



## El dadaísmo de Eisenstein en *El diario de Glumov*

Victor Lope-Salvador<sup>1</sup>

Recibido: 16 de agosto de 2022 / Aceptado: 10 de febrero de 2023

**Resumen.** Eisenstein realizó en 1923 un cortometraje que formó parte de un espectáculo teatral titulado *El diario de Glumov*. Este film es su primera obra cinematográfica y está considerado como un experimento dadaísta. La obra teatral *El diario de un pillastre* que Ostrovsky estrenó en 1868 en Moscú es la base del espectáculo ideado por el cineasta para el Proletkult. En este artículo analizamos una selección de recursos y de motivos empleados en esta cinta para tratar de reconocer sus conexiones intertextuales y contextuales. El análisis nos lleva a la conclusión de que esos motivos y formas escriturales están estrechamente relacionados con el cine mudo francés de autores como Méliès, Chomón, Cohl, Deed, Feuillade o Linder. Estos directores, que tuvieron gran éxito durante los primeros veinte años del siglo XX, estuvieron muy influenciados por las vanguardias parisinas de finales del XIX entre las que destacaban los Incoherentes. El empleo de esos materiales textuales por parte del cineasta soviético resulta, además, perfectamente congruente con sus elaboraciones teóricas acerca del montaje de atracciones.

**Palabras clave:** Eisenstein; dadaísmo; cine mudo francés; Incoherentes; Ostrovsky.

### [en] Eisenstein's Dadaism in *Glumov's Diary*

**Abstract.** Eisenstein made a short film in 1923 that was to be part of a theatrical performance entitled *Glumov's Diary*. This film is his first cinematographic work and is considered a Dadaist experiment. The play *The Diary of a Scoundrel* that Ostrovsky premiered in 1868 in Moscow is the basis of the show devised by the filmmaker for the Proletkult. In this article we analyze a selection of resources and motifs used in this film to try to identify their intertextual and contextual connections. The analysis leads us to the conclusion that these motifs and scriptural forms are closely related to the French silent films of authors such as Méliès, Chomon, Cohl, Deed, Feuillade or Linder. These directors, who were very successful during the first twenty years of the twentieth century, were strongly influenced by the Parisian avant-garde of the late nineteenth century among which the Incoherents stood out. The use of these textual elements by the Soviet filmmaker is, moreover, perfectly consistent with his theoretical elaborations on the montage of attractions.

**Keywords:** Eisenstein; Dadaism; french silent cinema; Incoherents; Ostrovsky.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Experimentos cinematográficos de vanguardia en la década de 1920. 3. Antecedentes populares, sofisticación de vanguardias y revolución soviética. 4. La fulgurante integración de Eisenstein en la Revolución. 5. El dadaísmo eisensteiniano de inspiración satírica y circense. 6. El protodadaísmo del personaje Glumov. 7. El diario de Glumov, del papel al celuloide. 8. París fascinó a Eisenstein. 9. Conexiones intertextuales protodadaísta en Eisenstein: Méliès, Chomón, Cohl, Deed, Linder. 9.1. Motivos intertextuales, combinaciones y transformaciones. 9.2. Fantomas, Linder, el

<sup>1</sup> Universidad de Zaragoza  
Email: [vlopesal@unizar.es](mailto:vlopesal@unizar.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9613-7671>

avión y el falso directo. 9.3. Pináculos, cuerdas, sombreros y formas puntiagudas. 9.4. El asno. 9.5. La esvástica. 10. A modo de conclusión. Referencias.

**Cómo citar:** Lope-Salvador, V. (2023). El dadaísmo de Eisenstein en *El diario de Glumov*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(2). 441-459. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.83501>.

## 1. Introducción

La transición de Eisenstein entre el teatro y el cine cristalizó en la experiencia del cortometraje *El diario de Glumov* (1923) (Fig. 1). Consideramos de interés para las investigaciones sobre las relaciones entre las vanguardias artísticas, el cine y la cultura popular cómo son las conexiones entre esta cinta y algunas obras de la cinematografía primitiva que conformaban el contexto del nuevo espectáculo visual en las dos primeras décadas del S. XX.

Hay algunos estudios que explican los engarces entre el espectáculo teatral *El sabio* y la película que se acoplaba con él. Cabe destacar el artículo de Daniel Gerould (1974), *Eisenstein's «Wiseman»*; el de Carlos Valmaseda (2010), *El diario de Glumov -Дневник Глумова (1923)*; o el de Philip Cavendish (2013), *From “Lost” to “Found”: The “Rediscovery” of Sergei Eisenstein's Glumov's Diary and its avant-garde context*. En estos tres notables trabajos se hace el esfuerzo de recuperar importantes detalles de aquella experiencia combinatoria entre teatro y cine a cuenta de una obra satírica del siglo XIX.

El presente artículo propone, a partir de indicios evidentes, la hipótesis de que existen intensas vinculaciones entre el cine mudo francés y esta primera película de Eisenstein. Ese tipo de cine debe mucho a los movimientos de vanguardia de finales del XIX como fue el de los Incoherentes parisinos y a otros grupos relacionados, los cuales también crearon buena parte de los procedimientos de escritura dadaísta de varias décadas después.

Empleamos la metodología del análisis textual. El análisis aquí planteado se centra en las fases que Casetti y di Chio (2007) definen como reconocimiento y descripción, es decir se interesa por la descomposición analítica de lo que objetivamente se ve, esto es, por la iconicidad y por sus conexiones tanto contextuales como intertextuales. En el proceso de lectura analítica, asalta la duda de si el cineasta soviético fue consciente o no de las variadas implicaciones que el contenido manifiesto suscita, habida cuenta de que en esa época él ya había leído con interés a Freud. El abordaje de estas dudas apasionantes requiere de un trabajo que excede con mucho los límites de este artículo. Confiamos en que este trabajo sirva de apoyo para enfrentarse a esas interrogantes.

No abordamos el estudio detallado de los nexos narrativos, los cuales en un texto dadaísta son siempre deliberadamente débiles y dudosos. El estudio se centra en dos segmentos del cortometraje: A) Golutvin en el torreón con pináculos; B) las cuatro transformaciones de Glumov en tres objetos y en un asno. Esta elección se justifica en la detección dentro de ellos de una serie de motivos y procedimientos que hacen eco de otros films franceses del periodo mudo. Se recomienda ver el film antes de seguir leyendo (<https://bit.ly/3Q7R21H>).

