

*Ciclo de conferencias y conciertos*

# «Bajo la estrella de Diaghilev»

En colaboración con  
la Orquesta Sinfónica  
y Coro de RTVE



«Bajo la estrella de Diaghilev» fue el título de un ciclo de conferencias y conciertos que organizaron el pasado abril la Fundación Juan March y la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE, dentro del convenio de colaboración suscrito entre ambas entidades para el desarrollo y la promoción de la música clásica.

Por quinto año consecutivo, la Orquesta y Coro de RTVE –una vez finalizada su temporada normal de conciertos– dedica el mes de abril a un tema monográfico que ofrece no sólo en conciertos sinfónicos y de cámara, sino también en conferencias impartidas por reconocidos especialistas. El pasado año ambas instituciones organizaron un ciclo sobre «Manuel de Falla y su entorno», coincidiendo con el cincuentenario de la muerte del compositor gaditano. En el presente año el ciclo se dedicó a la figura de Serguei Diaghilev, fundador de los Ballets Rusos de principios de siglo, que revolucionaron el mundo de la danza, convirtiéndose en uno de los puntos de referencia del arte de nuestro tiempo. Los ocho conciertos –cuatro de cámara en la sede de la Fundación Juan March y cuatro sinfónicos en el Teatro Monumental– se retransmitieron en directo por Radio Clásica, la 2 de RNE. De ellos se informó en anteriores números de este Boletín Informativo.

Las seis conferencias, celebradas en la Fundación Juan March del 8 al 24 de abril, fueron impartidas por Roger Salas («Los Ballets Rusos de Serguei Diaghilev» y «Los Ballets Rusos y lo ‘español’»); Santiago Martín Bermúdez («Diaghilev y Stravinsky» y «Debussy y los músicos de los Ballets Rusos»); y Guillermo Solana («Los pintores de Diaghilev» y «Picasso y los Ballets Rusos»). De todas las intervenciones se ofrece un resumen en las páginas que siguen.

Una de las corrientes estilísticas de la música y las artes de la primera mitad del siglo XX, la del neoclasicismo –la época de los retornos–, se gestó en algunos de los espectáculos de los Ballets Rusos. Diaghilev, que reunió en torno suyo a un gran número de colaboradores entre bailarines, coreógrafos, pintores, escritores, etc., no se limitó a la renovación en el arte de la danza, sino que la innegable influencia que su compañía de ballet tuvo en la presentación de todo tipo de espectáculos teatrales supuso un gran avance musical y literario en la cultura europea en las tres primeras décadas de nuestro siglo.

Durante la celebración del ciclo la Fundación Juan March ofreció una exposición de materiales relacionados con el mismo.

Roger Salas

## «La intuición de un dilettante ilustrado»

Los Ballets Rusos de Diaghilev son un hito crucial en toda la historia del ballet. Sin embargo, no fue hasta fines de los 60 y coincidiendo con la moda *revival*, que hizo volver los ojos a la ópera barroca, al ballet de corte y a la interpretación de la música con instrumentos antiguos, cuando empezó a haber un interés por el significado de Diaghilev en el desarrollo del ballet moderno. Cuando vemos una reconstrucción de *El sombrero de tres picos* o de *La consagración de la primavera* nos damos cuenta de hasta qué punto estas coreografías eran modernas con respecto a las manifestaciones artísticas de su tiempo. Quizá haya sólo dos momentos en la historia de la coreografía de la cultura occidental donde se produce esto: en el siglo XVIII y en tiempos de Diaghilev, con cuatro figuras fundamentales: Fokin, Nijinski, Massine y Balanchine, las cuatro ruedas de ese carro cuyo timón era Diaghilev.

Para mí, Diaghilev es el mejor ejemplo del dilettante ilustrado, considerando el término dilettante en un sentido altamente positivo. ¿Cuál era el caldo de cultivo que le ayudó a convertirse en un renovador tan profundo del ballet? Entre 1903 y 1907 hay un período crucial para el ballet en San Petersburgo. La danza está muy asociada con la ópera. Hay como un resurgir a la rusa de la ópera-ballet y esto es lo que inicia a Diaghilev en el ámbito del ballet. Es amigo de músicos y pintores y todo ello le propicia un gran interés por la preparación de espectáculos. En 1905 se produce una revolución con la primera visita a Moscú y San Petersburgo de Isadora Duncan; y un año después el joven Fokin declara que ha inventado un nuevo

estilo, el neorromanticismo en ballet, y hace dos ballets muy importantes: el solo de *La muerte del Cisne* y *Chopiniana (Las sílfides)*. Desde 1905 Diaghilev decide hacer una compañía paralela al ballet oficial, reclutando para ella a una serie de artistas jóvenes que hoy conocemos como los grandes mitos del ballet, pero que en aquella época eran casi unos adolescentes llenos de inquietudes y notablemente dotados para la danza: Ana Paulova y Nijinski, entre otros.

