

## Representando a Rusia en la ciudad de Los Ángeles: la iglesia de Santa María Virgen

*Representing Russia in The City of Angels: the church of Holy Virgin Mary*

Alexander Ortenberg

<https://doi.org/10.17979/aarc.2011.2.2.5048>

La inaudita historia de la iglesia de Santa María Virgen, en Silver Lake es, simultáneamente, una mordaz historia de los angelenos<sup>1</sup>. Podría ser también una ilustración perfecta de la famosa crítica de Jean Baudrillard de la representación<sup>2</sup>. La iglesia se diseñó originalmente como escenario de una adaptación libre de la novela de León Tolstoi *Los Cosacos* en el primer Hollywood, una elección dudosa para representar la cultura y el contexto arquitectónico de los cosacos de Terek, lugar donde se desarrollaba la acción de la novela homónima. Una vez reconstruida como estructura permanente, se convirtió en un simulacro sin original: el simulacro de un simulacro previo<sup>3</sup>.

Sin embargo, inmediatamente después de su construcción en 1928, la iglesia se convirtió en un lugar de culto muy querido por los emigrantes rusos en Hollywood, y en uno de los santuarios favoritos de la Iglesia ortodoxa rusa del extranjero en general<sup>4</sup>. Este hecho plantea una serie de cuestiones difíciles de resolver, como la comparación entre autenticidad y simulacro, permanencia vs. temporalidad, u honestidad estructural frente a pastiche. Este artículo argumenta que los aspectos representativos de la arquitectura son especialmente valorados por sus usuarios en momentos de grandes cataclismos sociales que amenazan los mismos cimientos de su identidad.

\* \* \*

La crítica de la política económica resuena en la representación de la historia de Rusia durante el primer

Hollywood. La propuesta de Baudrillard, según la cual «para que la etnología viva, su sujeto debe morir»<sup>5</sup> resulta especialmente aguda teniendo en cuenta la magnitud y la naturaleza extremadamente violenta de la Revolución Rusa y de la guerra civil de 1917/22. La famosa exuberancia de la aristocracia rusa y su eliminación en el curso de la Revolución, alimentaron la fascinación por el *âme slave* (alma eslava). Su mística impulsó una serie de películas que eran por una parte melodramáticas, y por la otra, carentes de cualquier parecido con la Rusia real. Los recién llegados al sur de California desde Rusia estuvieron presentes y hasta cierto punto participaron en la construcción de esta imagen de Rusia reflejada por Hollywood.

Hubo una gran cantidad de emigrantes rusos que se sintieron atraídos por Hollywood. Entre ellos había actores profesionales con experiencia en el mundo del cine, que esperaban que su formación y su trasfondo cultural les ayudarían a encontrar empleo en la nueva y floreciente industria cinematográfica<sup>6</sup>. Algunos eran antiguos oficiales del ejército ruso que poseían una sólida formación en ingeniería, y experiencia previa en tener bajo su responsabilidad a grandes grupos de gente. Ambas habilidades eran muy solicitadas en los estudios de producción de películas. Otros emigrantes habían pertenecido a la caballería rusa, e incluso a los famosos cosacos<sup>7</sup>. Eran lo suficientemente salvajes como para atraer a la multitud, pero lo suficientemente dóciles para



Fig. 1. Alexander Toluboff, boceto para *The Cossacks*, 1928.

ser excelentes dobles cuando se exigían habilidades de equitación, ya fuese para hacer de legionarios romanos o de indios americanos. También hubo unos pocos intelectuales y aristócratas rusos que fueron a Hollywood. Afortunadamente pudieron obtener empleo como consultores para una película sobre su exótico país que había dejado de existir hacía quince años.

La mayoría de estos emigrantes quedaban horrorizados por los estereotipos baratos que usaba Hollywood para describir la tragedia que ellos habían vivido de manera muy real<sup>8</sup>. Su deseo de lograr una imagen más equilibrada de la historia, la cultura y el paisaje de Rusia se mezclaba, en algunos casos, con intentos de promover su agenda política, y en otros, de sacar la mayor rentabilidad posible de su *status* de refugiados rusos.

