La chinche de Maiakovski en el Madrid de 1936

En la tarde del viernes 13 de marzo de 1936, el salón del madrileño Teatro Rosales, aquel que a un periodista de espectáculos le parecía “una ampliación de la sala de espera de la Estación del Norte” (*Comedia*, 12-IV-1936), se llenaba de la voz de una vendedora callejera de botones: “¡Por un botón no vale pena casarse, por un botón no vale la pena divorciarse! Basta con apretarlos entre el pulgar y el índice, y los pantalones de los ciudadanos no volverán a caerse”. La actriz debió de pasar luego al canto: “Holandeses / y mecánicos, / se cosen por sí solos, / seis valen veinte kópeks. / ¡Tengan a bien, mosiús”.

Bien abrigada, con los pies envueltos en telas atadas y probablemente con manos protegidas por mitones que le dejaban libres los dedos, la vendedora declamaba las primeras palabras de *La chinche*, la *comedia de magia en nueve cuadros* que Vladímir Maiakovski había estrenado en Moscú en 1929 (Figura 1), bajo la dirección escénica de Meyerhold (véase V.E. Meyerhold. *Textos teóricos*. Ed. de Juan Antonio Hormigón. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1992 [2ª]), escenografía y figurines de Rodchenko (Figuras 2 y 3) y música incidental de Shostakovich (su *opus* 19).



Figura 1. El cartel

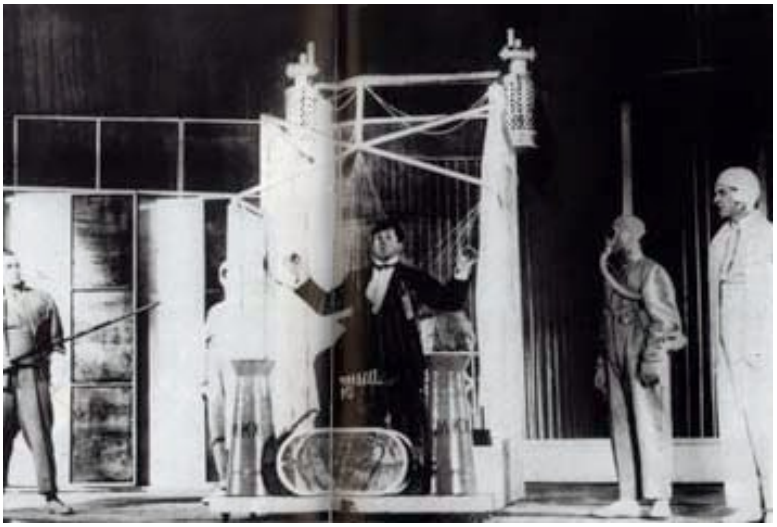


Figura 2. Una escena

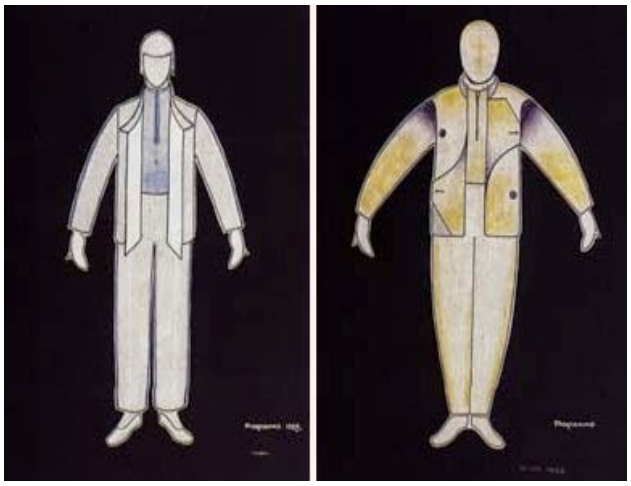


Figura 3. Figurines



Figura 4. De izquierda a derecha: Shostakovich. Maiakovski, Meyerhold y Rodchenko

Era una constelación legendaria de algunas de las más brillantes luminarias de la vanguardia artística soviética (Figura 4), aquella que, tildada a veces de *formalista*, comenzaría ahora a verse formal y materialmente perseguida por el estalinismo rampante, especialmente si, como era el caso de *La chinche*, se trataba de una comedia desopilante que, en clave poética y de ciencia-ficción (la peripecia se despliega entre 1929 y, de golpe, 1979), ironizaba no poco con el aburguesamiento favorecido por la Nueva Política Económica instaurada por Lenin en 1921, el arribismo obrero y la burocratización del proceso revolucionario abierto en Octubre (Anejo 1).

