

06050030
60 copias
TGD

MEMORIAS
DE UN MAESTRO
DE BALLET

Mijaíl Fokin



EDITORIAL ARTE Y LITERATURA
CIUDAD DE LA HABANA, 1981

Traducción / MARÍA TERESA ORTEGA
Diseño / ROBERTO ARTEMIO
Corrección / VÍCTOR R. MALAGÓN

PRÓLOGO

«El Ballet Nacional de Cuba nos ha retornado a los principios y al estilo de Mijaíl Fokin», señalaba en The New York Times la crítica Anna Kisselgoff, con motivo del triunfal debut del ballet cubano en el Metropolitan Opera House de Nueva York en junio de 1978. Y es posible que pocos elogios tengan una mayor significación, en el ámbito del ballet, que el que se desprende de este juicio de la conocida periodista y crítica norteamericana. Porque en los planteamientos teóricos y la práctica artística del genial maître de ballet y coreógrafo ruso Mijaíl Fokin, se encuentran reunidos los principios básicos del arte del ballet en su concepción más vital y perdurable.

Mijaíl Mijáilovich Fokin (también conocido artísticamente como Michel Fokine) nació en San Petersburgo, hoy Leningrado, el 26 de abril de 1880, y cursó sus estudios de danza en la antigua Escuela Imperial de Ballet, anexa al Teatro Marinski de San Petersburgo, hoy Teatro Kírov de Leningrado.

En 1898 hizo su debut en el escenario del Marinski, donde se reveló como un prometededor bailarín de excelentes cualidades, tanto técnicas como expresivas. Dotado de una excepcional inteligencia, desde muy temprano se puso de manifiesto su talento como profesor, y con sólo veintidós años —hecho sin precedentes en aquel centro de rígidas costumbres— comenzó a enseñar en la escuela donde poco antes se había formado.

Hombre de inquietudes artísticas multifacéticas, y con excelentes dotes para desarrollarse lo mismo en la danza, la coreografía, las artes plásticas y la música, muy pronto se sintió en contradicción con la forma en que se practicaba la danza en los teatros imperiales, donde el ballet estaba ahogado por la rutina, el conservadurismo y la

EDITORIAL ARTE Y LITERATURA
Calle G no. 505, Plaza de la Revolución,
Ciudad de La Habana, Cuba.

falta de creatividad de directores artísticos, coreógrafos y bailarines, quienes mantenían este arte cargado de anacronismos y con la más absoluta carencia de unidad entre los distintos medios de expresión que lo integran. Fue entonces que Mijaíl Fokin, consciente de que en aquellas condiciones el ballet no podría avanzar más allá del punto lamentable en que se encontraba, encaró la tarea histórica de iniciar su renovación, y produjo una verdadera revolución de los conceptos coreográficos de su época, en una acción que fue la base del renacimiento del ballet en el siglo XX en todo el mundo. El camino que debió recorrer, largo y plagado de incidencias, es narrado con estilo ameno en las presentes Memorias de un maestro de ballet, que constituyen un inapreciable documento teórico para el arte de la danza, y que por su valor conceptual puede figurar por derecho propio junto a obras clásicas dentro de la teoría danzaria, como son El maestro de danza (1725) de Pierre Rameau y las Cartas sobre la danza y sobre los ballets (1760) de Jean Georges Noverre.

Aunque es cierto que desde sus primeros ensayos coreográficos Fokin mostró su empeño renovador, se ha afirmado no sin razón que el ballet moderno comienza realmente con las primeras obras montadas por él para el Ballet Ruso de Serguéi Diáguilev. Apartado de la atmósfera asfixiante del Teatro Imperial, fue en su asociación con Diáguilev que el coreógrafo pudo llevar a la práctica de una manera íntegra, y con todos los recursos necesarios, sus principios estéticos, con la colaboración de importantes creadores de la música y las artes plásticas. Los principios de Fokin, cuya formulación teórica está ahora por primera vez ante el lector cubano, esparcida en las páginas de este libro, comprenden entre otros los siguientes puntos:

1. Es preciso crear nuevas formas de movimiento que correspondan al carácter y a las sugerencias de la música; en lugar de adaptarles mecánicamente combinaciones de pasos de la técnica académica.

2. La danza y el gesto carecen de sentido en un ballet, si no se ajustan estrictamente a la expresión de la acción dramática.

3. Los gestos procedentes de la danza clásica tienen razón de ser dentro del ballet moderno cuando así lo requiere el estilo. Las posiciones de las manos no deben sustituir la expresividad que corresponde a todo el cuerpo en su integridad. El cuerpo del bailarín puede tener expresividad desde la cabeza hasta los pies y no debe haber ningún punto muerto o inexpressivo en él.

4. Los grupos o cuerpo de baile no tienen solamente un papel ornamental. El ballet debe progresar desde la expresión del rostro a la del cuerpo; desde el cuerpo del bailarín individual al del grupo, y de éste a la totalidad de las personas en movimiento en cada escena.

5. La danza debe estar en una situación de igualdad con los demás factores del ballet: música, decorados y vestuario. Estos otros factores no deben imponerse a la danza, ni aquélla debe independizarse de ellas, si se quiere hacer un ballet moderno. En él ya no existe más «música de ballet», sino música; no hay tutús ni zapatillas color rosa convencionales, y estrechamente ligados a determinado estilo. En el nuevo ballet hay que inventarlo todo en cada instante, aun cuando las bases de la invención sean establecidas por una tradición centenaria.

Fokin creía firmemente en la técnica del ballet clásico, pero no la concebía como limitante expresivo, sino como un entrenamiento mediante el cual el bailarín podía alcanzar el dominio de su físico, con el mayor rendimiento posible, para luego de dominar el instrumento expresivo poder utilizarlo sin limitaciones en una amplia gama estilística y dramática.

Al hablar de los inicios de sus ideas transformadoras señala:

Creía en las bases del ballet clásico y aún creo en ellas. Una vez que se alcanza destreza en virar las

piernas hacia afuera [turnout] siempre podemos abstenemos de ello a voluntad, de así requerirlo la naturaleza de la danza. Una vez adquirida la fortaleza de las piernas, no tenemos que emplear todo su poder si esto no es necesario. Cuando se posee una espalda derecha es posible lograr fácilmente movimientos flexibles y expresivos.

Sobre la relación artista-público, las ideas del coreógrafo también nos muestran principios de vigencia permanentemente, de los que el público y los bailarines contemporáneos pueden sacar provechosas conclusiones. Fokin exalta la relación teatral del bailarín con el público, cuando se logra que el espectador experimente una emoción estética profunda e inteligente. Para él es éste el más elevado reconocimiento a un artista. Pero

cundo un balletómano de rostro familiar y voz aún más familiar lanza un fuerte «¡Bravo!» por una acrobacia de éxito, y la galería lo sigue con una explosión de aplausos atronadores, esto también es un «contacto», aunque poco saludable y degradante para el artista y el arte.

En las presentes Memorias de un maestro de ballet el lector encontrará, además de detalles biográficos de Mijail Fokin y semblanza de legendarias figuras del ballet que compartieron con él momentos estelares de la danza en nuestro siglo, una descripción pormenorizada de la creación coreográfica fokiniana y apreciaciones sobre algunos de sus mejores intérpretes en aquel momento.

Las relaciones del coreógrafo con el complejo mundo del Ballet de Diáguilev quedan reflejadas, desde su óptica personal, no siempre exenta de resentimientos, como en sus valoraciones sobre la actividad coreográfica del genial danzarín Váslav Nijinski. De manera especial se preocupa Fokin por la forma en que la crítica, y en

general los escritores especializados, valoraban su creación coreográfica, y la relación de ésta con el aporte de otras personalidades de la época. Mucho se ha hablado, por ejemplo, de las influencias que Isadora Duncan, la célebre danzarina norteamericana, ejerció en la formación de la estética coreográfica de Fokin. Aunque es frecuente encontrar señalada esta influencia, incluso en los trabajos de algunos de los más prestigiosos especialistas en la historia de la evolución danzaria, parece justo que se conozca la opinión del propio coreógrafo sobre el particular. Unos «Diálogos con Mijail Fokin» incluidos en la Revista del Archivo Internacional de la Danza del año 1934, recogen las siguientes opiniones de Fokin:

Yo soy un admirador sincero de Isadora Duncan, y hasta el presente pienso todavía con admiración en el sublime evangelio de la belleza natural de esa sacerdotiza de la danza. ¿Me ha influido ella? Corresponde a otros determinarlo; en cuanto a mí, yo no lo creo, porque mucho antes de su debut en Rusia, yo ya había presentado a la dirección de mi teatro el libreto de Dafnis y Cloe puntualizando que un ballet griego requiere una coreografía de estilo plástico. Mi obra es la negación de la doctrina de Isadora. Para mí hay belleza en el movimiento en su esplendor natural. Pero él no es más que el comienzo. Hay que ir más lejos e idealizar los movimientos. En la danza no estoy conforme con aquello que es natural. La meta del arte ¿no es el perfeccionamiento de la vida en vista de la exaltación de la belleza y de la expresión? Como el canto es la idealización de la voz, la danza es la exaltación del movimiento, pero siempre conforme a las leyes de la naturaleza. Antes de la Duncan, hubo un período en que se perdió completamente la noción de verdad en lo que concierne al ballet. Es ella quien ha vuelto la danza a su verdadero origen. He aquí su

inmenso mérito, como su error es el haberse detenido en el camino.

Mijaíl Fokin vivió los últimos años de su vida alejado de la tierra que lo vio nacer, aunque nunca dejó de sentirse vinculado a ella en sus sentimientos, y mantuvo una relación respetuosa con el proceso histórico de su país, donde en todo momento ha gozado de la consideración y el reconocimiento como una de las más eminentes personalidades en la historia del ballet ruso. A partir de 1909, en que Fokin se une al Ballet Ruso de Serguéi Diáguilev, su actividad artística se desarrolló casi siempre en el extranjero, aunque mantenía sus vínculos con el Teatro Imperial Marinski. En 1918, con permiso oficial, deja Petrogrado para cumplir una invitación del Teatro Real de Estocolmo. Más tarde comenzará un largo período de actividad en Estados Unidos, desde donde viajó esporádicamente a otros países, hasta su muerte ocurrida en la ciudad de Nueva York en 1942. En 1923, Fokin manifestó el deseo de regresar a su país y reanudar sus actividades en el Teatro Marinski. Para ello intercambiaron cartas con el director del Teatro, las cuales constan hoy en los archivos del museo del Teatro Kírov de Leningrado. Dos años después se reanuda el diálogo en ese sentido, sin que llegara nunca a concretarse su regreso, a pesar de existir la mejor disposición por parte de las autoridades soviéticas. Según expresa su hijo Vítali en estas Memorias de un maestro de ballet, en 1931 Mijaíl Fokin recibió una invitación de la Unión Soviética para reanudar su actividad en su antiguo teatro, invitación que no pudo aceptar por compromisos de aquel momento, contrados con anterioridad, «pero nunca —expresa el hijo de Fokin— perdió las esperanzas de algún día poder montar una serie de nuevos ballets en su ciudad natal». Aunque este deseo no se realizó, por lo menos dos de las famosas coreografías de Fokin: *Chopiniana* (Las sílfides) y *La muerte del cisne*, se han mantenido en

todas las épocas en el repertorio del Teatro Kírov de Leningrado, en el Teatro Bolshói de Moscú y en casi todos los demás teatros de ballet de la Unión Soviética. En años recientes, el Bolshói de Moscú incorporó a su repertorio El espectro de la rosa. Varios museos teatrales de la Unión Soviética, como los del Kírov y el Bolshói, representan a Mijaíl Fokin en lugar de honor, y los críticos e historiadores de aquel país valoran en alto grado el aporte fokiniano a la historia del ballet ruso e internacional, lo cual ha sido plasmado en una extensa bibliografía. Hace varios años se realizó la edición soviética de las presentes Memorias de un maestro de ballet, bellamente ilustradas y con un importante prólogo del especialista soviético Yuri J. Slonimski.

En el ballet cubano la figura de Mijaíl Fokin es altamente valorada. El coreógrafo y maestro desempeñó un papel activo en las primeras temporadas del Ballet Theater de Nueva York, la compañía de ballet donde Alicia Alonso desarrolló su actividad profesional en Estados Unidos. Allí tuvo ocasión la bailarina cubana de trabajar de manera directa con Fokin, especialmente en los ballets *Carnaval* y *Las sílfides*. Esto explica las apreciaciones de Anna Kisselgoff quien, en otra parte de la crítica que citamos al principio, también señala:

Un antiguo miembro del cuerpo de baile del Ballet Theater ha hecho notar que Alicia Alonso estuvo en gran medida influida por Fokin. Ciertamente, su fina producción de *Las sílfides* presentada aquí, basada en una versión que revisó el coreógrafo, fue puro Fokin en estilo. Todavía más importante ha sido la adherencia de la Alonso a los famosos principios de Fokin, en el sentido de que cada elemento de una producción debe ser orgánico desde el punto de vista dramático en relación con la propia obra. Este compromiso cuenta para el fabuloso montaje de *Giselle* realizado por Alicia Alonso.

En su carrera artística, Alicia Alonso ha obtenido importantes éxitos como intérprete de Fokin, en ballets como Las sílfides, La muerte del cisne, El espectro de la rosa, Petrushka, Carnaval, Barbazul, «Danzas polovsianas» de El príncipe Igor, Paganini y El pabellón de Armida (de esta última obra, un pas de deux, repuesto por Anatoli Obúkov para Alicia Alonso y André Eglevski). Casi todos los ballets mencionados han pasado al repertorio del Ballet Nacional de Cuba, desde la primera etapa de esta compañía. Otras figuras del ballet cubano: Alberto Alonso, Fernando Alonso y Anna Leontieva, también tuvieron oportunidad de trabajar cerca de Mijail Fokin. Alberto Alonso es recordado como intérprete destacado de El gallo de oro, Petrushka y las «Danzas polovsianas» de El príncipe Igor. Fernando Alonso durante su estancia en el Ballet Theater, fue seleccionado por Fokin para un personaje de Carnaval; y Anna Leontieva fue elogiada sobre todo por su interpretación de la Joven en El espectro de la rosa. En tinta medida y circunstancias, estas figuras del ballet cubano recibieron la herencia de Fokin, ya firmemente enraizada en nuestro movimiento danzario.

Queden pues al alcance de nuestros coreógrafos, profesores, estudiantes de danza, bailarines profesionales y del público en general, las memorias de una de las más significativas personalidades en la historia de la danza, aquel creador que un día soñaba con que

...quizás el ballet podría adoptar una forma tal de enriquecimiento espiritual y hacerse tan sincero, que pudiera dirigirse no sólo a un puñado de balletomanos habituados a los misterios de este arte y condicionados de antemano por la prensa, sino a los sentimientos genuinos de las amplias masas.

El sueño de este gran artista tiene su realidad hoy en nuestra patria; y también en la suya, donde lo más au-

téntico de la tradición del ballet ruso, de la cual Mijail Mijáilovich Fokin fue un producto legítimo, se dirige a los sentimientos y está al alcance de las amplias masas del pueblo.