Feodor Lodyzhensky encarnaba esta mezcla de tragedia y aprovechamiento. Lodyzhensky, un antiguo general del ejército revolucionario ruso (o por lo menos, eso es lo que se creía) comenzó su odisea californiana sin un centavo, trabajando como extra<sup>9</sup>. Pronto se convirtió en uno de los rusos mejor relacionados de Hollywood, gracias a su conocimiento de *la vida privada de la familia imperial rusa*. Su éxito también estaba basado en su famoso *borscht* servido en el *Double Eagle*, un restaurante en Sunset Boulevard de Beverly Hills, frecuentado por gente como Greta Garbo, John Barrymore y Gloria Swanson, y propiedad de Lodyzhensky.

Lodyzhensky se hizo consultor de «Los Cosacos», y según la eslavista e historiadora Olga Matich, el primer guión que propuso para la película transportaba su acción a la época de la guerra civil rusa que siguió a la revolución de 1917. Sin mencionar los setenta años que la separaban del periodo descrito por la novela de Tolstói, el guión mostraba los fuertes prejuicios políticos del autor. También tenía un tono fuertemente antisemita. Los cosacos que luchaban del bando de los blancos eran presentados como los portadores de la verdadera identidad rusa, al contrario que los judíos marxistas, que no apreciaban la cultura rusa. El guión adoptado finalmente para la producción, estaba igualmente alejado del realismo de la novela de Tolstói, que se apoyaba en su propia experiencia como joven oficial estacionado en el norte del Cáucaso en la década de 1850. Llevaba la acción al siglo XVII, mezclando las ropas y las costumbres de los cosacos de Terek y de Zaporozh en una mezcla improbable y exótica, aunque menos política.

También era improbable la elección de estilo arquitectónico del decorado que representaba la iglesia del pueblo de los cosacos. Reflejaba el estilo del Pskov del siglo XIII, una de las ciudades más septentrionales de Rusia. Aunque el estilo se representaba con bastante fidelidad, no era posible que un edificio hecho de acuerdo con este estilo se hallase en una aldea cosaca, ya fuese Zaporozh, Terek o cualquiera de las mancomunidades cosacas de la Rusia pre-revolucionaria.



Fig. 2. Viktor Vasnetsov y Vasily Polenov, iglesia del icono del Salvador, Abramtsevo, Rusia, 1881/82.

Resulta difícil decir lo que dictaba el estilo que escogió Alexander Toluboff para el decorado, siendo ingeniero y director artístico de la película (Fig. 1). Quizás fuese una reflexión sobre el hecho de que la Rusia del norte nunca conoció el yugo mongol y sufrió una forma menos severa de servidumbre. El espíritu de las personas que vivían en esta parte del país no era diferente al de los cosacos, cuyo estatus de *clase militar* les daba en tiempos de paz los privilegios de los granjeros libres. El diseño de la iglesia puede que reflejase también la idea de que la Rusia del norte estaba menos corrompida por la influencia de la Europa occidental que el resto del país. Esta era una percepción de la fracción eslavófila de la élite intelectual rusa, y estaba representada a finales del XIX por la iglesia del Salvador de Abramtsevo<sup>10</sup> (Fig. 2).

Una serie de emigrantes rusos quedaron sorprendidos por el *set* y por la presencia rusa durante la producción de la película, en la que participaría un gran número de extras, muchos de ellos auténticos cosacos. «La ilusión del escenario ruso era tan grande que era difícil de creer que estabas en California», escribió uno de los visitantes rusos que vio la producción<sup>11</sup>. Curiosamente, entre los que aprobaron el *set* se encontraban algunos de los críticos culturales rusos más sofisticados.

Una vez logrado cierto grado de autenticidad, la comunidad de emigrantes estaba dispuesta a perdonar los fallos en la representación de Rusia, incluso cuando algunos de ellos les resultaban bastante evidentes.

Matich debate este fenómeno en el contexto de otra producción del primer Hollywood de 1926, la película de Joseph von Sternberg, *The Last Command*, que recibió la aprobación de los revisores de la emigración rusa<sup>12</sup>.