La llegada de los Ballets Rusos al Châtelet, de París, en esos primeros años de siglo significó una enorme revolución en lo coreográfico, porque independientemente de las propuestas modernizantes que traía Fokin, el nivel técnico que ofrecía el ballet ruso era muy superior al del occidental, constituido básicamente por el Ballet de la Ópera de París. Pero hasta 1911, Diaghilev dará una de cal y otra de arena: creará ballets rupturistas y muy modernos y también ballets relacionados con la tradición rusa. Tenía la habilidad y sabiduría para conjuntar al músico y al coreógrafo en una obra de arte: ejemplos son *La bella durmiente*, *El lago de los cisnes*, *Coppélia* y más tarde *La siesta del fauno* o *El sombrero de tres picos*, *Parade* o cualquiera de esas joyas de la época. Diaghilev tenía esa intuición para reunir en el momento adecuado los elementos adecuados.

A principios del siglo XX, el ballet occidental estaba en franca decadencia, atravesaba un cierto manierismo en su técnica. En cambio los bailarines rusos traían un empuje extraordinario y una frescura que pronto entusiasmó al público y a la crítica de París. Fokin aporta una serie de puntos muy importantes en la técnica: el pie descalzo, el



**Roger Salas** (Holguín, Cuba, 1949) vive en España desde 1985. Nacionalizado español. Ha dirigido la edición española de *El Periódico de las Artes*. Crítico de danza de *El País*, ha realizado diseños de escenografías para ballets. Diseñó la coreografía del espectáculo *Goya en la Danza* y otro ballet sobre Goya estrenado en el Teatro Kirov de San Petersburgo. Para esta compañía prepara una revisión estética del ballet *Don Quijote*, así como una producción para el Ballet de la Comunidad de Madrid, de Víctor Ullate.

tratamiento de los temas mitológicos (algo que regresa al ballet justo después de la visita de Isadora Duncan a Rusia).

Un primer gran hito es *La siesta del fauno*, un invento de Diaghilev para su bailarín favorito, Nijinski. Se interesa por el poema de Mallarmé y la música de Debussy, y despierta en Nijinski el interés por hacer la coreografía. Diaghilev le pide a Fokin, figura clave en el éxito hasta entonces de los Ballets Rusos, que ayude a Nijinski en el proyecto. *La siesta del fauno* juega con convertir al bailarín en parte de la pintura, del cuadro escénico, algo nuevo para la tradición coréutica del ballet. De tema mitológico será también *Daphnis y Cloe*, con música de Ravel, y *Apolo Musageta*, de Stravinsky, con

coreografía de Balanchine.

El ballet *Juegos* (1913), con Nijinski, es muy importante desde un punto de vista estrictamente coréutico por llevar el mundo del deporte al ámbito del ballet y por ser el primer ballet en la historia en el que se usa ropa de calle (en este caso, ropa de tenis). En ese mismo año de 1913 se produce el estreno polémico de *La consagración de la primavera*. El escándalo fue enorme. La mitad del público aplaudía, la mitad gritaba y pateaba. Se introduce en esta coreografía una especie de paleofolklore muy idealizado, en la que se suprimen todos los pasos de ballet; todas las posturas han de ser contrarias al ballet académico.

Entre el 1914 y 1917 hay una especie de segunda época en la que se producen ballets muy importantes. Vuelve a mirar al pasado y a los temas rusos. Diaghilev ha entrado en crisis con Nijinski y le obliga a dejar la compañía. El lugar del favorito lo ocupará Leónidas Massine. Fokin sigue en la compañía, como alma constante y gran cerebro oculto y discreto de la coreografía del siglo XX. Entre 1914 y 1917 se producen acontecimientos importantes. Veamos algunos: *El gallo de oro*, de Rimski-Korsakov (dirigido por Fokin), que marca el regreso a los temas rusos. También están *Parade*, *El sombrero de tres picos* y los *Cuentos rusos*. Entran los temas españoles en los Ballets Rusos. También Diaghilev estrena en 1914 *La leyenda de José*; y se interesa en la danza de carácter en *Cuentos rusos* y en *So-leil de minuit*. En 1923 creará con Stravinsky esa gran obra que es *Las bodas*, otro de los grandes hitos de la coreografía gestada por Diaghilev. En 1928 y 1929 se produce *Apolo Musageta*, de Balanchine.