PEDRO SIMÓN

INTRODUCCIÓN

Siempre que aparece un hombre cuyos logros en la esfera de su elección lo distinguen del resto de sus semejantes, y cuyos desvelos contribuyen al desarrollo de nuestra cultura y civilización, le aplicamos el calificativo de genio. ¿Son congénitas estas cualidades o surgen de un patrón de conducta durante las primeras etapas formativas de la vida? ¿Son producto del medio, del azar, o se deben a una feliz combinación de todos estos factores, a los que se suma el haber nacido exactamente en un lugar y en un período idóneos de la historia?

En resumen, ¿qué hace al genio? Como soy hijo de uno de ellos, puedo atestiguar con propiedad que esta cualidad no es hereditaria, lo que me parece muy bien.

Nací en 1905, tuve la dicha de ser hijo de Mijail Fokin y su esposa Vera Fókina. Fue mi fortuna vivir junto al hombre que creó el arte del ballet tal y como se conoce actualmente, y de su mujer, la mejor exponente de sus ideales.

Desde muy temprana edad fui testigo de la vida y profesión de esta gran pareja, quienes, con una diferencia de dieciséis años, murieron en mis brazos. Por tanto, con todo amor, devoción y humildad, emprendí la tarea de recopilar en un libro las notas de mi padre, y espero que esto resulte provechoso no sólo a los aficionados al ballet que se interesan en analizar la creación moderna, sino al lector en general, ansioso por conocer el funcionamiento de la mente humana y su dedicación a un ideal.

Al fallecer mi madre entré en posesión de cientos de cajas y cofres que contenían diversos documentos, notas, viejas cartas, etcétera. De esta montaña de materiales extraje cuidadosamente lo escrito por el propio Mijail

Fokin, así como todos los indicios y pruebas que pudieran arrojar alguna luz sobre su vida artística y personal. El resultado de mis esfuerzos fue la recopilación de un extenso archivo. A veces eran cuartillas en ruso cuidadosamente mecanografiadas, y otras, notas escritas a lápiz, al descuido, apenas legibles, en clave, sobre pequeños recortes, que requirieron el empleo de la lupa para descifrarlas.

Si fuera a traducir todos los escritos de Mijaíl Fokin en materia de arte, escribiría unas mil doscientas cuartillas. La descripción detallada de sus numerosos ballets constituiría por sí misma una pequeña biblioteca. Por tanto, seleccioné de entre sus manuscritos aquellos materiales que describían su vida y obra en orden cronológico, y los traduje de su idioma original, el ruso. No se trata de un bosquejo de la carrera profesional de Mijaíl Fokin, que ya ha sido hábilmente descrita por el escritor inglés Cyril Beaumont, cuya obra Michel Fokine and his Ballets (Mijaíl Fokin y sus ballets) es de gran interés para los profesionales de la danza.

Puse mi mayor empeño en que la traducción se ajustara todo lo posible al original, añadiendo observaciones sólo cuando lo consideré imprescindible para la continuidad de la narración. Ésta es la historia de la vida de Mijaíl Fokin: su infancia, su dedicación a una idea y la materialización de la misma, a pesar de la abrumadora oposición que debió enfrentar.

Mijaíl Fokin nació en el año 1880, en San Petersburgo, entonces capital de Rusia, ahora llamada Leningrado, el día 13 de abril (en el Antiguo Estilo,¹ 25 de abril en el Nuevo Estilo),² en el seno de una familia de comerciantes de la clase media, compuesta por Mijaíl y Caterina Fokin.

¹ Método de reconocer el tiempo antes de la adopción del calendario gregoriano. (N. del E.)

² Estilo o método de reconocer el tiempo tal y como está fijado en el calendario gregoriano. (N. del E.)

Fue el decimoséptimo hijo de los dieciocho que tuvo el matrimonio, y uno de los cinco —cuatro varones y una hembra— que sobrevivieron a las epidemias y condiciones de la época.

Todas las demás leyendas sobre su nacimiento y familia son ficticias.

VITALI FOKIN

Si usted busca una forma simple y fácil para navegar en el mar del arte, la vía más pacífica, la más práctica, es dejarse llevar por la marea, tanto en la calma de los días sosegados, cuando las aguas están tranquilas y claras hasta el aburrimiento, como en la espeluznante turbulencia de una noche de furiosas olas rodeadas por la más intensa oscuridad y un estrépito ensordecedor. Pero si este método no le satisface y desea proseguir su propio rumbo en la búsqueda de sus objetivos, si está dispuesto a desafiar las luchas y sufrimientos que tendrá que enfrentar, si no necesita un clima propicio, si no investiga si los vientos alisios son favorables o no, si los elementos no lo asustan, podrá fijar audazmente su rumbo contra la marea.

MIJAIL FOKIN

MI INFANCIA

«No quiero que mi Mimochka sea un *piasoon*»,³ acostumbraba a decir mi padre con enojo cuando alguien de la familia hablaba de enviarme a una escuela de ballet.⁴ Era un hombre de negocios muy formal y consideraba el ballet como algo frívolo. La simple idea de que su hijo menor dedicara toda su vida a saltar, girar sobre un pie y, lo que era aún peor, agarrar bailarinas por la cintura o levantarlas en el aire, lo irritaba sobremanera.

Mi padre era comerciante y trabajó muy duro toda su vida. Con los años su salud se quebrantó y sufrió la pérdida gradual de la visión. Sus negocios se resintieron. Mi madre se vio obligada a hacerse cargo de éstos, así como a asumir la responsabilidad de atender la familia, mientras a mi padre lo atormentaba su forzada inactividad.

Un hombre antes enérgico, robusto y animoso, se tornó melancólico, insatisfecho de sí, de todo y de todos los que le rodeaban.

Éramos cuatro hermanos y una hermana. Mi madre tenía demasiadas preocupaciones, y la idea de llevar a su hijo más joven a la Escuela Imperial de Ballet le atraía mucho, pues una vez allí tendría asegurado el futuro. Para comenzar, la educación sería gratuita y

³ Intraducible. Define a un bailarín popular, pero en el sentido utilizado aquí se refiere a aquellos de poca calidad artística que aparecen en los programas de variedades y otros. (A. Ch.)

⁴ Por el interés que ofrecen las notas del editor Anatole Chupey en la edición norteamericana titulada *Fokin, Memoirs of a Ballet Master*. (*Fokin, memorias de un maestro de ballet*), que ha servido de base a la edición cubana, éstas se mantendrán y, se diferenciarán del resto con las iniciales. A. Ch. Las notas de Mijail Fokin están firmadas M. F. (N. del E.)

tendría todos los gastos cubiertos. Después me convertiría en artista del Teatro Imperial y a la edad del retiro comenzaría a devengar una pensión vitalicia. Debido a su estado de salud, a mi padre le resultaba difícil poner reparos e insistir en enviarme a un colegio de enseñanza general, donde tuviera que pagar mi educación y mantenerme en casa.

Todos decían: «¿Por qué no beca a su hijo en la Escuela de Ballet? Es tan gracioso.» Por entonces, mi padre no veía lo «gracioso» del hijo. Repetía con enojo que se podía elegir una profesión más decorosa, en vez de consagrarse a un asunto tan «tonto».

Escuché las discusiones de mi padre con el resto de la familia. Cuando hablaba sentía en lo más profundo de mí ser que estaba de acuerdo con él. ¿Acaso no lo sabía él todo? Pero cuando mi hermana Sonia,⁵ describía las maravillas del ballet, ese mundo extraordinario donde todo es bello, donde la gente es distinta a los seres humanos comunes y corrientes, pues se mueven y viven al compás de la magia de la música, llevan vistosos atuendos, habitan palacios y castillos o flotan en sueños fantásticos, tenía que admitir que mi padre estaba equivocado.

Mi hermano Kolia⁶ me llevaba unos siete años. Para mí era «igual que un adulto» y lo consideraba la persona más seria y sabia después de mi padre. Él también sostenía el criterio de que el ballet era la más hermosa de las artes. Lo llamábamos «el pequeño ballet-tómano». Se sentaba a contemplar las funciones de ballet desde un puesto en la galería del Teatro Marinski, y al concluir éstas se paraba ante la puerta del escenario a esperar que salieran las bailarinas y los estudiantes de la Escuela de Baile. Los aplaudía desde el auditorio y luego los volvía a aplaudir desde la puerta del escenario.

⁵ Sonia es el diminutivo de Sophie, o, con mayor exactitud, de Sophia. (A. Ch.)

⁶ Kolia es el diminutivo de Nicolái. (A. Ch.)

Aunque era un muchachito de la escuela superior, estaba enamorado no de una bailarina en particular, sino de todas ellas a la vez. En realidad lo que amaba era el extraordinario mundo del ballet. Yo adoraba a mi hermano Kolia y todo lo que decía lo aceptaba incuestionablemente como una verdad absoluta.

¿Cómo podía reconciliar estos dos puntos de vista tan opuestos sobre el ballet? Para mi padre era una ocupación indigna; consideraba vergonzoso dedicar toda una vida a tales tonterías. Pero Kolia y Sonia lo describían como una de las bellas artes. ¿Quién tendría la razón? ¿Era realmente una ocupación necesaria, seria y cabal, o sólo un frívolo entretenimiento?

Con estas dudas ingresé en la Escuela de Ballet, y con ellas inicié mi carrera de bailarín y posteriormente la de maestro de ballet.

¡Ay!, cuán a menudo en el transcurso de mi vida teatral escuché dentro de mí la voz de mi padre diciendo: «¿No quiero que mi Mimochka sea un *pliasoon!*» Muchas veces sentí la amarga realidad de esta censura a los artistas de ballet. En tales ocasiones me reconfortaba pensando que si no éramos más que *pliasoons*, esto se debía tan sólo al hecho de que el artista no percibe, no crea, no comprende todo el potencial de riqueza que hay en su arte.

Hoy me doy cuenta de que cada miembro de mi familia ejerció individualmente una influencia vital en mí, y realizó una importante contribución a mi carrera teatral.

Mi madre me dotó de un amor fanático por el teatro. Nació en Mannheim, Alemania. Provenía de una familia de comerciantes nombrada Kind. Aún muy pequeña, perdió a su mamá y fue educada por una tía. Ni en la familia de mi madre ni en la de su tía había vínculo alguno con el arte, pero el amor por el teatro se manifestó desde muy temprano en la niña y la acompañó

durante el resto de su vida; hasta la lanzó brevemente a una «carrera» teatral.

Una noche la tía de mi madre y su esposo, un hombre muy serio y funcionario de relieve, asistieron a la representación de la ópera de Meyerbeer *El profeta*. De repente, en la escena de la coronación, la tía gritó de sorpresa. En el escenario se hallaba el coro infantil y entre los niños se encontraba su sobrina Kitty. Cuando regresaron a casa después de terminada la función, encontraron a Kitty profundamente dormida en su cama.

«¿Anoche cantaste en el coro?», le preguntaron. La respuesta fue afirmativa. Mi madre no recuerda con exactitud cómo ingresó en el coro infantil, cómo se las ingenió para asistir secretamente a los ensayos en lugar de ir a la escuela, cómo se las arregló para escabullirse de la casa a fin de asistir a la función y regresar antes que sus tutores. Pero la zorra que recibió por su primera y única aparición en las tablas, sí permaneció vívidamente en su recuerdo.

Ese castigo no disminuyó su amor por el teatro. Todo lo contrario; para mi madre la escena continuó siendo el lugar más maravilloso del mundo, accesible para otros más afortunados, pero no para ella. Esta atracción, esta añoranza por el teatro, me la transmitió a mí, y la impulsó, por encima de las objeciones de su esposo, a llevarme en secreto a una prueba en la Escuela Imperial de San Petersburgo.

Al regresar a casa anuncié muy contenta:

—Misha ha sido aceptado.

—¿Aceptado para qué? —inquirió mi padre con una manifiesta expresión de alarma en el rostro.

—Obtuvo el primer lugar en la Escuela de Teatro.

Mi padre frunció el entrecejo, pero sus labios se curvaron en una ligera sonrisa. Era obvio que aquel «primer lugar» había creado una cierta impresión.

Mi familia concedió una significación especial y exagerada al hecho de que en una lista de diez o doce mu-

chachos aceptados en la Escuela Imperial, entre cientos de aspirantes, apareciera primero «Fokin, Mijail», cuando el inspector anunció las elecciones realizadas, a pesar de que la tradición exigía orden alfabético.

Por tanto, mi padre se resignó a la idea, o más bien decidió ser paciente y esperar hasta que su salud y negocios mejoraran, y estuviera en condiciones de enmendar el indeseable curso de su Mimochka.

Mientras mi madre me transmitía su fervor por el teatro, heredaba de mi padre su sentido crítico hacia el ballet. No sé cuál de los dos ejerció mayor influencia en mí. Sin embargo, estoy consciente de que muchos artistas de talento, con un gran amor por el teatro, no fueron capaces de contribuir al mismo en el grado en que hubieran podido hacerlo, a causa de la ceguera que engendraba su devoción por él, lo que hacía que dieran por sentada su perfección, sin exigir cambios ni buscar mejoras.

Mi hermano mayor, Vladímir, se unió al teatro desde muy joven. Sin preparación especial alguna, comenzó a aparecer en comedias, farsas y operetas. Durante un tiempo asistió al Conservatorio de Música y también tomó algunos cursos de arte dramático, pero subió al escenario sin graduarse de ninguna de las dos especialidades. El trabajo práctico constituyó su escuela. Como comediante se creó un gran nombre en las capitales y cabeceras de provincias de Rusia.

Su influencia sobre mí fue inmensa. Muy pequeño acostumbraba a ver a Volodia⁷ en cada nuevo papel. Generalmente cruzaba el escenario hasta su camerino para que él me sentara entre el público. Cuando entraba al camerino, donde se vestían varios artistas, no podía decir de inmediato cuál era Volodia. Cada vez estaba caracterizado como un personaje distinto. Aunque era un joven bien parecido, casi nunca aparecía en escena con su pro-

⁷ Volodia es el diminutivo de Vladímir. (A. Ch.)

pio rostro. Se transformaba en un anciano, un soldado, un cochero de terrible nariz y cara de idiota. Unas veces era un policía de fiero mostacho; otras, un mercader...

Cuando, asombrado, me quedaba de pie en el umbral, dudando ante el temor de dirigirme a alguien que no fuera mi hermano, él me llamaba con voz extraña y siempre distinta. A los actores les divertía mi confusión y me decían: «Volodia está en el escenario. Regresará pronto.»

El teatro donde trabajaba mi hermano presentaba comedias y farsas. En toda mi vida, no recuerdo tanta risa y alegría en el público. La actuación era burda, el maquillaje y la mímica exagerados, pero en conjunto resultaba ser una función muy animada, alegre y talentosa. Cada semana se estrenaba una obra. Volodia estudiaba y memorizaba sus papeles durante todo el día. Se pasaba la vida tratando de memorizar un papel tras otro, y de crear continuamente tipos nuevos. De este contacto con el trabajo de mi hermano en el teatro, aprendí la siguiente lección: primero, el teatro —aun el más ligero y alegre— constituye un arduo trabajo y, segundo, exige del artista transformación y creación de tipos. Esta certidumbre —que el teatro es medio de continuas creaciones y transformaciones— fue muy valiosa para mí en el futuro. Sentó las bases para comprender el error del ballet, que consistía en que a los bailarines, tanto masculinos como femeninos, les había parecido más sencillo seguir siendo ellos mismos, sin que intentaran modificar su apariencia, sus movimientos, sus danzas.