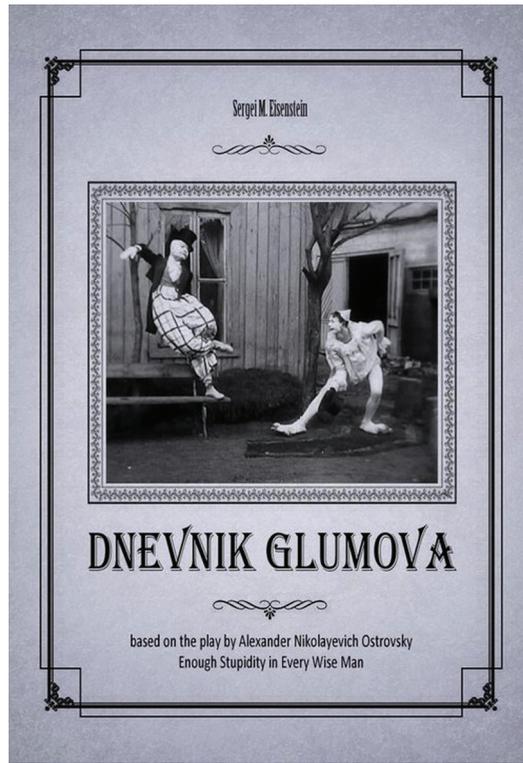


Figura 1. Cartel de *El diario de Glumov*, 1923. Fuente: <https://cutt.ly/rZJmKfU>

## 2. Experimentos cinematográficos de vanguardia en la década de 1920

En la década de 1920 las vanguardias adoptaron el cine como un medio idóneo para realizar variadas experimentaciones poniendo a prueba todo lo que la tecnología cinematográfica del momento podía ofrecer.

En tales exploraciones se pueden reconocer dos grandes vías o dos formas diferentes de trabajo. Esas diferencias las podemos observar en los rasgos constitutivos de sus propios procedimientos de escritura y de sus operaciones en torno a los modos de representación. Una de esas dos vías puede identificarse como abstracción, con acercamientos a un grado cero de la representación, bien empleando procedimientos de intervención directa en el celuloide como es el caso de la película de Man Ray en *Le retour à la raison* (1923) o bien generando geometrías animadas como es el caso de Walther Ruttmann y Hans Richter. La otra vía puede ser definida como representación deconstructiva de tramas narrativas cuyo exponente más elocuente es el dadaísmo de *Entr'acte* (1924) de René Clair o *El sabio* (1923) de Eisenstein o también -aunque algo más tardío y que anticipa en parte el surrealismo de *Un perro andaluz* (1929) de Dalí y Buñuel- el *Vormittagsspuk (Fantasmas para el desayuno)* (1928) de Richter.

Las escrituras cinematográficas abstractas partían de un rechazo radical a la figuración, de modo que, si aparecía la figura humana u otros objetos, era de forma

muy fragmentada y enfatizando tanto su parcialidad como los aspectos que más dificultaban el reconocimiento del objeto. También se recurría a la manipulación directa de la misma materialidad cinematográfica, de las luces con sus sombras, de las impresiones de objetos directamente en la emulsión fotoquímica -sin óptica ni cámara- obteniendo variadas texturas, o del desarrollo de geometrías filmadas o incluso dibujadas directamente en el negativo.

Las escrituras dadaístas, que se entregaban a la deconstrucción de posibles narraciones de modo que imposibilitaban su desarrollo inteligible, también podían, en menor medida, adoptar formas de la escritura cinematográfica abstracta, pero concediéndoles tiempos de presencia menores y, en algunas ocasiones, buscando efectos vertiginosos o caóticos tan del gusto dadaísta. En estos casos, lo abstracto tenía cierta función dentro de las estrategias del sinsentido, al despojar de univocidad a los elementos representados y ampliar las incertidumbres y las ambigüedades.

### 3. Antecedentes populares, sofisticación de vanguardias y Revolución Soviética

La creación artística rusa en los años previos a la Revolución no tenía mucho que envidiar a lo que estaba sucediendo en Francia o Alemania. Durante bastante tiempo se ha extendido la idea de que fue la revolución de 1917 la que sirvió al desarrollo de las vanguardias, pero lo cierto es que “la vanguardia artística rusa anterior a octubre de 1917 era amplia y diversa. [...] Competía con el arte producido en París, por ejemplo” (Ziegler, 2017, p. 29).

La emergencia de las vanguardias oficiales de las primeras décadas del siglo XX no eran del todo experimentos *ex novo*. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX habían proliferado multitud de iniciativas que, bien por la vía del realismo, bien por la del humor –y en muchos casos por ambas de modo simultáneo–, habían socavado el buen orden de los discursos tradicionales.

Aunque el primer manifiesto dadaísta es de 1918, los juegos satíricos deconstructivos dedicados al cuestionamiento de la semántica proceden de las últimas décadas del siglo XIX. En gran medida, los antecedentes son prosas y poesías mordaces, dibujos, pinturas, esculturas, piezas teatrales, circenses o números musicales de cafés bohemios que habían tenido bastante aceptación popular en las grandes ciudades (París, Berlín, San Petersburgo, Moscú) en las últimas décadas del S. XIX. Son repertorios donde el sarcasmo, la caricatura, la aspiración realista mediante la exageración y la deformación se habían convertido en códigos aceptados por amplios segmentos de la población en tanto experiencias intersubjetivas en las que se comunicaban ciertas verdades de la cambiante vida de la época, una época no exenta de crisis importantes. (Lope, 2018a, p. 83-140)

Se han podido localizar antecedentes directos de la película dadaísta de René Clair *Entr'acte* (1924) en las Artes Incoherentes que se desarrollaron en París entre 1882 y 1893. (Lope, 2018b, p. 157-164). En el caso de *El diario de Glumov* (1923) -también conocido como *El sabio*- de Eisenstein hay un antecedente igualmente decimonónico como es la obra del dramaturgo ruso Alexander Ostrovsky *Demasiada estupidez en cada hombre sabio* estrenada en 1868.

Por parte de los dadaístas parisinos no hubo reconocimiento explícito sobre la procedencia de algunos motivos que habían producido los Incoherentes. En el caso

de *El diario de Glumov*, no sólo no se oculta la fuente, sino que se alardea de hacer una adaptación del original decimonónico. Hay una curiosa similitud en las mencionadas películas y es que ambas se hicieron para ser integradas dentro de sendos espectáculos en salas de teatro, en el caso de *Entr'acte*, dentro de una sesión de danza y en el caso de *El diario de Glumov*, dentro una revisión de la pieza humorística de Ostrovsky.

