshic.ouc.ru/polytoraglazi-strelec.html> (consultado el 3/8/2012).

¹³ A. Mguebrov, "Smeli vízov" en Serguéi Sujopárov, (ed), *Alekséi Kruchónij v sviditelstvaj sovreménnikov*, Manchen, Verlag Otto Sagner, 1994; p. 42.



En general, los comentarios de los críticos en la prensa fueron despiadados. Las críticas contra la obra de Maiakovski publicadas a la mañana siguiente después de su estreno incitaron al público a acudir a la primera representación de la *Victoria* con la esperanza de poder asistir a un gran escándalo. Después del espectáculo, los críticos describieron la reacción furibunda del público que, desconcertado ante lo que pasaba ante sus ojos, reía y abucheaba a los actores simultáneamente. Kruchónij y Matiushin recuerdan de forma distinta la reacción del público. Kruchónij relativiza las noticias de la prensa, diciendo que el público que acudió a ver las obras era el mismo que asistía a sus veladas (intelectuales y estudiantes) y que aplaudió y abucheó de la misma forma como se hacía en otros estrenos teatrales.¹⁴ Matiushin, en cambio, afirma que la reacción del público a favor y en contra fue tan desmesurada como nunca antes había visto en ningún espectáculo.¹⁵

Dentro del propio teatro había personas contrarias a la representación de la obra. Uno de ellos, Fokin, del Teatro Troitski, que había subvencionado la *Victoria*, cuando, al finalizar el espectáculo, oyó que el público reclamaba la presencia del autor de la obra, gritó: "¡Se lo han llevado al manicomio!"¹⁶ Inclusive Kruchónij cuenta que algunos de los directivos del teatro intentaron boicotear el espectáculo introduciendo un taco en la pistola de fogeo que usaba uno de los actores; cuando en el ensayo general la dispararon, el vestuario de cartón de Malévich protegió al actor del balazo.¹⁷ El presidente y mecenas de la Unión de Jóvenes, Zheberzhéiev, que en los ensayos se mostraba conforme con la obra, después de la representación, asustado por la reacción del público, decidió romper todo contacto con Guileia y, al poco tiempo, la Unión de Jóvenes se disolvió.¹⁸ Solo se consiguió imprimir el libreto con algunos de los esbozos de Malévich, ilustraciones de David Burljuk y algunos fragmentos de la partitura, que se perdió irremediamente.¹⁹

¹⁴ Alekséi Kruchónij, "Pérvye v mire spektakli futurístov", op. cit.; p.79.

¹⁵ Mijaíl Matiushin "Futurizm v Peterburgue", .N. Tiórzina, , A.P. Zimenkov, (sost.) *Russki futurizm. Teoría. Práktika. Krítika. Vospominania*, Moskvá, Nasledie, 1999; p. 238

¹⁶ Alekséi Kruchónij, "Pérvye v mire spektakli futurístov", op. cit.; p.84.

¹⁷ Alekséi Kruchónij, "Ob ópere «Pobeda nad sólntsem»", op.cit. 242.

¹⁸ Mijaíl Matiushin, "Mne blizkí yego idei", Serguéi Sujopárov, (ed), *Alekséi Kruchónij v sviditelstvaj sovreménnikov*, Manchen, Verlag Otto Sagner, 1994; p. 40; también en http://www.silverage.ru/paint/matushin/matush_kubofut.html

¹⁹ En 1981 se descubrió un manuscrito con la partitura de la ópera. Parece que es una copia de Maria Ender, alumna de Matiushin. Para más información sobre la música, ver Christopher Dempsey, "A

Matiushin comentaba acerca de su trabajo que estaba basado en “nuevas armonías, nuevas armonizaciones, una nueva estructura (el cuarto tono). Un movimiento simultáneo de cuatro voces completamente independientes”.²⁰

Victoria sobre el sol no se volvió a representar hasta 1920, cuando el grupo UNOVIS la montó en Vitebsk con escenografía y vestuario de Vera Yermólaieva, discípula de Malévich. También, entre 1920 y 1921, El Lissitzky desarrolló un proyecto para representar la ópera en un teatro mecánico, donde no habría actores sino artilugios y autómatas. Nunca se realizó, pero se conservaron los bocetos de los actores robots.



Forzudo futurita -



El viajero por todos los siglos



Camorrista -



Deportistas -



Enterrador

musical assessment of *Victory over the sun*”, Patricia Railinig (ed) *Essays on Victory over the sun*, Brugge, Artist. Bookworks, 2009; p. 99-115.

²⁰ Mijaíl Matiushin, “Futurizm v Peterburge”, V.N. Tiórzina, A.P. Zimenkov, (sost.) *Russki futurizm. Teoria. Práktika. Kritisika. Vospominania*, Moskvá, Nasledie, 1999; 236.



Hasta los años 80, la obra no volvió a los escenarios; desde entonces, el interés por ponerla en escena ha tenido que ver con el deseo de restaurar la versión legendaria de 1913 a partir de los bocetos de Malévich. La reconstruyó Robert Benedetti en Los Ángeles con estudiantes del California Institute of the Arts en 1981²¹; Galina Gubánova en el Teatro Stanislavski de Moscú en 1989; Erika Reimer y Klaus Karlbauer en el Künstlerhaus de Viena en 1993. Evidentemente, el valor de todas estas puestas en escena era de tipo *arqueológico*, porque con ellas se pretendía estudiar y mostrar cómo funcionaban en escena ese texto y los célebres diseños de Malévich. Sin embargo, es evidente que la reconstrucción traiciona el espíritu vanguardista de la obra, que justamente ataca toda fosilización y veneración de las formas del pasado. Gubánova introdujo algunos cambios en el texto (p. ej, la frase "la victoria sobre el sol continúa", que se iba repitiendo a la largo de la obra), que permitieron alejar la representación de de la reconstrucción y que alguno de los espectadores interpretara la obra como un certero vaticinio de la realidad soviética.²² También se alejaron del concepto arqueológico Aleksandr Ponomariov y Andrey Tiupikin, que en 1997 la dirigieron en el RAMT (Joven Teatro Ruso Académico) de Moscú y por la que obtuvieron el premio nacional la Máscara de oro de 1998 al espectáculo más innovador. En su propuesta, aunque había alusiones visuales a los diseños de Malévich y a la estética constructivista del teatro de Meyerhold, dominaban los objetos viejos e inútiles junto con elementos de la realidad soviética. El caos optimista de los futuristas servía aquí para hacer un retrato grotesco del mundo postsoviético. La conquista del sol se convertía, por consiguiente, en un símbolo del fracaso de las utopías del s. XX.

²¹ Robert Benedetti escribió sobre el proceso de reconstrucción en su "Reconstructing Victory Over the Sun", *The Drama Review*, Vol. 28, N. 3, 1984;p. 17-31.

²² Gerald Janecek, *Zaum. The transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego, San Diego State University Press, 1996;p. 132.



El prólogo de Jlébnikov

Victoria sobre el sol empieza con un prólogo escrito por Jlébnikov, titulado "Croniquillas nigrománticas":

iGentes que habéis nacido, mas aún no muerto! Venid de prisa al contempro o contemplable

Futurita.