Mi ruptura de una vez y por todas con un teatro donde todo había sido estereotipado estuvo condicionada en gran medida por mis primeras impresiones de un teatro mejor, quizás trivial, pero de todas formas un teatro que no negaba el elemento esencial del arte: el don de transformar la realidad.

De todos mis familiares, quien mayor influencia ejerció sobre mí fue mi hermano Kolja. Era maestro por

naturaleza y como tal sentía la necesidad de transmitir sus conocimientos. La providencia lo encaminó hacia una carrera militar. Antes de la revolución, era comandante de un regimiento de caballería y luchó en la Primera Guerra Mundial. Pero toda su vida sintió que no había elegido el camino correcto y al retirarse del ejército, asumió la cátedra de Historia en la Universidad de Perm. Atacado por la tuberculosis, se vio obligado a interrumpir sus clases.

Su amor por la enseñanza y su habilidad para contar historias fascinantes fueron las bases de nuestra permanente amistad, poco usual entre hermanos con tanta diferencia de edad. Yo no necesitaba compañeros de mi edad: podía pasarme toda la vida junto a Kolja. Me contaba los libros que leía. Después de leerlos, me invitaba a dar un paseo por el bosque. Esto ocurría en la isla Krestovski, en las afueras de San Petersburgo. Con la mano sobre mi nuca, me narraba cuentos. Así caminábamos largo rato. A veces, esta posición me resultaba muy incómoda: el cuello de la camisa comenzaba a ahogarme. Pero de todos modos me complacía. Yo quería a Kolja; me encantaba escucharlo.

Me contó, uno tras otro, los libros de Julio Verne. Cuando terminó de leer *La guerra y la paz*, me la contó completa. De sus labios supe acerca de todos los héroes de Tolstói. Nos sentábamos en un claro del bosque. Kolja señalaba con la mano. «Allí, en aquel montículo, está parado Napoleón.» Yo podía visualizar nítidamente a Napoleón en su blanco corcel. Sabía cómo estaba vestido y la apariencia de su séquito. La historia de Kolja se entretecía con mi imaginación, con la naturaleza circundante y con el cielo de una manera muy real.

Tenía otra forma más de contar cuentos. Improvisaba fantasías sobre varios periodos de la historia, la vida militar, la guerra y muchos otros temas. Las narraba en segunda persona, por lo que yo debía interpretar distintos papeles.

Me parece que estos juegos influyeron en mi desarrollo. Estimularon mi imaginación y me enriquecieron con osadas informaciones en distintos aspectos de la vida. La educación de mi hermano era muy adelantada para su época, había leído mucho y me guiaba con amor y entusiasmo.

Antes de mi ingreso en la Escuela de Ballet, a causa de su gran admiración por el teatro, muchas de sus fantasías las dedicaba al ballet. Yo era, por turnos, el primer bailarín, la bailarina, el director del teatro, el profesor de ballet.

Teníamos un gran escaparate. Frente a él, como bailarines frente a un espejo, bailábamos. Kolía me levantaba muy alto y mientras yo me encontraba en el aire ejecutaba *entrechats*, siguiendo las explicaciones de Kolía para su ejecución.

Al regreso de las funciones de ballet, me describía el argumento de cada uno de ellos, y mucho antes de que mis padres me llevaran por primera vez al teatro, ya yo vivía en aquel mundo mágico.

Además de su entusiasmo por el ballet y por el desarrollo general, mi hermano Kolía me inculcó sus propios puntos de vista sobre la vida. Con él aprendí que cada individuo, independientemente de la actividad a que lo dirigiera el destino, debía hacer sus mayores esfuerzos por desarrollarse y perfeccionarse para así ofrecer su máxima contribución en la actividad a la cual se dedicara.

Mientras desde el punto de vista espiritual y moral mi hermano Kolía dejaba las más profundas huellas en mi carácter, mi tercer hermano, Alexándr, que era deportista y atleta, contribuyó a mi desarrollo físico y lo más importante, me dotó de un espíritu competitivo, sin el cual es difícil avanzar en la esfera de la danza. Agilidad, energía física, fuerza, necesidad de sobrepasar a los demás, de girar con más fuerza: todo lo que se desarrolla con los deportes y es tan útil a un bailarín.

Shura⁸ era un remero sorprendente y más tarde sobresalió como ciclista. Estableció varias marcas para toda Rusia en distintas distancias. Por imitarlo, también competí en carreras de bicicleta y gané algunos trofeos. Sin embargo, mi carrera de ciclista no resultó brillante. En una competencia, me encontraba a la cabeza de los demás pedalando con todas mis fuerzas. Mis pulmones ardían por las rápidas aspiraciones. Mis piernas luchaban a pesar de la fatiga. Mi corazón latía fuertemente ante la esperanza del primer premio, cuando sentí un disparo. ¡Se me había reventado una goma y, con un chillido lastimero se desinfló! Me eché la bicicleta al hombro y empecé a caminar lleno de tristeza hacia la meta. Llegué allí media hora después que entrara el último ciclista. Shura se rió de mí y nunca más volví a probar suerte en este deporte. Con todo, la bicicleta me desarrolló enormemente los músculos de las piernas, y el entusiasmo por los deportes me fue muy beneficioso en mi carrera de bailarín.

Shura abrió una tienda de bicicletas. Por poco me desnuco en una de las primeras bicicletas hechas en Rusia. Me encontraba pedaleando por la Avenida Nevski,⁹ con la cabeza bien baja, casi tocando los manubrios, postura que en aquella época se consideraba muy elegante. De repente, el pavimento se me acercó rápidamente al rostro y me golpeó con gran fuerza la frente. Recuperé el conocimiento en una farmacia. El farmacéutico me vendaba y algunas señoras mayores gemían de lástima. Al llegar al hospital, me afeitaron una ceja y me cosieron la herida. Cuando me vi en el espejo con una ceja de menos y una profunda herida, derramé amargas lágrimas. Ya para entonces yo ambicionaba ser bailarín, y no concebía la posi-

⁸ Shura es el diminutivo tanto de Alexándr como de Alexandra. (A. Ch.)

⁹ Es la calle principal de San Petersburgo. El nombre significa, vista del Neva, ya que éste es el mayor de los ríos junto a los que se yergue la ciudad. (A. Ch.)

bilidad de aparecer en el escenario con aquella cara. Durante muchos años, mientras me maquillaba frente al espejo y cubría mis cejas con pintura, recordé la bicicleta de mi hermano hecha en Rusia. Mi caída se debió a la desintegración del manubrio.

Al ver que había salido bien, Shura me reprendió: Su reputación como ciclista lo ayudó mucho en el éxito de su comercio. Pronto lo convirtió en un salón de exposición de automóviles. Muchos años después, cuando ya yo era un artista de renombre y me encontraba en Suiza de vacaciones, recibí una carta de él: «He decidido convertir mi local en un teatro y presentar obras en un acto, escenas de ballets, etcétera. ¿Qué te parece la idea?»

¡Shura no tenía ningún tipo de conexión con el teatro ni con el arte y, sin embargo, de repente, creaba un teatro con características nunca vistas en Rusia! Pero yo confiaba en su perspicacia y habilidad comercial, y le envié mis mejores deseos de éxito.

Con una velocidad pasmosa se estableció el Teatro Miniatura Troitski,¹⁰ el cual ganó el favor del público. Pintores y escritores trabajaron afanosamente en la nueva empresa. Una gran concurrencia asistía al teatro íntimo y bien ubicado, y el negocio prosperó de inmediato. Si Shura hubiera podido darme no sólo de su amor por los deportes, sino de su habilidad comercial y organizativa, no hubiera tenido que presentar durante toda mi vida mis empresas de ballet con el nombre de otros productores.

¹⁰ El Teatro Miniatura era una sala teatral donde se presentaban obras en miniatura (en un acto). Lo de miniatura no se refería al tamaño del teatro, sino a una forma teatral que surgió en San Petersburgo y después se difundió a otras grandes ciudades rusas poco antes de la Primera Guerra Mundial o al principio de la misma. Generalmente el programa incluía una o dos obras en un acto, casi siempre comedias, y unas siete u ocho atracciones individuales: cantantes, comediantes, bailarines y alguna que otra vez un acrobata o un mago. (A. Ch.)

A mi hermana Sophie debo el hecho de que se me enviara a la Escuela de Ballet. Todos los veranos nuestra familia pasaba las vacaciones en la isla Krestovski, un centro vacacional cercano a San Petersburgo. Mientras nos encontrábamos allí, mi hermana hizo amistad con las muchachas de la Escuela de Teatro. Los estudiantes de esta escuela se dividían en dos grupos: la Escuela de Teatro bebaba en forma totalmente gratuita a los más prometedores —a las muchachas que aceptaba el estado no se les permitía siquiera pasar las vacaciones de verano con sus padres, sino que se les trasladaba a una villa del gobierno en la isla Kameni—, los menos prometedores eran estudiantes externos y vivían en sus casas.

Por supuesto, los estudiantes internos, que eran los mejores en la danza, envidiaban a sus amigos, los estudiantes externos, por su mayor libertad. De este modo, durante los meses de verano, Sonia jugó y disfrutó de la compañía no sólo de niñas que no tenían grandes esperanzas como futuras bailarinas, y por tanto disfrutaban su libertad, sino también de aquellas que habían probado ser excepcionalmente dotadas, como Matilda Chesniskaia, quien estaría destinada a ser más tarde una gran bailarina. Ésta disfrutaba de una libertad excepcional como privilegio por los servicios especiales realizados por su padre, Félix Chesinski, el decano de los bailarines.

El contacto con estas muchachas y sus frecuentes discusiones sobre ballet trastornaron completamente a Sonia. No tenía la menor esperanza de entrar en la escuela, pues sobrepasaba la edad requerida, pero yo me acercaba a ésta: entre ocho y nueve años. Por tal razón, mi hermana inició un bombardeo intensivo sobre mi padre, en su afán de hacerme entrar en la Escuela de Ballet.

La aptitud y el amor por la danza ya se habían manifestado en mí. Todos los lunes mis hermanos mayores y mi hermana asistían a noches bailables familiares—bailles informales— en el Club de Yatismo. Como no eran

miembros del club, se les consideraba invitados. Yo, sin embargo, no ostentaba siquiera ese título, y sin él —y, casi seguramente, sin ningún derecho— me deslizaba en los balcones que rodeaban el salón de baile, y desde mi alto observatorio miraba lo que allí sucedía. Era muy pequeño cuando me convertí en espectador secreto de aquellas funciones; éste es uno de los primeros recuerdos de mi vida y, en todo caso, mi primera impresión de la danza.

Me quedaba en aquel lugar sentado hasta tarde en la noche, con la barbilla apoyada sobre la baranda, contemplando ávidamente a las parejas que bailaban. A veces me adormecía y, al despertar, frente a mis ojos pasaban rápidamente las parejas: ni sueño ni realidad.

En aquella época el baile de salón era muy diferente de lo que es ahora. Actualmente las parejas dan pasos pequeños, algunas ni se mueven de su sitio. De no ser por la música, sería difícil decir qué hacen así abrazados. Entonces se bailaba de verdad. Había mucho movimiento en la mazurca, mucha alegría en el rigodón, y elegancia y dignidad en el fluido vals.

Por lo general el rigodón lo dirigía un maestro de ceremonias especial. Éste anunciaba: «Avancez! Retirez! Changez vos dames!» y así sucesivamente. Todos obedecían sus órdenes. Este maestro de ceremonias era por lo general un joven favorito de la localidad, que ejecutaba sus deberes con inspiración, y muy a menudo improvisaba ingeniosas y complicadas coreografías con los grupos de bailarines. Su rostro era el más congestionado del grupo. Se abanicaba con el pañuelo más vigorosamente que ningún otro, y olvidaba por completo su cuello tieso y almidonado, que se le ajaba totalmente.

Al comparar las danzas de aquel período con la tendencia actual, debo añadir que, además de la amplitud de los movimientos, otra cosa en la que se diferenciaban de la tendencia moderna, era en la ausencia total del elemento erótico. El hombre tomaba a la dama por la

punta de los dedos o, en el caso del vals, por la misma cintura —ni más arriba ni más abajo—, una cintura embutida con firmeza en el envarado corsé.

La danza expresaba una actitud muy respetuosa del caballero hacia la dama. En la mazurca, en el rigodón, la conducía con delicadeza ligeramente delante de sí y a veces hasta se arrodillaba en un gesto galante y caballeroso. ¿Qué dirían los bailarines de aquella época si pudieran ver los bailes actuales, mejilla con mejilla? Los tiempos cambian. También la danza, un termómetro siempre eficaz del gusto y las características de la época.

No todos bailaban bien. Algunos resultaban grotescos. Pero a mí me parecía interesante observarlos.

Los miembros invitados del club que pasaban por mi lado, me decían a menudo:

—¡Misha, es hora que te vayas a la cama!

—Enseguida —respondía yo, y me apretaba más contra la barandilla, en un esfuerzo por pasar inadvertido.

Sonia, con su novio, danzaba velozmente una rápida mazurca. Él entrechocaba los talones y se echaba hacia atrás con eficacia, dándole espacio a su dama. Constituían una pareja muy atractiva. Sonia era la reina de la mazurca.

¿Cómo podíairme a la cama? Pero a menudo caía en una dulce somnolencia, allí mismo, recostado a la barandilla.

Vi tantas de aquellas danzas que, después de unas pocas orientaciones de mi hermano Volodia, podía ejecutarlas todas. Aprendí particularmente bien de Volodia un movimiento especial de giro hacia arriba de la pierna derecha para el vals. Le pusimos por nombre «la rosquilla», y estábamos muy orgullosos de nuestro invento.

En una ocasión, y en contra de todas las normas y regulaciones del club, algunos miembros me halaron del

balcón hasta el centro de la sala y me forzaron a bailar la mazurca con Sonia. La cabeza me daba vueltas de serviosismo y miedo. No veía nada. Pero mis pies ejecutaban el paso del palomo.¹¹ Igual que los adultos, me movía por el salón con soltura y entusiasmo, levantando los codos, agachándome sobre una rodilla y así sucesivamente.

Cuando terminamos y entrechoqué los talones frente a Sonia, dándole las gracias, se produjo una explosión de aplausos. Éste fue mi primer éxito en el baile. Ruborizado, emocionado y confuso, pero feliz, corrí a mi sitio en el balcón después de recibir, como recompensa, un pastel de crema; mi primera remuneración por bailar.

¹¹ El paso del palomo es parte de las danzas folclóricas y de salón en Polonia y Hungría. En ella el bailarín golpea un talón contra el otro, que tiene ligeramente levantado, moviéndose de este modo en la dirección del talón que golpea. (A. Ch.)

VIDA EN LA ESCUELA

Ingresé en la Escuela Imperial de Teatro de San Petersburgo en el año 1889. Ésta ocupaba un edificio colosal que se extendía a todo lo largo de la calle del teatro. La calle en sí era una obra de arte creada por el gran arquitecto italiano Rossi.¹² Terminaba con el Teatro Alexandrinski,¹³ que se fundía en el conjunto arquitectónico. Todos los edificios eran del período del imperio, de color amarillo, con inmensas columnas de mármol. El interior de la Escuela de Teatro no era menos imponente: enormes corredores con paredes cubiertas de espejos, decorados con retratos de zares y zarinas, gran número de aulas, dormitorios gigantes, enfermerías y una gran iglesia. Tomando en consideración el número relativamente pequeño de alumnos que asistían a la escuela —algunas clases tenían solamente cuatro o cinco alumnos—, ocupaba un claustro y un aparato administrativo inmensos. Pleaba un claustro y un aparato administrativo inmensos.

