

El año pasado, el gran escritor cubano Alejo Carpentier cumplió cien años de haber nacido. Durante todo 2004 en distintos países, México, entre ellos, destacaron su enorme tarea como novelista y cuentista. Sin embargo se dejó de lado, en la mayoría de los casos, su trabajo periodístico, el que usó, entre otras cosas, para hablar de una de sus grandes pasiones: la música. El propio Alejo Carpentier fue un notable pianista y gustaba de vincularse con figuras no sólo de las letras sino asimismo de la ópera, la música sinfónica y el ballet. Creemos que es interesante destacar su labor como musicólogo y por ello, El Búho, en este encarte, dedica sus páginas a reproducir sus hermosos artículos sobre música.

El Búho

### *Fragmentos del libro Ballet de Alejo Carpentier editado en Cuba*

Prólogo del libro

En cada nueva lectura de Alejo Carpentier, veo con mayor claridad ese modo especial que tiene para convocar el futuro, esa agudeza intelectual que pudiéramos definir como «don de sorpresa» y cuya clave está en saber mirar con asombro lo que puede parecer cotidiano, en correr el velo de lo común para que lo maravilloso e ignorado sea connotado... ¿Y si no?, qué decir de sus apreciaciones acerca de Alicia Alonso, en las que nos entregara –en la década del cincuenta– el secreto de su magia en escena: «[...] Ha alcanzado ese momento milagroso -escribió a propósito de una representación de bailarina cubana en Venezuela- en que la intérprete deja de ser una persona, para hacerse, simplemente, una Verdad [...]»

En comparación con otros temas tratados en la sección «Letra y solfa» -música y literatura, por ejemplo- el ballet no es cuantitativamente significativo. Sin embargo, los títulos existentes se bastan por sí mismos para provocar el interés de especialistas y profanos en la materia; tengamos en cuenta que Alejo Carpentier no fue un mero espectador, sino un participante directo en argumentos danzarios genuinamente cubanos –tales como son La Rebambaramba y El milagro de Anaquillé-, en los que colaboró con músicos de la talla de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla; así como, un escritor que incorporó a su obra narrativa personajes y momentos del ballet, muchos de los cuales, comprobaremos en estas «visiones» del cronista de «Letra y Solfa», proceden de las vivencias e impresiones que tuvo del ballet.

# Para la Memoria Histórica

*(Archivo coleccionable)*

## ALEJO CARPENTIER

Para los conocedores, estas páginas significarán un reencontro con los instantes más importantes de la era del ballet y también, una dulce añoranza de esas grandes figuras que, como sombras en movimiento, han sobrepasado su propia existencia. Pero para aquellos que pretendan iniciarse, o que simplemente han permanecido ajenos a tan alta expresión cultural, estos apuntes les permitirán transitar por la historia del ballet sin los obstáculos que los tecnicismos imponen al lego y llegarán a compenetrarse con la novedosa danza de la Duncan, con la grandeza de la Pavlova, con la expresividad de Alicia... e incluso, con esa «mujer extraordinaria» que fue Misia Sert, quien momentos antes de iniciarse Las bodas de Igor Stravinsky –según cuenta el propio Carpentier– buscó, el percatarse de su falta, los cuatro pianos de cola que se requerían para poder ejecutar la partitura. Estos lectores al concluir su lectura se sorprenderán al verse hablando de Ravel, Debussy o Falla como de músicos que nunca les fueron ajenos; y les contarán a sus hijos la «escandalosa» historia que coronó el estreno de La consagración de la primavera, de manera tan apasionada que parecerá que estuvieron aquella noche imperecedera entre los que clamaron a favor de Stravinsky. Y es que este conjunto de asombros y placeres que causó el universo del ballet en Alejo Carpentier, ha sido escrito con claridad. Transparencia que es a su vez el resultado de un estilo periodístico donde se conjugan en verdadera armonía lo anecdótico y lo erudito.