El 19 de agosto de



1929 muere Diaghilev en Venecia. Van a surgir toda una serie de movimientos modernos: la huella de la Bauhaus que se estaba desarrollando paralelamente se va a implantar muy rápidamente, como si la muerte de Diaghilev hubiera provocado esa germinación, como si todo lo que Diaghilev había sembrado desde 1904 hasta 1929 sufriera una explosión y una implantación definitiva dentro del arte del siglo XX.

### *Los Ballets Rusos y «lo español»*

No sólo es notoria la influencia y presencia del tema español en los ballets de Diaghilev, sino que si la danza y el ballet con temas españoles siguen presentes hoy en el ballet universal es, en gran parte, gracias a los Ballets Rusos de Diaghilev. Desde fines del siglo pasado, en torno a 1875, cuando empieza a ser asiduo del Teatro Marinsky, Diaghilev participaba de la euforia por el baile español. Cuando llega a España, queda deslumbrado en sus primeros contactos con los cafés cantantes en Madrid, en San Sebastián y sobre todo en Andalucía, con sus primeras visitas a los círculos gitanos, donde ve por primera vez un flamenco más puro.

La presencia española en los ballets de Diaghilev se concreta en tres piezas fundamentales: *El sombrero de tres picos*, con coreografía de Leónidas Massine y diseños de Pablo Picasso; *Las Meninas*, un ballet muy interesante, concebido por Diaghilev cuando conoció la pintura de Velázquez, con diseños de José María Sert y que se estrena en San Sebastián; y el llamado *Cuadro gitano*, que no era sino la primera versión teatral de uno de los espectáculos de un café cantante, la génesis de lo que luego se llamará un tablao flamenco. También recurrió para éste a Picasso en los temas de vestuario y del telón. Estas tres piezas discurren entre 1917 y 1921; y es justamente a partir de 1921 cuando surgirán otros ejerci-

cios paralelos de ballet moderno donde van a aparecer temas españoles, a la zaga del éxito obtenido por Diaghilev. El primero es el de Antonia Mercé, que imita al dedillo el tema del *Cuadro gitano* y hace su primer *Cuadro flamenco*, con diseño del pintor canario Néstor de la Torre; y los ballets suecos harán varias piezas con tema español, uno de ellos sobre la *Suite Iberia* de Albéniz.

Antonia Mercé, por su parte, concibe su compañía bajo la influencia de Diaghilev y la denomina «Les Ballets Espagnols». La influencia de lo español en el ballet ruso tocó directamente a su coreógrafo Mijhail Fokin. Éste era fundamentalmente un bailarín de carácter, y a comienzos de 1915, cuando se separa de los Ballets Rusos, vuelve a San Petersburgo y hace la *Jota Aragonesa* utilizando una de las *Suites españolas* de Glinka.

Para *El sombrero de tres picos* Diaghilev encuentra en Madrid una versión de la obra *El corregidor y la molinera* a partir de la cual piensa hacer un ballet. Su idea primera era hacerlo con *Noches en los jardines de España*, de Falla, pero éste no desea que su obra sea bailada. Surge entonces otra posibilidad: montar *El sombrero de tres picos*, cuyo estreno en el teatro Alhambra, de Londres, está lleno de anécdotas. Es éste, además, el primer ballet español con partitura española creada para ballet y en el que todo el carácter del baile remite a la danza española.

A la muerte de Diaghilev Antonia Mercé incluirá en su repertorio danzas de *El sombrero de tres picos*, entre ellas las *Danzas del molinero*, que ella bailaba vestida de hombre. Incluso el traje es una réplica del que había diseñado Picasso para el ballet de Diaghilev. Y casualmente, cuando ya poco antes de la muerte de Antonia Mercé, en 1936, su compañía representa *El amor brujo* en la Opera de París, incluye en el mismo programa el ballet de Diaghilev *El gallo de oro*, con música de Rimski-Korsakov.