Esta escuela ha aparecido descrita con frecuencia y en forma contradictoria en diversas memorias y hasta en novelas. En 1938, la Escuela de Teatro estatal celebró su bicentenario y editó un libro¹⁴ que contenía muy va-

¹² Carlo Rossi nació el 18 de diciembre de 1775 (6 1777) en Nápoles; murió el 16 de abril de 1849, en San Petersburgo. Tenía solo ocho años cuando llegó a Rusia con su madre, la bailarina Gertrude Rossi. (A. Ch.)

¹³ En San Petersburgo había tres grandes teatros imperiales abiertos al público. El Marinski, cuna de la ópera y el ballet rusos; el Alexandrinski, que presentaba los dramas rusos; y el Mijailovski, donde se alternaban dramas franceses con óperas italianas y alemanas cantadas en sus idiomas originales. (A. Ch.)

¹⁴ El libro en ruso al cual hacemos referencia aquí es *Materiales para la historia del ballet ruso*, recopilados en dos tomos por M. Borisoglebski y subtitulado «Doscientos años de la Escuela Coreo-

liosos e interesantes datos, pero sus descripciones de la organización, vida y costumbres de la institución se basaban en su gran mayoría en las memorias de una de sus alumnas, que aparecía con su nombre literario: Vera Balletmanova. ¿Cómo explicar las discrepancias entre mis recuerdos y las siniestras pesadillas citadas en el libro del jubileo? Vera Balletmanova describe las condiciones que se supone existían en la escuela antes de 1880. ¿Podían haber variado estas condiciones tan completamente para la fecha de mi ingreso en la escuela, en 1889? ¿O fue producto de la idiosincrasia de la autora atribuirlo todo a la estupidez, la intriga y los motivos dudosos de las personas que tenían los niños a su cargo?

Cuando entré en la escuela, oí hablar de la brutalidad de los alumnos más viejos hacia los más jóvenes; se decía, entre otras cosas, que a los nuevos alumnos se les colgaba fuera de las ventanas amarrados con toallas. Aún siento un escalofrío en la espalda cuando pienso en tales travesuras. También había oído decir que los alumnos más antiguos sometían a los nuevos a una subyugación y servilismo completos. Pero en mi época no había nada remotamente parecido a estas condiciones. No existía el monstruoso claustro que se describe en el libro del jubileo. Por el contrario: el grupo de maestros y tutores estaba compuesto por damas y caballeros de la más refinada educación, y su actitud hacia los niños era tal que yo, instigador magistral en toda clase de travesuras y, por tanto, frecuente receptor de castigos, no puedo recordar a ninguno de ellos más que con un cálido sentimiento de gratitud.

Las materias especializadas se enseñaban bien en la escuela, pero las de contenido general con frecuencia se descuidaban. No puedo culpar por ello ni al claustro ni a la administración. La participación de los jóvenes

gráfica de Leningrado, 1738-1939.» La escuela publicó en 1938 el primer volumen y en 1939 el segundo. (A. Ch.)

alumnos en ensayos y funciones interrumpía e interfería seriamente sus estudios académicos. Los estudiantes no tenían tiempo suficiente para realizar sus tareas y con frecuencia se les sacaba de clase en medio de una lección para participar en un ensayo.

La vida en el teatro era tan agotadora —por no decir excitante y llena de interés—, que la administración no era muy severa con los muchachos cuando no realizaban sus tareas. Cansados por el baile, muy a menudo no preparábamos las lecciones del día siguiente, con la esperanza de regresar tarde del teatro para que el profesor no pudiera revisarnos las tareas.

Algunas veces los ensayos concluían más temprano y nos encontrábamos en un atolladero. ¿Qué hacer? El francés nos daría un cero,¹⁵ y esto significaría que no podríamos ir a la casa al sábado siguiente. La táctica usual era pedirle al maestro de ballet o *regisseur* que observara de nuevo nuestro baile, planteándole que no estábamos seguros de dominarlo a cabalidad. El *regisseur*, que era graduado de la escuela, comprendía perfectamente el porqué de «nuestra inseguridad». A menudo nos decía complacientemente: «Espera, tendremos que volver sobre tu número de nuevo, al final del ensayo.» Contentos, nos sentábamos en el banco y esperábamos. ¿Cómo no amar la danza cuando nos salvaba con tanta frecuencia de los ceros?

Poco comprendíamos en aquella época lo útiles que nos hubieran sido aquellos verbos franceses, de haberlos memorizado cuando debimos haberlo hecho. Pocos bailarines de ese período se aventuraban fuera de Rusia, y el estudio de la lengua francesa nos parecía un tormento totalmente innecesario.

La geografía también la considerábamos una materia innecesaria. ¿Qué nos importaban Argentina, Brasil o Australia? ¿Cómo podíamos prever entonces que la vida

¹⁵ La puntuación en la Escuela Imperial de Teatro era de 0 a 12. (A. Ch.)

nos arrojaría a los cuatro confines de la tierra, que crearíamos escuelas de baile y produciríamos ballets en ciudades y países cuyos nombres no queríamos aprender en las clases de geografía?

La historia, que parecería una materia tan importante para un artista, también la estudiábamos muy a la ligera. No se enseñaba anatomía. Cuando, en años posteriores, se me nombró instructor de ballet, llamé la atención de la junta de la facultad sobre el hecho de que un artista de ballet debe estudiar historia de la cultura, historia del teatro, historia de la moda, historia de la estética y anatomía. Todos estuvieron de acuerdo conmigo, pero me señalaron que los estudiantes carecían de tiempo para cumplir aun con el limitado programa de educación general entonces en vigor. Sin embargo, poco después de mi breve intervención, se introdujo una materia nueva: Los principios estéticos aplicados al arte del ballet. Gavril Kniázev fue el encargado de impartir la asignatura.

Otra razón limitaba la educación general en las escuelas de ballet, aparte de la sobrecarga de materias especializadas, las cuales incluían principalmente danza clásica, danza de carácter, baile de salón, pantomima, sustentación —sostenimiento de la bailarina por el bailarín en el *adagio*, parte del *pas de deux*— y, por alguna razón, gimnástica militar y esgrima. Éste era el deplorable concepto erróneo que en aquel período se sustentaba, de que el desarrollo mental y espiritual del artista de ballet no era tan esencial como su desarrollo físico.

Estas deficiencias educacionales corresponden a mis años de estudio en la escuela, y específicamente a la época en que me gradué y recibí premios por mis éxitos en ciencias y baile. En aquel entonces, me alegraba tanto como a los demás llegar tarde a clases cuando regresábamos de los ensayos. Como no sentía una especial afición por las lecciones de matemáticas y francés, hacía un esfuerzo por absorber toda la lectura que me fuera

posible, no sólo porque me gustaba leer y por el interés que esto entrañaba, sino también porque comprendía que era absolutamente necesario completar mi educación por medio de la lectura. El problema radicaba en que además de los libros me encantaban el dibujo y la pintura, y estaba constantemente enfrascado en la organización de algo, ya fuera de la publicación de una revista escolar, la producción de una ópera o cualquier otro proyecto. Como resultado de ello, sencillamente no tenía tiempo para todo. Logré hacer algunos convenios. Por ejemplo: mi amigo Aleksándr Máximov me leía de un libro mientras yo pintaba. Los libros los seleccionaba yo, pero lo que pintara durante estas sesiones pasaba a ser propiedad del lector.

Sin embargo, este arreglo no siempre se cumplimentaba con fidelidad. A veces el libro le resultaba demasiado aburrido a Máximov, y como al azar pasaba varias páginas a la vez en lugar de una por una, por lo que llegábamos al final antes de tiempo. Al principio yo no entendía lo que estaba ocurriendo. Luego descubrí el fraude y salí tras el lector. Éste echó a correr a lo largo del corredor. Yo, como deportista, lo alcancé, y en el preciso momento que mi mano vengadora estaba a punto de caer sobre el cuello del culpable, apareció nuestro tutor y ambos terminamos castigados de pie en un rincón.

Sin embargo, el tutor nos perdonó pronto, y echamos a andar abrazados por los hombros para reanudar la sesión de lectura.

Había otras actividades. Ya mencioné la ópera. Por cierto, la primera vez que pude demostrar mis facultades como *regisseur*, fue con la producción de un acto de la ópera de Glinka, *Ruslán y Ludmila*. Eso fue cuando me promovieron de la segunda sección del primer año y me aceptaron como becario estatal completo. Debo de haber tenido unos nueve años. Utilizábamos el aula como teatro. Dos grandes pizarrones sustituían los bastidores laterales. Yo mismo canté el aria de Ruslán.

La acción se desarrollaba en el campo de batalla, frente a la cabeza cercenada de un gigante. Según el poema de Pushkin, los descoloridos huesos de los héroes caídos se encontraban esparcidos por el campo de batalla. El decorado de la escena no constituyó un problema para mí. Mi madre venía todos los jueves, el día de visita. Me traía caramelos, fruta y algún que otro pollo. El pollo, con la ayuda de mis amigos, se consumía rápidamente y guardábamos los huesos para mi próxima puesta en escena. Los esparcía por el piso frente a la inmensa cabeza, hecha de cartulina, bajo la dirección de Serguéi Legat, quien era mayor que yo, y en aquella época ya un excelente pintor. La boca del gigante se movía y los ojos pestañeaban. Éstos estaban iluminados desde adentro con velas, lo cual les confería un brillo pavoroso. Yo le cantaba a la cabeza y ésta me respondía, ya que un coro de mis amigos estaba escondido dentro de la cartulina. Entonces la cabeza resoplaba y yo me movía venciendo un viento aterrador. Este era un buen problema de pantomina. La escena se ejecutó bien y con gran celo, sólo que mis amigos estaban tan ocupados con su canto, que se olvidaron de manipular la boca y los ojos, lo que provocó que la cabeza estuviera profundamente dormida mientras el coro cantaba, y comenzara a pestañear y abrir la boca después que éste había concluido la vocalización.

Toda la escuela asistió a la función; se sentaron en los bancos y aplaudían diligentemente. El invitado de honor era nuestro preceptor, Iván Stepánovich Petrov. Pasado ante aquellos huesos de pollo esparcidos por todo el piso del aula, exigió de inmediato que se le explicara semejante desafuero. Pero en cuanto le informaron que la escena representaba un campo de batalla cubierto de huesos, retiró su objeción. Él también conocía a Pushkin y tomó asiento entre el público.

La revista se produjo algunos años después, cuando ya me encontraba en tercer año. Hizo su aparición una vez por semana en un ejemplar único. Yo era editor, di-

rector, poeta, ilustrador y escritor. Entre mis amigos también había varios poetas y escritores. La responsabilidad de copiar nuestros trabajos en la revista en letra cursiva, se le confió a Serguéi Ognev, famoso por su excelente ortografía.

La revista tuvo un éxito inmenso. Mientras un muchacho la leía, los que lo escuchaban se inclinaban por encima de él desde distintas posiciones, para poder ver las ilustraciones. Nosotros, los autores, rebotantes de satisfacción, nos parábamos a cierta distancia para contemplar las impresiones creadas. La revista apareció sin censura previa, y probablemente fuera la única revista de la época con tal privilegio en Rusia.

Clasificábamos a nuestros tutores en bondadosos y severos. Grigori Grigórevich Isaenko era un ejemplo de tutor muy severo; Iván Stepánovich Petrov era del tipo bondadoso.

Una vez Petrov entró a nuestra clase y, para horror suyo, vio frente a mí a mi amigo Nicolái Konstantínovich Obúkov completamente desnudo.

—¿Qué ignominia es ésta? —rugió.

—Esto, señor, es como en la Academia de Artes —le expliqué—. Una clase del natural.

Sólo entonces notó el tutor que Obúkov posaba para mí. Petrov estaba más avergonzado que yo. Un estudiante desnudo en medio de un aula: muy irregular, contra las reglas. ¿Qué pasaría si entraba el inspector?

Por otra parte, mis argumentos de que esta labor era similar al trabajo de la academia, que el bailarín debe familiarizarse con el estudio de la anatomía, le parecieron lógicos. Recibí permiso para completar el estudio.

El resultado final de aquella obra maestra fue bastante extraño. Aun teníamos tiempo de entregarnos a la lucha francesa,¹⁶ que por aquella época estaba de moda en Rusia. Obúkov era nuestro mejor luchador y tenía

¹⁶ Esto es, grecorromana, sin el uso de las piernas. (A. Ch.)

un enorme interés en demostrar su grado de desarrollo muscular. «Oye, Misha, dime qué músculo estás pintando ahora», me preguntaba.

Yo nombraba el músculo y él lo contraía de inmediato. La imagen resultante fue de una tensión total. Seres humanos así no existen.

Nuestro profesor de arte se llamaba M. M. Popov. En sus clases al principio trazábamos figuras geométricas; después, ornamentos en yeso y, por último, la cabeza de Laocoonte, Antinoo, una imagen de Santa Cecilia en bajo relieve y otros.

Al darse cuenta de mi habilidad y lo que era más importante, de mi afición por la pintura, comenzó a enseñarme el uso de los óleos.

Al principio reaparecieron el Laocoonte y Santa Cecilia pero después me enseñó varias combinaciones de naturalezas muertas. Uno de estos trabajos lo ofrecí a la escuela a solicitud del inspector, y mi cuadro que mostraba un cesto lleno de vegetales, fue colgado en su oficina, sobre su escritorio. Del cesto sobresalían papas, cebollas, zanahorias, coles; una decoración bastante rara para el despacho de un inspector.

También pintaba frutas. Pero con ellas afronté grandes dificultades: comenzaba a pintar una manzana, pero si dejaba la clase un instante, a mi regreso me encontraba que alguien le había dado un mordisco.

—¿La mordiste tú, Obúkov? —preguntaba con enojo.

—Estás pintándola sólo de un lado —respondía mi amigo—. ¿Para qué necesitas la parte que no ves?

—¿Y de dónde saco el efecto de la sombra?

—Puedes pintarla de memoria.

Mi mayor dificultad eran las uvas. Cuando al racimo se le arrancaba una, la diferencia apenas se notaba. Pero si cada uno de mis camaradas birlaba su uva correspon-

diente, me quedaba con el tallo pelado. Descubrí que las papas crudas no representaban tentación para nadie. Podía pintarlas lentamente, con la certidumbre de que nadie devoraría mi modelo.

Por supuesto, estos ejercicios no constituían lecciones regulares de pintura, y requerían gran parte de mi tiempo libre como actividad extracurricular.

Durante la clase, Popov me guiaba y corregía. Le estoy agradecido. Obtuve gran placer del arte de la pintura, e hice un excelente uso del mismo posteriormente, en mis actividades como maestro de ballet.

Una vez pinté el retrato de uno de nuestros porteros, un hombre llamado Filipov. Esto iba contra el reglamento. El portero debe hacer la limpieza y no servir de modelo a los estudiantes. El retrato mantenía un gran parecido. Nuestro sacerdote, Vasili Pikulevski, lo vio.

—¿Pudieras hacerme un retrato? Por supuesto, hasta de una fotografía.

—Tendría mucho gusto, padre —repliqué.