El ubicuo Lodizhensky estaba entre los consultores de esta película, e incluso sirvió de modelo para su personaje principal<sup>13</sup>. En realidad, este personaje era un antiguo general del ejército ruso que acababa trabajando de humilde extra en Hollywood. Era descubierto por un director proveniente de la Rusia soviética que, debido a su actividad antigubernamental antes de la Revolución, había sufrido a manos del general. Como venganza, el director forzaba al general a representarse a sí mismo en una película que estaba a punto de filmar. El anciano llevaba puesto su uniforme de oficial de alto rango y sus múltiples medallas militares, pero tenía que aceptar las órdenes humillantes del hombre cuya vida una vez estuvo en sus manos. En la última escena de la película, el pobre general tiene una alucinación en donde se le da la oportunidad de darle la vuelta a la historia. Les está dando a sus *tropas* la orden —*la última orden*— de avanzar, con la esperanza de que su ofensiva pueda evitar la catastrófica Revolución. Unos minutos más tarde, muere en el *set* de un ataque al corazón.

En la película, la representación de la desastrosa participación de Rusia en la I Guerra Mundial y de la Revolución, se simplifican en extremo, por decirlo así. Existe además una gran ironía en el hecho de que el



Fig. 3. Alexander Toluboff, iglesia de Santa María Virgen, Los Ángeles, 1928, en una etapa preliminar de su construcción.



Fig. 4. iglesia de Santa María Virgen, Los Ángeles. Consagración de la iglesia.

papel del general ruso lo represente un actor alemán, Emil Jannings. Simultáneamente, los verdaderos oficiales de alto rango del ejército blanco permanecían sobre el telón de fondo o detrás de la pantalla. Stenberg escribe en sus recuerdos de la película que le fue difícil persuadir a los consultores rusos de que ocultasen su desdén por la manera en la que los extranjeros representaban a su país. Sin embargo, al final la película fue aceptada por la comunidad rusa como un éxito. Esta obra de un gran cineasta, *The Last Command*, contiene escenas que incluso ahora, ochenta años después de su producción, siguen siendo conmovedoras. Aunque no sea totalmente auténtica, la película toca todas las cuerdas del alma de los emigrantes que siguen enfrentándose a la pérdida de su patria y de su identidad.

La actitud de la comunidad rusa hacia la iglesia de Santa María Virgen fue similar. La iglesia se construyó en el distrito de Silver Lake, Los Ángeles, en 1928 (Fig. 3-4). Se parecía a la iglesia de la película *The Cossacks*, hasta tal punto que el propio decorado fue transportado desde el terreno de Culver City a su nueva ubicación en Micheltorena Street. El análisis de los planos de la iglesia muestra que fue construida desde cero. No obstante, es muy probable que su arquitecto, Toluboff —el antiguo diseñador del set de *The Cossacks*— hubiese reciclado el diseño.

La iglesia se convirtió en uno de los lugares preferidos de la comunidad rusa del sur de California, y de la

Iglesia ortodoxa rusa en el extranjero en general<sup>14</sup>. Se celebraron allí bodas y celebraciones de emigrantes rusos de alto perfil. Esta entusiasta recepción de la iglesia sugiere una pregunta difícil. Como estructura permanente, el diseño de la iglesia resulta aún más cuestionable que una pieza de un decorado. Dejando de lado lo adecuado de imitar el estilo del pasado, su forma arquitectónica representaba las construcciones de albañilería del siglo XIII. Resulta extraña como pastiche encima de una estructura de madera ligera de California que se vuelve aparente una vez que se examinan una serie de detalles. Lo que parecía algo auténtico en la pantalla del cine —incluso aunque su ubicación en una aldea cosaca fuera dudosa— no resistía el examen de cerca.

La historia de Matich lleva a la conclusión de que la autenticación de un artefacto cultural conlleva una variedad de formas. En momentos de enormes cataclismos sociales en los cuales la identidad cultural se ve seriamente amenazada, son posibles los compromisos. La gente necesita una confirmación material y formal de que pertenece a una tradición, incluso aunque su representación no sea perfecta. El concepto de ideología, tal y como lo definió el filósofo francés Paul Ricoeur, puede ser más aplicable a la historia de la iglesia de Santa María Virgen que a la crítica de Baudrillard<sup>15</sup>. La teoría de Ricoeur abraza el principio marxista de que la ideología es una alteración de las verdaderas condiciones económicas, que también es una premisa fundamental del famoso



Fig. 5. Capilla italiana, Orkney, Escocia, h. 1943.

ensayo de Baudrillard. No obstante, Ricoeur argumenta que más que un invento siniestro de la economía capitalista, la ideología es un atributo más general del mundo contemporáneo. Para lograr ofuscar la desigualdad económica, una ideología debe también abrazar aquellas percepciones de la realidad que son de naturaleza puramente racional. Además, las ideologías proporcionan un fin a los miembros de la sociedad y les inspiran en su búsqueda de sentido vital. La ideología de la comunidad rusa de Hollywood en la década de 1920 era una mezcla compleja. Por una parte, fusionaba los propios intereses con las apasionadas convicciones políticas; por otra, los sueños de retorno con la necesidad de encontrar un sentido a las prácticas diarias; finalmente, la lucha por la excelencia con la voluntad de aceptar compromisos.