«El balletómano» es un divertimento carpenteriano acerca de un sector del público venezolano de la década del cincuenta, el cual tenía la peculiaridad de asistir como simple espectador presto a enriquecer su espíritu, sino con el afán de buscar en la representación, categorías y perfecciones estilísticas que le permitieran demostrar, o solamente demostrarse, su sabiduría. Es este título una sorna «respetuosa» a aquellos que todavía contemplan más allá de los colores, la música y el movimiento, pretendiendo encontrar la perfección. Pero es también un sabio consejo para todos y, de igual modo, la confesión de su manera de ver ballet... «El balletómano» viene a ser en esta ocasión una especie de feliz presentación a este volumen sobre el tema de la danza, alertándonos de inicio, lo que podemos entresacar de estas páginas.

Para los estudiosos carpenterianos existe otro grato motivo de lectura: la posibilidad de atrapar intereses y motivaciones en el autor de Los pasos perdidos. Es fácilmente apreciable, por ejemplo, la recurrencia a la obra de Igor Stravinsky, así como a la de otros grandes músicos, hecho que confirma una vez más su pasión por los sonidos, manifestada en La música en Cuba, investigación musicológica aún por superar; en El acoso, relato compuesto siguiendo estrictamente el tempo de la Sinfonía Heroica de Beethoven o en la elección de un músico como protagonista de una novela donde el encuentro de un instrumento musical llevaba implícito el retorno al origen.

Títulos como «Parada en disco», «Discos nuevos», «Agon y Canticum Sacrum», «Virtuosismo y rutina», «Estreno en Berlín», «La noche transfigurada» y «Stravinsky en su Opus 93», han sido incluidos a modo de referencias que enriquecen considerablemente los propósitos de esta serie temática acerca de una etapa del periodismo de Alejo Carpentier. Estos artículos confirman o amplían los criterios de su autor en relación con el fenómeno de la aparición del disco y la difusión del ballet; a la necesidad de una constante renovación coreográfica, y a la música como fuente inagotable de inspiración danzaria. De hecho, su aparente distanciamiento al tema central, es sólo relativo, pues complementan de modo explícito el contenido informativo del resto de las crónicas sobre Ballet. Por ejemplo, «Stravinsky en su Opus 93», no sólo es un aporte importante

sobre el ballet Agon sino, una visión de conjunto de la producción musical para ballet del genial compositor.

A comienzos de los años sesenta, me contó Lilia Carpentier, coincidieron en Brasil el músico y el novelista, y en aquella ocasión, a solicitud de Carpentier, Stravinsky le concedió los derechos sobre los primeros acordes de La consagración de la primavera, con el fin de que hiciera uso de ellos en una novela que venía madurando... Año después de aquel encuentro fortuito se publicó la novela homónima, en la que no sólo aparece el referido fragmento de la partitura del compositor, sino que su protagonista femenino es una bailarina... Y es esa misma Vera la que ahora buscamos en estas crónicas, perdida entre las huellas de unos pies descalzos o redimida en el placentero encantamiento de Giselle.

RAIMUNDO RESPALL FINA

La era del ballet

Si bien es cierto que el hombre ha bailado siempre, que los orientales poseen, desde hace muchos siglos, géneros coreográficos, el ballet occidental, tal como hoy lo entendemos, es de una creación relativamente reciente. Debemos su concepción al genial Georges Noverre, colaborador de Gluck, cuyos conceptos sobre la danza, expresados a mediados del siglo XVIII en unas «cartas» que constituyen una suerte de poética coreográfica, fueron recogidos como fundamentales y más válidos que nunca por Michel Fokine, en 1914, a poco de haberse fundado los inolvidables Ballets Rusos de Diaghilev.

La genial María Taglioni lanza la técnica del baile de puntas en Viena, en 1826, viéndose imitada por otras danzarinas de la época, ya que este gracioso ardid abría todo un campo de posibilidades coreográficas. Para la pantomima (de la que queda mucho en Giselle, en Coppelia) se disponía de un repertorio de gestos convencionales. Taglioni, cuyos brazos eran demasiado largos, se habituó a cruzarlos ligeramente sobre su pecho, para disimular el defecto, haciendo resaltar, en cambio, la extremada finura de sus manos: «[...] y este gesto –nos dice un historiador del ballet– ha quedado en la tradición, como uno de los más bellos de la danza». A la creación de la primiti-

va versión de *La Sílfi*de (1832), por la misma danzarina, debemos la creación del vestido romántico, con su corpiño estrecho, falda vaporosa, corona de rosas blancas y alas de libélula. Y el traje de la bailarina que pudo pintar Degas –el de *La muerte del cisne*– es la creación italiana, y sólo fue revelado al público de París por los ballets de Manzotti, en 1883.