Santiago Martín Bermúdez

## «Diaghilev y Stravinsky»

La colaboración entre la compañía de los Ballets Rusos de Serguei Diaghilev e Igor Stravinsky comenzó en 1910 y concluyó con la muerte del gran empresario, en 1929. 1920 es el año del estreno de *Pulcinella*, un ballet para el que Picasso hizo decorados y figurines, y Massine la coreografía. Fue la primera colaboración entre Picasso y Stravinsky, dos artistas a los que muchos han encontrado claros paralelos estéticos. En 1920 cumplen los Ballets Rusos once años, y a pesar de la crisis que ha supuesto la Gran Guerra puede decirse que se encuentran en un momento de esplendor. En lo que se refiere a Stravinsky, la música de *Pulcinella* es su primera incursión en el pasado occidental. Por contraste, pensemos en la danza final, la de la Elegida, de *La consagración de la primavera*, estrenada en 1913 en medio de un gran escándalo: mientras ésta supone el coqueteo con la barbarie, dentro de una estética que prefiere lo primitivo, lo bárbaro, la visión estilizada de lo popular, *Pulcinella* está basada en motivos de varios compositores del siglo XVIII, en especial G. B. Pergolese. El contraste es considerable. ¿Qué ha sucedido en estos siete años?

Diaghilev conoció algunas partituras del joven Stravinsky en 1908, y al año siguiente, le encargó la orquestación de algunas piezas del ballet *Las sílfides*, basado en temas chopinianos. Al mismo tiempo, se le había encargado a Maurice Ravel un ballet basado en la novela de Longo, *Dafnis y Cloe* (siglo II de nuestra era). Ravel no

terminará de decidirse, ante la precaria situación financiera de los Ballets Rusos, y Diaghilev se decide por otro proyecto, *El pájaro de fuego*, basado en un relato de la tradición rusa. Dos compositores, Cherepnin y Liadov, declinan la oferta por varias razones. Es entonces la gran oportunidad de Igor Stravinsky, que aunque asustado por la responsabilidad, termina el ballet a tiempo. Es un gran éxito y el empresario ruso comprende que es preciso acudir a verdaderas partituras originales para ballet y dejar los arreglos y fragmentos que había utilizado desde su primera temporada de 1909.

Al principio, los Ballets Rusos parecían algo así como el intento de crear una obra de arte total (plástica, música, danza) por otros medios. Los contemporáneos de aquel fenómeno podían muy bien pensar que los Ballets Rusos aspiraban al ideal wagneriano, pero con sus propios matices. Hoy sabemos que lo que desarrollaron Diaghilev y su compañía fue algo muy distinto, fue una empresa y un objetivo propios, originales, nuevos.

Pero en aquella primera temporada de 1909 las cosas se confundían porque aún no había trabajado Diaghilev con Stravinsky, con

Ravel, con Debussy, con Falla, con Satie, con Prokofiev, etc., por no referirnos

más que a compositores, a creadores de música. Es decir, todavía no se había puesto de manifiesto el carácter progresivo, vanguardista en ocasiones, de la aportación de los Ballets Rusos en música, en danza, en decorados y en figurines, ni es proba-



Stravinsky, por Picasso

ble que el propio Diaghilev tuviera en ese momento la conciencia de sus propias posibilidades que adquirirá en poco tiempo.

Con *Petrushka*, estrenada en 1911, estamos ante una nueva estética, en muchos sentidos una provocación, un comienzo de la «novedad a cualquier precio», del «más difícil todavía»: primitivismo, infantilización, barraca de feria, chafarrinón; en una palabra, alteración del concepto de belleza. Ya en el *Pájaro*, pero sobre todo desde *Petrushka*, se advierte una de las mayores aportaciones de Stravinsky, el ritmo, bastante olvidado en la tradición occidental de la última década. *La consagración de la primavera*, de 1912, se estrena en mayo de 1913. La barbarie en el escenario podría decirse que es una especie de anticipo de la barbarie en el campo de batalla que estallará en el verano de 1914. Ese año Stravinsky puede permitirse la continuación de una obra que había interrumpido en 1910 por culpa de *El pájaro de fuego*. Se trata de su breve ópera *El ruiseñor*, cuyo primer acto nos muestra aún al Stravinsky rítmico y debussyista de entonces, mientras que los dos últimos evidencian la evolución de esos años decisivos.