Me dio la fotografía. Cuando el retrato estaba casi terminado, se produjo un incidente embarazoso. Mis compañeros decidieron escenificar con él una procesión religiosa a lo largo del corredor. Uno de los muchachos caminaba con el cuadro, sosteniéndolo a la altura del pecho, como a los iconos en las procesiones religiosas. Otro hizo un estandarte de una toalla y un atizador. Un tercero llevaba, por razones que desconozco, un borrador de pizarra. Yo marchaba detrás de la procesión, preocupado por los posibles daños que le ocurrieran al retrato, el cual no estaba seco aún. De repente, la procesión se detuvo, y casi choca con el sacerdote cuyo retrato llevábamos. Nadie sabía qué hacer, de modo que todos nos inclinamos, sin siquiera tratar de esconder el retrato. El sacerdote pasó sin pronunciar palabra.

Cuando el retrato estuvo terminado y se lo presenté, me preguntó:

—¿Cómo puedo recompensarte? ¿Cómo agradecerte?

Hubiera querido decirle:

—Por favor, no me haga preguntas de religión en clase.

Pero en vez de aquello, dije:

—Por favor, permítame conservar la fotografía que me sirvió de modelo.

Me regaló la foto y la guardé como recuerdo de aquel bondadoso y amable sacerdote.

Como mencioné anteriormente, teníamos un tutor muy severo, Grigori Grigórievich Isaenko, a quien teníamos enormemente.

Sus castigos eran más rigurosos y frecuentes que los de cualquier otro tutor. He aquí un ejemplo de su severidad: al darse cuenta de mi inclinación hacia la pintura, desde mi primer año escolar dedicaba tardes enteras a ayudarme en mis estudios, lo cual no era parte de sus obligaciones; y durante los exámenes de graduación, prácticamente me salvó del fracaso.

Por estar enfrascado en numerosas actividades extracurriculares —de las cuales sólo he mencionado hasta ahora una pequeña parte— yo, al igual que otros alumnos, no encontraba tiempo que dedicar al programa de estudios. Todos los años antes de los exámenes, pasaba varias noches sin dormir, repasando. Sin embargo, durante el último año, con el apresuramiento de los estudios de danza y la próxima presentación, descuidé por completo las materias de contenido general.

Y entonces, precisamente antes de los exámenes finales, cuando todos mis compañeros estaban estudiando las distintas materias, sufrí una inflamación de los ojos debido a una larga exposición al sol, lo que me impedía leer. La situación era desesperada. Fue entonces que me salvó aquel «severo» tutor, Isaenko. Durante varios días me leyó, hasta muy tarde en la noche, las materias que había perdido durante el semestre. De esta forma hizo posible mi graduación.

Quiero referirme a otro tutor: Evgueni Ivánovich Orlov, el más bondadoso de todos. Era un matemático notable. Cuando descubría en algún estudiante interés por las matemáticas, trabajaba con él durante las horas de la tarde, y en ese tiempo le daba mucho más de lo que era posible asimilar en las clases matutinas. Dicho sea de paso, era un maestro en el cálculo de toda clase de tablas. En la pared del cuarto de guardias, colgó una tablilla con la cual era posible calcular qué día estaría de servicio cada tutor con meses y aún años de antelación. Desafortunadamente este hombre encantador y bondadoso tuvo un triste final: era alcohólico y llegó a un punto en que se ató la soga al cuello. Esto fue después de su retiro. Todos lamentamos la pérdida de esta brillante inteligencia.

Dos veces por semana recibíamos clases de música, y estábamos en libertad de elegir entre el piano y el violín. Yo elegí ambos. Siempre he sido fanático de la música. Esto, sin embargo, no impidió que muy a menudo dejara de preparar mis lecciones. Recuerdo los momentos de angustia cuando, frente al instructor, con el violín presionado bajo la barbilla, volvía las hojas sin poder encontrar las piezas que se me había ordenado preparar. El instructor esperaba, pero yo sencillamente no podía recordar lo que se suponía debía haber estudiado. A pesar de ello encontraba tiempo para tocar la balalaica y otros instrumentos en círculos musicales y en una orquesta, así como para realizar orquestaciones, copiar música y aun hasta para dirigir.

Durante las vacaciones en la isla Krestovski me inicié en las delicias del fútbol, el tenis y otros juegos. Al llegar el otoño llevé una gran pelota de fútbol a la escuela. Esta pelota rebotaba entre los grandes espejos, los retratos de la realeza, los accesorios eléctricos y las inmensas ventanas. Dos puertas opuestas servían de portierías, a través de las cuales tratábamos de meter la pelota. No nos protegíamos nuestras piernas de bailarines

y nos encontrábamos expuestos a posibles lastimaduras. Era un juego bastante inadecuado para bailarines y que se celebraba en un lugar aún menos adecuado.

Yo era, por supuesto, el instructor de fútbol. No recuerdo si me castigaron por aquellas lecciones. Debían haberlo hecho.

He leído muchas acusaciones contra la administración de la Escuela de Ballet. Quizás yo asistí a ésta durante sus mejores años, pues no recuerdo nada específicamente nocivo ni ninguna injusticia exagerada hacia los estudiantes. Si la enseñanza de las asignaturas de contenido general no se encontraba a la altura que debiera haber estado, esto se debía a la complejidad de la vida teatral y, probablemente, a la psicología de aquellos hijos del teatro.

En contraste con nuestro enfoque superficial del estudio de las materias de contenido general, se hallaba el estudio del ballet clásico, la asignatura más importante de nuestro currículum. Ésta se enseñaba a la perfección. A la danza se le dedicaba mucho tiempo y estaba confiada a un profesorado magnífico. La tradición del antiguo ballet francés había sido trasplantada a Rusia por una larga lista de profesores y maestros de ballet franceses, fundadores de la Escuela de Ballet, entre ellos Jean Baptiste Landé, Charles Didelot, Louis Duport, Jules Perrot, Artur Saint-Léon y otros.

Me estoy refiriendo al período de finales del siglo pasado, en que dos grandes maestros —Marius Petipa y Christian Johansson— conservaban las tradiciones de la escuela. Ninguno de ellos enseñó durante mucho tiempo, pero ambos ejercieron una influencia tremenda en la escuela y en el teatro. Marius Petipa, cabeza y dirigente de todo el ballet, quien trabajó en el escenario del Teatro Imperial durante medio siglo, enriqueció nuestro ballet

con la elegancia francesa y su buen gusto personal. Su talento cobró forma en la encantadora atmósfera del ballet romántico. Había bailado con Carlotta Crisi y Fanny Elssler, fue colaborador de Perrot y continuó los trabajos de Didelot.

Christian Johansson, quien dirigía la clase de perfeccionamiento para los bailarines más dotados de ambos sexos, fue alumno del maestro del ballet danés August Bournonville, hijo de Antoine Bournonville, quien a su vez fue discípulo de Jean Georges Noverre y Auguste Vestris. Ésa fue la línea directa de sucesión artística, de maestro a maestro, desde los orígenes del arte del ballet clásico de Noverre, Vestris, Maximilian Gardel y Bournonville, salvaguardada por Petipa y Johansson, mis contemporáneos, a pesar de la gran diferencia de edades.

Carlo Blasis también estaba representado en la persona de Enrico Cecchetti, instructor de las clases femeninas y alumno de Giovanni Lepri, quien fuera discípulo de Blasis. Además de la antigua escuela de Carlo Blasis, Cecchetti también introdujo en el ballet ruso el entusiasmo por el virtuosismo, característico de su propio estilo de ballet italiano, más reciente.

Johansson se oponía a este virtuosismo, que se acercaba demasiado a la acrobacia. Petipa, menos conservador y haciendo concesiones al gusto de la época, permitió la penetración del *tour de force* italiano en sus ballets, dentro de los límites de la moderación y con ese buen gusto tan característico suyo.

Mis maestros fueron, en orden cronológico: Platón Karsavin, el padre de Tamara Karsávina; Nicolái Volkov, Alexándr Shiriáiev, Paul Gerdt y Nicolái Legat, ninguno de los cuales sentía simpatía hacia la nueva escuela italiana, a la que consideraban tan sólo acrobática.

Al ingresar en la escuela se me situó en la clase de Karsavin, y durante los seis meses siguientes me vi limitado a realizar ejercicios de barra. Al otro semestre comencé a trabajar en el centro, aunque en realidad sólo

hacía los mismos ejercicios, tales como *pliés*, *battements*, *ronds de jambes*, sin sostenerme en la barra, parado en medio del salón. Actualmente la lentitud y monotonía de estas lecciones me parecen sorprendentes. Sin embargo, en realidad esta ejercitación paciente y lenta entrenó mis piernas para el resto de mi vida y me protegió de los inconvenientes que encuentra un bailarín si comienza sus estudios en una etapa tardía de la vida o aborda demasiado rápidamente el estudio de fases de más envergadura en la danza, sin crearse una base adecuada para ello.

Desde la primera lección trabajé muy duro, hasta el punto de la autotortura. Karsavin acostumbraba a castigar a lo largo de la barra, mientras nosotros tensábamos los empeines y sacábamos los talones, y corregía a cada alumno. Cuando pasaba por mi lado, observaba: «Bien, Fokin.» Y yo tensaba aún más los músculos.

En casa, mi madre me preguntaba: «¿Cuántas veces te elogió Platón Konstantínovich?» Y yo respondía: «Hoy, cuatro veces», u «hoy, cinco.»

Las dos temporadas de lecciones con Karsavin se dedicaban sólo al desarrollo físico. Estos ejercicios se encontraban tan alejados del arte, de la belleza plástica, de la danza, que podían haber destruido nuestra inclinación hacia el ballet. Por fortuna, desde el inicio mismo de nuestra ejercitación, se nos daba la oportunidad de participar en funciones en los distintos teatros imperiales, como parte del elenco de ballets, óperas y dramas. Con gran frecuencia nos encontrábamos en salas de ensayos o en el escenario. Así, durante todo el período escolar, estuvimos en contacto práctico con la danza en escenarios, conjuntamente con los estudios en clase. Aunque no participáramos siempre, podíamos observar a los demás, y teníamos la oportunidad de disfrutar las funciones y aprender a amar la danza.

Recuerdo vívidamente mi primera aparición en un ballet. Fue durante mi primer año escolar. Acababa de graduarme de los ejercicios en la barra, para comenzar los ejercicios en el centro y no era lógico esperar que pudiera despertar el entusiasmo del público. Se me ubicó en un grupo, en el ballet *El talismán*.¹⁷ Sin embargo, mis padres compraron un palco para ver a su Misha en escena. Este apuro se debía a que mi padre perdía gradualmente la visión. La familia quería que me viera en escena al menos una vez, antes de quedarse totalmente ciego.

La acción de *El talismán* se desarrollaba en la India. La bailarina estaba con su compañero en el centro del escenario. Los rodeaba una multitud, formada por el cuerpo de baile, los de más calidad con abanicos y los estudiantes de la Escuela de Ballet sentados en divanes, con una serie de objetos de utilería. Durante el *pás d'action* los distintos grupos cambiaban de posición varias veces, mientras los tramoyistas corrían rápidamente los divanes de uno a otro lugar, y los bailarines se reclinaban en ellos en posiciones a la usanza oriental. Nosotros, con nuestra utilería, nos escabullíamos de uno a otro sitio por todo el escenario. Toda esta conmoción daba como resultado nuevas y opulentas formaciones coreográficas.

Yo estaba a cargo de una enorme ánfora. Cuando era necesario, corría con ella de un lugar a otro, y después me sentaba rápidamente en el suelo tras ésta, cruzando las piernas por debajo de mi cuerpo, al estilo oriental. Yo era tan pequeño y el ánfora tan grande que quedaba totalmente escondido. En los momentos en que corría de un lugar a otro, mi hermana Sonia le decía a mi padre: «Allí va Misha. ¡Allí va!» Mi padre enfocaba sus grandes prismáticos, buscándome, pero, ¡ay! ya yo es-

¹⁷ *El talismán* está incluido en el programa como un «ballet fantástico» en cuatro actos y seis escenas, presentado por Marius Petipa, con música de Riccardo Drigo. Se estrenó el 25 de enero de 1889. (A. Ch.)

taba escondido detrás del ánfora. De modo que mi padre nunca me vio en escena. Me entristecí mucho cuando me enteré de esto, y esa es probablemente la razón por la cual esta primera representación se conserva tan vívidamente en mi recuerdo.

Aunque era difícil verme, yo sí podía verlo todo. Situado detrás del ánfora observaba a la bailarina. La impresión que me causaban los bailarines en el escenario, puede ilustrarse con el desafortunado incidente que narro a continuación.

En 1893, durante mi quinto año en la escuela, la bailarina italiana Pierina Legnani vino a San Petersburgo para hacer su primera presentación en el ballet *La cenerienta*. Muchas cosas de este ballet se han olvidado, pero no que la Legnani ejecutaba una serie de treinta y dos *fouettés*, hazaña técnica que nunca antes se había visto en nuestro escenario. Giraba con una fuerza y seguridad sorprendentes, parada sobre la punta del pie en el centro del escenario, sin moverse una pulgada del lugar. A los artistas les maravillaba su virtuosismo y expresaban su admiración con aplausos atronadores al finalizar cada ensayo. Yo también me unía a ellos.

En la primera función, parado en el fondo del escenario interpretando el papel de paje, me exalté tanto con la ejecución de sus *fouettés* que cuando terminó comencé a aplaudir locamente, olvidando que era miembro del elenco. Me amonestaron con severidad.

Gradualmente me ascendieron de portador de ánforas y paje a bailarín, y comencé a aparecer en papeles cada vez más difíciles.

Pero, regresemos a la escuela: en el tercer año me promovieron de la clase de Karsavin a la siguiente, dirigida por Nicolai Ivánovich Volkov. Era un maestro severo, incluso despótico. Según he oído decir, carecía de talento especial y era torpe en escena, pero conocía bien las reglas de la danza y lo ejecutaba todo diestramente, aunque

de forma afectada. En mi época ya se había retirado de la escena y se limitaba a la enseñanza.

Volkov era en extremo limpio y pulcro, y estas cualidades se reflejaban en su enseñanza. Aborrecía la falta de limpieza en la danza tanto como en la vida. Cuando un alumno jorobaba¹³ un pie mientras arqueaba el empuñe, Volkov reculaba con repugnancia. Cuando entraba al aula jamás tocaba el picaporte con las manos; invARIABLEMENTE tomaba un pañuelo y sólo después de envolverse la mano en él abría la puerta, entraba con lentitud al aula y lo volvía a doblar con cuidado.

Delgado, sombrío, con larga melena negra y nariz aguilena, nos miraba de manera tan aterradora, que el mero pensamiento de desobedecerlo o de no hacer nuestro mayor esfuerzo jamás pasó por nuestras mentes. Le encantaba conversar y hablaba mucho. Cuando un tutor, otro profesor, o un interno de la enfermería atravesaba el aula, Volkov lo detenía y se ponía a conversar. Nosotros podíamos estar en una posición difícil, quizás con una pierna en el aire, pero no nos atrevíamos a volver la cabeza hacia los que hablaban, sólo los observábamos con el raballo del ojo. La pierna levantada comenzaba a vibrar de fatiga, y maldecíamos por lo bajo la importuna presencia del intruso, pero manteníamos indefectiblemente la *attitude*, *arabesque* o *developpé à la seconde*, esta última, una posición especialmente difícil de sostener por largo tiempo. Finalmente nos ordenaba: «Cambio de pierna». No se había olvidado de nosotros: éste era un método pedagógico especial, aunque más bien sádico.