Como puede verse, todo lo que constituye la tradición, estilo, academia, del ballet occidental, tiene una historia muy corta. Los trajes, las obras, las coreografías, nacieron ayer, como quien dice. Y sin embargo, a principios de este siglo, el ballet conoció, fuera de Rusia, una especie de estancamiento. Los grandes teatros de Ópera, de París, de Viena, tenían cuerpos de baile oficiales, para interpretar los intermedios coreográficos de óperas –el ballet de *Fausto*, el de *Gioconda*– y ofrecer algún divertissement, o fin de fiesta, cuando el espectáculo lírico resultaba demasiado corto. (Wagner había desterrado el ballet de su obra). A veces, a título excepcional, se daba una función de ballet, a la que asistían los viejos abonados, los comanditarios del teatro, con sus hijas casaderas, pues el ballet era un espectáculo «correcto» y «para señoritas», por excelencia. Pero nadie hubiera sido bastante loco, hacia el año 1900, para organizar una compañía de ballet de funciones regulares, con el ánimo de pasearla por el mundo.

Y, de súbito, el gran ballet clásico –el que venía en línea recta, de Noverre– nos volvió sorpresivamente de Rusia, donde las grandes tradiciones habían sido conservadas, ilustradas, desarrolladas, por coreógrafos y danzarines geniales. Europa Occidental fue deslumbrada por figuras como Pavlova, Nijinsky, Karsavina, y los artistas que, durante dos décadas, animaron los conjuntos de Diaghilev provocando un verdadero renuevo de la danza escénica. A partir de ese momento, se crearon compañías de ballet en todas partes, conociendo este arte un auge superior, si cabe, al que tuvo en los días tempranos del romanticismo. Y mientras ciertas formas escénicas se resienten de una evidente fatiga, podemos afirmar que estamos viviendo, desde hace cuarenta años, la gran era del ballet: renacimiento y edad de oro.

15 de septiembre de 1951.

Stravinsky y sus pintores

Para la escenografía de sus ballets, Stravinsky ha tenido la suerte de poder contar con la colaboración de algunos de los pintores y decoradores más notables de esta época: Picasso concibió las decoraciones de *Pulcinella*, en tanto que Matisse pintó las de *El ruiseñor*. La consagración de la primavera nació a la luz de las candlejas en compañía de Roerich, artista singular, muy afecto a las artes primitivas rusas, de quien mucho se hablaba a comienzos de este siglo. En cuanto a Natalie Gontcharova, vimos cuánto pudo hacer, en el ámbito de *Las bodas* con unos elementos plásticos reducidos al más extremo esquematismo...

Pero... ¿qué pensaba Stravinsky de la labor de «sus» pintores? ¿Hasta qué punto estaban ajustadas sus visiones al contenido escrito del discurso musical? Interrogado al respecto, el autor de *El pájaro de fuego*, dejó un tanto desconcertados a sus interlocutores, recientemente, revelándoles que algunas de esas escenografías, tenidas por obras maestras en el género, no le parecían muy acertadas. Entre otras, la que Henri Matisse, precisamente, ideara para *El ruiseñor*.



Yo no había escogido a Matisse –declaró Stravinsky: Fue Diaghilev quien lo invitó a hacer las decoraciones. Y todo lo que hizo Matisse fue imitar lo que podía verse en las tiendas de chinerías de la rue La Boetie. En ese estilo ejecutó el decorado, los trajes, los telones... Para decir la verdad, nunca me he sentido muy atraído por el arte de Matisse. Pero en la época en que trabajamos juntos, lo veía a menudo y lo estimaba como hombre... Picasso se enfureció cuando supo que yo colaboraba con Matisse. Un día me dijo: Pero..., ¿qué cosa es un cuadro de Matisse? Un balcón con un tiesto de flores rojas cayendo de él...