Al final de la guerra, y con apuros económicos, Stravinsky compone *La historia del soldado*. Ansermet, habitual de los Ballets Rusos, dirigirá el estreno de la obra en Suiza. Diaghilev, celoso de que sus compositores trabajen fuera de casa, nunca querrá estrenarla. Stravinsky en 1920 empieza a componer obras clásicas, inspiradas en la tradición de la música occidental. Atraviesa por entonces una triple crisis: exiliado de su país, donde se consolida el régimen bolchevique que él no acepta, tiene problemas en su matrimonio y sufre una crisis religiosa que le lleva a componer temas religiosos. La década de los veinte será también de distanciamiento progresivo entre Stravinsky y Diaghilev.

En 1922 los Ballets Rusos estrenan una obra escénica que Stravinsky ha-



**Santiago Martín Bermúdez** es licenciado en Ciencias Políticas y Sociología y pertenece al Cuerpo de Administradores Civiles del Estado. Desde 1978 es crítico musical en revistas especializadas, periódicos y Radio Nacional de España. Cofundador de la revista *Scherzo*, de la que es consejero de redacción. Es autor de obras de teatro. Premio «Lope de Vega» 1994 por *No faltéis esta noche* y finalista del Premio Nacional de Literatura por *Penas de amor prohibido* (1996). De esta última obra ha escrito el libreto de una versión operística.

bía concluido en 1917: *Las bodas*, un nuevo ceremonial ruso, pero de la Rusia cristiana, y en este sentido es una especie de anti-Consagración.

La ópera *Oedipus Rex*, cuyo libretista es Cocteau, se la dedica Stravinsky a Diaghilev, aunque éste la estrenó solamente en versión de concierto. También se estrenó por los Ballets Rusos otra ópera sobre la antigua Grecia: *Apollon Musagète*. Aquí Stravinsky tiene oportunidad de rendir homenaje al dios del sentido de la medida, de las artes, de la danza. La mecenas americana Elizabeth Sprague Colidge le encargó esta obra, con una serie de limitaciones, y el compositor, que decía no saber moverse sin sentirse limitado, compuso el gran manifiesto de su nuevo credo estético.

## Debussy y los músicos de los Ballets Rusos

En la música francesa de la época se distinguían dos bandos: los postrománticos herederos de César Frank, que constituían la ortodoxia (Vincent d'Indy, Chausson y otros) y pretendían dar una vía francesa a la tradición centroeuropea, en especial al wagnerismo; y los que trataban de hacer algo específicamente francés frente al wagnerismo. En este lado estaban Fauré y, sobre todo, Debussy y Ravel. Y después de la Gran Guerra, aparecen una serie de compositores agrupados alrededor de Satie y Cocteau, amigos de Stravinsky, aunque no revueltos con él. Este grupo ofrecerá un antiwagnerismo más radical; eso sí, a costa de simplificar la música en ritmo, armonías, melodía, etc. Es el Grupo de los Seis. Pues bien, Diaghilev, con su fino olfato, se fija pronto en lo más prometedor o en lo consagrado más moderno. Se fija en Debussy y en Ravel, y más tarde en algunos de los Seis.

Cuando en 1912 se estrena en ballet *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Debussy queda totalmente decepcionado. La obra provoca un escándalo, quizá debido a los conocidos gestos supuestamente obscenos del fauno interpretado por Nijinski, y no a la música de Debussy, que se había estrenado en 1894, dieciocho años antes. Poco después a Nijinski se le ocurre la idea que llevará a la composición de *Juegos*, estrenada en 1913.

Cuando Maurice Ravel entra en contacto con los Ballets Rusos en 1909, es un compositor conocido aunque no un consagrado como Debussy, trece años mayor que él. 1909 es el año de *Gaspard de la Nuit*. Los Ballets Rusos estrenarán, después de bastantes retrasos, el ballet *Daphnis et Cloé*, en 1912 y *Ma mère l'Oye*. Tampoco fueron muy fluidas las relaciones entre Diaghilev y Ravel.

Satie se sitúa contra el preciosismo y la complejidad armónica de

Debussy y Ravel, esto es, del llamado impresionismo. Y al mismo tiempo contra la afectación, contra el *pathos*, contra «el tomarse uno mismo en serio». Es la suya una música más sencilla, que puede bordear lo banal pero que nunca cae en lo vulgar. Un despojamiento, un paso más hacia el antiwagnerismo. Con ello se adelantó a los Seis, que le tomaron por su maestro. Otro compositor francés que estrena con los Ballets Rusos será Poulenc (*Les biches*, en 1924).