¹³ Jorobar un pie —hacia afuera o hacia adentro— en relación con la pierna, es virar el pie menos que la pierna. Esto crea una línea carente de belleza y, muy acertadamente, se considera como una falta importante. Por desgracia, es muy común. Sólo maestros sobresalientes como Volkov pueden eliminar en sus alumnos estos malos hábitos. (A. Ch.)

Estudié con él poco tiempo, sólo unas semanas. En una ocasión, Volkov se demoró mucho en llegar a la clase. No lo había hecho nunca antes, por lo que era un hecho insólito. Todos nos preguntábamos qué podía haber pasado cuando, de repente, uno de los muchachos mayores abrió la puerta con expresión horrorizada y susurró: «¡Volkov ha muerto!»

Quedamos muy impresionados. Todavía el día anterior había pronunciado amenazadoramente: «¡No falta mucho para el sábado!» Con esto quería decirnos que ese sábado nos daría por primera vez nuestras calificaciones. A muchos les aterraba esta perspectiva. Yo, sin embargo, no tenía miedo. Me había alabado y eso me hacía esperar buenas calificaciones. Como dije, quedamos muy impresionados con la noticia de su muerte. Pero nos impresionó más aún cuando poco después la puerta se abrió y Volkov entró por ella.

¿Fue una broma, o una premonición, basada en la seguridad subconsciente de que sólo la muerte u otra desgracia sería podía impedir que Volkov cumpliera con sus obligaciones exactamente a su hora? Nunca pudimos averiguarlo, pero tres días después Volkov moría de veras.

En efecto, se demostró que no faltaba mucho para el sábado, y ese día, cuando me dirigía a casa para pasar el fin de semana, visité el apartamento de nuestro profesor. Yacía en su féretro, pálido como la cera. Este fue mi primer contacto con la muerte, y dejó en mí una fuerte impresión. Volkov me daba mucha pena. Su severidad y su pedantería me habían asustado, pero no repelido. Sentía en aquel hombre una dedicación al deber, a la disciplina y al orden elevada a su más alto nivel. En medio de irresponsabilidad y relajamiento descuidados tan comunes a la mayoría de los bailarines, el carácter de Volkov daba una nota importante y necesaria, aunque discordante.

Me parece que en gran medida le debo mi habilidad en años posteriores para lograr el máximo esfuerzo por parte de los artistas, sobre todo en danzas de grupo y escenas de conjunto. También heredé de él mi antipatía hacia las técnicas chapuceras y los bailes fortuitos.

Alexandr Vítórovich Shiriáiev, una persona con características completamente diferentes, sustituyó a Volkov. De una manera o de otra, los alumnos entablaron una gran amistad con Shiriáiev. Él nos demostró que también es posible alcanzar buenos resultados sin recurrir a la severidad. Después de cada lección, todos a una escoltábamos a Shiriáiev por los largos corredores del inmenso edificio, hasta las puertas que conducían a la sala de ensayos de los artistas, donde nos estaba prohibido entrar. En sus conversaciones íntimas con nosotros, Shiriáiev criticaba libremente a otros instructores y hablaba de sí como de un experto en danza clásica. En realidad era un bailarín de carácter perfecto, y se encontraba en su elemento cuando se le encargaban las clases especiales de este tipo de baile. Los muchachos no se daban cuenta de lo difícil de una situación, en que un miembro de la facultad criticaba a otro, y respetaban y amaban a Shiriáiev mucho más después de sus conversaciones.

Bajo la dirección de Shiriáiev dominé rápidamente la técnica de la danza clásica hasta un grado tal que, al finalizar el año escolar, pude aparecer en papeles protagónicos en funciones estudiantiles.

En aquella época, las actuaciones estudiantiles que servían de examen recibían el nombre de «imperiales», porque a ellas asistía el emperador. Se celebraban en un teatro pequeño, aunque atractivo, del edificio de la escuela. El elenco se componía por entero de estudiantes. Y los instructores de danza creaban los ballets, o, en algunas ocasiones, el maestro Lev Ivánov.

El zar Alexandr III asistía a las funciones con la familia imperial. Fácilmente se puede comprender la excitación de alumnos, profesores y autoridades escolares. Después de la función, nos reuníamos en el gran comedor, donde el zar hablaba con los niños y la administración. Me acuerdo vagamente de algunos momentos de aquellas tardes poco usuales. La voz de bajo del gran duque Vladimir Alexandrovich, hermano del zar, era la que más se destacaba. Recuerdo, durante el alboroto general que provocaba nuestra entrada al comedor, como un joven húsar de uniforme azul y con un pequeño bigote, se apretaba fuertemente contra la pared y reía. Era el heredero del trono, el futuro zar Nicolái II.

La familia imperial se conducía con los estudiantes de manera totalmente informal; compartía la mesa con ellos. Y partía entre un coro de gritos estudiantiles de «¡Hurra!» El entusiasmo de los muchachos por lo general sobrepasaba los límites adecuados. Los estudiantes sabían que a la visita imperial casi siempre seguían tres días de pase. ¿Cómo resistirse a las travesuras, sobre todo si la amnistía era en aquel momento automática? No comíamos grandes faltas; pero el ruido, las pava-sadas y el alboroto general, se producían bajo los ojos de las autoridades. (Estas visitas se descontinuaron durante el reinado del zar Nicolái II.)

Tendría unos once años cuando aparecí en una función escolar del ballet *La flauta mágica*, producida especialmente para la ocasión por Lev Ivánov. Yo interpretaba el papel de Luke, un campesino pobre, enamorado de Louise, una muchacha campesina, que interpretaba la también estudiante Stanislava Belinskaya. Sus padres deseaban, por supuesto, casarla con el rico y viejo marqués [Serguei Legat], de catorce años. Sin embargo, a mí me ayudaba el Hada Buena, quien me entregaba una flauta mágica y proporcionaba al ballet un final muy feliz, que culminaba con una danza en la que yo reanuzaba *entrechats* y giros en el aire. Con el tiempo

este ballet se incluyó en el repertorio regular del Teatro Imperial, y muchos años después Anna Pávlova lo presentó fuera de Rusia.

Ejecuté diligentemente las danzas más bien difíciles y todas las largas escenas. Durante los ensayos de las partes de pantomina, Ivánov me decía de continuo: «¡Oye, no te apresures tanto!» Pero todos los gestos de la mano, para los cuales Ivánov demandaba muchísimo tiempo, yo los ejecutaba con demasiada rapidez: cortos y simples.

El día de la función logré gesticular con mucha mayor lentitud, lo que complació a Ivánov, quien me dio unas palmaditas en la cabeza en señal de aprobación por mi danza y mi pantomina.

Este fue el único ballet de Ivánov que se produjo en mi época. Sé que colaboró con Marius Petipa en muchas de las producciones de este último, y también que produjo sus propios ballets, pero nunca más tuve la oportunidad de observar el proceso de su trabajo creador. Me gustaría mencionar lo que entonces desconcertó mi mentalidad infantil en el trabajo de Lev Ivánov. La música del ballet estaba compuesta por Riccardo Drigo, quien escribía la partitura, sección por sección, a medida que avanzaba la creación del ballet. Por la mañana tocaba en el ensayo lo que había compuesto la noche anterior, y por la tarde componía de nuevo para los ensayos de la mañana siguiente. Ivánov, al preparar el baile, le pedía a Drigo que interpretara dieciséis compases. Después de montarlos, le pedía los próximos dieciséis, y así sucesivamente.

Recuerdo cómo, durante la creación de un elaborado vals final, Ivánov dijo:

—Bueno, sigamos con el resto.

—El resto aún no está escrito —fue la respuesta de Drigo.

Y la continuación de la puesta en escena se pospuso hasta el ensayo siguiente.

Así, el ballet se montaba sin tener la más ligera noción de conjunto y ni siquiera de los distintos números que integraban el todo. Era evidente también que Ivánov ni siquiera se tomaba el trabajo de escuchar la música que trataba el compositor antes de comenzar a montar el baile.

No me acuerdo qué pensaba yo ni cómo reaccionaba ante este peculiar sistema de montar un ballet. Pero sí recuerdo que ya entonces me daba cuenta de que era un método muy extraño.

Las escenas de pantomima se escenificaban según un lenguaje de gestos específico. Cuando era necesario expresar con gestos la frase «Llama al juez aquí», Ivánov comenzaba a pensar en voz alta: «¿Cómo podría decirse juez?» Llama es simple. Aquí es más simple aún. «¿Pero cómo dice uno juez con gestos?» Se irritaba, jugaba con su largo y fino bigote y, de repente, volvía a parecer radiante. Balanceaba las manos con las palmas levantadas hacia arriba frente al rostro: «¡Ya lo tengo. Esta es la balanza, la balanza de la justicia: juez!»

No sé si en esa época yo creía que aquellos gestos eran muy convincentes que digamos. Pero sí recuerdo aquel momento, y éste me ayudó después en el análisis de la pantomima tradicional del ballet.

Hablando en sentido general, *La flauta mágica* estaba muy lejos de contarse entre las mejores obras de Ivánov. Era extremadamente graciosa cuando todos, forzados por la flauta mágica a seguir bailando, se agarraban tambaleantes a mesas y sillas y entre sí, para tratar de impedirse seguir bailando. Esta escena, que provocaba carcajadas del público, no se ensayó en absoluto y fue producto de la improvisación de los participantes.

En la siguiente función estudiantil también recibí el papel principal. Interpretaba a Colin¹⁹ en el ballet *La*

fille mal gardée. En cada actuación, mis variaciones se hacían cada vez más complicadas y difíciles técnicamente. En una de ellas, Shiriáiev me dio una combinación: *relevé sur la pointe* y doble giro en el aire. ¡Oh, qué doloroso resultaba levantarse sobre la punta de los pies con zapatos suaves; ¡y, además, varias veces! Pero sufría por amor al arte.

Después de Shiriáiev, mi maestro fue el magnífico Paul Andréievich Gerd. Aunque bien proporcionado, lleno de gracia y elegante, nunca fue un virtuoso excepcional. Como bailarín sólo lo recuerdo vagamente, pues yo era muy joven cuando él bailaba ballet clásico. Bastante entrado en años, bailó una corta variación en el papel del príncipe Desiré en *La bella durmiente*. Era un príncipe como no existe en la vida real, sino sólo como puede soñarse en los cuentos de hadas. Cuando bailó la mazurca en la ópera *Una vida por el zar*, lo hizo con más belleza, brío, *élan* y fuego que la más auténtica mazurca del más grande de los bailarines polacos. Era un mimo soberbio e interpretaba una amplia variedad de papeles. Siempre se veía atractivo y convincente, cualquiera que fuera el personaje que representara.

Al impartir sus clases no era pedante ni se mostraba a menudo apegado a las reglas, pero sus demostraciones eran siempre en extremo elegantes. No recuerdo a nadie que caminara en forma tan característica. Era un placer observarle los pies cuando lo hacía. Se podía aprender mucho con él, pero era un conocimiento que había que extraerle. Había que saber cómo estudiar con él, para poder aprovechar en lo posible aquel compendio de elegancia.

Mis estudios en la clase de Gerd duraron tres años, hasta 1896, cuando se le trasladó al departamento femenino. (Dicho sea de paso, fue profesor de Anna Pávlova, quien se inició en el teatro al salir de su clase.

Recientemente se le ha acreditado muy a menudo a Enrico Cecchetti el éxito de la Pávlova. Esto ni es enteramente cierto ni es justo con Paul Gerd. La Pávlova

¹⁹ Este personaje se denomina Colas en las producciones de Europa occidental. En el ballet cubano se conoce como Colin. (N. del E.)

no poseía ese virtuosismo especial que hizo famosos a Cecchetti y su métodos. Ella logró un nombre sin recurrir a proezas espectaculares. No era ahí que radicaba su fuerza. No recuerdo a la Pávlova ejecutando ningún *fouetté* brillante, con los que sobresalían otras bailarinas. En las piruetas múltiples, ejecutadas frente a un compañero, era necesario ayudarla. Como otras bailarinas, tuvo muchos maestros y aprendió lo mejor de cada uno. Del elegante y airoso Gerdt tomó mucho.

Al retirarse Gerdt, se confiaron sus clases a Nicolái Gustávovich Legat. Era hijo de un bailarín sueco y, aun- que graduado de nuestra escuela, continuó trabajando privadamente con su padre, Gustav Legat, discípulo de Johansson. Nicolái Legat era un hombre muy dotado, pero un rasgo suyo lastró su carrera como bailarín, maestro y profesor de ballet. Aunque contribuyó mucho al ballet ruso, hubiera contribuido muchísimo más de no haber sido un esclavo de la tradición. No tenía enfoque crítico. Todo lo que su padre le había enseñado era correcto y sagrado, de una vez y para siempre.

Los tiempos cambiaban. Otras formas del arte sufrían transformaciones, pero sus ideas permanecían estáticas. No se atrevía a intentar ningún cambio. Era excelente bailarín y grato compañero para cualquier bailarina. Además de caricaturista de talento y hombre animado y ocu- rrente. Tocaba bien el violín y el piano y se especializaba en alegres y espontáneas improvisaciones. Pero, por lo general, era algo opaco en el arte del ballet. Aunque maravilloso pintor, no lograba producir coreografías su- gestivas en escena. Gran comediante en su vida privada, no creaba ningún tipo interesante en el escenario. Allí siempre era el mismo Nicolái Gustávovich Legat, de ros- tro sencillo, cuerpo muy hermoso y forma tradicional ya aceptada.

Siempre ejecutaba la parte del *premier danseur* y nunca ninguna otra. Anteriormente mencioné que en el caso

de Nicolái Volkov su personalidad se reflejaba en su arte. Con Nicolái Legat ocurría todo lo contrario, pues existía una amplia brecha entre su carácter alegre e interesante y su actividad artística. Yo diría que esta brecha era el resultado de rendirse a la tradición, así como de una ausencia de iniciativa creadora.

Legat fue el último de mis maestros. Constituyó una coincidencia que, para la fecha en que mi mente comen- zaba a llenarse de las dudas que había acumulado hacia la invulnerabilidad de las tradiciones del ballet, mi guía fuera precisamente un admirador de esas mismas tradi- ciones, las aceptara a ciegas y fuera por completo incapaz de comprenderlas. Yo tenía dudas de que en ballet todo fuera absoluto, de que la danza que se me enseñaba se basara en leyes inviolables e inolvidables; de los cánones y dogmas del ballet antiguo. Estas dudas surgieron cuan- do comencé a comparar la forma de las posiciones y los movimientos del ballet con su contrapartida en las demás artes, cuando me encontraba enfrascado en la pintura, y copiaba los cuadros del Museo del Hermitage o del Mu- seo de Aleksándr III.

Los últimos años antes de mi graduación de la Escuela de Teatro, pasaba las vacaciones en Shurvalovo, un lu- gar de veraneo bastante cercano a San Petersburgo. Todas las mañanas ataba una caja de pintura de óleo a mi bici- cleta y pedaleaba hasta el Hermitage o cualquier otro museo. Allí pasaba todo el día. Cuando sonaba el tim- bre y el sereno atravesaba las desiertas galerías indicán- dome que me apresurara, empacaba con pesar mi caja de pinturas y regresaba a la cabaña para esperar allí la mañana siguiente, en que podría regresar de nuevo al museo.