Se habló, cierta vez, de que Leon Bakst –el afortunado decorador de la primera versión coreográfica de Sheherezada y de El Martirio de San Sebastián de Debussy– realizara las decoraciones de Mavra de Stravinsky. Pero el proyecto no se llevó a efecto. Y, con respecto a Bakst, el compositor se muestra dudoso. Después de admirar ciertos aciertos suyos de los primeros tiempos, lo había visto derivar hacia una cierta pintura que «contrariaba todo lo que hubiese querido afirmarse en La consagración de la primavera»... En cuanto a Picasso, Stravinsky nos revela, de pronto, ciertos aspectos tan singulares como desconocidos de la elaboración escénica de Pulcinella:

Juntos fuimos a Nápoles, pasando varias semanas sin separarnos. Ambos estábamos muy impresionados por la Comedia dell'Arte, tal como lo habíamos visto representar en un pequeño teatro popular, cuya sala despedía un tremendo olor a ajos... Pero el Pulcinella de Picasso comenzó por ser algo muy distinto de lo que nos había enseñado la tradición de la Commedia dell'Arte. Los primeros dibujos de Picasso evocaban la época de Offenbach, con bailarines que llevaban máscaras o barbas a la inglesa.

Cuando los presentó a Diaghilev, éste se mostró brutal: «Está usted absolutamente equivocado –gritó. Y, aquella misma tarde, arrojó al suelo todos los diseños de Picasso, pisoteándolos... Al día siguiente, arrepentido, Diaghilev tuvo que desplegar todo su encanto y su diplomacia para reconciliarse con

Picasso, pero acabó por lograr lo que quería... Debo decir que su reacción ante mi música empezó por ser la misma que había mostrado frente a Picasso. Él esperaba que mi instrumentación de los temas de Pergolesi fuese algo amanerada, muy suave, extremadamente sutil...

9 de noviembre de 1958.

Óperas bailadas

Ahora que se están publicando tantos y tantos libros consagrados al ballet, a la historia del ballet, a la decoración del ballet, no podemos sino sentir una cierta nostalgia al evocar (y esa época puede ser «evocada» igualmente a través de fotografías y documentos, por gente muy joven, que no le fuera contemporánea) la gran época que fue marcada por el genio de Diaghilev. Y no quiero referirme aquí, siquiera, a la mitología artística y coreográfica que se debió a las iniciativas del genial animador, sino a algo que contrasta crudamente en la suerte de conformismo que se observa, actualmente, en el ámbito de la danza. Pienso en el espíritu de renovación –integral– que inspiraba a las gentes, de Diaghilev sus ya clásicas creaciones. De año en año se avanzaba hacia algo nuevo: se encargaban telones y trajes a pintores más avanzados; se inventaban nuevas sintaxis coreográficas. A la voluntaria austeridad de Las bodas de Stravinsky, sucedían las funambulescas ocurrencias de El zorro; al «constructivismo» de Gabo y Pevsner (La gata), sucedía el «maquinismo» un tanto futurista de El paso de acero de Prokofiev; al «populismo» ruso de El bufón (Larionov), sucedían las suntuosas iluminaciones bíblicas imaginadas por Rouault para vestir la acción de El hijo pródigo... Era una búsqueda constante; una tensa voluntad de hallar algo nuevo compartida igualmente por Massine, por Lifar, por Georges Balanchine...

Y tan poderoso era el ejemplo, que ejercía una influencia en conjuntos de menos envergadura. Los Ballets Suecos de Rolf de Maré nunca fueron muy importantes coreográficamente hablando, porque sus danzantes no estaban a la altura –ni con mucho– de los rusos. Pero, en cambio, no puede olvidarse hoy que Fernand Leger hizo sus primeras armas, como decorador, con el Skating Ring de Honegger y La creación del

mundo de Milhaud; que René Clair, gracias a Rolf de Maré, hizo un primer intento de integración del cine al ballet, sobre la partitura de *Relache* de Satie; que Claudel y Milhaud llegaron al ballet por el mismo camino, al escribir *El hombre y su deseo*, cuyos pasajes a percusión sola constituían una sensacional innovación... Allí también se buscaba; también se inventaba.