¿Y habría de ser precisamente esa obra, cancelada enseguida por la nomenclatura, la que un puñado de rojos habrían de llevar al Rosales madrileño, con destino a público obrero, inmediatamente después del triunfo electoral del Frente Popular y más de veinte años antes de su primera representación en, por ejemplo, Francia? Tal parece.

La asociación que había alquilado el local de Argüelles era Cine Teatro Club (en adelante, CTC). Se daba a conocer a mediados de julio de 1935 como resultado de la iniciativa de "un grupo de escritores y artistas" que, al menos expresamente, tomaban como modelo los clubs que al respecto venían existiendo "en Inglaterra y en los Estados Unidos", surgidos para "amparar las obras y películas que por su carácter social o, aunque parezca paradójico, por su excelencia artística, no aceptan las Empresas comerciales". Aspiraba a "dar entrada a las clases populares", para lo que establecía dos cuotas mensuales (de una y cinco pesetas) y, en materia de personal, pretendía combinar a profesionales con aficionados obreros que habrían de desarrollar sus capacidades en "una verdadera escuela de actores teatrales y cinematográficos" (*El Heraldo de Madrid* [en adelante, *HM*], 13-VII-1935).

Su comité directivo estaba formado por Jacinto Grau (presidente), Juan López Merino (vicepresidente), Ada O'Neill (secretaria), José Urquiza Cubero (secretario administrativo), Santiago de la Cruz Touchard (secretario de propaganda) y César Falcón (director artístico). El club se dotaba igualmente de comisiones específicas: de selección de obras (Trudi Araquistáin, Xavier Abril de Vivero y Miguel Nistal), de puesta en escena (Ramón Puyol, Araquistáin y Fernando Gutiérrez-Mantilla y Merendón), de cine (Cruz, Mantilla y Carlota O'Neill) y de "formación artística" (Araquistáin, Falcón, Puyol, Mantilla, Abril y Herminia Peñaranda). Unos meses más tarde, a ese grupo rector, habrán de sumarse Halma Angélico, Antonio del Amo Algara y Rodolfo Halffter (*HM*, 4-XII-1935).

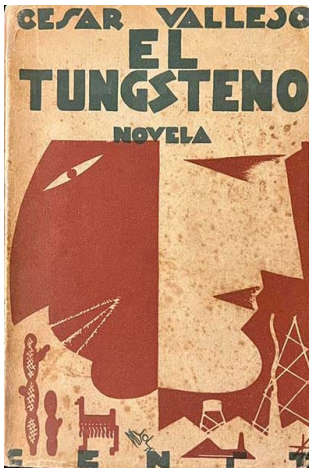


Figura 5



Figura 6

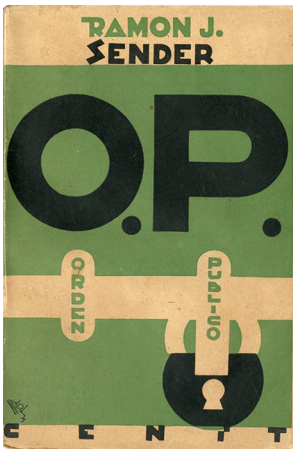


Figura 7

Había allí dramaturgos como Grau (autor de la generación del 98 de amplia y renovadora obra, paradójicamente más reconocido en París o Praga que en España, en donde los empresarios lo consideraban algo gafe), Juan López Merino, Carlota O'Neill (que también escribía novelas), Trudi Graa Rüfenacht de Araquistáin (traductora del alemán), Halma Angélico (seudónimo de María Francisca Clar Margarit, también directora de escena), Cruz (periodista y autor de libretos de zarzuelas de ambiente aflamencado) o Abril (poeta peruano de vanguardia, amigo de César Vallejo

y miembro del Grupo Surrealista parisino); actrices como Peñaranda (esposa de Grau, pasada por la compañía de María Guerrero y profesora de declamación en el Conservatorio de Madrid) o Ada (Enriqueta) O'Neill (también escritora de novelas); gentes de cine como Mantilla o Amo (críticos, difusores del cine soviético y, ya en el marco de la Guerra Civil, notables documentalistas); músicos de vanguardia como Halffter (perteneciente al Grupo de los Ocho, la asociación impulsora de la renovación de la música española); y pintores vanguardistas como Puyol (medalla de oro en la Exposición Nacional de Pintura de 1933, portadista [Figuras 5, 6 y 7], cartelista y escenógrafo). Y, como director artístico, César Falcón, el alma y cemento de todo el grupo.