Además, durante los primeros años de la historia de esta iglesia, su encanto se derivó de su naturaleza temporal. A este respecto, podría compararse con la capilla italiana construida por los prisioneros de la II Guerra Mundial en las Islas Shetland (Fig. 5). El edificio no oculta la desconexión entre estructura y representación. Tomando prestado otro de los conceptos de Ricoeur, la «violación del código de pertinencia» entre la figura y el terreno condujo a una nueva pertinencia poética<sup>16</sup>. En lugar de un simulacro, la capilla parece una metáfora de la estancia temporal en el exilio, de la perseverancia y de la esperanza de retornar. La iglesia de Micheltorena Street debe de haber impulsado emociones similares. En



Fig. 6. Alexander Toluboff, iglesia de Santa María Virgen, Los Ángeles,

este caso, la incongruencia entre la forma y la construcción era menos aparente, pero no menos conocida para los parroquianos.

Paradójicamente, la iglesia de Santa María Virgen quedó mejor insertada en el terreno inestable de Los Ángeles que gran parte de su arquitectura *permanente y seria*<sup>17</sup>. La gran ironía de la inmigración rusa de la década de 1920 fue que sus representantes tuvieron que vivir en el extranjero toda la vida. Vieron cómo sus hijos crecían adquiriendo la cultura norteamericana y con escasos vínculos con Rusia. Al crecer la congregación eclesiástica después de la II Guerra Mundial, su demografía también cambió. Inicialmente era una estructura temporal, casi rescatada literalmente de un *set* de película. Luego se convirtió en un bastión de la cristiandad ortodoxa en la costa oeste, sirviendo a una variedad de grupos étnicos y sociales que no querían tener Rusia como residencia permanente.

Además de la iglesia se construyeron otros edificios en el terreno que reflejaron dichos cambios. Por desgracia, con estos añadidos se perdió gran parte del encanto de la estructura original (Fig. 6). Su arquitectura se volvió más genérica, dando lugar simplemente a una serie de atributos obligatorios en los rituales de la Iglesia ortodoxa rusa. Al ser construida en 1928, la iglesia enfatizaba la pérdida del hogar y la distancia de la tierra amada, lo cual, según el teórico Alberto Pérez-Gómez, contribuye a la poesía del cine, del teatro y de

la arquitectura<sup>18</sup>. Tal y como permanece hoy día, la *impertinencia* de la metáfora de la iglesia de Santa María Virgen, desaparece.

\* \* \*

El presente artículo plantea más preguntas que de las que responde. Argumenta que la representación puede y debe formar parte del arsenal del diseño arquitectónico, y que el apelar a la memoria y al poder de la metáfora enriquece y hace más profunda la experiencia de los usuarios de nuestros edificios. Reconoce el peligro de que la representación se convierta en un estereotipo. Tal y como apuntó Ricoeur, la ideología tiene el potencial de convertirse en algo petrificado y reaccionario. No obstante, este reconocimiento lleva a la conclusión de que es responsabilidad del arquitecto aproximarse a la representación retando constantemente *los códigos de pertenencia* y creando así un nuevo significado poético.