Hoy, en cambio, el ballet está como estancado. Las grandes estrellas de la danza son aclamadas en un repertorio cada vez más restringido, que se va centrando en *Giselle*, *El lago de los cisnes* y unos pocos trozos de bravura sacados de la literatura coreográfica del siglo XIX. Y, como bien lo señalaba recientemente un crítico francés, cuando se nos ofrece algún estreno, en materia de danza, se trata con demasiada frecuencia de lo que podría calificarse de «óperas bailadas». Porque... ¿qué es, en realidad, el *Romeo y Julieta* de Prokofiev, sino una «ópera bailada»?.. ¿Y la *Carmen* de Roland Petit?.. ¿Y el *Hamlet* que nos presentó en Caracas, hace algún tiempo, el Berliner Ballet? Resulta significativo que distintos conjuntos coreográficos hayan estrenado, en estos últimos tiempos, unos ballets titulados *Otello*, *Cyrano de Bergerac* y *La dama de las camelias*... ¿Será que la imaginación de los animadores de la danza se muestra incapaz de inventar temas nuevos?

En los tiempos de Diaghilev cada temporada enriquecía la época con una adquisición sensacional *La consagración de la primavera* o *El sombrero de tres picos*; *Petruchka* o *Las bodas*, *Dafnis y Cloe* o *El hijo pródigo*; *Pulcinella* o *Las mujeres de buen humor*...

4 de julio de 1959.

Ravel y Chagall

Nace una partitura coreográfica. Comienzan los bailarines a ensayarla. Aparece un pintor y la viste... Y aquí se sitúa el episodio difícil, porque, desde el día de su estreno, la partitura coreográfica –por lo mismo que el ballet es teatro plástico por excelencia– quedará unida por siempre, o por mucho tiempo al menos, a la imagen primera que un público pudo contemplar en el escenario. Y es episodio difícil, decimos, este doble nacimiento de lo musical y lo pictórico, en plano de simultaneidad, porque ocurre a veces que un pintor realice un trabajo erróneo

sobre una excelente partitura. Los ejemplos abundan: no fueron buenas del todo las decoraciones pintadas por Tchelitchev para la *Oda* de Nabokov, resultando más singulares y sorprendidas que realmente plásticas, como lo exigía la música. No fueron muy satisfactorias, tampoco, las decoraciones concebidas por Chirico para *El baile* de Vittorio Rieti, del mismo modo que Roerich como decorador, quedó muy por debajo de la música de *La consagración de la primavera*.

En cambio, cuando hay un acierto total por parte del pintor puede decirse que se ha realizado un milagro. Milagro de *El hijo pródigo* de Prokofiev, por siempre inseparable de las suntuosas iluminaciones de Rouault. Milagro de *Petruchka*, cuya música queda consustanciada a la visión plástica de Alejandro Benois. Milagro de *Las bodas*, donde tan maravillosamente se amaridaba la música de Stravinsky con la sabia esquematización de Gontcharova... De ahí que, cuando el milagro se produce, no debe tratarse de eliminarlo, buscando escenografías nuevas, que casi siempre resultarán menos logradas que la escenografía original. El peligro de los remakes, en materia de ballet, se vio ilustrado, en estos últimos, por numerosos fracasos. No pudo un Wakhevitch, por ejemplo, superar la escenografía primera de *El pájaro de fuego* debida a Borodine. Tampoco Soudeikine y Remizov lograron hace años, en Nueva York, mejorar la *Petruchka* de Benois... ¿Por qué no haber dejado en su sitio lo que tan bien estaba...?

Y sin embargo, acaba de producirse una excepción, en materia de remakes coreográficos. Y nada menos que con un ballet que se cuenta entre los más importantes del repertorio: *Dafnis y Cloe* de Ravel. Estrenada en 1912, su partitura había estado acompañada de una maravillosa escenografía de León Bakst. Todo estaba logrado ahí: los trajes, las decoraciones, concebidos dentro de una estética neo-helénica, a la vez muy arcaica y muy moderna. Conocíamos esa realización a través de numerosos libros. La «contemplábamos» con los ojos de la memoria, cuando escuchábamos el *Lever du tour* –selva, río, templo, en la luz del alba...