El contemplable os conducirá,

El contempleum es mandateum

Congregación de siniestros caudillos

Desde tortudramas y espantedias hasta alegriles, ajenos reidramas y alegrólogos pasarán ante los atentos veedores, contempladores y mirones:

predramas, sucedramas, cantadramas, existramas, andantes, llamadramas

magnifidramas, sinodiscutidores y menudos.

Los llamadramas os llamarán, igual que los semicelestes masallases.

Los predramas os contarán quien fuisteis en un tiempo ha.

Los existramas, quién sóis; los sucedramas, quién pudisteis ser.

Y los menudos del mañálogo y del mañdrama os contarán quiénes seréis.

Las nuncullas pasarán como un sueño silencioso.

Pequeños mandamases os conducirán con mano firme.

Aquí verán a las avecesullas y las imaginullas.

Y con ellos lo soñado y lo sabido.

Los chirimólogos y los rapsólogos secarán la lágrima.

Guerrero, comerciante y labrador. Por vos pensó el cantador de ilusiones y el soñandero.

Los tertulianos y los clavidobles clavicoros os seducen.

El fuerteum sustituirá al debileum.

Las contemplaciones – entonces sí el contemplable es el transformable.

Los profetirápidos y espantaparlantes andutos os harán temblar.

Y pasarán los rostromen del accioneum con todo el disfrazium, dirigidos por el indicador mago de los juegos, en maravillosos disfraces, mostrando el día, la tarde de los acciércitos, según idea del ilusionandero, de este olímpico de haceres y actos de los acciolagos.

La fortaleza del contemplable "Futurslavl" tiene su apuntador.

Este se ocupará de que los habladores y cantadores vayan al son y no a su antojo, pero, alcanzando el imperium sobre los oidores, libren a la gentpañía del contempro de la ira de los juezdalitas.



Los contemplados realizados por el pintero crearán el transvestismo de la naturaleza.

Ocupen en las nubes, en los árboles y en los balleneros bajíos sus lugares antes de que suene el timbre.

Sonidos salidos de la trompetería llegarán hasta vosotros.

El utilman os recibirá

El ilusibido del cantador llenará el contempleum.

Los sonadores acatarán al paseador-librehacedor.

Las semillas de "Futuruslavl" volarán a la vida.

¡El contempleum es la boca!

¡Sé oidor (todo orejas) contemplador!

Y mirón.²³

En la representación de 1913 fue leído por Kruchónij.²⁴ La intención del prólogo de Jlébnikov era introducir y explicar el sentido de la obra que el espectador vería a continuación, tal y como se hacía en las tragedias griegas.²⁵ Sin embargo, el referente discursivo que Jlébnikov usó no era el prólogo de la tragedia clásica, sino las arengas de los actores del teatro popular ruso. Dichas representaciones teatrales se daban en los *balagany* o teatros de feria en el contexto de las fiestas populares, principalmente el Carnaval.²⁶ En dichas ferias, los vendedores inventaban todo tipo de proclamas y discursos, a menudo con rimas y juegos de palabras, para atraer la atención de los compradores. De la misma forma, los

²³ La traducción de los fragmentos de *Victoria sobre el sol* es de Ricardo San Vicente y mía.

²⁴ Alekséi Kruchónij, "Pérvye v mire spektakli futurístov", op. cit.; p. 85.

²⁵ Pero según cuenta Kruchónij, el texto era un abracadabra que consiguió el efecto contrario: el público no entendió nada de lo que vería a continuación.

²⁶ Si bien en el siglo XIX fueron muchos los intelectuales que expresaron su admiración por estos teatrillos que les traían nostálgicos recuerdos de la infancia, fue a principios del s. XX cuando empezaron a ser valorados en los círculos teatrales. La estética de los *balagany* y los principios dramáticos del teatro popular ocuparon un espacio primordial en la búsqueda de Meyerhold de nuevas formas de expresión teatral más allá de los límites del teatro naturalista de Stanislavski. Meyerhold escenificó en dos ocasiones *El teatro de feria* de Blok (1906), una obra de carácter simbolista, con elementos grotescos, situada en un *balagán*, y protagonizada por personajes de la Comedia del Arte. La compañía de Diaghilev también trató el tema del teatro de feria en el ballet *Petrushka* (1911).



balagany desarrollaron también su forma de atraer al público. Los actores ambulantes franceses e italianos que actuaban en estas ferias introdujeron la costumbre de llamar a los espectadores desde unos balcones, construidos en la parte superior de los teatros, con gritos, chanzas, rimas y acrobacias. Inicialmente, eran actores disfrazados de Pierrot; posteriormente, este personaje fue sustituido por el de un viejo grotesco.²⁷ En dichos discursos, se incitaba al espectador a comprar de inmediato las entradas antes de que se agotaran, se le explicaba brevemente el contenido de la obra y se le invitaba a mirar y escuchar, con un lenguaje lleno de enumeraciones absurdas, de retahílas de palabras unidas por la rima y el ritmo. Un ejemplo documentado en Moscú:

iEh, señores, acudid aquí!
iBienvenidos, moscovitas, gentes de provincias cercanas y lejanas,
médicos alemanes, judíos farmacéuticos, franceses, italianos,
americanos extranjeros, señores rusos, tártaros de Ástrajan!
iMis respetos a los señores mercaderes, a los jóvenes, a las pálidas
doncellas de hoy! Todo tipejo que escuchó nuestra comedia quedó de la
representación satisfecho! iUna vez más mis profundos respetos!
iEh, tú! iSácate la borrachera de los ojos! iVerás al mismísimo
Maximilián! iEs un zar muy fiero y un hombre muy severo, si algo no le
agrada, enseguida lo despacha!
iEh, señores, barbillas rasuradas, muelas golpeadas, carrillos hinchados,
ojos destrozados!²⁸
iTodos somos parientes de Carnaval!
iEh, tú, avaro usurero, saca tu dinero y la calderilla que verás la
maravilla!²⁹

Esta misma alegre verborrea resuena en el prólogo de Jlébnikov, en la retahíla de palabras incomprensibles y retumbantes dirigidas al público. Pero el objetivo de Jlébnikov no era convocar ni atraer a los espectadores, más bien pretendía anunciar el advenimiento del nuevo teatro futurista en el que cambiaban las reglas y la estética que habían dominado la escena hasta ese momento. El método que usó Jlébnikov para expresar esta transformación consistía en formar, a partir de raíces

²⁷ A. F. Nekrilova, *Rússkie národníe gorodskíe prázdnyki, uveselenia i zrelíscha. Konets XVIII v – nachalo XX v*, Sankt Peterburg, 2004; p. 341.

²⁸ Uno de los divertimentos típicos de las fiestas de Carnaval eran las peleas entre dos grupos de hombres que se formaban al azar.