Por su parte, de los otros dos, Urquiza y Nistal, ningún vínculo conocemos con el mundo literario o artístico; pero sí, de manera expresa, de su militancia en el Partido Comunista desde al menos 1931-32: uno, Urquiza, como fundador del partido en Segovia; el otro, Nistal, seguramente leonés, como empleado en *Mundo Obrero*, cuyo primer número había aparecido en 1930. Y no eran los únicos directivos del CTC de militancia o simpatía comunista: Puyol, desde luego (como su compañera sentimental, Luisa Carnés); pero también Cruz o Amo, y quizás Abril (quien, como su compatriota Falcón, se había hecho marxista de la mano de nada menos que Juan Carlos Mariátegui). Por su parte, López Merino era de Unión Republicana (aunque durante la Guerra Civil habrá de ser administrador de *Mundo Obrero*), Grau parece haber sido meramente republicano (nombrado embajador en Panamá en 1937), Carlota O'Neill, de Izquierda Republicana; Angélico, simpatizante de CNT; y Trudi, de simpatías socialistas aunque, como su esposo Luis Araquistáin, situada en el ala mas izquierdista del PSOE, la largocaballerista. Un grupo, pues, políticamente no monolítico (o, si se quiere, frentepopulista) y, desde luego, muy de izquierdas. Feminista, además, pues la mayor parte de las mujeres que formaban parte de él venían trabajando en el bien conocido Lyceum Club o en otras asociaciones e iniciativas cruciales para la historia de la emancipación de las mujeres.

El CTC venía de lejos. Era el último avatar de una iniciativa tomada por César e Irene (Lewy de) Falcón a su regreso de Londres en los primeros meses de 1930, ya casados y con un hijo. Se trata de *Nosotros: Semanario Político de Izquierdas*, que acogía a firmas muy diversas, algunas de gran renombre.

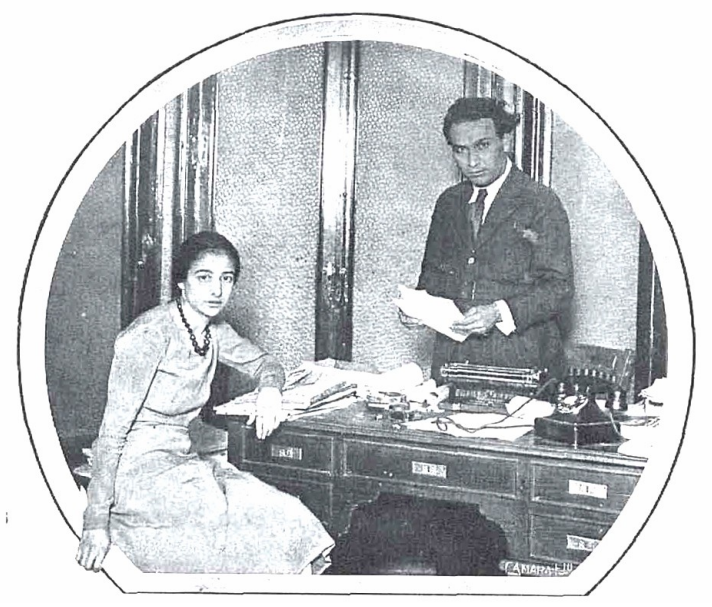


Figura 8. Irene y de César Falcón en la sede de Nosotros, 1930

Tras varias suspensiones, tras un atentado fascista en su local de Luchana 20 y tras el encarcelamiento y destierro de César fuera de España, *Nosotros* desaparecía en beneficio de otras iniciativas culturales de los Falcón, fuese en el campo editorial o, por lo que aquí nos interesa, de un grupo teatral de aficionados que, a partir de mediados de 1932, y ya con ambos ingresados en el Partido Comunista, se daba a conocer con el título de *Nosotros: Teatro Proletario*. Lo hacía con la

presentación en España del *Hinkemann* de Ernst Töller, un alegato por la paz de estética marcadamente expresionista, que significaba (en paralelo con el Teatro de Masas fomentado en Cataluña por el Bloc Obrer i Camperol) el aterrizaje en nuestro país de los revolucionarios planteamientos y experiencias desarrollados en Inglaterra por *Tom* Thomas y otros (Figura 9), o en Alemania por Erwin Piscator (véase E. Piscator. *El teatro político y otros materiales*. Ed. de César de Vicente Hernando. Hondarribia: Hiru, 2001), seguramente conocidos *in situ* por César Falcón y Juan Carlos Mariátegui en su largo periplo europeo impuesto por su expulsión de Perú a finales de 1919.