Los fértiles antecedentes deconstruccionistas de finales del XIX están lejos de haber sido adecuadamente investigados, pero lo que se va descubriendo últimamente permite hacernos una idea de su trascendencia. Veamos un ejemplo de cómo la grave seriedad de las vanguardias de las tres primeras décadas del S. XX tiene antecedentes humorísticos. Así es el notable caso del suprematismo de Kazimir Malévich con el *Cuadrado negro* (1915). Como se muestra en la tesis doctoral *Rasgos de vanguardia en las Artes Incoherentes* (Lope, 2018a, p. 259-267 y 516-517), este famoso cuadro también tiene unos jocosos precursores en los Incoherentes parisinos. En concreto se trata de *Combat de nègres dans une cave pendant la nuit*, uno de los ejercicios bromistas que publicó el escritor Alphonse Allais en 1897 en un folleto y que, a buen seguro, alcanzó la oportuna difusión entre los artistas e intelectuales de Berlín, San Petersburgo o Moscú. No olvidemos que las relaciones culturales entre Francia y Rusia fueron muy estrechas durante todo el XIX y principios del XX.

#### 4. La fulgurante integración de Eisenstein en la Revolución

Sergei Mijailovich Eisenstein nació el 23 de enero de 1898 en Riga. Su padre era ingeniero de origen judío y su madre pertenecía a la burguesía rusa. Estos se separaron en 1912. En 1915, el inquieto Sergei comenzó estudios de ingeniería en San Petersburgo. Tras el triunfo bolchevique, se sumó en marzo de 1918 al Ejército Rojo asumiendo labores de creación plástica para la agitación y la propaganda hasta 1920.

Eisenstein llegó a Moscú en otoño de 1920 y en seguida se integró en el Teatro *Proletkult* donde comenzó a encargarse del diseño de decorados de varias obras teatrales. Colaboró también con proyectos escénicos de otras compañías, entre ellas el Teatro de Meyerhold, regresando en otoño de 1922 al *Proletkult*. Para entonces, Eisenstein, que daba constantes muestras de una creatividad desbordante, había desarrollado su propia propuesta teórico práctica que llamó Teatro Acrobático. En el *Proletkult* fue bien acogida tal iniciativa, en gran medida inspirada en el circo, y se puso a prueba en la mencionada adaptación que el futuro cineasta -en ese momento hombre de teatro de vanguardia- había estado preparando mientras colaboraba con Meyerhold.

Entre marzo y abril de 1923 Sergei Mijailovich Eisenstein, a la edad de 25 años (Fig.2), estrenó en Moscú su primera película, un cortometraje realizado para que formara parte de un espectáculo teatral que él bautizó como *El sabio*, una adaptación libre de una notable pieza satírica del prestigioso dramaturgo ruso del XIX Alexander Ostrovsky. La obra teatral de Ostrovsky, *Na vsyakovo mudretsa dovolno prostoty* (1868), título que puede traducirse por *Demasiada estupidez en cada hombre sabio* fue publicado en inglés con el título de *Too Clever by Half or The Diary of a Scoundrel* y en español con los títulos de *Los sabios son demasiado simples* o el más escueto, según una edición argentina, de *El diario de un pillastre*.



Figura 2. Eisenstein saluda al público en *El diario de Glumov*, 1923. Fuente: <https://bit.ly/3Q7R21H>

Eisenstein no hace ninguna mención a la película *El diario de Glumov* (1923) en su libro *Reflexiones de un cineasta*, publicado en 1945. En este libro hay un capítulo, *Cómo me hice director* (1945) (Eisenstein, 1970, p. 55-65), donde tiene recuerdos acerca de su arrebatada pasión por el teatro, o acerca de su interés por el idioma japonés, o por el arte en general, y donde explica cómo concibió el montaje de atracciones. En buena lógica, bien podría haber mencionado este cortometraje a propósito del montaje de atracciones, una noción que concibió y experimentó precisamente en esta época en la que lo realizó. En realidad, el cortometraje es un buen ejemplo de montaje de atracciones, pero, por alguna razón, la primera de sus películas de la que habla es de *El acorazado Potemkin* (1925) en el siguiente capítulo titulado *Los doce apóstoles*.

Sí que hay, en una web rusa, un breve texto titulado *Моя первая фильма* (*Mi primera película*) (Eisenstein, s.f.) cuyas fechas de escritura y de publicación no se mencionan, que explica ciertos detalles del proceso creativo calificando su trabajo como “‘modernización’ revolucionaria de Ostrovsky, esto es, una transformación social de sus personajes a cómo podrían ser hoy” (Eisenstein, s.f., s.p.). También revela que el título que le puso al cortometraje es el de *Sonrisas primaverales de Proletkult* (Eisenstein, s.f., s.p.).

Aporta otro detalle muy significativo y que sirve para certificar que Eisenstein reconoce en esta primera película algo que comparte con el resto de su filmografía. Se trata de su tendencia a acumular bastante material rodado. Cuenta que había calculado con cronómetro que necesitaría ocho metros pero que acabó rodando ciento veinte, de modo que “Alguno de los rasgos característicos de nuestra futura obra ya se mostraban en las primeras ‘sonrisas’” (Eisenstein, s.f., s. p.). Esta forma de hablar de su propia obra nos induce a pensar que este texto debió ser escrito bastante tiempo después, cuando el cineasta tenía ya una conciencia clara de ser un cineasta con una carrera consolidada.

Hay que recordar que la velocidad de registro y reproducción en el cine mudo estaba en torno a los 16 fotogramas por segundo. En el caso de que hubiera trabajado con película de 35 mm, ya que en un metro cabían 3 segundos aproximadamente, 8 metros durarían unos 25 segundos y 120 durarían unos 6 minutos. Pero el propio cortometraje nos plantea la duda de si en vez de película de 35 mm se usó una de 17,5 milímetros, es decir la mitad de 35.

El rollo que aparece dos veces y que representa el diario de Glumov robado es película de 17,5 milímetros con perforaciones en el centro entre cada fotograma (Fig.3). Este formato surgió a finales del XIX y se empleó hasta principios de los años 30 en cámaras ligeras para reportajes y noticias. Hay que añadir el dato de que se empleó el equipamiento de Vertov a quien se le encomendó que supervisara el rodaje del novato Eisenstein. Vertov abandonó el rodaje tras la tercera toma. Estas circunstancias abonan la hipótesis de que no usara 35 mm sino 17,5. Y en este caso la duración de 8 metros sería de 1 minuto aproximadamente y la de los 120 metros realmente empleados estaría en torno a los 10 minutos. A partir de esos 10 minutos en bruto se pudo hacer el montaje de los cinco minutos que nos han llegado con una proporción de tomas válidas bastante buena pues es de 2 a 1.



Figura 3. Rollo de película de 17,5 mm que aparece en *El diario de Glumov*, 1923. Fuente: <https://bit.ly/3Q7R21H>

Aparte de estas consideraciones técnicas, debemos deducir que Eisenstein estaba describiendo su propia forma de trabajar que era la de rodar lo que se le iba ocurriendo en torno a las ideas principales del proyecto para aprovechar lo mejor posible los medios, los actores y el tiempo disponible. El rodaje duró un sólo día, lo que habla muy bien de la capacidad del cineasta novato para la gestión eficiente de los recursos.