Pues bien: la *Opera* de París acaba de culminar el peligrosísimo experimento de renovar la escenografía de *Dafnis y Cloe*, acudiendo al talento del pintor menos indicado, aparen-



Juan Ramón Lemus

temente, para «vestir» un ballet inspirado en la pastoral de Longo: Marc Chagall... Y digo que era «el pintor menos indicado» porque nos resulta difícil separar la personalidad de Chagall de lo ruso o de lo hebraico: de la imaginaria popular eslava o del espíritu de la Biblia...

Pero, según parece, el Dafnis y Cloe de Chagall es un verdadero milagro. Toda la crítica de París prodiga los más admirativos elogios al maravilloso mundo de color, de luz, que el pintor ha llevado a la escala de uno de los más vastos escenarios que existen en la actualidad. «Esplendor indescriptible», se nos dice en Artes. «Asombrosa mezcla de refinamiento y barbarie», léese en otro periódico... «Universo propio, imaginario, que tanto puede ser griego como no serlo, sin dejar de ajustarse al carácter de la música de Ravel... Milagro difícil, en verdad, porque la escenografía primera también era admirable. Pero, pensándolo bien... ¿Qué no puede hacer un hombre llamado Marc Chagall?..

11 de julio de 1959.

Variaciones sobre el ballet

Diez y nueve llamadas a escena –exactamente contadas– fueron las que cerraron, el domingo pasado, la interpretación de La muerte del cisne por Alicia Alonso. Tres minutos de danza:

diez minutos de aplauso. Esta simple ecuación trajo a mí, por mecánico proceso, un recuerdo de niñez: la fugaz e inolvidable visión de Anna Pavlova, en la misma página de Saint-Saëns– página incluida en El carnaval de los animales, escrita por el compositor con intenciones paródicas, y que, por el genio de la maravillosa danzarina rusa, figura hoy, como trozo de expresión dramática, en el repertorio de las más grandes intérpretes.

No quiero intentar paralelos ociosos e improbables entre un recuerdo que se remonta a treinta años atrás y una realidad presente y admirable. Más aún: sería incapaz de asegurar que ambas coreografías tengan muchos puntos comunes. Lo que sí me impresionó, de modo indecible fue hallar en Alicia Alonso la misma expresión de dolor, la misma presencia de la muerte en un ser herido, ese mismo aletear sin esperanzas, agonía de las alas, nostalgia del vuelo, caída de Ícaro, que daban un carácter tan patético a la danza de su ilustre predecesora. Alguien apuntaba inteligentemente, la otra noche, en el teatro, que siempre que creíamos ver a Alicia Alonso demasiado entregada al juego prodigioso de su técnica, cuando temíamos verla derivar hacia la frialdad de una ejecución impecablemente controlada, había siempre un gesto, un ademán, una mutación de fisonomía, que nos recordaban, en ella, el palpitante de la pasión: pasión de la locura de Giselle, cuyo cuerpo se hace de pronto una pobre cosa en que algo acaba de romperse; pasión del Lago de los cisnes, en que la danza clásica se desdobra en ternura; pasión, en un grado de intensidad que pone un nudo de congoja en las gargantas de esa Muerte del cisne, en que la danza, la emoción y la poesía se hacen síntesis, animando un ser desmaterializado, hecho plumas y nieve, que abandona nuestro plano en una danza agónica, ya por siempre grabada en nuestras memorias:

Hablándose de la función del domingo, debe señalarse una mejora sensible en la disciplina y cohesión del cuerpo de baile, que se había mostrado francamente deficiente en las primeras funciones –salvo en algunos momentos de Coppelia. Esa deficiencia había sido particularmente sensible en los Ensayos sinfónicos; concebidos sobre las adorables Variaciones sobre un tema de Hydn de Brahms. Y digo que había sido particular-