²⁹ A. F. Nekrilova op.cit.; p.341-342. La traducción es mía.



y afijos eslavos, nuevas palabras que designaban el teatro, el actor, el espectador, la escena, el director, el escenógrafo, etc. A partir del *Diccionario de neologismos de Jlébnikov*, elaborado por Natalia Pertsova³⁰ y basado en los propios comentarios del poeta, puede interpretarse casi todo el sentido del prólogo:

1. El pregonero invita a la gente a acudir al espectáculo y al teatro "Futurita".
2. Descripción del teatro como un ámbito dirigido con firmeza por los miembros que lo componen.
3. Descripción de lo que verá el espectador: géneros teatrales (drama, tragedia, vodevil, comedia extranjera y monólogos cómicos), obras del pasado, del presente, atemporales, coros, etc. Efecto que producirán en el espectador. Historias y personajes ficticios que aparecerán. Papel de la composición musical.
4. Influencia de los agentes del teatro en el espectador. Papel del poeta, el compositor y el escenógrafo en la creación de un espectáculo dirigido especialmente al pueblo. Papel de los actores, los músicos y cantantes para seducir al público.
5. Características del espectáculo. El teatro nuevo sustituirá al teatro antiguo. El teatro es un lugar de transformación. El tiempo, inexorable, en el teatro provocará un fuerte impacto.
6. Relación entre el actor, el director y el escenógrafo. El actor vestido con los diseños del figurinista, obedece las órdenes del director.
7. Papel que juega el apuntador. Facilita el trabajo de los actores y evita que la compañía sea víctima de la ira de los críticos.
8. Mención a la escenografía, que imita la naturaleza.
9. El público entra en el teatro. Invitación al público a ocupar su sitio en la sala antes de que suene el timbre. La orquesta afina sus instrumentos. El taquillero (¿o acomodador?) recibe a los espectadores.
10. Inicio del espectáculo: la música creada por el compositor llenará el teatro y los músicos seguirán las indicaciones de su director. Se abre el telón.
11. Recomendación al espectador de escuchar y mirar atentamente.

³⁰ Natalia Pertsova, *Slovar neologizmov Velimira Jlébnikova*, Wien, Moskau, Wiener Slawistischer Almanach, 1995.



La formación de palabras, el recurso que usa Jlébnikov en este prólogo, junto con el lenguaje *záum*, del que se habla más abajo, ocupaba un espacio central en su programa poético, como también en el de Kruchónij, y se encuadraba en los postulados de *Bofetada al gusto público*, según los cuales los poetas futuristas renegaban del lenguaje del pasado y reclamaban el derecho a ampliar el diccionario con palabras creadas por ellos mismos. En los distintos manifiestos y trabajos teóricos que escribían aseveraban que las palabras del lenguaje corriente, nacidas en contacto con la naturaleza se fosilizaban (o se congelaban) y perdían todos los matices y significados originarios. La formación de palabras, o "creación de palabras" ("*slovotvórchestvo*"), como la llama Jlébnikov, era uno de los recursos que permitía denominar de nuevo el mundo y sus objetos, actualizar sus significados.³¹

El célebre lingüista Roman Jakobson, defensor de los experimentos de los futuristas, en un profundo análisis de la obra de su amigo Jlébnikov, considera que el neologismo enriquece la poesía, porque pone de relieve el aspecto fónico de la palabra, formal y etimológico.³² Jlébnikov en toda su obra crea palabras jugando con los sufijos y las raíces, con la falsa etimología, con las erratas, con la combinación de dos palabras. En el prólogo de *Victoria sobre el sol* consigue un efecto parecido. Para cada objeto crea una o varias palabras que describen su función. El espectador es "el que mira y escucha", el actor "el que adopta un rostro y habla", el director es "un mago todopoderoso que da indicaciones", etc. El concepto de teatro es definido por las siguientes palabras: *sozertsog*, *sozertsável*, *sosertseven*, *vozhdeben*, *sileben*, *jileben*, *preobrazhábel*, *deyeben*, *riazheben*, *kniazheben*. Las tres primeras palabras, formadas con la raíz del verbo *sozertsats* (contemplar), vinculan el teatro con la acción de mirar (contemplo, contemplable, contempleum). *Preobrazhábel* (transformable) indica que el teatro es un lugar que propicia la transformación. Las palabras con la forma *-eben* están formadas, según

³¹ "Las palabras mueren, el mundo es eternamente joven. El artista ha visto el mundo de nuevo y, como Adán, da a cada cosa su nombre." Alekséi Kruchónij, "Deklaratsia slova kak takavogo", V.N. Tiórjina, A.P. Zimenkov, (sost.) *Russki futurizm. Teoria. Práktika. Krítika. Vospominania*, Moskvá, Nasledie, 1999; p. 287.

³² Roman Jakobson, "Novéishaia rússkaia poezia", V.V. Ivánov, Z. S. Paperny, A. Ye Parnís, (eds) *Mir Velimira Jlébnikova. Statí issledovania 1911-1998*, Moskvá, Yazikí Rússkoi Kulturi, 2000; p. 57.

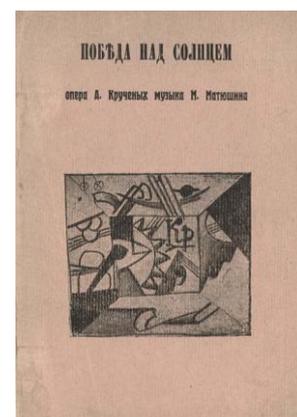


el diccionario de Pertsova, a partir de la palabra *moleben*, que en el lenguaje eclesiástico designa una rogativa a Dios, un tedeum. De esta manera, tales neologismos identifican el teatro con una especie de oficio divino, de ritual. Pero además, uniendo otras raíces a la forma *-eben*, Jlébnikov describe qué tipo de liturgia es el teatro: un rito dirigido (*vozhdeben*, mandateum), lleno de acción y actos (*deyeben*, accioteum) donde es primordial el disfraz (*riazheben*, disfrazteum) y se ejerce el dominio sobre los espectadores (*kniazheben*, imperium). Asimismo, caracteriza al teatro futurista como una ceremonia "fuerte" (*sileben*, fuerteum) en oposición al esmirriado teatro antiguo (*jileben*, debileum). Jlébnikov decía que "las palabras son especialmente potentes cuando tienen dos sentidos, cuando son unos ojos vivos para el misterio y a través de la mica del sentido unificado fulgura un segundo significado"³³. En este caso, través de la combinación de *moleben* con otros significados, consigue transmitir qué características debe tener el teatro "Futurita". Lo mismo sucede con el concepto de actor, de director, escenógrafo, etc. Con la "Creación de palabras" redescubre las funciones de los elementos que conforman el acto teatral que, a causa de la repetición cotidiana de las palabras, habitualmente se olvidan, pasan a un segundo plano o se les adhieren otros significados.

El libreto de Kruchónij

Una primera lectura de la obra provoca una sensación de incompreensión absoluta, parecida a la que provocará el teatro del absurdo treinta años después. Por ello, el futurista Ígor Teréntiev comentaba que el drama de Kruchónij "no tiene que leerse porque está repleto de absurdos, de sucesos fascinantes, perspectivas infructuosas y recónditas, que provocarán confusión en la mente de cualquier director.

La *Victoria sobre el sol* tiene que ser vista en sueños o, como mínimo, en escena".³⁴



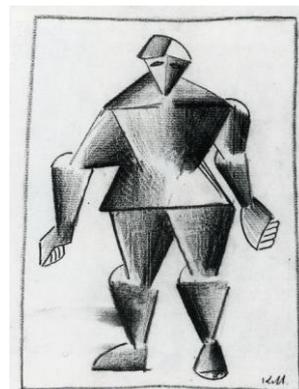
Portada del libreto
(1913)

³³ Citado en Natalia Pertsova, op. cit.; p. 33.