Figura 9. Cabecera de *Red Stage*, 1932

No entraremos aquí en los avatares del Teatro Proletario, ni en sus giras, ni en sus escisiones, ni en su repertorio (véase, por ejemplo, A. Plaza Plaza. "El teatro proletario en Madrid: Del grupo Nosotros a la Compañía de Teatro Proletario de César Falcón". *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural*, n.º 14, 2019, p. 137-177); pero sí nos interesa destacar que varios de los implicados en la aventura (Halffter, las O´Neill, Puyol o, claro, Falcón) van a trasladar la experiencia acumulada allí al CTC de 1935. Y también la red de conexiones internacionales adquirida en el verano de 1933, cuando Irene y Puyol (además de Ramón J. Sender, María Teresa León o Masferrer) formasen parte de la comisión española asistente a la Olimpiada Internacional de Teatro Revolucionario celebrada en Moscú (Figura 10), en donde pudieron conocer a, por lo que aquí nos atañe, Piscator o a un Meyerhold todavía no enteramente caído en desgracia (*Estampa*, 8-VII-1933).



Figura 10. Moscú, 1933

No deja de sorprender, sin embargo, la ausencia de Irene Falcón en el CTC. Ella, que además de escribir alguna pieza para niños (*El tren del escaparate*, 1932-33), parece haberse encargado en Teatro Proletario de tantos y tantos trabajos administrativos, de tantos contactos, de tantos artículos,

de tantas traducciones, de tantos ensayos..., precisamente ella había de faltar en el grupo que venimos de detallar. Sus crecientes responsabilidades al lado de La Pasionaria debieron de influir no poco en el asunto, no menos tal vez que el nacimiento de una hija de Ada O'Neill y César Falcón en 1935.

Pero volvamos a *La chinche*. En realidad, la puesta en escena de la comedia de Maiakovski ya había sido contemplada con anterioridad a su estreno de 1936, e incluso antes de la constitución misma de CTC. Y habría de ser Irene Falcón quien informase de ello al crítico Juan Chabás (y al público) con ocasión de un debate acerca de la noción misma de "teatro proletario": tras recordar que el grupo Nosotros había representado ya el *Hinkemann* y otras varias obras (entre las que *Al rojo*, de Carlota O'Neill, y el "juguete infantil" del que ella misma era autora), anunciaba otras varias como el *Cyankali* de Friedrich Wolf, *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán o *La chinche* (*Luz*, 20-IV-1933); ésta seguía figurando en el repertorio en mayo de 1934 (*Ahora*, 6-V-1934).

Y cuando a finales de julio de 1935, el CTC daba a conocer su selección de obras, la pieza de Maiakovski había pasado ya al primer puesto, seguida de *Los matrimonios se conciertan en el cielo (*Hasenclever); *Los cuernos de don Friolera*, *Lisístrata* (Aristófanes) y *La celestina* (Rojas), además de sketches como *Asia* (Vaillant-Couturier), *El invento* (*Tom* Thomas) o, de Irene Falcón, *La conquista de la prensa* (*HM*, 30-VII-1935; más tarde, el comité de lectura habrá de considerar la posibilidad de *El déspota Saverio*, de Roberto Arlt). Toda una apuesta por la comedia… ¡y por la comedia *de costumbres*!

Pero una cosa era programar y otra bien distinta estrenar. Comenzaba la búsqueda de local. El grupo debió de poner los ojos en el Benavente de la actual plaza de Pedro Zerolo (*La Voz*, 15-VIII-1935; y *HM*, 15-VIII-1935); seguramente desacuerdos económicos y problemas técnicos de escenario hubieron de conducir al proyecto a su aterrizaje final, hacia noviembre, en el Rosales, aún a costa de perder centralidad y, con ella, accesibilidad (*La Libertad*, 8-XI-1935; *HM*, 12-XI-1935; y *La Voz*, 12-XI-1935). Para entonces, el cuadro de actores había sido fijado (Anejo 2), repartidos los papeles e iniciados los ensayos. "Con gran entusiasmo", al parecer (*HM*, 28-XI-1935); pero con demasiado poco tiempo, toda vez que el estreno estaba previsto para… el 14 de diciembre.

Sin que nos sea dado conocer los motivos, el plazo no pudo ser cumplido. Es casi seguro que se produjeron cambios notables en el cuadro artístico y en el reparto de papeles (con el ingreso de Roberto Samsó como protagonista); es probable que el propio texto y sus dificultades intrínsecas y de traducción hayan tenido que ver; es probable también que Puyol se embarcase en un aparato escénico demasiado ambicioso; y no es inverosímil, por lo demás, que la configuración de la candidatura del Frente Popular y, en general, la agitación política previa a las elecciones de febrero de 1936 incidiesen no poco en la actividad de la compañía. Pero lo cierto es que se produjo un notable parón hasta pasada la cita electoral.