No es posible saber lo que hubiera sido de los Ballets Rusos de haber vivido Diaghilev más que esos 61 años que vivió tan intensamente. No sabemos si su olfato hubiera seguido funcionando, si se le hubiera dado a la compañía el cambio que necesitaba en esos momentos. Podemos decir, eso sí, que Diaghilev y sus Ballets Rusos aportaron a Occidente una inquietud y creatividad artísticas que sin ellos hubiera sido más pobre.

Diaghilev, sin duda, no siempre supo comprender a los hombres geniales que estaban a su lado, en especial algunos músicos, como Debussy o Ravel. O acaso es que no consiguió admitirlos del todo. Fue tiránico, caprichoso, celoso y a veces arbitrario. Pero gracias a él existen músicas como *Petrushka*, *El hijo pródigo*, *Juegos* y *Daphnis y Cloé*, entre otras.

Fue él quien descubrió a Stravinsky, acaso el compositor más importante del siglo XX, y quien realizó encargos a autores que quién sabe lo que hubiera sido de ellos sin ese impulso. Vivió una época de vanguardias, de búsqueda, de inconformismo.

Fue un empresario en una época en que ser empresario de ballet era todavía posible. Hoy esa raza ha desaparecido. Quedan los llamados gestores culturales y los directores artísticos, esos que jamás encargan un ballet a ningún compositor de su tiempo. Diaghilev era grande, no tenía nada que ver con eso.

Guillermo Solana

## «Los pintores de Diaghilev»

Cuando en la primavera de 1916, Diaghilev llegó a Madrid con sus Ballets Rusos, invitado personalmente por Alfonso XIII, fue recibido en palacio con sus colaboradores y bailarines. El rey le preguntó: «Bien, ¿qué hace usted en la compañía? Usted no dirige. No baila. No toca el piano. ¿Qué hace usted?» Diaghilev respondió: «Majestad, yo soy como Vos. No trabajo, no hago nada, pero soy indispensable».

Serguei Diaghilev (1872-1929) fue el monarca absoluto de sus creaciones; no sólo promotor o mecenas, sino una especie de artista global, sin especialidad definida. Antes de convertirse en empresario de ballet, había estudiado música y se había apasionado por la pintura. En la década de 1890, fundó con algunos amigos el grupo *Mir Iskusstva* (El mundo del arte). Aquel movimiento, influido por el *art nouveau* occidental, aspiraba a la síntesis de las artes –palabra, música, forma y color– en un esfuerzo estilístico único.

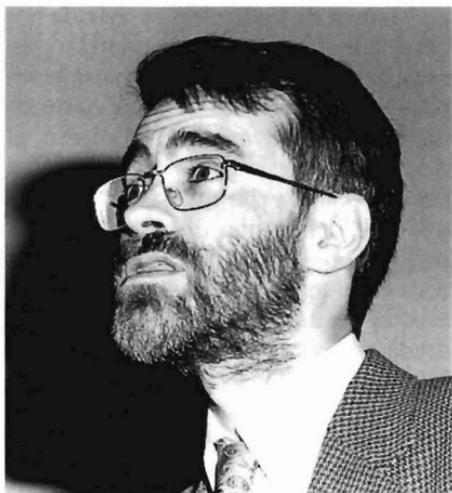
Este principio lo aplicaría más tarde al ballet, concebido como *obra de arte total* y como creación en común de diversos artistas. Desde 1909, cuando su *troupe* deslumbró al público de París, hasta su muerte en 1929, Diaghilev montaría casi cincuenta ballets diferentes en las principales capitales de Europa y América. Durante dos décadas, los Ballets Rusos se nutrieron con el trabajo de los mejores coreógrafos (Fokin, Massine, Balanchine), compositores (Stravinsky, Prokofiev, Milhaud, Falla) y artistas visuales.

En el terreno plástico, la primera etapa de los Ballets Rusos (1909-1914) está dominada por el suntuoso exotismo de Léon Bakst y otros pintores del grupo *Mir Iskusstva*. En la segunda etapa, a partir de 1914, sin dejar de contar con pintores conservadores,

Diaghilev incorporaría a la vanguardia más audaz. Ante todo, a los rusos Mikhail Lariónov y Natalia Goncharova. En los decorados y vestuario de Goncharova para *El gallo de oro* (1914) o en los Lariónov para *Sol de medianoche* (1915), los motivos populares rusos se reinterpretan en un lenguaje primitivista simplificado, bajo la influencia del cubismo y el futurismo.