³⁴ Ígor Teréntiev, "Grandiozar", Alekséi Kruchónij, *K istorii rússkogo futurizma*, op. cit.; p. 326

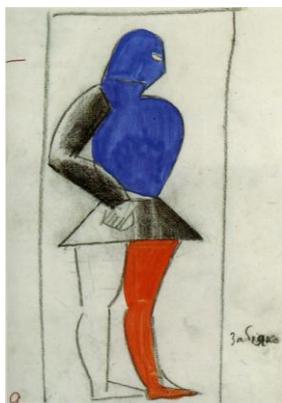


La obra de Kruchónij se divide en dos actos o *deima* y seis cuadros. *Deimó*, que traducimos como *acciotura*, es un neologismo de Jlébnikov formado por la palabra *deistvie* (acción, acto, auto) y *pismó* (escritura). Después del prólogo, la primera *acciotura* empieza con la irrupción de dos forzudos en el escenario que rasgan el telón. Anuncian orgullosos que han vencido el universo y el mundo y que se disponen a emparedar el sol. A continuación, aparece Nerón-Calígula, el esteta que cree en el arte por el arte; de su discurso lleno de palabras referidas a la comida, se desprende que ha perdido todo interés por el arte; su preocupación se centra en la desaparición de alimentos provocada por la acción de los forzudos: "Todo se



Malévich
Boceto del Forzudo

lo han comido y no han dejado ni los huesos..." Irrumpe el poeta, "el viajero por todos los siglos", montado sobre unas ruedas de avión cual Hermes moderno en sus sandalias. Ha recorrido todas las épocas y se presenta ante Nerón-Calígula totalmente libre, sin tener que rendir cuentas ante el emperador ni ante el esteta. Anuncia la tormenta que está a punto de estallar, como el protagonista de la *Canción del petrel* de Gorki. En el breve poema gorkiano, que gozó de gran éxito cuando apareció en 1901, la imagen romántica de un petrel anunciaba el principio de la tormenta, símbolo de la revolución. En la *Victoria* la imagen del petrel, que en ruso se llama *burevéstnik* ("el que anuncia la tormenta"), es sustituida por el *buromer* (el "tempestómetro"): el aedo ya no se sirve de imágenes románticas extraídas de la naturaleza, sino de toda la fuerza de la tecnología.



Malévich
Boceto del Camorrista

A continuación, aparecen un Cierto malintencionado, el Camorrista y el Adversario. El Cierto dispara y lucha contra el viajero y los otros personajes con la misma obstinación que Petrushka, el protagonista de los títeres de cachiporra rusos, repartía tortazos a diestro y siniestro. La lucha se convierte de repente en un juego grotesco donde el Adversario se agarrándose por la nariz, la espada (*mech*) se tranforma en una



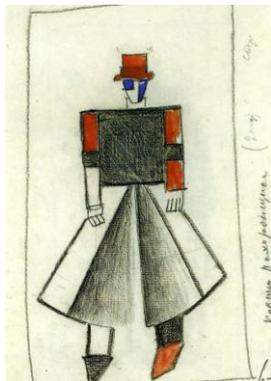
pelota (*miach*) con la que Cierto malintencionado empieza a jugar al fútbol. Aparecen unos enemigos vestidos como turcos que atacan a Cierto entregándole un ramo de flores, símbolo de la estética del pasado, según se desprende más adelante del contexto.³⁵ Después de pisotear las flores, Cierto emprende una lucha consigo mismo. ¿Acaso este personaje representa el fin de las guerras o más bien al artista futurista que debe vencer a los demás y a sí mismo para transgredir los límites y provocar una auténtica renovación? Sea como fuere, después de la autoaniquilación del personaje, un coro de deportistas y forzudos anuncian la derrota del sol, que yace "a los pies cuello cortado". Todas las imágenes vinculadas al sol son pisoteadas: los "caballos candentes" del carro solar, las violetas "del mundo de las flores", la barba del sátiro (¿símbolo del sistema de imágenes clásicas usadas en el mundo caduco?). En el tercer cuadro, bajo las tinieblas que se ciernen sobre el mundo (las paredes y el suelo negro de la acotación), entran los enterradores; en el cuarto, se notifica por teléfono que el sol ha sido capturado, "arrancado con raíces frescas". Empieza un nuevo orden, un espacio oscuro y de total libertad, donde los hombres, que llevan la luz dentro de sí, son dioses negros con nuevos valores, los valores futuristas:

-Somos libres
El sol derrotado
¡Reina la oscuridad!
¡Y los dioses negros saludan
A su favorito – el cerdo!

El cerdo era una de las imágenes provocativas que Kruchónij usaba más frecuentemente en su poesía para escandalizar a los defensores del buen gusto. En octubre de 1913, el crítico Kornéi Chukovski publicó un artículo donde llamaba a Kruchónij *svinofil*, que se podría traducir como *cerdófilo*. Maiakovski respondió a Chukovski con una conferencia sobre la "cerdofilia y la suciedad" en la poesía de Kruchónij.³⁶ En la *Victoria...*, Kruchónij aprovecha la ocasión para ratificar su propio credo artístico, convirtiendo al cerdo en valor principal del nuevo orden.

³⁵ Cuando más tarde el sol es vencido, los personajes claman: "No existe ya el mundo de las flores".

³⁶ Alekséi Kruchónij, "Ob ópere «Pobeda nad sólntsem»", ob. cit.; p. 408.



Malévich, Bocetos de
Enemigo, Enterrador y Deportista

La segunda *acciótura* se sitúa en el Décimo país, la Jerusalén celestial futurista, el mundo utópico creado después de la derrota del sol. En los cuentos infantiles rusos aparece frecuentemente un término parecido para definir un país fantástico, el "trigésimo reino" o "trigésima tierra"; según Propp, este país está estrechamente relacionado con el sol e, inclusive, puede localizarse en el mismo astro.³⁷ En la ópera, se describe el Décimo país como una ciudad con otras leyes físicas, sin gravedad, con las ventanas que "van hacia dentro". Pero, ¿realmente la acción ha saltado a un futuro imaginario o continuamos en el mundo de los actuales futuristas? Por un lado, hay unos personajes que se lamentan del nuevo orden (los miedosos, el gordinflón) y otros que lo celebran (los nuevos, el Lector, los deportistas, el aviador). Mientras los miedosos añoran el futuro, el Lector arenga a las masas a aceptar el cambio. No hay unanimidad en este país utópico, el enfrentamiento continúa; sin embargo, aquellos que no han aceptado la situación son relegados del nuevo orden por su incapacidad de ubicarse en el Décimo país. El gordinflón, como si hubiera entrado en un cuadro cubista, no puede orientarse en el espacio, no encuentra la salida ni la entrada de la casa, inclusive teme que su cuerpo se descomponga: "no puedo mover ni la cabeza ni una mano se desenroscarán o cambiarán de lugar". Todo se ha invertido, el espacio ("la torre el

³⁷ Vladímir Propp, *Istoricheskie korni volshébnói skazki*
www.gumer.info/bibliotek/Buks/Linguist/Propp_2/18.php



cielo las calles con las puntas hacia abajo – como en un espejo”) y el tiempo (las agujas del reloj que giran al revés). La desorientación que estos cambios producen en el gordinflón, ¿acaso no se parece a la desorientación que provoca el arte futurista en aquellos que no pueden asumir las nuevas formas de expresión? En oposición al gordinflón aparecen los deportistas, que sí se integran en este cuadro cubista, marchando “al ritmo de las líneas de los edificios.” Pero, curiosamente, a pesar del optimismo que se desprende de sus cantos, anuncian que “los países futuristas serán.” ¿Esto significa que aún no se ha podido crear el país futurista deseado, que la revolución solo acaba de empezar? ¿O es que en tanto que las dimensiones espacio-temporales convencionales han sido abolidas los acontecimientos del pasado y del futuro se han mezclado? Por su parte, el arte toma esa dirección: “hacia aquí... todo corre sin resistencia / hacia aquí se dirigen de todas partes los caminos”.