Un parón sólo teatral, que el CTC, haciendo virtud de la necesidad, aprovechó para desarrollar su otra pata: la cinematográfica, primero en el Fígaro, y luego en el Rosales. En el muy racionalista local del barrio de Huertas, se presentaba el 5 de enero, en efecto, el *Nocturno* de Walter Ruttmann, "una de las más acabadas manifestaciones del cinema de vanguardia", así como la comedia musical *Rusia: Revista 1940*, seguidas de una conferencia sobre el cine soviético, a cargo de Julio Álvarez del Vayo (HM, 4-I-1936; y 10-I-1936). Y ya en el Rosales, y habitualmente en sesiones continuas de cuatro de la tarde a una de la madrugada (en la de 18 de enero, con intervención de Rafael Alberti, recién llegado de Rusia), todo un puñado de cintas (Anejo 3), entre las que no dejan de sorprender algunas de cine abstracto, como *Ritmos* (Figuras 11, 12, 13 y 14), cuyo efecto en un público principalmente obrero resulta poco imaginable (*La Libertad*, 18-I-1936 y 8-II-1936; *HM*, 24-I-1936, 20-II-1936 y 21-II-1936; y *La Voz*, 31-I-1936).

Pasadas las elecciones, el 21 de febrero se anunciaba el estreno de *La chinche* para el sábado 29, y luego... ¡para el viernes 28! (*HM*, 21-II-1936). No estaba de Dios. Al parecer, Puyol se topaba con dificultades técnicas de última hora para el ajuste final del montaje (cosa, por cierto, que no resulta de extrañar, a poco que se lean las acotaciones del propio Maiakovski para los escenarios de cada uno de los nueve cuadros), lo que hubo de permitir a los abonados disfrutar de algunas películas

más: *Los titanes del Polo* y *El acorazado Potemkin* (*HM*, 3-III-1936 y 7-III-1936; y *La Libertad*, 7-III-1936), al tiempo que empezaban los ensayos generales, ya en el Rosales, con Antonio Conde como regidor, y Manuel del Valle como apuntador (*HM*, 5-III-1936).


CINE - TEATRO - CLUB

presenta, sesión continua, hoy **sábado**, día 8, de cuatro tarde a una madrugada, y mañana **domingo**, nueve noche a una madrugada, en las que a petición de numeroso público se volverá a proyectar en el teatro **ROSALES** el formidable film soviético

EL GRAN EXPERIMENTO

(la Rusia actual), que tan enorme éxito obtuvo en las proyecciones anteriores. Y como complemento la interesantísima película **RITMOS**. ¡Trabajadores! ¡Intelectuales! ¡Hombres libres! Prestad atención a las actualidades del

CINE - TEATRO - CLUB

Figura 11. *La Libertad*, 8-II-1936

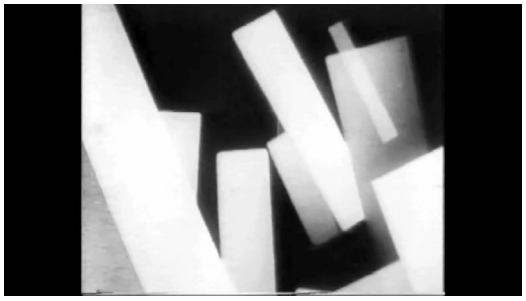


Figura 12. Fotograma de *Rhytmus 23*, 1923



Figura 13. Fotograma de *Filmstudie*, 1928



Figura 14. Fotograma de *El nuevo Gulliver*, 1935

Y ahora sí. El 13 de marzo se alzaba el telón. Sabemos poco de lo que allí se produjo, salvo que Jacinto Grau leyó unas cuartillas sobre Maiakovski. Por no conocer, ni siquiera conocemos el texto empleado para el montaje. Recordemos que, desde más de dos años antes, *La chinche* estaba ya en la mente del Teatro Proletario, y así lo daba a conocer Irene Falcón, quien también se enorgullecía una pizca de la capacidad de traducción del grupo. Indiscutible, sin duda, si se considera su propia y muy temprana condición políglota o, por lo que se refiere al alemán, la competencia de Rodolfo Halffter (que ya había traducido el *Hinkemann* de Töller). Y ahora, en 1935-36, estaba también Trudi de Araquistáin, como ya sabemos. Y sin embargo, la versión sobre la que actores y actrices habían ensayado no era de ninguno de ellos. Era de aquel valenciano trotamundos y libertario, inclasificable e incansable que dió en llamarse Armand Guerra (al que quizás habremos de volver en otra indagación), él mismo incorporado al cuadro artístico de *La chinche* (*La Libertad*, 14-III-1936). Lo que tampoco nos es dado saber es si Guerra tradujo a Maiakovski directamente del ruso o, como no era infrecuente, a través de otra lengua de las muchas que conocía. Como quiera que sea, su versión no nos es conocida: del destino de los libretos de trabajo, nada se sabe; y el original que pudiese conservar Guerra debió de arder cuando su viuda, comprensiblemente temerosa ante el avance nazi sobre el sur de Francia, metió candela a los papeles de Armand.