Teniendo en cuenta que había previsto inicialmente rodar algo que no iba durar más que ocho metros, es decir poco más de un minuto, bien podemos ahora plantear otra hipótesis: lo que Eisenstein había pensado para esos ocho metros es el conjunto de planos que muestran la subida de Golutvin —el personaje con sombrero de copa— al torreón del edificio Morozov, su llamada a un avión, su descenso sobre un coche descapotable en marcha y la entrada por la puerta principal del mismo edificio Morozov donde se representaba la obra teatral.

En la gestión de la producción cinematográfica hay un principio fundamental a la hora de hacer un plan de rodaje, sobre todo, cuando el tiempo es limitado, el realizador es primerizo y los recursos son escasos. En esas circunstancias es obligado comenzar el rodaje por lo que se considera más complicado y a la vez más importante. Al revisar las imágenes bajo el criterio de su nivel de complejidad y relevancia, se advierte que precisamente reúne esas condiciones el episodio de Golutvin desde que sube al torreón hasta que entra en el edificio por la puerta principal. Volveremos más

abajo a este asunto cuando veamos las conexiones intertextuales de este corto con la obra del cineasta y actor francés Max Linder.

## 5. El dadaísmo eisensteniano de inspiración satírica y circense

La Revolución soviética de 1917 fue adoptando, en un primer momento, los movimientos artísticos de vanguardia ya existentes para poder construir nuevos discursos y códigos como demostración de ruptura con las formas de la cultura burguesa. Pero a finales de la década de 1920 y principios de la de 1930, el impresionismo, el surrealismo, el dadaísmo, la abstracción, el expresionismo o el cubismo empezaron a no estar bien vistos por el Partido Comunista pues en esas técnicas creativas el peso de la subjetividad, es decir de la individualidad del artista, se hacía demasiado evidente. En la subjetividad de Eisenstein, además, tenía un peso muy considerable su pasión por investigar las manifestaciones artísticas del pasado a tal punto que, según refiere su biógrafa Marie Seton, solía repetir que “todo lo importante ha sido pensado y hecho antes por alguien” (Seton, 1986, p. 254).

Esa afición por la historia del arte se consideraba una manifestación propia de la cultura burguesa, asunto que ocasionó algunos desencuentros de Eisenstein con el Partido. Su biógrafa recuerda que “hacia 1932 Eisenstein había quedado convencido de que toda obra de creación tenía sus raíces en el pasado. Dedicó cada vez más tiempo al análisis de las culturas más antiguas” (Seton, 1986, p. 254).

El Partido prefirió prescindir de la historia y de la teoría del arte en su afán por el control de los discursos culturales. Como dice el profesor Norbert Francis, “queda ampliamente reconocida la pobreza en que cayó el arte por los dictados de la política estalinista” (Francis, 2015, p. 5).

En el principio de la Revolución, el uso de técnicas vanguardistas se consideraba adecuado para las actividades de propaganda. Era una eficaz manera de destruir los nexos tradicionales entre significante y significado. Por eso no es en absoluto extemporáneo o extraño que Eisenstein hiciera una película –a la sazón, su primera película– cargada de rasgos dadaístas en 1923. El tono jocoso e irreverente era el que las masas a las que se dirigía el discurso de la Revolución podían aceptar fácilmente. Se puede decir que el dadaísmo fue visto como una herramienta revolucionaria por su capacidad para dar por superada la cultura tradicional. El poeta y teórico del formalismo ruso Víktor Shklovski llegó a establecer ciertas semejanzas entre el comportamiento de Lenin y el dadaísmo cuando en 1924 escribió: “Lenin está en contra de poner nombres; establece cada vez una nueva relación entre palabra y objeto, sin nombrar las cosas y sin hacer que el nuevo nombre perdure” (Tupitsyn, 2018, p. 307).

Dentro de ese magma de vanguardismos y Revolución, el dadaísmo de Eisenstein aprovechaba, dándoles la cobertura teórica del montaje de atracciones, muchos elementos de la cultura popular tradicional como el carnaval, el circo, los payasos, la sátira, el absurdo cómico que tanto le habían interesado en su adolescencia.

## 6. El protodadaísmo del personaje Glumov

Glumov, dentro de la pieza teatral de Ostrovsky, ejerce funciones muy semejantes a las de escritores satíricos que publicaban sus escarnios en la prensa especializada de

las grandes ciudades europeas del XIX. El personaje declara sin ambages sus aspiraciones que básicamente consistían en ser funcionario y recibir un salario elevado. Reproducimos unas elocuentes frases del personaje justo en el comienzo del primer acto:

¿Pero cómo triunfa la gente en Moscú? No haciendo algo, sino simplemente hablando. Hablar es lo único que importa aquí. Y a nadie le gusta eso más que a mí. Y entonces ¿qué puede impedir mi éxito en el paraíso de los charlatanes? Nada. (Ostrovsky, 1957, p. 12)

De la lectura de la obra se desprende que para Glumov, lo importante era disponer de tiempo para las actividades sociales, el chismorreo y la mordacidad. Resulta significativo el paralelismo entre un personaje de ficción teatral ruso como Glumov y un escritor real como Émile Goudeau que, casi por las mismas fechas, desarrolló buena parte de su obra y que acabó siendo uno de los destacados líderes de los Incoherentes parisinos. Émile Goudeau (1849-1906) fue un periodista, poeta y novelista satírico que alcanzó gran relevancia en los círculos bohemios parisinos, especialmente a partir de 1878, cuando fundó la Sociedad de los Hidrópatas de la que fue presidente. Fue también funcionario del Ministerio de Finanzas de Francia desde 1873 hasta su dimisión en 1879 (Lope, 2018a, p. 212).

Para Glumov el diario es un discurso secreto donde poder describir a personas y situaciones de su entorno de modo crítico, caricaturesco, mordaz porque en ese tipo de discurso cristaliza cierta verdad, la verdad de una realidad construida con hipocresía, picaresca, impostura, corrupción. Así, tal realidad que el diario describe es la de que, tras las apariencias, hay engaños, autoengaños, sordidez y estupidez.

El diario tiene una función narrativa como detonador, es objeto de deseo y por tanto se roba, cambia de manos y, cuando los afectados acaban conociendo el contenido, primero se enfadan con el autor del diario y lo expulsan de su círculo, pero enseguida, cuando Glumov les recrimina que se han comportado de forma abominable con él, tratan de que no se vaya, tratan de conversar con él porque lo consideran “interesante”, tal como dice la señora Turusina, una viuda rica, poco antes de bajar el telón.