La ópera acaba, finalmente, con la apoteosis de un aviador que sale ileso de la caída de su avión. La canción que entona pone punto final a la ópera con los mismos versos con los que empieza: “está bien todo lo que bien empieza, y no tiene final, el mundo perecerá pero para nosotros no hay final!”. El aviador (el artista futurista), cual nuevo Ícaro, ya no debe temer el sol que antaño deshizo las plumas de cera; ya no hay frontera para el hombre en el cielo: podrá perder las alas en el vuelo, pero saldrá indemne e inmortal de su aventura.

Como se desprende de este resumen, la *Victoria* muestra un mundo de confusión poblado por personajes extrañísimos que dialogan y cantan con un lenguaje lleno de imágenes desconcertantes, neologismos y monosílabos imposibles. Las escenas se ensamblan sin que se entrevea un hilo lógico entre ellas. Como aseveraba Kruchónij, el argumento de la ópera “se desarrolla con saltos repentinos.”³⁸ El principio que parece (des)ordenar toda la obra, desde la instancia menor del morfema a la estructura argumental, es la fragmentación y la reunión caótica de los fragmentos.³⁹ Una orquestación aparentemente aleatoria de

³⁸ Alekséi Kruchónij, “Ob ópere «Pobeda nad sóIntsem»”, op. cit.; p. 246

³⁹ Según S. Yurkov, si el neoprimitivismo buscaba su inspiración en el caos orgánico de la naturaleza, el futurismo lo buscaba en el nuevo caos creado por la tecnología. De ahí que antes de la Primera Guerra Mundial “la tarea principal de los futuristas rusos para dominar el nuevo caos fuera intentar dividirlo en



sonidos e imágenes que incita a pensar que todo es posible, que el artista en general y el dramaturgo en particular, no tiene ningún límite en su labor creadora. Sin embargo, tras el aparente caos, no es difícil descubrir el argumento: los futuristas, encarnados por diversos personajes (los forzudos, el viajero a través de todos los tiempos, los deportistas, los que llevan el sol, el aviador...) vencen al sol, lo desarraigan y lo despedazan y en el mundo cubierto por las tinieblas, construyen un nuevo orden.

Según Kruchónij "el tema principal de la obra es la defensa de la tecnología y, en parte, de la aviación. La victoria de la técnica sobre las fuerzas cósmicas y la biología".⁴⁰ En cambio, Matiushin, da otra interpretación. En sus memorias recuerda que los estudiantes que participaban en la representación como actores le preguntaron por el significado de la obra: "Les expliqué que la ópera tenía un profundo contenido interior, que se burlaba del romanticismo y de la grandilocuencia, que Nerón y Calígula eran figuras del esteta eterno que no ve lo "vivo" y por todas partes busca "lo bello" (el arte por el arte), que el viajero por todos los siglos es el explorador intrépido, un poeta, un pintor clarividente, que el enemigo que pelea consigo mismo es el final de las guerras futuras y que toda la *Victoria sobre el sol* es la victoria sobre el viejo y habitual concepto del sol como belleza."⁴¹

En Rusia, como en otras partes del mundo, el sol siempre ha sido símbolo del punto superior del orden que rige el cosmos y el mundo, que el hombre debe acatar y someterse. Como en cualquier otro país cristiano, el sol era identificado con Cristo. El zar era llamado *právednoie sólnitse* ("sol justo") que significaría "sol impuesto por Dios" y que era una fórmula que los textos litúrgicos usaban exclusivamente para Jesucristo.⁴² En la literatura popular y en los cuentos, los protagonistas interpelan al sol, el ser que todo lo ve y que tiene conocimiento de

componentes estructurales, en signos. De aquí que la insistencia en la destrucción y la fragmentación caracterice el inicio del periodo futurista". Yurkov, S. Ye. "Estetism naiznanku: futurizm i teatry – kabaré 1910 gg" en *Pod znákom protesta: antipovedenie v rússkoi kulture (XI-nachalo XX vv)*, Sankt Peterburg, 2003, p. 189. En <http://ec-dejavu.ru/f/Futurism.html>

⁴⁰ Kruchónij, "Pérvye v mire spektakli futurístov", op. cit.; p.84.

⁴¹ Mijaíl Matiushin "Russki kubofuturizm. Otrývok iz neízdannoi knigui «Tvórcheski put judózhnika»", *Nashe nasledie*, 1989, nº 2; p. 130-133.

⁴² Jerzy Faryno, "Tsar", Andrzej de Lazari, *Idee v Rosji. Idee w Rosji. Ideas in Russia Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*, Warszawa, Naukowa Semper, III, 2000; 480.



todo lo que ocurre en la tierra. En el *Canto del príncipe Ígor*, el príncipe sufre una terrible derrota por no haber creído en el mal augurio de un eclipse solar. Inclusive, para el escudo de la Unión Soviética, que pretendía inaugurar una nueva era en la historia de la humanidad, se escogió la imagen del sol naciente para representar este nuevo orden en el mundo. Por consiguiente, es un símbolo que representa la instancia superior del orden imperante. En el caso de la *Victoria...*, se escogió el sol como símbolo del arte contra el que se rebelaban los futuristas. Según Kruchónij el sol era una imagen de la que se abusaba en los círculos simbolistas, como también de las noches azules, los grandes ojos de las mujeres, etc. Una de las revistas simbolistas más emblemáticas se llamaba precisamente *Apolón*. El poeta simbolista Konstantín Balmont (1867-1942) había usado profusamente el motivo del sol. En el sistema de imágenes y símbolos de su poesía, repleta de optimismo, luminosidad y una veneración casi pagana por los elementos de la naturaleza, el sol ocupaba el lugar central. En 1902, Balmont publicó un libro de poemas titulado *Seremos como el sol*. El poema que daba nombre al libro empezaba con los siguientes versos:

¡Seremos como el sol! Nos olvidaremos
de quién nos guía por la vía de oro,
solo recordaremos que eternamente
buscamos con ardor en el sueño dorado
lo nuevo, lo fuerte, lo bueno, lo malvado.⁴³

Puede interpretarse que estos versos hablan de un superhombre nitszcheaniano que puede vivir sin recordar la existencia de un dios que dirige su camino (la vía de oro). Una idea semejante expresa el protagonista de *Los hijos del sol* de Gorki (1905):