Tampoco sabemos casi nada del estilo de trabajo de los actores, ni en la expresión corporal (cabe suponer que más bien poco de biomecánica meyerholdiana) ni en la dicción (aquella que, de acuerdo con Maiakovski, debía ser “monumental” y no sicológica). Algo sabemos, eso sí, de la “sobriedad y severidad en el color” de las vestimentas, cosidas por el sastre Humberto Cornejo a partir de figurines de Puyol (Figuras 15 y 16), de las “dobles encarnaciones” de personajes por un

mismo actor y del protagonismo de “masas, coros y comparsas” (*La Libertad*, 15-III-1936), lo que parece que no habría impedido el especial brillo de algunos actores: Roberto Samsó (en el papel de Prisipkin-Scripkin), Juana Cáceres (en el de Zoia Beróskina), Armand Guerra y Luis de Miguel (Figuras 17 y 18).



Seis personajes populares rusos—la vendedora de botones, el guardia, el bombero, el periodista, la vendedora de perfumes y el vendedor de arenques.

Figura 15. *El Heraldo de Madrid*, 12-III-1936



Figura 16. Puyol hacia 1930



Figura 17. Roberto Samsó y Juana Cáceres. *El Heraldo de Madrid*, 16-III-1936

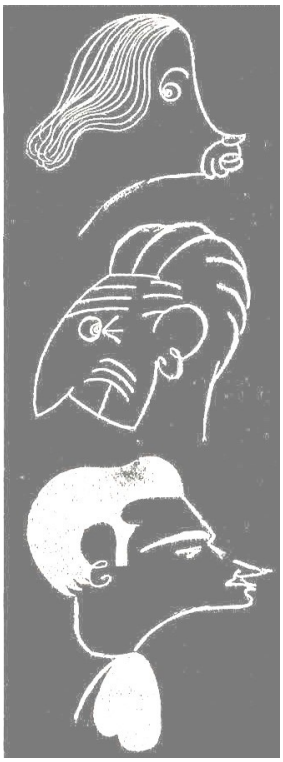


Figura 18. Juana Cáceres, Armand Guerra y Luis de Miguel. *El Heraldo de Madrid*, 30-III-1936

Sabemos también que casi todas las críticas coincidieron en señalar el excepcional trabajo de Puyol en materia de escenografía: un “verdadero valor estético digno de aliento y esperanza”; un artista que, “con una sola obra, se ha colocado en uno de los primeros puestos de la escenografía española” (*HM*, 14-III-1936; y *La Libertad*, 3-IV-1936). Un par de pobres imágenes nos permiten atisbar la cosa. Una (Figura 19) se corresponde con la escena final del cuadro primero, en donde el contraste entre lo nuevo de las casi ingenieriles estructuras ortogonales y lo viejo de la ortodoxa cupulilla bulbosa acoge a una barahúnda de gentes dispuesta, sin embargo, con una frontalidad casi muralística (incluida la espalda del Guardia); la otra (Figura 20) parece tratarse de una compleja estructura maclada de aire muy quebrado y constructivista, seguramente de usos múltiples, rodante y autoportante.



Figura 19. *El Heraldo de Madrid*, 16-III-1936

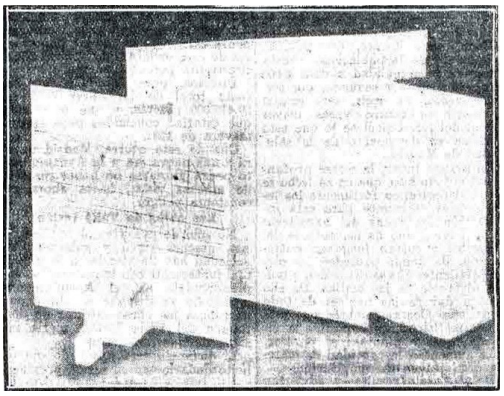


Figura 20. *El Heraldo de Madrid*, 12-III-1936

No sabemos cómo materiales tan complejos y poderosos pudieron acomodarse al escenario mucho más pequeño del Teatro Barbieri; pero lo cierto es que, antes de finalizar el mes, la poética y feroz fantasía de Maiakovski abandonaba el Rosales, para trasladarse allí, en sesiones de tarde y noche (*La Libertad*, 27-III-1936).