mente sensible porque este ballet, en que Alicia Alonso no aparece, es, sin duda alguna, una de las mejores concepciones de la gran danzarina en función de coreógrafa. Pocas veces he visto tan bien alcanzado el ideal de danza pura que tanto preocupó a los maestros de baile, en estos últimos años: sobre un decorado que representa dos marcos rectangulares en fondo neutro, ocho danzarines, vestidos con extraordinaria elegancia, en una cálida armonía amarilla-dorada-ocre, se entregan a una danza desprovista de toda anécdota, reducida a la mera plástica de los gestos, a las oposiciones de figuras estáticas y figuras dinámicas, al juego de pares e impares, a la gravitación de figuras movidas a la manera de los elementos de un sistema planetario. Inútil es decir que un Royes Fernández, una Martha Nahr, una Carlota Pereyra –por no entrar en el detalle de cada variación– tuvieron actuaciones destacadas en este ballet. Pero esto no bastó para traducir todas las intenciones de una coreografía que hubiera exigido una cohesión total.

14 de agosto de 1951.

El recuerdo de Pavlova

Hace veinte años se extinguía en La Haya, toda llama, todo ardor en la negrura de sus ojos añebrados, una de las más grandes danzarinas de todos los tiempos: Anna Pavlova. Acababa de bailar en la India, el Japón, Australia. Su Muerte del cisne había sido aplaudida por última vez en Marsella, puerta del Asia. Y tuvo que quebrarse su vuelo bajo un cielo a lo Ruysdael en un país que tan poco tenía que ver con el temperamento de una artista a quien México, con sus pirámides, con sus danzas, había causado un verdadero deslumbramiento –parecido al que inspiró los Poemas solares de su compatriota Constant Balmont– cuando visitó nuestra América en 1924.

La figura de Anna Pavlova está unida, para mí, a recuerdos de infancia y de adolescencia. Me parece verla aún, en su camerino del Teatro Nacional de La Habana, increíblemente delgada, casi inmaterial, hablando con su voz grave y musical que parecía venir de muy lejos y demoraba en la suave inflexión de los diminutivos rusos. Era de pequeña estatura, y sin embargo, cuando aparecía en escena, su espigada silueta crecía sobre la verticalidad de las zapatillas, y su personalidad

devoraba cuanto la rodeaba. Además de La muerte del cisne tenía dos creaciones –«entomología coreográfica» dijo un crítico mal intencionado– que promovían el mismo entusiasmo en el público: una Libélula, y una Mariposa con música de Drigo. Otra de sus grandes creaciones, que bailaba por aquel entonces con Volinine, era la Bacanal de otoño, de Glazunov: baile en que el cuerpo austero de la danzarina se hacía, de pronto, el espíritu de la alegría, con tan dionisiaco desbordamiento de júbilo, que no podía menos que pensarse, al verla, en las páginas más eufóricas, más «alcionenses», de Nietzsche.

Cocteau dijo cierta vez que sólo los muy grandes pianistas se permitían el lujo de tocar mala música. Siempre hubo quien criticara a Pavlova, con razón, la debilidad de su repertorio musical, integrado por páginas frívolas de Drigo, Gabriel Marie, y otros compositores de salón cuyos nombres no recuerdo siquiera. Sin embargo, Pavlova misma, en los últimos años de su vida, reaccionó contra ese descuido, y, hostigada tal vez por el ejemplo de la maravillosa música que se hacía en la casa de su antiguo protector Diaghilev, creó El pabellón de Armida de Tcherepnine y La Peri de Paul Dukas. De todos modos, el embrujo que ejercía sobre los espectadores era tan poderoso que nadie, cuando la egregia danzarina se hallaba en escena, prestaba atención a lo que sonaba en la fosa de la orquesta. Más aún: con su genio lograba dignificar ciertas nimiedades musicales, comunicándoles un encanto insospechable, que perduraba en el recuerdo. Así, el Cisne de Saint-Saëns, escrito en broma por su autor, para simbolizar «la noble tontería del noble palmípedo», acabó por hacerse, gracias a Anna Pavlova, una página cargada de sentido trágico sería mas justo decir «agónico».