¡Pero nosotros, nosotros, los hombres, los hijos del sol, de la fuente luminosa de la vida, nacidos gracias al sol, venceremos el temor oscuro de la muerte! ¡Somos los hijos del sol! El sol arde en nuestra sangre, engendra pensamientos orgullosos, ígneos, iluminando la oscuridad de

⁴³ Konstantín Balmont, *Budem kak sóltse*, Moskvá , Skorpión, 1903; 2.



nuestras dudas, es un océano de energía, de belleza y de una dicha que embriaga el alma!⁴⁴

El mismo ideario de libertad absoluta y autosuficiencia del hombre es compartido también por los futuristas. En la *Victoria...*, cuando el sol ha sido derrotado, los personajes afirman que llevan la luz dentro de sí, que no necesitan el sol ni ninguna instancia superior que los guíe. Sin embargo, lo que para Balmont es un ideal al que aspirar ("ser como"), para los futuristas es un obstáculo que superar. El hombre de Balmont está integrado en el Cosmos, acepta el orden de las cosas. Los Forzudos de Kruchónij, en cambio, no aspiran a ser como el sol, porque "ser como" limita, impide la plena libertad artística; por ello destruyen el ideal y crean un espacio oscuro, vacío, que permite cualquier posibilidad. Por consiguiente, los futuristas rusos en su afán de ir más allá que sus predecesores, tienen que salvar los límites que aquellos no osaron saltar. ¿Por qué entonar cantos sobre un mundo que se esconde tras el mundo real con un sistema de símbolos si se puede crear uno completamente libre de las antiguas ataduras y convenciones? "No necesitamos un intermediario (el símbolo, la idea); damos nuestra nueva verdad y no precisamos del símbolo de un sol."⁴⁵ Matiushin y Malévich comentaban antes del estreno en el periódico *Den*:

El sentido de la ópera es la subversión de uno de los valores más grandes del arte, el sol, en este caso... En la conciencia de los hombres existen unos lazos, determinados y establecidos por el pensamiento humano, que los relacionan entre sí.

Los futuristas quieren liberarse de la forma en la que está ordenado el mundo, de estos lazos que han sido creados en él. Quieren transformar el mundo en caos, romper en pedazos los valores establecidos, y de estos pedazos crear nuevos valores haciendo nuevas generalizaciones, descubriendo nuevos lazos, inesperados e invisibles. El sol es un valor del pasado y por eso les constriñe y quieren subvertirlo.

El proceso de subversión del sol es justamente el argumento de la ópera. Sus personajes tienen que expresarlo con palabras y sonidos.⁴⁶

⁴⁴ Maksim Gorki, "Deti solntsa", *Sobranie sochineni*, Moskvá, Gosudártsvennoie Izdátelstvo Judózhestvennoi Literatúry, 1963; p. 267.

⁴⁵ Alekséi Kruchónij, "Nóvye putí slova (yazyk búduschego – smert simbolizma)", V.N. Tiórzjina, A.P. Zimenkov (sost.), *Russki futurizm. Teoria. Práktika. Kritisika. Vospominania*, Moskvá, Nasledie; p. 53.

⁴⁶ Alekséi Kruchónij, "Pérvye v mire spektakli futurístov", op. cit.; p. 84.



Según Galina Gubánova la actitud polémica contra el simbolismo se observa también en la fuerte relación intertextual de la ópera con el *Apocalipsis*, obra muy popular entre los autores simbolistas rusos. Tal y como se desprende de su primera obra publicada, *Juego en el infierno* (1913), Kruchónij también estaba muy familiarizado con el libro neotestamentario, *En la Victoria...*, la sucesión de episodios y personajes monstruosos, extraños, difíciles de imaginar y de interpretar recuerda la forma como se organizan las visiones y apariciones en el texto de San Juan:

El argumento se desarrolla como una descripción de acontecimientos relacionados con la guerra y la victoria sobre el sol y con la sucesiva creación de un mundo futuro, de la misma forma que el argumento del *Apocalipsis* es una descripción de hechos relacionados con la guerra y la victoria sobre el dragón y con la sucesiva creación del mundo celestia⁴⁷.

Pero no solo hay referencias apocalípticas en el argumento; se encuentran también en el texto y en los diseños de Malévich, según demuestra Gubánova. El objetivo de esta citación intertextual sería polemizar con los simbolistas ofreciendo un *Apocalipsis* absurdo, carnavalesco.

Junto al tema principal de la subversión de los valores del pasado, las polémicas con los simbolistas y la glorificación de la tecnología y la aviación que destaca Kruchónij, el texto está lleno de claves biográficas referidas a los autores y los miembros del movimiento futurista. Unos versos como

Gordas bellezas
Hemos encerrado en la casa
Que allí los borrachos
Varios anden en cueros
No tenemos canciones
Suspiros condecoraciones
Que consuelen el moho
De las podridas náyades!..

⁴⁷ Galina Gubánova, "Grupnovói portret na fone Apokalípsisa: k probleme tolkovania *Pobedi nad sóltsem*", *Literatúrnoie obozrenie*, 1998, nº4; 69-77. Consultable en <http://ggubanova.livejournal.com/>. En la misma página se pueden consultar vídeos e imágenes de la reconstrucción teatral que hizo Gubánova de la obra y también el resumen de su tesis doctoral, dedicada enteramente a *Victoria sobre el sol: Teatr rúskij futurístov: "Pobeda nad sóltsem"; kompleksni análiz*, Moskvá, 2000.



hacen referencia, según Kruchónij, a un comentario del actor y crítico A. Mguebrov, que en un artículo alababa las veladas de los futuristas diciendo que con su arte habían tapado la vulgaridad de las pinturas de las paredes del teatro, que representaban unos desnudos femeninos y ramos dorados de flores de opereta.⁴⁸

Otro ejemplo de referencia biográfica es el accidente del aviador con que concluye la obra. Como dice Kruchónij, la aviación fascinaba al círculo futurista, tanto a los poetas como a los pintores. Por no decir que el primer manifiesto futurista se publicó gracias a un aviador. Cerca de la dacha que en 1912 Kruchónij y Maiakovski alquilaban en los alrededores de Moscú, vivía un aviador, G. Kuzmín, que se interesaba por el trabajo artístico de los futuristas y mantenía muy buenas relaciones con ellos. Maiakovski le explicó que tenían preparado *Bofetada al buen gusto* para ser publicado, pero que los miembros del *Bubnovi Válet* (Sota de Diamantes) habían abandonado el proyecto y que les faltaba financiación. Kuzmín aceptó pagar la edición del libro, a lo que Maiakovski y Kruchónij reaccionaron con vítores de alegría: "¡Hurra! ¡La aviación ha vencido!"⁴⁹ Sin embargo, en la *Victoria...* –y en otras obras de Jlébnikov y Kruchónij escritas entre 1913 y 1916– el aviador, aunque sale ileso, sufre un aparatoso accidente y se estrella su avión. Tal episodio hace referencia al estrepitoso accidente que sufrió en 1912 Vasili Kamenski (1884-1961), otro poeta futurista y uno de los primeros pilotos rusos. Durante una exhibición aérea en la ciudad polaca de Czestochowa, Kamenski perdió el control del aparato y el avión cayó en un pantano. Sufrió múltiples contusiones y los periódicos anunciaron su muerte. Sin embargo, después de recuperarse continuó volando y haciendo exhibiciones.⁵⁰

El texto también estaba lleno de referencias políticas que la censura no supo ver. Matiushin cita como ejemplo de incitación a los obreros a no abandonar la lucha el siguiente fragmento:

⁴⁸ Alekséi Kruchónij, "Ob ópere *Pobeda nad sólntsem*", op. cit. 249. Sin embargo Matiushin cita este fragmento como ejemplo de la crítica de la ópera contra el esteticismo del arte. Mijaíl Matiushin, "Mne blizkí yego idei", op. cit, p. 36.