Con todos sus retrasos, con todos los quebraderos de cabeza habidos, no dejaba de tener razón aquel sorprendente escritor vanguardista afiliado a Falange Española que fue Antonio de Obregón cuando, en su faceta de crítico teatral de *El Sol* (15-III-1936), reconocía que “el haberse atrevido con ‘La Chinche’, obra de movimiento y de complicado montaje, prueba ya la ambición del Cine Teatro Club”. Por su parte, Félix Paredes, el crítico de *La Libertad* (13-III-1936), resumía su opinión telegráficamente, casi con estilo de manifiesto: “Teatro de avance. Síntesis. Intensidad. Montaje moderno. Teatro teatro, que es lo que hace falta”. Y luego, a los muy pocos meses y con los fascistas alzados, todo se fue al garete. Incluso el Rosales (Figura 21).



Figura 21. El Rosales, bombardeado

José Sierra Álvarez (2025; una versión aligerada, en *Viento Sur*, 31-I-2026)

Anejo 1. Sinopsis de la obra (a partir de la traducción de José María Coco Ferraris, publicada en 1956 por la editorial bonaerense Losange)

1929

1. Ante la fachada de una gran tienda, muchos vendedores ambulantes pregonan a voces su mercancía. El obrero Prisipkin, que pretende ascender socialmente, va de compras en compañía de su futura suegra, de la familia propietaria de una peluquería privada distinguida (dice llamarse Renaissance), ligeramente enriquecida por la Nueva Política Económica. Ambos son aconsejados en buenas maneras por Oleg Baián, un corifeo del aburguesamiento, una suerte de mefistófeles. Prisipkin se encuentra con su novia obrera, Zoia Beróskina, que se ve rechazada y despreciada.

2. En el taller de Prisipkin, sus antaño compañeros discuten acerca de su estrategia matrimonial. La mayor parte de ellos hacen chanzas del asunto, especialmente cuando descubren las tarjetas de visita que se había mandado imprimir, en donde su nombre, Piotr, se ve sustituido por Pierre, y su apellido por Scripkin (si el de nacimiento evoca polvo, el nuevo connota violín). Prisipkin llega a recoger sus cosas, acompañado por Baián, que le aconseja no hacer caso de las burlas y pasa a darle consejos acerca de la vestimenta o del porte corporal y gestual, además de intentar, sin demasiado éxito, enseñarle a bailar músicas distinguidas. En off, se oye un disparo: Zoia habría atentado contra sí misma. Prisipkin y Baián son echados del taller con cajas destempladas.

3. El gran salón de la peluquería Renaissance, escenario de la boda, con decoración pretenciosa que incluye una gran mesa nupcial y un piano de cola. Se encuentran allí, además de Prisipkin-Scripkin, la novia y su familia, testigos, invitados y un enviado de un representante sindical que no había podido acudir. Baián hace de director y bastonero del evento. Lanza un discurso grandilocuente y de elevado tono: “¿Acaso, cuando gemíamos bajo el yugo de la autocracia, nuestros grandes maestros Marx y Engels podrían haber podido soñar siquiera que íbamos a unir con los vínculos de Himeneo al trabajo ignorado, pero grande, con el capital, de capa caída pero encantador?”. Entre bebida y comida, se desata una bronca muy graciosa. La novia, muy rodeada de telas y aderezos, se cae sobre la estufa. ¡Fuego!

4. Una patrulla de bomberos lanza un diluvio sobre el inmueble; otros, uno a uno, van saliendo del interior para informar al jefe de la marcha de la operación. De acuerdo con tales informes, no hay ningún superviviente. Además, contados los cadáveres, se echa en falta a una persona. Hace tanto frío que el agua comienza a helarse.

1979

5. Un inmenso anfiteatro en el que los escaños no están ocupados por personas, sino por altavoces y, sobre los antepechos, pares de manos metálicas; abajo, en el centro, una tribuna con un teléfono. El presidente del Instituto de Resurrecciones Humanas informa de que, en el contexto de las excavaciones para una nueva construcción, se ha encontrado a un ser humano en el interior de un gran bloque de hielo. Se somete a votación de la Federación Mundial si debe o no procederse a la descongelación controlada, atendiendo a todo tipo de consideraciones (incluidas las sanitarias y científicas), todo ello en un lenguaje muy burocrático y de *lengua de madera*. El resultado es favorable a la resurrección.