Después vendría la decisiva colaboración con Picasso. Y tras él, la plana mayor de la Escuela de París: Matisse, Derain, Braque, Juan Gris, Henri Laurens, Georges Rouault. Se han estudiado menos los contactos de Diaghilev con los movimientos más radicales de la vanguardia, como el futurismo italiano, el surrealismo francés o el constructivismo ruso. Diaghilev conoció a los futuristas en Italia durante la primera guerra mundial. Uno de ellos, Giacomo Balla, creó para él en enero de 1917 una especie de coreografía sin bailarines sobre el breve poema sinfónico de Stravinsky *Fuegos artificiales*. Era un escenario de formas geométricas abstractas que se iluminaba desde dentro o desde fuera con diversos colores, en casi cincuenta combinaciones distintas y sucesivas. A otro futurista, Fortunato Depero, Diaghilev le encargó el escenario para *Canto del ruiseñor*, de Stravinsky. Pero la imaginativa propuesta de Depero –una especie de exuberante jardín geométrico de colores vivos– no fue aceptada por Diaghilev, que pasó el encargo a Matisse.

En 1925 descubrió Diaghilev a los pintores surrealistas; Picasso le presentó a Joan Miró y Max Ernst; y el empresario les encomendó los diseños para su ballet *Romeo y Julieta* (1926). Miró realizó el telón y la escenografía para la primera parte de la obra en el estilo de sus semiabstractas pinturas oníricas de la época. Los bocetos de



**Guillermo Solana** es doctor en Filosofía y profesor titular de Estética en la Universidad Autónoma de Madrid. Crítico de arte en *Arquitectura viva* y crítico de libros en *ABC Cultural* y *Revista de Libros*, es autor de varias obras (*El impresionismo*, *Paul Gauguin*). Ha colaborado en volúmenes colectivos como *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, dirigido por Valeriano Bozal, e *Historia del Arte* (vol. IV), dirigida por Juan Antonio Ramírez.

Ernst para los decorados de la segunda parte se basaban en la técnica del *frottage*, que el pintor había comenzado a investigar pocos meses atrás. Pero los líderes del grupo surrealista, André Breton y Louis Aragon, no aprobaron aquella colaboración; sabotearon la representación y acusaron públicamente a sus compañeros Miró y Ernst de haber traicionado el carácter «esencialmente subversivo» de la Idea surrealista, vendiéndose a una «aristocracia internacional». La inspiración afín al surrealismo reaparecería en la última producción de Diaghilev, *El baile* (1929) (música de Vittorio Rieti, libreto de Boris Kojno y coreografía de Balanchine); Giorgio de Chirico creó para él un misterioso interior metafísico poblado de ruinas clásicas y un vestuario basado en elementos arquitectó-

nicos, tanto antiguos (arcos de triunfo, fustes, capiteles y volutas) como modernos (chimeneas industriales). 1927 fue para Diaghilev el año del constructivismo. Para *La gata* (libreto de Kojno basado en Esopo y música de Henri Sauguet), encargó decorados y trajes a Naum Gabo y su hermano Anton Pevsner. En su relación con futuristas, surrealistas y constructivistas se manifiesta la peculiar actitud estética de Diaghilev. Con su pasión por los experimentos y las novedades artísticas, el empresario ruso coincidía tácticamente con los movimientos vanguardistas.

### *Picasso y los Ballets Rusos*

Al estallar la Gran Guerra en 1914, Pablo Picasso, embarcado en la aventura del cubismo, se vio de pronto abandonado: su compañero Georges Braque se marchó a luchar al frente, y su marchante, Kahnweiler, tuvo que abandonar Francia. Entonces llamó a su puerta el joven poeta Jean Cocteau. Éste y una dama chilena, la señora Errazuriz, llevaron a Diaghilev al estudio del pintor, que se comprometió a trabajar en el ballet *Parade*. Picasso viajó con la *troupe* de los Ballets Rusos a Italia, se enamoró de una bailarina, Olga Koklova, y se casó con ella. Bajo la influencia de Olga, Picasso inició una nueva vida mundana y su misma pintura se transformó: Italia y el ballet acentuaron su evolución artística neoclásica (iniciada ya en ciertos dibujos de 1914) que culminaría entre 1920 y 1923.