¿A esa burguesía de comerciantes y de herederos con dinero y sin ocupación le resulta, en cualquier caso, entretenida, divertida, excitante la sátira sobre sus personas? ¿No les ofrece el diario lleno de invectivas de Glumov un nuevo espejo donde volver a encontrar sus distinguidas figuras, aunque sea bajo la óptica de la caricatura que señala y hasta exagera sus defectos y deformidades? ¿Acaso el diario no convierte la vida de esas gentes en un espectáculo novedoso y divertido en medio del decadentismo reinante en las grandes capitales desde París a San Petersburgo o Moscú? Al fin y al cabo, la aceptación del insulto como gesto orgulloso en la segunda parte del siglo XIX fue un rasgo de los grupos de vanguardia que o bien aceptaron calificativos despectivos o bien se bautizaron a sí mismos como Impresionistas, Hidrópatas, Incoherentes, Hirsutos, Zutistas, entre otros apelativos. (Lope, 2018a, p. 144-151) Nótese que hay cierta simultaneidad de fenómenos entre la capital francesa y la rusa: *El diario de un pillastre* se estrenó en 1868 en Moscú, mientras que en París en 1863 se había abierto *El salón de los rechazados*, que es donde empezaron a exponer algunos de los pintores a quienes luego, en 1874, un periodista calificó de forma despectiva como impresionistas.

## 7. El diario de Glumov, del papel al celuloide

La idea con la que trabaja la puesta en escena cinematográfica es que el diario de Glumov es ahora un rollo de película, es decir algo que se puede proyectar en público como un noticiario, lo que equivale a asumir que su contenido privado se ha transformado en contenido para la comunicación de masas. Como recuerda Valmaseda “El diario fue sustituido por un *kinopravda*, que precisamente en esa época conquistaba una gran popularidad” (2010, p. 1). Así, la vida y defectos privados de la burguesía rusa pasan a ser algo de lo que se debe informar al público por medio del noticiario cinematográfico que había creado Vertov con su esposa y con su hermano en junio de 1922, el *cine verdad* en traducción literal.

En la descripción de personajes de la obra de Ostrovsky, Golutvin es calificado como un hombre sin ocupación. Al final del segundo acto, Glumov se da cuenta de que su diario ha desaparecido y en ese momento, aunque sospecha que Golutvin lo ha podido robar, también sospecha de Kleopatra, la esposa de un pariente lejano de Glumov. Teme más que haya podido ser Kleopatra pues piensa que si ha sido Golutvin bastará con que le ofrezca dinero para poder recuperarlo. Si ha sido ella, “todo ha terminado” dice Glumov abatido. (Ostrovsky, 1957, p. 61)

Según los estudios de Valmaseda, para Eisenstein, Golutvin “hoy sería un NEP-man” (2010, p. 1). Un NEPman era un nuevo tipo de empresario promovido por Lenin en una operación, la Nueva Política Económica, que duró entre 1921 y 1928, por la cual se fomentaba el comercio y la manufactura a pequeña escala. Esta medida era considerada como un retroceso conveniente en la marcha de la Revolución, para poder avanzar con más ímpetu después (Figes, 2014, p. 1).

## 8. París fascinó a Eisenstein

Desde luego, Eisenstein no ignoraba en absoluto lo que se venía haciendo en París a lo largo de todo el XIX y en los comienzos del XX. En sus memorias recuerda cómo un libro de la biblioteca de su padre disparó su interés por la capital francesa pues, además, estaba lleno de ilustraciones. El libro se titulaba *El año 1871 y la Comuna de París*. A partir de ese hallazgo “Leo con avidez un libro tras otro. La guillotina seduce mi imaginación. Me asombran las fotografías de la columna de Vendôme derribada. Me interesan las caricaturas de André Gill y de Honoré Daumier” (Eisenstein, 1988, p. 78).

El interés de Eisenstein por todo lo que aquí proclama, la Revolución Francesa, la Comuna de 1871, las fotografías de aquellos sucesos y las caricaturas de Gill y Daumier resulta muy relevante a la hora de establecer conexiones intertextuales de su primer cortometraje con las vanguardias más deconstructivas e iconoclastas de las últimas dos décadas del S. XIX en París. Si bien Daumier (1808-1879) es más valorado como pintor realista y como caricaturista, la figura de André Gill (1840-1885), menos reconocida, resulta especialmente significativa por sus estrechos vínculos con esas vanguardias decimonónicas. Gill perteneció a los Hidrópatas, buena parte de los cuales se convirtieron en los Incoherentes, y también perteneció a los Zutistas. Además, Gill fue maestro del caricaturista y cineasta incoherente Émile Cohl (1857-1938). Cuando Gill murió, internado en un asilo, tras un penoso proceso de deterioro mental, la única persona que lo acompañó fue Émile Cohl, futuro pionero incoherente de los dibujos animados.

## 9. Conexiones intertextuales protodadá en Eisenstein: Méliès, Chomón, Cohl, Deed, Feuillade, Linder

Algunos cineastas de las dos primeras décadas del S. XX como Méliès, Chomón, Cohl, Deed, Feuillade, Linder emplearon para sus cortometrajes recursos escriturales que, en buena medida, adaptaban los procedimientos escénicos de los espectáculos populares como el circo, el *music hall*, la magia, el cabaret o las variedades. A su vez, iban explorando escrituras puramente cinematográficas tanto en el rodaje como en el laboratorio y en la sala de montaje poniendo a prueba todas las posibilidades que la tecnología de la cámara y la película fotoquímica brindaban en ese momento. Así, el cinematógrafo iba ocupando, cada vez más, la atención del público y compartía los mismos espacios del entretenimiento popular.

No se suele tener en cuenta el carácter vanguardista de las películas de estos cineastas por quedar bajo las etiquetas simplificadoras de lo cómico, de lo mágico o de lo extravagante. En la obra de estos grandes cineastas pioneros hay alusiones directas a los procedimientos de los Incoherentes, algo que ha pasado bastante desapercibido para la historia oficial del cine, salvo en el caso de Cohl ya que éste había sido uno de sus más significados líderes entre 1882 y 1893. Aunque las investigaciones que puedan hacerse en el futuro sobre la influencia de los Incoherentes en el cine de principios del siglo XX pueden arrojar nuevos hallazgos, por el momento y para el propósito de este artículo, bastará mencionar los siguientes datos:

- Una de las piezas más importantes de Georges Méliès, *El viaje a la Luna* (1902), comienza precisamente con un peculiar “congreso de astronomía incoherente”.
- En el caso del pionero de los dibujos animados, Émile Cohl, hay que recordar que él mismo fue uno de los más destacados miembros del grupo parisino. *Fantasmagorie* o *Le cauchemar de Fantoche*, ambos de 1908, constituyen sus primeros trabajos de cine con dibujos animados y contienen el despliegue más delirante de los procedimientos de creación y deconstrucción caótica procedentes de las propuestas incoherentes.
- *Una excursión incoherente* (1909) es el título de un complejo cortometraje de Segundo de Chomón.
- El cineasta y cómico André Deed, que también había colaborado con Méliès dirigió e interpretó el corto *Las incoherencias de Boireau* (1913).
- La película dadaísta de René Clair *Entr'acte* (1924) copia directamente motivos procedentes de exposiciones de la Artes Incoherentes, de textos incoherentes y de películas con contenido incoherente como es el caso de *Las incoherencias de Boireau* de Deed.
- De entre las películas que se conservan de Max Linder (a quien el propio Chaplin reconoció como maestro) baste recordar, unos pocos pero elocuentes ejemplos: *Une nuit agitée* (1911) abunda en uno de los microgéneros de la época dedicado a representar pesadillas o dificultades para dormir; en *Max et l'âne jaloux* (1912) alguien se disfraza de asno para evitar que su novia sea seducida por Linder; *Le chapeau de Max* (1913) acumula una serie de accidentes extraños por los que el sombrero de copa de Linder siembre acaba estropeado.