## NOTAS

- (1) Gentilicio de los habitantes de Los Ángeles.
- (2) Jean Baudrillard, «Simulacra and Simulation», The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994.
- (3) *Ibidem*, pág. 6.
- (4) Para un excelente recuento de películas de Hollywood sobre temas y sujetos rusos y de la contribución de los emigrantes rusos a esta película y otras, cf. Olga Matich, «The White Emigration Goes Hollywood», *Russian Review* 64/2 (2005), pág. 187-210.
- (5) Jean Baudrillard, «Simulacra and Simulation», cit.; pág. 9.
- (6) Véase «Russians in Hollywood: A Historical Chronicle», *Faces of Russia: Past and Present* (The On-Line Journal).
- (7) Los cosacos eran un tipo especial de personas dentro del imperio ruso. Tenían cierto grado de autogobierno y los privilegios de los granjeros libres. A cambio, debían proveer al ejército ruso de unidades de caballería de élite. La mayoría de las mancomunidades cosacas o *hosts*, tales como Don, Kuban, Terek, Stavropol, Asov, Astrakhan, Orenburg y una serie de hosts siberianos obtuvieron su estatuto oficial entre el siglo XVIII y la mitad del XIX. Durante la guerra civil rusa, los cosacos lucharon en ambos bandos. No obstante, la mayoría de los hosts o bien se deshicieron o bien perdieron sus privilegios. Para una breve historia de varios hosts cosacos en el norte del Cáucaso, donde se desarrolla la acción de la novela de Tolstoi, véase S.A. Kozlov, «Kavkaz v Sud'bach Kazachestva», San Petesburgo:

Kol'na, 1996. Una serie de unidades de caballería cosaca que abandonaron Rusia con el ejército blanco al final de la guerra civil se unieron a las tropas de actores, demostrando sus habilidades de equitación por toda la Europa occidental y EEUU, incluyendo Hollywood. Cf. Olga Matich, «The White Emigration...», cit., pág. 206.

(8) Fueron igualmente desdeñados por aquellos compatriotas (e impostores) cuyos relatos de proximidad al trono imperial y sobre la magnitud de sus pérdidas fueron exageradas, si no totalmente falsas. Una serie de artículos que aparecieron en Los Angeles Times durante la década de 1920 y 1930 informaban de recién llegados al sur de California que decían ser miembros de la aristocracia rusa, y que eran eventualmente identificados por los *verdaderos rusos* como impostores.

(9) Matich informa de que el rango de Lodyzhensky nunca se llegó a confirmar. No obstante, tampoco fue cuestionado públicamente, porque su posición entre los emigrantes rusos —según dicen— era suficientemente elevada. Cf. Olga Matich, «The White Emigration...», cit., pág. 196.

(10) La eslavofilia fue un movimiento intelectual que se originó en la Rusia del XIX y que oponía el misticismo ruso al racionalismo de Europa occidental. Cf. el artículo «Eslavofilia», en la Enciclopedia Británica.

(11) Cf. Olga Matich, «The White Emigration...», cit., pág. 184.

(12) V. Krymskii, «Russkii Khollihud na ekrane», *Novoe russkoe slovo*, 24 de enero de 1928.

(13) Matich argumenta que puede que hubiese mejores modelos para dicho papel que Lodyzhensky. Ver Olga Matich, «The White Emigration...», cit., pág. 197-199.

(14) Entre aquellos que consideraban la iglesia como parte importante de sus vidas estaban intelectuales y artistas como S.L. Bertenson y V.I. Nemerovich-Danchenko (que junto con K.S. Stanislavsky, fue uno de los fundadores del Teatro del Arte de Moscú), M. Chejov, hermano del famoso escritor y actor renombrado por derecho propio, y los famosos compositores rusos S.V. Rachmaninov e I.F. Stravinsky. En numerosos artículos de Los Angeles Times se informa de conciertos, bodas y funerales, así como de otros tipos de reuniones sociales, en las que participaron miembros reconocidos de la comunidad rusa. Cf. por ejemplo, Los Angeles Times, 1 de octubre de 1930; 29 y 30 de marzo de 1943.

(15) Paul Ricoeur, «Lectures on Ideology and Utopia», Columbia University Press, Nueva York, 1986.

(16) *Idem.*, «The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling», *Critical Inquiry*, 1 (1978), pág. 146.

(17) La casa encargada por Joseph von Sternberg —director de *The Last Command*— a Richard Neutra, que fue reconocida por algunos críticos como una de sus mejores obras, tuvo menos fortuna. Después de pasar por varias manos, finalmente fue derribada por un promotor sin escrúpulos (cf. Thomas Hines, «Richard Neutra and the Search for Modern Architecture: A Biography and History», Oxford University Press, Nueva York, 1982).

(18) Alberto Pérez-Gómez explora la noción de *chora* en varios libros y ensayos. Para un debate sobre la distancia del objeto de deseo como fundamento de la poética en el arte de Europa Occidental, se puede ver su reciente «Built Upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics», The MIT Press, Cambridge/Londres, 2006.