6. Rodeada por una legión de médicos, una cámara acristalada alberga un ataúd de cinc al lado del cual un profesor y su ayudante (que no es otra que una Beróskina muy vieja) hablan sin entenderse, como si la lengua que usan no fuese compartida, a pesar de ser la misma. Tras el proceso de descongelación, el primer gesto de Prisipkin es el de rascarse, al tiempo que alarga un brazo en busca de una guitarra. Saca luego sus papeles: el certificado de boda y su tarjeta sindical; visto el

calendario de una pared, se alarma: ¡lleva cincuenta años sin pagar la cuota! Confunde a Beróskina con su madre. Descubre una chinche en la pared y se desvanece.

7. En una plaza con árboles artificiales en los que hay bandejas de fruta, un reportero cuenta a la gente que Prisipkin ha desencadenado entre la población una suerte de epidemia de servilismo, de afán por el alcohol, de enamoramientos y de gusto por las escenas picantes de revista. El director del zoológico de la ciudad y muchos guardias persiguen a la chinche. Finalmente la cazan.

8. Prisipkin está encerrado en una habitación, muy dejado de sí mismo, sucio y maloliente. Lo visitan sanitarios. Beróskina lo visita igualmente, y él le pide libros de hace tiempo, que ella consigue localizar en viejas bibliotecas, lo que genera desesperación en el cautivo: llega a pensar si no habría sido preferible que no lo hubiesen descongelado, pese a tratarse de una sociedad casi perfecta.

Y 9. Estamos en el zoo. Hay una jaula cubierta por una cortina, una banda de música, un estrado de autoridades y una tribuna. La multitud es distribuida por los organizadores con criterios incomprensibles y muy tecno-burocráticos. En la tribuna, el director se muestra muy ufano de haber capturado a la chinche: todo un acontecimiento científico-paleontológico (y que, de paso, atraerá turistas a la ciudad). Pero su supervivencia parece haber aconsejado buscarle un cuerpo humano que permita su desarrollo normal. Descorre la cortina de la jaula, la abre: Prisipkin es llevado a la tribuna. Aparece excitado e inicia una perorata inconexa y nada edificante: “¿Para qué estoy padeciendo todo esto?”. Los cuidadores lo devuelven a la jaula y corren de nuevo la cortina. El director tranquiliza a los presentes (está fatigado, mañana volverá a estar bien, etc.) y pide a la banda: “Música, march”

Anejo 2. El cuadro actoral del CTC (en cursiva, los actores que participaron en *La chinche*).

Francisco del Barco	*Asunción Mateos*
Luis Barraquero	Alfredo de Miguel
Carmina Baus	*Luis de Miguel*
Mercedes Cabeza	Margot Monterrey
Juana Cáceres	Margarita Muntaner
Mercedes del Campo	Amalia Muñoz
Teresita Cano	Ada O’Neill
Tomás M. Cao	*Antonio Nogueira*
Félix Corella	*Francisco Nogueira*
María Fernández	*Conchita Pastor*
Laureano Franco	Herminia Peñaranda
Consuelo Gerro	Julia Posada
Armand Guerra	*José Rodríguez*
Julio Gorostegui	María Rodríguez
Irene (o Marina) Guardiola	Angelita Rubio
Julián López	Pablo Sainz
Pedro Martín (o Martí)	*Roberto Samsó*
Manuel Martínez	*Félix de la Vega*
Martínez, Señora de	*Leopoldo Zaldívar*

Anejo 3. Películas proyectadas por el CTC

Walter Rutmann. *Nocturno* (debe de ser *In der Nacht,* 1931)
Grigori Aleksándrov. *Rusia: Revista 1940* (debe de ser *Veselye rebyata*, 1934)
Hacia Leningrado (no identificada)
*Del Afganistán al Rhin (*no identificada)
Victor Trivas. *Suburbios* (debe de ser *Dans les rues*, 1933)
Aleksandr Ptushko. *El nuevo Gulliver*, 1935, muñecos animados
El gran experimento: Imágenes de la nueva Rusia (no identificada*;* distribuida por Unión Film, 1935)
Hans Richter. *Ritmos* (seguramente *Rhythmus 21* [1921], *Rhythmus 23* [1923] y *Filmstudie* [1928])
Serguei Eisenstein. *El acorazado Potemkin.* 1925
Yakov Poselsky. *Los titanes del polo* (debe de ser *Cheliuskin*, 1934)
La mosca del agua (no identificada)
Sin novedad en el Este (no identificada), muñecos animados