¡Qué gran felicidad experimentaba al entrar a aquellos imponentes salones adornados con maravillosas estatuas y obras pictóricas! Hasta el aroma de pintura y barniz que

aún guardaban me producía un sentimiento de exaltación.

Anhelaba copiarlo todo, absorberlo y llevármelo conmigo. En casa de mis parientes, el empleado comenzó a desaparecer bajo mis cuadros. Tenía la impresión de que a diario me perfeccionaba como pintor. En aquella época no se me ocurrió pensar que un futuro bailarín, tanto como cualquier otro artista, debe familiarizarse con el arte pictórico y con todas las formas de las artes gráficas. No comprendía entonces cuán beneficioso era como complemento de la educación que recibía en la Escuela de Teatro, rodearme de obras de arte. Pero esas cosas me atraían como un imán.

Después he visitado muchos museos de todo el mundo, pero nunca ha sido igual. Visitarlos, caminar por ellos, es totalmente distinto a prácticamente vivir en el museo. Sentado frente a los cuadros y bajo-relieves, comparaba lo que veía con lo que me enseñaba en las clases de ballet. Descubrí que el ballet se componía de gente diversa, gustos distintos e ideales diferentes. A veces me planteaba una pregunta: ¿Qué pasaría si todas estas personas de los cuadros tuvieran las piernas viradas *en dehors* como se me enseñó en clase? La respuesta era obvia: se verían ridículas. ¿Y si todos los que participan en la escena de este gobelino mantuvieran la espalda erecta? Sería repulsivo. ¿O supongamos que las deidades de mármol corrigieran sus errores de postura desde el punto de vista estético del ballet y curvaran los brazos o los sostuvieran *en couronne* sobre las cabezas? Sería muy ridículo.

En el otoño regresaba a mis clases de ballet y escuchaba de nuevo: «¡Endereza la espalda! ¡Talones hacia adelante! ¡Dedos unidos!», y así sucesivamente. Todo esto lo hacía a conciencia. No me era difícil virar las piernas, mantener la espalda recta y ejecutar cualquier otra exigencia técnica. Pero en mi mente comenzaban a surgir preguntas: «¿Por qué? ¿Para qué?» No era usual ni prudente hacerle estas preguntas a nuestros profesores. Las respuestas hubieran sido simples: «Esto es lo que se

nos enseñó. Tal es la tradición. ¡Endereza la espalda! ¡Puntea! ¡Y no te muevas!»

Gradualmente llegué yo mismo a la respuesta: la espalda recta es ideal como punto de partida. ¿Acaso no es mediante líneas rectas que se empieza a enseñar el dibujo, Pero construir toda la estructura del baile sobre una espalda recta es un error. Lo mismo ocurría con las piernas viradas hacia afuera: si uno no se preparaba lo suficiente con ejercicios en que las volviera hacia adentro, el pie, durante la danza, tendería a virarse hacia adentro, y esto resulta muy feo. ¿Pero es correcto sustituir una fealdad por otra? El ejercicio de volver hacia afuera las piernas es, en realidad, muy útil. De esta forma se preparan las piernas para tomar las posiciones más versátiles, y se convierten en partes flexibles y obedientes del instrumento del bailarín: su cuerpo. Esto —para utilizar una expresión musical— aumenta el diapasón del instrumento del bailarín. Pero la forma de la danza no debe constituirse sobre piernas viradas hacia afuera. Estéticamente, esta posición es inaceptable.

Los brazos curvados surgieron porque el bailarín, a causa de la tensión física a que está sometido al ejecutar pasos técnicamente difíciles con las piernas, puede envanecer los brazos o doblarlos en ángulo. Por tanto, se estableció una ligera curvatura de los codos para encauzar los movimientos espasmódicos involuntarios de los brazos del bailarín.

Lo mismo ocurre con la sonrisa fija y artificial de los bailarines, la cual, por supuesto, es preferible al rostro contorsionado por la tensión. Cuando un bailarín baila sólo con las piernas, es natural suponer que los brazos deben limitarse a no interferir. Y para este tipo de baile, los brazos curvados representan una buena solución. Pero cuando el baile requiere la participación total del cuerpo —la autoexpresión de todo el ser— los brazos curvados resultan inaceptables. Esta tradición de brazos curvados

tenía también otra causa. En las suntuosas funciones de la corte de eras pasadas, los codos debían curvarse para levantar los vestidos e impedir que se arrugaran o se arrastraran por el piso las crinolinas y los brocados.

Por tanto, es posible hallar explicaciones que justifiquen los brazos curvados, especialmente en bailes relacionados con ciertos períodos y estilos de vestuario. Pero mantener que la gracia y belleza están contenidas en los brazos curvados, los dedos apartados o una sonrisa fija constituye una distorsión estética.

Una visita a la sección de escultura oriental en los museos me habría mostrado talones virados hacia afuera en Siam, India, Camboya, Japón y otros lugares; así como espaldas enhiestas en Egipto y Siria. De haber estudiado los grabados de los siglos XVII y XVIII, que representan bailes y ballets de la corte, hubiera podido observar las mismas piernas viradas hacia afuera y brazos curvados.

En realidad, si visité estos departamentos. Los recorri todos, mirando, observando y estudiando. Más que eso, los amaba. Lo que vi era maravilloso cuando se le relacionaba con un estilo dado, cuando expresaba el gusto de una época específica. Todo esto podía adaptarse al ballet como color local, como curiosidad de estilización. Pero una escuela que prepare al artista para transmitir la vida y los bailes de todos los tiempos y nacionalidades, debe contar, como base, no con estas curiosidades, sino con un desarrollo saludable del cuerpo.

Estas ideas, estas observaciones, comenzaron a ocupar mis pensamientos durante los últimos años en la escuela, pero ni en mis estudios en clase ni en mis apariciones en escena, introduje ningún tipo de alteración a la danza clásica. En la práctica diaria, era guardián de los clásicos que heredé de mis antecesores danzarios: Vestris, Bournonville y Blais. A veces experimentaba cierto sentimiento de culpabilidad hacia aquellos venerables

maestros por la liberalidad de mis pensamientos. ¿Cómo podía negarlos? ¿Cómo era posible que albergara dudas? Pero entonces surgían en mi mente colosos aun mayores —Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, Rafael y otros—, y volvía a percatarme de la divergencia existente entre la belleza de la pintura y escultura y la del ballet.²⁰ Me resultaba un problema muy difícil de resolver y decidí continuar mi trabajo como se me había enseñado. Temía aún que ganarme el derecho a expresar mis opiniones.

Cuando llegó la fecha de mi graduación, la función de examen se pasó del teatro de la escuela al Teatro Mikjailovski. Debíamos bailar en un escenario «de verdad». Esto se hizo en parte porque la graduación incluía a Lubov Egórova, Yulia Sedova, Mijail Obúkov, Serguéi Ósipov —conocido por el sobrenombre de Nadejdin— y Mijail Fokin, todos los cuales «prometían mucho»; pero también porque las visitas que la familia imperial solía hacer a las funciones estudiantiles, habían cesado desde hacía varias temporadas.

Para nuestra graduación se montaron varios ballets y cierto número de *divertissements*. En todos aparecí como *premier danseur* y bailé mucho. Aún recuerdo el ballet que montó Enrico Cecchetti, un ballet raro con un título aún más raro: *El maestro de baile en el hotel*.²¹ Me llevaba una levita, un sombrero de copa de seda, tenía un violín con su arco en la mano y se suponía que enseñaba a todos los huéspedes del hotel. El autor del ballet concibió huéspedes de varias nacionalidades, lo cual justificaba la escenificación de numerosas danzas de carácter. Puede que el ballet tuviera más sentido en aquel momento del que pareciera tener ahora. De todas formas, me agradó enorme-

²⁰ Fokin se refiere al ballet tal y como se practicaba en aquella época en el Teatro Imperial. (*N. del E.*)

²¹ En la relación de ballets, pantomimas, etcétera, presentados en San Petersburgo de 1727 a 1918, publicada en los *Materiales para la historia del ballet ruso*, aparece como título de este ballet *Una lección de un hotel*. (A. Ch.)

mente bailar tanto, tener éxito y ser recompensado con un fuerte y prolongado aplauso. Por supuesto, tuve que hacer una *grande pirouette à la seconde*, que en aquella época, sobre todo en las composiciones de Cecchetti, era absolutamente imprescindible.

Poco supe del efecto que había causado a una niña muy pequeña, Verochka Antónova, estudiante del primer año de la escuela. Durante todo su período de estudios conservó esta vivencia, que sólo conocí después que nos casamos. Nunca pude olvidar esta función: nunca olvidé aquel sombrero de seda destinado a desempeñar un papel tan importante y feliz en mi vida. Nosotros, los graduados, alcanzamos tanto éxito que se nos ofreció una función de debut en el escenario del Marinski. Ya no bailábamos con otros estudiantes, sino entre artistas, miembros de la compañía de ballet, en una serie de números de varias escenas del ballet *Paquita*. Aunque era graduado de la clase de Nicolái Legat, aparecí en bailes compuestos por Enrico Cecchetti, pues acompañaba alumnas de este venerable maestro. Recuerdo que al final del *pas de quatre* —interpretado por Egorova, Sedova, Obúkov y yo— volví a ejecutar la *grande pirouette*. Esta serie de giros constituyó un éxito tremendo, y mi hermano Kolía —por entonces un joven oficial del ejército acantonado en provincias, que había obtenido licencia especial de su regimiento, para poder asistir a mi presentación— saltó en su asiento del palco lleno de entusiasmo y gritó: «¡Hurra! ¡Vencimos!» Esto no era algo exactamente acorde con su dignidad como oficial del ejército, ni con su naturaleza filosófica, pero demostraba el amor que sentía por su hermano y protégé.

En el primer acto de *Paquita* bailé el *pas de trois* que no había sido compuesto especialmente para nosotros, sino era una forma antigua, y el más clásico de todos los *pas de trois* clásicos. Al final, se suponía que yo realizara un *entrechat six* y un doble giro en el aire cuatro veces. En vez deirme preparando en medio pie, comencé con el

entrechat six, e inmediatamente me di cuenta que estaba medio compás por delante de la música y terminaría el número antes que la orquesta. Al saltar, entrelazando los pies, y girando en el aire, no hacía más que preguntarme: «¿Qué irá a suceder? ¿Terminaré medio compás antes que la música, y cuando la orquesta llegue al ¡bum! final no estará sucediendo nada en el escenario? ¿Qué escándalo, qué fracaso!» El final se acercaba y yo estaba totalmente indeciso sobre qué hacer. Entonces, para mi propia sorpresa, después de un doble giro en el aire, hice otro doble giro, sin preparación. Así terminé junto con la música! Fue un éxito. Nadie había hecho eso nunca antes, ni tampoco yo lo había intentado. Los artistas me felicitaron y me dieron palmaditas en la espalda.

Al día siguiente, mis amigos y los estudiantes me rodearon. «Y bien, Foka, vamos a ver. Enséñanos cómo lo hiciste ayer —me pidieron.»

Lo intenté y caí de bruces varias veces. Seguí tratando. No lo lograba. Realmente tuve mucha suerte de haberlo logrado el día del estreno, pues aún no sé cómo lo hice.

Como resultado de nuestra presentación, se nos aceptó en la compañía con un salario mayor que el acostumbrado. Tradicionalmente, todo el que entraba en la compañía recibía la misma remuneración independientemente de su talento. Durante muchos años el salario de los principiantes había sido de cincuenta rublos al mes. La excepción hecha con nosotros no sólo satisfacía nuestro amor propio, sino que para mí significaba una diferencia considerable. Ahora recibía la suma de sesenta y seis rublos con sesenta y seis kopeks al mes. Para mí total felicidad financiera, sólo me faltaban tres rublos y treinta y cuatro kopeks al mes. Años después, cuando mi salario ascendía a mil rublos mensuales, necesitaría una suma mucho mayor para mi completa felicidad financiera.

Además, recibí al graduarme el primer premio: una colección de mis libros preferidos. Seleccioné la *Historia de las artes*, de P. Grechinin, encuadrada en una piel

inagráfica. La guarda del primer volumen contenía la siguiente dedicatoria: «A Mijail Fokin, por su diligencia y éxito en los estudios y en la danza, así como por su excelente conducta.» Debo admitir con entera honestidad que la «excelente conducta» no era una descripción muy exacta. Yo era bastante alborotador. Aunque no hacía nada realmente malo, era instigador de muchas travesuras. En las materias de contenido general, logré lo que se requería de mí, pero estaba mucho más interesado en actividades externas, tales como la lectura o la pintura... El baile, sin embargo, lo hacía a conciencia. A él no sólo le dedicaba tiempo, sino atención y, lo más importante, todo mi amor. Es por ello que mis amables superiores me apreciaban.

Por mi parte, también dejé dos presentes a la escuela. Uno fue la naturaleza muerta ya mencionada, y el otro, un icono de Cristo, *el Salvador*, producto de mi propio pincel. Cuando concluí esta imagen, la bendijeron y colgaron en una esquina del dormitorio de los varones.

Mis camaradas, al principio, se negaban a rezarle.

Lo pintó Foka. ¿Qué clase de icono va a ser?

Les comprendía perfectamente. Tenía la reputación de ser un seguidor de Tolstói, y se conocía mi oposición a los aspectos ceremoniales de la religión, ¡y, de repente, me convertía en pintor de iconos! Pero gradualmente empezaron a tratar al icono como objeto sagrado y comenzaron a rezarle. Hasta mis últimos días en el Teatro Imperial, cada vez que tenía la ocasión de pasar por el dormitorio de los muchachos —había que atravesarlo para llegar al apartamento del director—, le echaba una rápida ojeada al icono. Allí colgaba, con una lámpara votiva suspendida por una cadena frente a él. Mis convicciones religiosas han variado, pero siempre he amado a Cristo y su martirizada imagen me ha conmovido. Fuse mucha sinceridad en aquél icono.

Así concluye la historia de mi escuela; a mis instructores y superiores, les guardo sincera gratitud por todos los honores que me confirieron, por su amable actitud y por la ayuda que me brindaron al inicio de mi carrera artística. Hubiera sido imposible terminar la escuela en condiciones más favorables. Aunque mi educación se encontraba en sus primeras fases y aún me quedaba mucho por aprender, me encontraba cabalmente preparado para mi carrera de bailarín.

Jubiloso por el éxito de mi primera presentación, me uní a la Compañía de Ballet del Teatro Imperial Marinski con grandes esperanzas de un porvenir brillante.

Pero una amarga desilusión me aguardaba.

COMIENZO DE MI OFICIO Y MIS DESILUSIONES EN EL BALLET

Mi exitosa primera presentación en el escenario del Teatro Imperial Marinski ejerció en mí un efecto, tan grande, que temporalmente se desvanecieron todas mis dudas e inquietudes, y sólo pensaba en lo relacionado con el baile. Durante los calurosos meses de verano, cuando el teatro y la escuela cerraban, persuadí a varios de mis amigos para mantenernos en forma, visitábamos a diario la sala de ensayos. Nos ejercitábamos juntos sin instructor alguno y competíamos en saltos, giros —a veces llegábamos a doce— y volteretas, realizando *entrechat huit* con limpieza y *entrechat dix* bastante chapucemente, y así por el estilo. Esperaba con impaciencia la apertura de la temporada cuando creía sería capaz de demostrar los resultados de mi larga autotortura veraniega. También ansiaba incorporarme a las clases profesionales de Christian Johansson, que dirigía diariamente a los artistas.