Tanto las situaciones derivadas de las dificultades para descansar en la cama como otro tipo de excusas narrativas en manos de estos cineastas resultan idóneas para desplegar toda clase de incoherencias y extravagancias. Estos despliegues se piensan como detonantes cómicos y atracciones, pero lo relevante para el propósito de este artículo es darse cuenta de que plantean deslizamientos semánticos del significativo asumidos más tarde por el dadaísmo, si bien con rasgos de la enunciación menos humorísticos. (Lope, 2018a, p. 507-513)

### 9.1. Motivos intertextuales, combinaciones y transformaciones

No podemos estar completamente seguros de que la versión que hoy podemos ver de este cortometraje sea la que Eisenstein montó para su exhibición en su espectáculo teatral. Hay algunos estudios, es especial el del experto en cine soviético de la University College London, Philip Cavendish (2013), que se ocupan de explicar las enormes dificultades existentes para establecer una especie de versión original aceptable de las imágenes que nos han llegado, así como los problemas para conocer la supuesta y peculiar lógica del corto y su relación con la obra de teatro.

Podemos, sin embargo, centrarnos en el análisis de aspectos semánticos e intertextuales. Ya hemos mencionado más arriba que el fragmento que mantiene una cierta unidad narrativa y semántica —no necesariamente coherente— es el que protagoniza Golutvin subiendo al torreón octogonal del palacio Morozov con los muy llamativos pináculos. Luego están las escenas de transformación en las que Glumov se convierte en unas cartas de póker, en un cañón, en una esvástica y en un burro. Al respecto, es notable que estos trucos de transformación se hayan realizado en exteriores con luz natural cuando lo habitual era hacerlos en estudio. Y esto habla muy bien de la habilidad técnica de Eisenstein como realizador.

### 9.2. Fantomas, Linder, el avión y el falso directo

El aspecto físico y el vestuario del Golutvin (Fig. 4) del corto de Eisenstein tienen un enorme parecido con *Fantomas*, interpretado por René Navarre en la serie de películas dirigida por Luis Feuillade para Gaumont. La semejanza es absoluta tanto en el cartel (Fig. 5) como en los segundos finales de la cinta *À l'ombre de la guillotine*.



Figura 4. El personaje Golutvin en *El diario de Glumov*, 1923. Fuente: <https://bit.ly/3Q7R21H>



Figura 5. Cartel de *À l'ombre de la guillotine* de Feuillade, 1913. Fuente: <https://acortar.link/vcxnFk>

Igualmente se observa un gran parecido de Golutvin con los personajes que interpreta Max Linder (Fig. 6) en buena parte de sus películas. En ellas suele aparecer con traje negro y sombrero de copa. Diríase que Eisenstein ha transformado el habitual bigote de Linder en una máscara negra de carnaval, ascendiendo y ampliando la mancha negra bajo la nariz ya convertida en un antifaz que tapa el apéndice nasal.



Figura 6. Fotografía de Max Linder (1883-1925). Fuente: <https://cutt.ly/TZKLXdL>

Pero las conexiones intertextuales con Linder no terminan ahí, sino que más bien comienzan. Según señala Cavendish, Eisenstein recupera algo que aquél había hecho en 1913. Se había anunciado un acto en el teatro Zon de Moscú con la participación estelar del cineasta francés. La gente estaba expectante y cada vez más impaciente en la sala pues la función no comenzaba como se había previsto. El dueño del teatro comunicó desde el escenario que Linder había salido de Moscú por la mañana conduciendo un nuevo coche deportivo y que había telefoneado al teatro para decir que se retrasaría. A partir de esa noticia se apagaron las luces de la sala y comenzó la proyección de una película en la que se veía a la estrella con el coche deportivo destrozado en un choque y luego intentado regresar a Moscú de cualquier manera, primero a caballo y luego en avión. Se le veía deslizándose por una cuerda que colgaba del avión y que se acercaba al tejado del teatro. Se apagó el proyector y la sala quedó a oscuras. Cuando se encendieron las luces, Linder se descolgó con una cuerda desde el techo, se disculpó por el retraso y comenzó su espectáculo (Cavendish, 2013, p. 1).

Tanto Linder en 1913 como Eisenstein diez años después, están haciendo un falso directo, es decir están mostrando imágenes ya filmadas para presentarlas como si lo que en ellas se ve estuviera sucediendo en ese mismo momento. Eso que está sucediendo en la proyección cinematográfica tiene una estrecha relación narrativa, más o menos coherente o más o menos disparatada, con un espectáculo teatral. Estos experimentos se pueden ver como anticipación de la televisión. A su vez, para Eisenstein, era una contundente muestra de montaje de atracciones y de autorreferencialidad mediática al hacer que un medio como el cine hable de otro como el teatro y viceversa; y también el cine habla de sí mismo, pues en el corto se muestra una bobina de película que es el diario robado.

Si exploramos antecedentes en el pasado, debemos reparar en que Émile Cohl ya había hecho en 1908 unos dibujos animados, *Fantasmagorie*, en los que precisamente lo que se muestra es una fusión y confusión deliberadas entre espacio escénico, pizarra de dibujo, pantalla de cine y sala de butacas. Por cierto, que en ese corto de Cohl, el primer personaje que aparece lleva al principio un gorro puntiagudo de payaso y pronto se convierte en un sombrero de copa (Fig. 7). Ambos complementos para la cabeza son dos motivos destacados de la puesta en escena de *El diario de Glumov*. Otro detalle no menor es que en el comienzo mismo de *Fantasmagorie* lo que se ve a es un trapecista colgado con sus manos de una barra. Luego, el trapecio se transforma en una ventana y comienza una sucesión de increíbles transformaciones. Las transformaciones impregnan las cintas de la mayoría de los cineastas antes mencionados y también de esta primera película de Eisenstein.