⁴⁹ Alekséi Kruchónij, "Znakomstvo s Burlíúkami, Maiakóvskim y Jlébnikovim", op.cit.; p. 52.

⁵⁰ Henrik Baran cita también el caso de otro aviador, Ivan Zaikin (1880-1910), cuyo primer vuelo acabó con un accidente del que también salió ileso. Esta exhibición fue filmada y proyectada en muchos cinematógrafos con el título de *El vuelo de I. M. Zaikin y su desafortunada caída*. Henrik Baran, "O 'kontrapunkte' Jlébnikova" en http://www.ka2.ru/nauka/baran_1.html (consultado el 3/8/2012).



Onte saltamonte
Beber un pico
Pico beber
No dejes armas para la comida en la comida
Ni mientras comes gachas

Como señala el crítico N. Jardzhiev, inclusive hay referencias contra la propia censura. Concretamente, se refiere a las palabras de Nerón-Calígula "Plazas limitadas / Prensa a callar."⁵¹

En cuanto al estilo y el lenguaje del libreto, hay que tener en cuenta, como dice Nina Gouraniova, que

language is intentionally transformed into the principal 'artistic event', serving as the *subject* of art more than a *means* of Communications or instrument for characterization⁵²

Kruchónij, como Jlébnikov, también experimenta con la fragmentación y reorganización de las oraciones, los morfemas y los sonidos. Mezcla el lenguaje poético con el coloquial, con palabras y expresiones malsonantes o tabú, transgrede el principio de concordancia de género, número y caso entre las palabras, yuxtapone frases o sintagmas con significados dispares y busca las comparaciones inesperadas e inusuales⁵³. Como Jlébnikov en el prólogo, Kruchónij recurre a la "creación de palabras" para inventar nuevos conceptos: *buomer* (de *buria*, tormenta y *meria*, medida: tempestómetro), *spnie* (de *spat* dormir y *son* soñar: dorsoñosos), *pugamiot* (de *pugat*, amedrentar y de *pulemiot*, ametralladora: amedralladora). Pero también utiliza el *záum* (lenguaje "transmental" o "transracional"), término que aparece por primera vez el verano de 1913 en el manifiesto de Kruchónij *Declaración de la palabra como tal*. Por *záum*, se entiende un lenguaje formado por grupos de sonidos sin ningún significado, que cada autor

⁵¹ Serguéi Sujopárov, *Alekséi Kruchónij v sviditelstvay sovreménnikov*, Manchen, Verlag Otto Sagner, 1994; p. 224.

⁵² Nina Gourianova, "Aleksey's Kruchenykh's Theatre of Alogism", Patricia Railinig (ed) *Essays on Victory over the sun*, Brugge, Artist. Bookworks, 2009; p. 32

⁵³ Alekséi Kruchónij, "Nóvye putí slova (yazyk búduschego – smert simbolizma)", V.N Tiórzina, A.P. Zimenkov (sost.), *Russki futurizm. Teoria. Práktika. Kρίtika. Vospominania*, Moskvá, Nasledie; p. 52.



crea según sus propios criterios. El ejemplo más célebre de *záum* es justamente de Kruchónij, que asegura que en estos versos, publicados en *Pintalabios* (1913) hay “más de ruso que en toda la poesía de Pushkin”:

Dyr bul schyl
ubeschur
skum
vy so bu
r l ez

Según Serguéi Sujopárov en el *záum* se “concentra la esencia del futurismo”⁵⁴, aunque, en realidad, el *záum* es un tipo de juego lingüístico que siempre ha existido en la poesía infantil (en las canciones para echar a suertes), en los conjuros mágicos y en las oraciones de algunas sectas religiosas, como ya documentaron Shklovski y Jakobson en plena efervescencia del futurismo.⁵⁵ Casi todos los cubofuturistas (excepto Maiakovski y Burlíuk) lo cultivan y cada uno desarrolla sus propias formas y combinaciones. Los futuristas justifican el uso del *záum* argumentando que es la lengua en la que los poetas pueden salvar todos los límites del lenguaje y expresar lo que es inexpresable en palabras. Kruchónij, en *Los nuevos caminos de la palabra (el lenguaje del futuro: muerte al simbolismo)* de 1913, cita las frases “¡Oh, si fuera posible que el alma se expresara sin palabras!” y “el pensamiento expresado es falso” que pertenecen a los poetas decimonónicos Fet y Tiútchev, respectivamente. Ambas ilustran, según Kruchónij, el ansia que siente el poeta ante los límites que le impone el lenguaje convencional⁵⁶ y ejemplifican el primer punto de su manifiesto *Declaración de la palabra como tal*:

⁵⁴ Serguéi Sujopárov, „V ráznoj izmerénij”, *Alekséi Kruchónij v svidételstvaj sovreménnikov*, München, Verlag Otto Sagner, 1994; p. 20.

⁵⁵ Víktor Shklovski, „Zaumni yazik i poezia” en V.N. Tiórzina, A.P., Zimenkov, (sost.) *Russki futurizm. Teoria. Práktika. Krítika. Vospominania*, Moskvá, Nasledie, 1999; 258-265. Sobre el papel de Shklovski y el futurismo ver la tesis doctoral de Pau Sanmartín, *La finalidad poética en el futurismo ruso: el concepto de automatización*, Universidad Complutense de Madrid, 1996; p. 122-132. Jakobson compartía con Jlébnikov los hallazgos que hacía de ‘zaum’ en la poesía popular como se puede ver en Roman Jakobson, *Retrospect. Selected Writings*, Paris, Mouton, 1966; 640. Sobre el ‘zaum’ en el folklore y en la literatura rusa desde la época de los futuristas hasta la actualidad, ver el artículo de Serguéi Biriúkov, “Poeticheski masterklass. Urok deviáti zaumni”, *Topos*, 2004, <http://www.topos.ru/article/2306> (consultado el 3/8/2012).

⁵⁶ Alekséi Kruchónij, “Nóvyje putí slova (yazik búduschego – smert simbolizma)” ob. cit.; p. 51.