Muy afecta a las grandes tradiciones académicas, Pavlova había inscrito en su repertorio una serie de ballets, históricos dentro de la evolución del género, como Giselle, Amarilis, Copos de nieves, Coppelia. Era enemiga del jazz, y detestaba a Isadora Duncan. En los últimos años de su vida, tuvo la preocupación de dejar algunos de sus bailes fijados en cintas cinematográficas, para que pudieran admirarlos las generaciones futuras. Desgraciadamente, esa mujer que nunca tuvo el menor sentido práctico, encomendado la tarea a un amateur, igno-

rante de los recursos técnicos, cuyas películas, celosamente conservadas por los admiradores de la gran artista, sólo presentan un interés de carácter sentimental.

23 de agosto de 1951.

Una mujer extraordinaria

La legendaria Misia Sert acaba de publicar sus memorias. Memorias que reconstruyen la vida de una mujer que entró viva en la leyenda de este siglo –en sus fastuosos inicios artísticos– a través de acontecimientos y obras ligados por siempre a su nombre. Quienes la conocieron en sus años de juventud no aciertan con las palabras, las imágenes, que pudieran darnos una idea de lo que era entonces su fascinante personalidad.

Cuando hojamos las obras de –compositores modernos, encontramos su nombre en las dedicatorias, como hallamos el de la Condesa de Agoult en las dedicatorias de Franz Liszt. Sus retratistas fueron Toulouse Lautrec, Vuillard Bonnard– quien la pintó frente al teclado de su piano, pues era discípula predilecta de Gabriel Fauré, que la adoraba. Su otro gran retrato, el de Renoir, fijó un perfil a la vez enigmático e infantil, testarudo y felino, muy poco amigo de confidencias. (Era probablemente de aquellas mujeres que prefieren las amistades masculinas a las femeninas.) Mallarmé y Paul Valéry le escribían versos bajo cuyo homenaje apuntaba un sentimiento evidente, aunque no se manifestara a las claras. Debussy y Ravel se contaron entre sus mejores amigos, y no puede hablarse hoy del estreno de *Peleas y Melisande* sin recordar las batallas dadas, en defensa de la obra, por esa mujer que todo lo comprendía y todo lo adivinaba.

Casada ya dos veces; con hombres nada mediocres, encontró lo que podríamos llamar «la fijación sentimental» en el artista español José María Sert, que habría de pintar, más de veinte años después del encuentro que unió sus destinos, los frescos que adornan el ya inútil Palacio de las Naciones, en Ginebra. De brazo con el hombre para el cual había dejado de ser lo que Cocteau, en imagen algo decadentista, llamara «mujer de la raza del diamante», Misia Sert, que ya había entrado en la leyenda de la pintura, de la poesía, de la música, entró en la leyenda de los Ballets Rusos. Diaghilev, el año anterior, había estrenado el *Boris Godunoff* en París. Al ver que el público no

parecía comprender la importancia de la obra de Mussorgsky, mostrando poco entusiasmo por asistir a la primera función, Misia Sert, para lograr que la temporada no fuese un fracaso, había adquirido en taquilla todas las localidades invendidas. Y ahora que Nijinsky y Tamara Karsavina iniciaban su deslumbradora carrera en Occidente, la extraordinaria mujer se hacía la consejera de Diaghilev. En aquellas primeras funciones de gala, organizadas a lo boyardo, con un tremendo derroche de buen gusto, pero una ausencia total de sentido práctico, le tocaba encontrar, diez minutos antes de alzarse la batuta del director, los cuatro mil francos (una fortuna, entonces) exigidos por los tramoyistas para levantar el telón. Era ella quien observaba, a las diez de la noche, que para una ejecución de *Las bodas de Stravinsky*, pronta a iniciarse, faltaban los cuatro pianos de cola requeridos por la partitura; media hora después, los pianos, sacados de salones amigos, eran bajados de los palcos del proscenio a la fosa de la orquesta. A ella se debió el encuentro de Manuel de Falla con Diaghilev –encuentro del que saldría, años después, la partitura del *Sombrero de tres picos*.

Misia Sert fue el alma de una época. Su nombre estaba inscrito ya, sin que le fuera necesario escribir memorias, en los anales del arte contemporáneo.

17 de Junio de 1952. 🐱

Tomado de Ballet. Alejo Carpentier. Letras cubanas. La Habana, Cuba. Cuba, 1990. 70 pp.



Cuauhtémoc Rodríguez