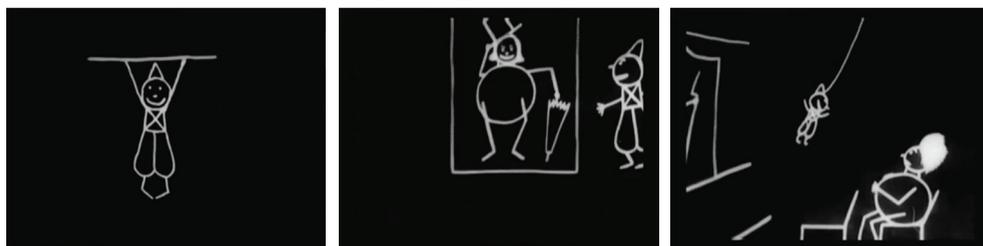


Figura 7. Tres fotogramas de *Fantasmagorie* de Émile Cohl, 1908. Fuente: <https://acortar.link/qdJcFJ>

### 9.3. Pináculos, cuerdas, sombreros y formas puntiagudas

Golutvin asciende mediante una cuerda por la fachada del magnífico edificio Morozov hasta los pináculos del torreón de planta octogonal. Cuando llega a lo más alto y se pone de pie sobre la barandilla, se quita su sombrero de copa y lo pone sobre uno de los pináculos (Fig. 8). En este gesto vuelve evocarse por condensación ese juego de *Fantasmagorie* entre gorro puntiagudo de payaso y sombrero de copa burgués. En varias ocasiones vemos que Glumov lleva sombrero de copa y debajo de él un gorro puntiagudo de payaso. Cuando baja unas escaleras recién casado lleva sombrero de copa.



Figura 8. Combinación de pináculo puntiagudo y sombrero de copa en *El diario de Glumov*, 1923. Fuente: <https://bit.ly/3Q7R21H>

Los tejados y las formas puntiagudas pueblan también el momento del lanzamiento del misil en la película de Méliès *El viaje a la Luna*. Los capirotos puntiagudos de los sabios del congreso incoherente que planifican el viaje también se cambian por sombreros de copa (Fig. 9). Anotemos cómo regresa el misil puntiagudo desde la Luna a la Tierra: uno de los expedicionarios se cuelga de una soga para estirar del cohete y conseguir que caiga. También hay cuerdas en el trapecio del comienzo de *Fantasmagorie* y en otro momento, cuando un payaso suspendido cual péndulo sobrevuela las butacas de una sala de cine-teatro. Las cuerdas, por cierto, son un motivo bastante reiterado en *El acorazado Potemkin*.

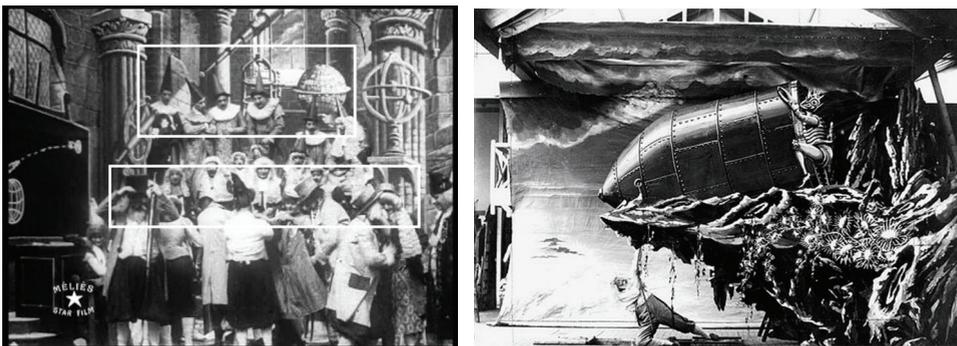


Figura 9. Dos fotogramas de *El viaje a la Luna* de Méliès, 1902. Fuente: <https://acortar.link/inYMug>

De un modo u otro, los motivos incoherentes recogidos por los cineastas franceses de las dos primeras décadas laten con fuerza en el dadaísmo. Recuérdese que, al comienzo de *Entr'acte*, en un tejado se prepara un cañón que va a disparar algo tan puntiagudo como un gran lapicero afilado. En el corto de Méliès, un cañón sobre los tejados lanza un cohete a la Luna.

#### 9.4. El asno

En una escena, Glumov, dando una voltereta muy al estilo de Méliès y de Chomón, se transforma en un asno delante de Mamaev y luego, éste, besa el rabo del asno. No podemos ignorar un corto de Linder, *Max y el burro* (1912) en el que el novio de una chica se disfraza de asno. Resulta que la chica tiene la costumbre de dar un paseo diario a lomos de un burro. Linder le envía una nota diciendo que espera verla en algún lugar del recorrido para entregarle unas flores. El novio, para evitar que Linder la corteje se disfraza de burro y la chica se monta en él. Ese extraño burro, tras el intento de seducción de Linder hacia la muchacha, quiere agredirle.

Linder huye y el burro lo persigue en una extravagante sucesión de situaciones. Entre ellas, llama la atención el episodio en el que Max entra en un edificio, sube por las escaleras, accede a una habitación en la que un señor intenta dormir, pasa por encima de éste perseguido por el asno, se mete en la chimenea y acaba en el tejado seguido también por el cuadrúpedo. Por cierto, que esta situación se ve en esta película un año antes de que Boireau ascendiera también por una chimenea a un tejado empujado por un chorro de agua en *Las incoherencias de Boireau* (1913). Finalmente, Max renuncia a cortejar a la chica y así se lo escribe en una nota que le da al disfraz de asno.

#### 9.5. La esvástica

En otra escena, Glumov se transforma en una esvástica (Fig. 10). La forma de la cruz con brazos en ángulo recto era un diseño geométrico bastante universal y arcaico, ya fuera levógira o dextrógira, pues se encontraba en culturas asiáticas, nórdicas, germánicas, e igualmente entre los celtas y entre algunas tribus aborígenes de América el Norte como la de los hopi.



Figura 10. Fotograma de *El diario de Glumov*, 1923. Fuente: <https://bit.ly/3Q7R21H>

En las tradiciones paganas europeas, la cruz dextrógira se asociaba con el nacimiento y la levógira con la muerte. En la Alemania de las primeras décadas del siglo XX, la cruz dextrógira se venía utilizando como signo de la pureza de la raza aria. La esvástica que adoptó el partido nacionalsocialista en 1920 es dextrógira mientras que la que aparece en la película de Eisenstein es levógira.

Hasta 1928 el partido Nazi no alcanzó cierta notoriedad en la vida política de Alemania pues en ese año consiguió 12 escaños y hasta el mes de marzo del año 1933 no se convirtió en protagonista absoluto pues en ese momento Hitler se convirtió en dictador hasta su derrota militar en 1945.