El pensamiento y el discurso no consiguen alcanzar las emociones de alguien en estado de inspiración, por eso el artista es libre de expresarse no solo con la lengua común (conceptos) sino también con la personal (el creador individual) y con un lenguaje que no tiene un significado determinado (no está congelado), transmental. El lenguaje común, el libre permite expresarse plenamente.⁵⁷

Esta imposibilidad de expresar ciertas emociones si no es a través de un lenguaje inventado, es lo que explica los fragmentos de *záum* de la *Victoria...* Como dice Erbslöh,

In *Victory Over The Sun*, it is not easy to ascertain from the wording the attitude of a speaker to the object of his speech, which often exists as an internal speech. On the contrary, the emotional accent of the wording is so inherent that it expresses the inner state of the speaker as "pure" emotion independent of given situation.⁵⁸

Así, en la escena del accidente del aviador en *Victoria sobre el sol*, donde la gente que contempla la caída, pasan del lenguaje convencional al *záum*, incapaces de describir de otra forma ese espectáculo inaudito:

1º por lo que se ve en sentado es grande
el volteretero se rascó
2º -sprecortaba stor dvan entel ti te
3º - amda kurlo tu ti se ha agarrado lo chupó.

Lo mismo puede decirse de las canciones transmentales del joven asustado y del aviador. El miedo que invade al joven por todo lo desconocido que le envuelve solo puede ser expresado con un lenguaje irreal:

⁵⁷ Kruchónij, "Deklaratsia slova kak takovogo" op. cit. 287. Sobre la evolución de las teorías literarias de Kruchónij, ver Gerald Janecek, "Alekséi Krucenyh's literary theories" en *Russian Literature*, XXXIX, 1996; 1-12. Janecek también escribe el estudio *Zaum. The Transrational Poetry of Russian futurism*, San Diego State University Press, 1996.

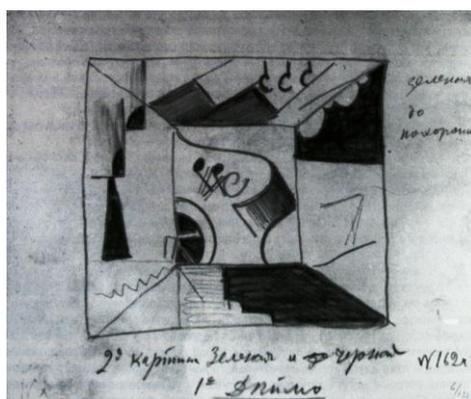
⁵⁸ Gisela Erbslöh, "*Pobeda nad solntsem*". *Ein futuristisches Drama von A. Kručenyh*, Munich, Verlag Otto Sagner; 84. Citado y traducido al inglés en Gerald Janecek, *Zaum. The transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego, San Diego State University Press, 1996; 129.



yu yu yuk
yu yu yuk
gr gr gr
pm
pm
dr dr rd rd
y y y
k m kknll kk m m
ba ba ba ba

Igualmente, el aviador, triunfante, entona una canción de guerra transmental después de haber experimentado el triunfo del futurita sobre la muerte. Kruchónij crea para *Victoria sobre el sol* un *záum* en el que domina la unión de consonantes (sobre todo los sonidos "r", "k", "g", "b", "p") que provoca un efecto onomatopéyico de velocidad, destrucción y de sonidos mecánicos. En *Declaración de la palabra como tal*, Kruchónij afirma que "las consonantes ofrecen carácter, nacionalidad, pesantez y las vocales, al contrario, la lengua universal."⁵⁹ La *pesantez* de las consonantes es justamente lo que necesitaba Kruchónij para expresar el caos y la revolución del nuevo mundo y para acabar con la melodiosa armonía simbolista: "Quería dar un extracto fonético y sonoro de la lengua rusa con todas sus disonancias y sonidos estridentes y chirriantes"⁶⁰. Además, según recuerdan los testimonios de la época, Kruchónij insistía para que los actores y cantantes recitaran el texto marcando claramente las sílabas, de manera que se rompiera la entonación natural del texto y el significado de todo el discurso. De manera que todo el libreto, inclusive los fragmentos escritos en el lenguaje convencional, se convertían en un gran canto transmental.

Como ya se ha constatado en muchas ocasiones, el *záum* de la *Victoria...* influyó decisivamente en Malévich y en el desarrollo



Boceto de Malévich
(2ª acciotura, 6 cuadro - 1913)

⁵⁹ Alekséi Kruchónij, "Deklaratsia slova kak takovogo" op.cit.; p. 287

⁶⁰ Alekséi Kruchónij, "Ob ópere «Pobeda nad sólntsem»", op. cit.; p. 244



de los presupuestos pictóricos que llevarían al suprematismo. De hecho, se considera que en las escenografías que Malévich proyectó para la ópera se puede entrever la imagen seminal del célebre *Cuadrado negro*. No era intención de este artículo tratar el aspecto escenográfico ni musical de la ópera, pero es evidente que, recogiendo la idea wagneriana de espectáculo total que las artes escénicas rusas de los primeros años del siglo XX, habían cultivado (desde el teatro psicológico de Stanislavski al teatro simbolista y la arlequinada de Meyerhold a los ballets rusos de Diaghilev), el texto de Kruchónij y el prólogo de Jlébnikov conforman un todo homogéneo con las propuestas de Matiushin y de Malévich.

La ópera es un conglomerado de temas, motivos, referencias biográficas y soluciones estéticas y literarias que permiten un gran espectro de interpretaciones; como afirma Gubánova, es “una grandiosa metáfora teatral”, “un espectáculo-manifiesto” de los presupuestos teóricos futuristas.⁶¹

ivangarcia@ub.edu

Abstract

The opera *Victory over the Sun* is considered one of the most important achievements of Russian Futurism from a musical, scenographical and dramaturgical point of view. This article analyzes Kruchenykh's *libretto* and Khlebnikov's preface, with a special emphasis on the experimental aspect of the language used by the authors.

Palabras clave: Futurismo ruso, *Victoria sobre el sol*, *záum*, Kruchónij, Jlébnikov

Keywords: Russian Futurism, *Victory over the Sun*, *zaum*, Kruchenykh, Khlebnikov

⁶¹ Referencias actuales: el texto dramático se encuentra on-line en una página web dedicada a los clásicos rusos. Cf.: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/kruchenih-pobeda/kruchenih-pobeda.html>

Señalamos, igualmente, algunas puestas en escena: versión en ruso del teatro RAMT dirigida por Aleksandr Ponomarev y Andrey Tiupikin (Moscú, 1997) y la entrevista a los actores de esta versión. Cf.: 1ª parte: <http://www.youtube.com/watch?v=UKny9z2TzAE>;

2ª parte: <http://www.youtube.com/watch?v=KL23-bsY96c>;

Entrevista: <http://www.youtube.com/watch?v=OYsWOHnN0iw>

Otra versión en ruso y alemán de Dieter Kaufmann (1993). Cf.: <http://www.youtube.com/watch?v=4fkkHG1-OXY>

Además, puede verse la animación realizada por el Museo Estatal Ruso en 2010 a partir de los figurines y escenografía de Malévich, con fragmentos recitados de la ópera (dirección del proyecto de Olga Kissel, guión y animación de Yevgueni Zalmanov). Cf.: <http://www.youtube.com/watch?v=dffuNnkWnVQ>

Finalmente, el trailer de la puesta en escena del Teatro de Stas Namin (Moscú) que se estrenará en Petersburgo el día 2 y 4 de diciembre de 2013 para celebrar la efeméride. Cf.: <http://www.youtube.com/watch?v=7EX7Z9I716U>