Se ha querido ver en estos episodios la historia de una corrupción: la traición de Picasso a los postulados de vanguardia que él mismo había contribuido a formular. Aparte del telón para *El tren azul* (1924) y del decorado para el ballet *Mercurio* (1924) (concebido para las *Veladas de París* de Étienne de Beaumont, pero repuesto por Diaghilev tres años después), la colaboración de Picasso en los Ballets Rusos se redujo a cuatro empresas

principales: *Parade* (1917), *El sombrero de tres picos* (1919), *Pulcinella* (1920) y *Cuadro flamenco* (1921).

En *Parade* destacaba el contrapunto entre la figuración tradicional y el cubismo. Ante todo en el vestuario. Para el mago chino o los acróbatas, personajes previstos en el libreto de Cocteau, Picasso diseñó trajes de fantasía en colores vivos. Pero el propio Picasso introdujo tres personajes nuevos, los *managers*, que salían a escena para anunciar las actuaciones: el *manager* francés, el *manager* americano, el *manager* caballo, etc. Confeccionados con *papier maché* coloreado, madera, tela y chapa, estos seres de talla sobrehumana reducían a los otros personajes al tamaño de muñecas. El vestuario anti-anatómico hacía de los *managers* una especie de decorados móviles: esculturas cubistas ambulantes. Se inspiraban en los hombres-sandwich de la publicidad callejera, en los gigantes de las fiestas populares o, en fin, en las máscaras bailables de las culturas no-occidentales.

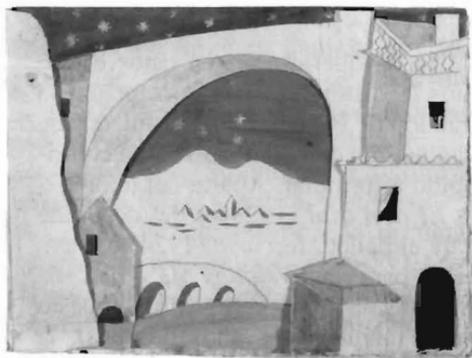
El famoso telón de *Parade* parecía un retorno a la visión sentimental de los saltimbanquis de la «época rosa». Pero el estilo, mucho más plano, estaba condicionado por el cubismo, tanto en la forzada anatomía de las figuras como en el denso espacio creado por la superposición de cortinas.

Esta tendencia se confirma en *El sombrero de tres picos* (libreto de Gregorio Martínez Sierra, basado en Pedro Antonio de Alarcón, con música

de Manuel de Falla). En la serie de bocetos y maquetas que Picasso hizo para el decorado, el sencillo paisaje serrano inicial se va complicando, se enmarca progresivamente mediante el dispositivo escénico de las casas en primer plano y la arcada del puente, que interponen una distancia entre el paisaje y el espectador. Lo mismo sucede en el telón, donde asistimos a una escena en una plaza de toros, encuadrada esta vez por los arcos de las tribunas.

Semejante recurso se hace aun más evidente en los proyectos de Picasso para *Pulcinella* de Stravinsky, basados en la idea del teatro dentro del teatro. Pero Diaghilev los rechazó, y Picasso tuvo que reducirse a la escena de una calle de Nápoles concebida al modo cubista, con las casas enmarcando una vista de la bahía y un barco bajo la luna llena.

Finalmente, en *Cuadro flamenco*, una serie de danzas andaluzas, con música popular española y bailaores, Picasso realizó los decorados (originalmente encargados a Juan Gris) aprovechando su idea rechazada para *Pulcinella*. Era una especie de *mise en abîme*, de marcos encajados uno dentro de otro: la boca del escenario real, la bóveda del teatro (en el techo, la fama tocando la trompeta, en un marco oval), la boca del escenario pintada, los cortinajes y, en fin, el marco que encuadra la naturaleza muerta de flores en una cesta. En los palcos de prosenio pintados se veían grupos de espectadores con atuendo decimonónico. Picasso no podía ser ya un Goya que pintara los temas españoles desde dentro, con mirada íntima y directa. Pero tampoco podía contemplar lo español con los ojos fascinados de un extraño, como lo había hecho Manet. La distancia de Picasso es por ello no simple, sino doble: nos presenta el pintoresquismo español, la españolada, como espectáculo y a la vez a los espectadores con aire no menos teatral y caricaturesco de parisienses del siglo pasado. □



Maqueta del decorado definitivo de Picasso para *El sombrero de tres picos*