La forma en que hoy se ve la esvástica y al partido nacionalsocialista no tiene nada que ver con la forma en que los veían sus coetáneos de principios de los años 20. De hecho, los nazis de aquel momento mantuvieron estrechos lazos con el Partido Obrero Alemán (DAP) y de esa unión surgió el nacionalsocialismo. Los segmentos sociales capaces de votar a la socialdemocracia, al nacionalsocialismo y al comunismo compartían posturas ideológicas similares y, en la Alemania de los años 20, podían moverse entre las tres opciones mediante vasos comunicantes muy fluidos. Según sostiene el investigador Hicks, Joseph Goebbels, que se incorporó al partido en 1924, mantenía precisamente esta concepción, que “Las diferencias entre el nacionalsocialismo y el comunismo se reducían a una elección entre la dictadura del «pueblo» (*volk*) y la dictadura del 'proletariado'” (2014, p. 117).

Por tanto, considerar que Eisenstein en su corto de 1923 estaba aludiendo a los horrores nazis resulta erróneo pues aún faltaba una década para que el partido nacionalsocialista se hiciera con todo el poder. Las noticias que se podían tener en Moscú acerca de los nazis en el año 1923 debieron ser, como mucho, las de un grupo muy nacionalista con muestras de racismo que movía más a la condescendencia que al espanto. Desde la atalaya moscovita de la triunfante dictadura del proletariado, la propuesta de dictadura nacionalsocialista se podía percibir como el desvarío risible de un primo hermano de la gran familia socialista que en algún momento se sumaría a la causa de la revolución soviética.

Tras la segunda guerra mundial, para la cultura occidental, la esvástica, sea levógira o dextrógira, quedó irremediadamente asociada con el horror nazi. Por eso, el analista no debe caer en el presentismo a la hora de leer los textos escritos, visuales o cinematográficos de hace 100 años, cuando determinados signos no estaban aún asociados con determinados acontecimientos.

## 10. A modo de conclusión

Podemos confirmar la hipótesis expuesta en la introducción de que el dadaísmo en las imágenes cinematográficas de *El diario de Glumov* (1923) de Eisenstein es deudor de cineastas franceses de éxito como Méliès, Chomón, Cohl, Deed o Linder y Feuillade. Esos, a su vez, habían mantenido conexiones más o menos directas con las vanguardias parisinas de la década de los ochenta del siglo XIX, cuyo grupo más prolífico e influyente fue el de los Incoherentes. Este tipo de vínculos intertextuales también los comparte la película dadaísta *Entr'acte* (1924) de René Clair.

Queda de manifiesto que Eisenstein puso los recursos de la escritura cinematográfica de la época al servicio de un espectáculo que deconstruye de forma jocosa los códigos culturales tradicionales que él conocía muy bien. Los motivos circenses, que

a Eisenstein le entusiasaban desde niño, habían sido reescritos y filtrados por esas vanguardias de finales del XIX y estaban bien integrados en la cinematografía primitiva gozando de gran aceptación popular. En la teoría y en la práctica del cineasta soviético todo ese bagaje resultaba apropiado para afianzar su concepto de montaje de atracciones. Y el punto de partida para este experimento era el espíritu satírico del S. XIX en una obra teatral de Ostrovsky, *Demasiada estupidez en cada hombre sabio*, una pieza que ya contenía un potente embrión dadaísta.

Confiamos en que este estudio parcial acerca de las cualidades textuales de *El diario de Glumov* sirva para promover nuevos proyectos de investigación en el que colaboren historiadores del arte, historiadores del cine y estudiosos de la comunicación visual y audiovisual.

Recordamos finalmente que, como se apunta en la introducción, queda abierta la interrogación acerca de los niveles de consciencia o inconsciencia con los que Eisenstein asumió esta singular escritura cinematográfica. En todo caso, los hallazgos de la presente investigación pueden ser de alguna utilidad para abordar la mencionada interrogación psicoanalítica.

## Referencias

- Casetti, F. y di Chio, F. (2007). *Cómo Analizar un film*. Paidós.
- Cavendish, P. (2013). From “Lost” to “Found”: The “Rediscovery” of Sergei Eisenstein’s *Glumov’s Diary* and its avant-garde context. *KinoKultura: Issue 41*. <https://bit.ly/3P8p7gs>
- Dadá ruso 1914-1924. 6 junio – 22 octubre, 2018. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Edificio Sabatini. Planta 1. <https://bit.ly/3Qvah4K>
- Eisenstein, S. (1923). *El diario de Glumov* [vídeo]. <https://bit.ly/3Q7R21H>
- Eisenstein, S. (s.f.) *Моя первая фильма* <http://bibliotekar.ru/eyzenshteyn/9.htm>
- Eisenstein, S. (1970). *Reflexiones de un cineasta*. Lumen.
- Eisenstein, Sergei M. (1988). *Yo. Memorias inmorales I*. Siglo XXI.
- Figes, O. (2014). Market Corrections. «Is this what we made the revolution for?» Examining the origins and legacy of the New Economic Policy. *Laphaam’s quarterly. A magazine of history & ideas. Revolutions – Spring 2014*. <https://bit.ly/3JBPOEz>
- Francis, N. (2015). Las noches rusas y el origen del realismo socialista. *Revista Almiar n° 81*. <https://bit.ly/3BQa2x6>
- Gerould, D. (1974). Eisenstein’s «Wiseman». *The Drama Review: TDR Vol. 18, No. 1, Popular Entertainments* pp. 71-76. The MIT Press. DOI: 10.2307/1144864. <https://bit.ly/3QaRI6r>
- Hicks, S. (2014). *Explicando el Posmodernismo, la crisis del socialismo*. Barbarroja Ediciones.
- Lope, V. (2018a). *Rasgos de vanguardia en las Artes Incoherentes* [Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza]. <https://n9.cl/mqzw>
- Lope, V. (2018b). “Entr’acte” de René Clair: algunos préstamos Incoherentes en la escritura Dadá. *Trama y Fondo n° 44*, pp. 153-168. <https://bit.ly/3d7WSBj>
- Ostrovsky, A. (1957). *Diario de un pillastre*. Editorial Quetzal.
- Ostrovsky, A. (1988). *Too Clever by Half or the Diary of a Scoundrel*. Applause Theatre Book Publishers.
- Seton, M. (1986). *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*. Fondo de Cultura Económica.

- Shklovski, V. (2018) Lenin como descanonizador. En Tupitsyn, M. (ed.) *Dadá ruso 1914-1924* (pp. 307-309). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://acortar.link/u5aVx>
- Valmaseda, C. (2010). *El diario de Glumov -Дневник Глумова (1923)*. Blog.. <https://tinyurl.com/57n75yt8>
- Ziegler, M. (2017). La revolución artística en Rusia ante la revolución soviética. *Revista de Comunicación de la SEECI, Año XXI, n° 42*, pp. 25-43. <https://bit.ly/33wZguf>