Tan pronto volvió a abrirse el teatro en otoño, comencé a asistir a las clases de Johansson, donde se me unieron mi antiguo profesor, Nicolái Legat, su hermano Serguéi y un reducido grupo de bailarines de ambos sexos. No hubo cambios esenciales en el sistema de enseñanza, ya que Legat había enseñado a los estudiantes según los materiales que él mismo había reunido de las lecciones de Johansson. Pero ahora sentía que me acercaba a la propia fuente, a las bases de la danza clásica. El mismo sentimiento de reverencia y respeto que sentía al visitar las galerías de pintura del Hermitage, me envolvía cuando entraba a la sala donde enseñaba Johansson, pues esta blanca cabeza contenía todo el conocimiento acumulado por el arte del ballet durante largos años.

Christian Petróvich Johansson era octogenario cuando comencé a recibir sus enseñanzas. Alto, encorvado por los años, a duras penas capaz de moverse, nos enseñaba a bailar. ¡Y cómo nos enseñaba! Era un museo viviente de arte coreográfico.

Cuando Johansson llegaba a la clase, los hermanos Legat lo ayudaban a subir los tres tramos de escalera sosteniéndolo cada uno por un brazo. Este era privilegio suyo por ser los alumnos más antiguos. Con la ayuda de ambos llegaba a la inmensa sala de bailes y se sentaba, violín en mano, de espaldas al gran espejo que ocupaba toda la pared. Tocaba a la ligera un *pizzicato* con el violín, sosteniéndolo frente a sí como si fuera una guitarra. Apenas hablaba. Con movimientos apenas perceptibles de las manos nos comunicaba los pasos que deseaba que ejecutáramos. Parecía que ya no era capaz de ver o de entender lo que ocurría a su alrededor, pero en realidad lo veía todo y se daba cuenta de la más pequeña falta. Seguirlo no era tarea fácil. A cada orden para una combinación de pasos, seguía un momento de absoluto silencio. Todos nos quedábamos pensando, tratando de describir la combinación. Entonces alguno de nosotros intentaba bailarla. Por lo general no estaba del todo correcta y Johansson sacudía casi imperativamente su blanca cabeza. Todos nos reuníamos frente al maestro, inclinados hacia él, y con gran concentración tratábamos de averiguar qué detalle había sido omitido o ejecutado de manera incorrecta. Esta concentración añadía un valor especial a cada lección. Cuando por fin comprendíamos la combinación, nos retirábamos todos al final del salón para ejecutarla. Entonces, se nos hacía las correcciones y ejecutábamos de nuevo la combinación de manera más apropiada.

¡Qué sagradas eran estas lecciones para nosotros! ¡Qué maravillosa atmósfera de respeto a la riqueza artística

acumulada regía a este reducido grupo de entusiastas! ¡Qué distante de lo que ocurre actualmente, cuando la danza la enseñan quienes nunca han encontrado tiempo para estudiar, ni han tratado de bailar; quienes no saben nada de danza y, evitando un enfoque serio de este complicado y difícil arte, crean sus propias formas «nuevas»!

Trabajé con asiduidad en estas clases, completamente absorto por la danza, y ansiaba encontrarme en el escenario; me daba cuenta, cada vez más, de que por carecer de parientes en la compañía de ballet y no tener protectores o amigos entre los balletomanos y críticos influyentes, tendría que esperar largo tiempo antes de poder trasladar mi danza del aula al escenario. En aquella época consideraba que esto no sólo era injusto, sino también una gran desdicha para mí, y me deprimí mucho. Más tarde comprendí que estaba equivocado, pues el hecho de no haber tenido nunca protectores de ningún tipo durante toda mi carrera artística, fue la mayor de las bendiciones. Como sabía que no podía depender más que de mí mismo, conferí a mis esfuerzos toda mi habilidad y energía. Llegué a la conclusión de que el favoritismo en el arte daña grandemente al favorito. Todo lo que éste hace se recibe de antemano con admiración y beneplácito, y esa es la causa de que, con tanta frecuencia, no logre lo que hubiera podido alcanzar en circunstancias normales.

De modo que, para mi gran congoja temporal y provecho futuro, durante los primeros años de mi carrera se me ofrecieron muy pocas oportunidades de bailar. Fui siempre un sustituto. Mis antiguos camaradas se aferraban tenazmente a sus papeles, especialmente a los de mayor efecto. Los hermanos Legat se las arreglaban para repartírselos y Kiaksht ejecutaba los restantes. A veces los hermanos Legat compartían algo con su sobrino, Obúkov. Pero, en lo que a mí respectaba, tenía que esperar a que alguien se enfermara para ser llamado a escena sin ensayo.

A veces, mientras aguardaba entre bastidores, llegué a pensar en lo maravilloso de ser pintor. No se dependía de nadie; uno elegía sus propios temas y hacía lo que quería. Pero en el ballet hay que estar entre bastidores o aceptar cualquier papel innundo que se le asigne, en algún ballet tan estúpido que dé vergüenza representarlo ante el público.

La única excepción en mi repertorio era el papel de Bernard de Ventaour en *Raymonda*, uno de los mejores ballets de Petipa, con música de Alexandr Glazunov. Este papel lo obtuve en mi primer año de oficio. Incluía muchas danzas y dos variaciones clásicas, una en el tercer acto y otra en el cuarto. Después se me asignó el *pas de trois* de *El lago de los cisnes*, con una variación muy difícil que a nadie le interesaba ejecutar, por lo que la bailé durante varios años.

Luego recibí el papel de Pierre en *Halte de cavalerie*. En este ballet había una escena divertida, «Scène et Danse de Coquetterie» (Escena y danza de coquetería). Después de un dúo amoroso entre el campesino Pierre y Marie, la hija del cabecilla de la aldea, el Cabo, quien acababa de llegar para unirse al regimiento ulano (de lanceros) acantonado en la aldea, comienza a enamorarla. Al entrar el Sargento, despide al Cabo y empieza a jugarle a Marie, de quien se ha prendado. Sin embargo, tiene que renunciar a sus atenciones hacia ella por órdenes del Coronel. Como Marie rechaza todos estos ataques de caballería y permanecer fiel a su Pierre, el ballet termina con sus bodas.

Este episodio lo utilizó Nikita Baliev en su revista *Chauve Souris*, y con posterioridad Mijail Mordkin en su ballet *Voces de primavera*.

A continuación interpreté el papel del Pájaro Azul en *La bella durmiente*. Lentamente me fui introduciendo en el repertorio y ejecutando un mayor número de papeles

protagónicos. ¡Pero, ay, con qué lentitud! Me tomó varios años ser ascendido de sustituto y asegurarme un lugar entre los primeros bailarines: durante mi primer año en el teatro bailé sólo tres veces en escena; todas las demás funciones las pasé esperando detrás del telón. Fue para mí un proceso muy arduo.

Aunque mis superiores en el ballet no me patrocinaban y mis colegas solistas más viejos se mostraban renuentes a dejarme interpretar sus papeles, los miembros del cuerpo de baile me trataban con gran generosidad. Al unirme a la compañía, no pude obtener un camerino para mi uso personal ni compartirlo con otros solistas. Todo lo que pude encontrar fue una mesa en el gran vestidor del cuerpo de baile. De modo que, sentado sobre esta mesa —no recuerdo por qué, pero no tenía silla—, me cambié de ropa durante varios años, en un vestidor al que ningún otro solista se hubiera rebajado a entrar. Esto no se debía tanto a mi democratismo como a mi incapacidad de pedir para mí.

Recuerdo cómo, después de un agotador baile, trepaba jadeante la empinada escalera rodeado por los bailarines del cuerpo de baile, quienes me elogiaban y daban aliento. Los bailarines del conjunto habían interpretado el que yo utilizara su vestidor como un gesto de camaradería de mi parte, y durante todos los años de mi carrera existió entre nosotros la relación más amistosa.

En el Teatro Marinski también existía un vestidor no lejos del escenario, al cual denominaban el «furgón». Estaba ocupado por los corifeos, un estadio entre cuerpo de baile y solista. Algunos de los corifeos me persuadieron para que me mudara de lo alto de la escalera, a su vestidor cercano al escenario. Poco después, Paul Gerdts me invitó a compartir su pequeño vestidor. Esto fue inesperado y muy halagador. Gerdts, quien además de baile clásico enseñaba danza de salón, pantomina y sostenimiento —acompañar a la bailarina— era un ar-

tista muy distinguido y ostentaba el título de Solista de Su Majestad. Pasé a su vestidor y lo compartimos durante muchos años. Recuerdo esto con gran placer.

Varios años después leí sobre mis peleas con Gerdts. En realidad, mantuve las relaciones más amistosas con este distinguido artista, desde que yo era un niño y él mi maestro; más tarde, cuando ambos actuábamos en los ballets antiguos; y, por último, cuando él interpretaba mis propias creaciones. Siempre lo estimé y respeté; admiré su talento y consiguiente actitud hacia su trabajo. No tuve ningún problema con Gerdts, pero algunos historiadores de ballet consideraron que como yo poseía un enfoque crítico sobre algunas de las tradiciones del ballet antiguo, necesariamente debía sentir animadversión hacia los viejos bailarines. Esto es un completo desatino.

Cuando entré en la compañía de ballet, nunca se producían entre los bailarines discusiones sobre este arte. Todos los problemas se consideraban resueltos: todo claro y sencillo. Durante los largos ensayos, mientras esperaban su turno para ejecutar sus números, hablaban de cualquier tema imaginable, menos de arte.

Algunas veces yo intentaba plantear distintas interrogantes, pero sencillamente, no me hacían caso. La perspectiva general era esta: «¡Si puedes saltar alto y girar bien, mejor para ti! Tenemos poco interés en todo lo que no sea llegar a la edad del retiro...» No es menos cierto que evité acercarme con mis dudas a nuestros más grandes artistas, por temor a enojarlos.

A este periodo del segundo año de mi carrera pertenecen los recuerdos de mis primeras discusiones con Anna Pávlova. Me acuerdo muy poco de ella antes de esta época. Yo sabía que había una muchacha llamada Pávlova en la escuela, que bailaba bien y se esforzaba mucho. Pero allí había otras que parecían prometer más.

Estaba, por ejemplo, Belinskaya. En todas las funciones del colegio, yo bailaba con ella. Pávlova le iba a la zaga, pero, después de la graduación, comenzó a avanzar. Inmediatamente alcanzó la posición de solista, y sólo raras veces aparecía en grupos de dos o cuatro. Por lo general actuábamos juntos. Al principio, interpretaba los papeles de amiga de la bailarina y yo de amigo del *premier danseur*. Luego ambos recibimos papeles protagónicos, por lo general en los ballets de menos éxito. En *Despertar de Flora*,²² ella era Flora y yo Apolo. ¡Oh, cuán lejanos estaban esta Flora y este Apolo del mundo de la antigüedad que yo había concebido en mi imaginación!

No recuerdo con demasiada claridad estas funciones en su conjunto, sino más bien mediante las fotografías que conservo. Mucho más vivido en mi recuerdo permanece el *pas de deux* que ejecutábamos en estos ballets. La coreografía se dejaba en lo fundamental a nuestra elección. En cierto sentido, no podían calificarse de verdaderas composiciones. Hacíamos lo que considerábamos que podíamos hacer mejor. Yo realizaba saltos altos y Pávlova *pirouettes*. No había relación alguna entre nuestro número y el ballet en el cual se insertaba. Tampoco tenía relación alguna con la música. Comenzábamos nuestro *adagio* cuando empezaba la música y lo terminábamos cuando terminaba. El intervalo entre el principio y el fin lo pasábamos flotando alegremente, haciendo caso omiso del fraseo musical. Durante aquel *pas de deux*, Pávlova me decía: «Tómalo con calma, aún nos queda mucha música por delante», o si no «¡Apúrate, apúrate!» Según el caso requiera. Hacía el final del *adagio*, invariablemente caminábamos hacia el proscenio, siempre al centro, ella en punta de pies, con los ojos fijos en el director, y yo siguiéndole detrás

²² Producción de Lev Ivánov en colaboración con Marius Petipa y música de Riccardo Drigo (1894). (A. Ch.)

con los ojos fijos en su cintura, preparado para levantarla.

«No te olvides del empujoncito», me susurraba. La orquesta, en ese momento, por lo general proporcionaba un trémolo que el director, Riccardo Drigo, sostenía mientras Pávlova encontraba el equilibrio. Cuando lo hallaba, giraba... Yo le daba el empujoncito de ayuda... Drigo movía la batuta... El estampido del toque último del tambor... y nos sentíamos muy felices, inmóviles en la pose final.

Durante mucho tiempo Pávlova y yo bailamos así juntos, compartiendo la excitación nerviosa y los llamados a escena. En esos momentos, creía en las *pirouettes* y en el trémolo final. Todo esto me parecía importante y excelente, sobre todo cuando salía bien.

Durante las actuaciones, en los momentos de miedo escénico frente al público, no quedaba lugar para las dudas. Pero después de la representación me preguntaba: «¿Es todo esto necesario? ¿Qué significado tiene?...» Y entonces se me hacía evidente que todo aquello era innecesario y no significaba nada.

Cuando en los ensayos, cansados, nos sentábamos y yo comenzaba a exponer mis argumentos, era obvio que mis dudas no preocupaban a la Pávlova. Después de escuchar los largos monólogos donde yo planteaba que ésta no era la verdadera forma de una representación de arte, ella replicaba que al público le gustaba, y que si no concluíamos nuestro número con algo espectacular, no alcanzábamos el éxito. Generalmente nuestra discusión terminaba con su frase: «Bueno, Misha, ensayemos el número una vez más.» Y así lo hacíamos.

En aquella época, sentí su oposición hacia mí en la forma como enfocaba al arte de la danza en su necesidad del éxito y el aplauso. ¿Por qué? ¿Sería verdaderamente imposible alcanzar la fama sin ese batir de tambores final, sin girar sobre las puntas de los pies al terminar cada

adagio, sin una rápida cadena de vueltas para concluir la variación femenina? ¿Era indispensable una pirueta o un doble giro en el aire para concluir cada variación masculina? ¿Es necesario en el ballet un éxito particular para cada número específico? ¿No destruyen estos éxitos la unidad de la obra? ¿No es la regla de la unidad, necesaria en todas las demás artes, esencial también al ballet? Los aplausos y, sobre todo, los saludos en medio de la función, indudablemente dañan la impresión de conjunto de ésta, alteran el arte, lo deforman. Pero aún mayor daño le hacen los propios artistas en busca de aplausos y saludos. El contenido lírico y dramático de la función se pierde. Los artistas no sienten los papeles que interpretan, no comprenden la relación que existe entre los personajes de los distintos actos, sino que en todo momento están conscientes del público.

Se ha dicho que es necesario mantener el contacto con el público, pero existen diversas formas de contacto. Cuando el espectador tiene lágrimas en los ojos, cuando un escalofrío le recorre la espina dorsal, o cuando está emocionado y apenas puede mantenerse en el asiento por la exaltación que provoca lo que ocurre en escena, eso es contacto, el más elevado reconocimiento del artista. Y el artista lo percibe, en el silencio absoluto, en el aliento contenido, pero nadie lo obstaculiza, nadie se inmiscuye en su interpretación.

Hay otros contactos. Cuando un balletmano de rostro familiar lanza un fuerte «¡Bravo!» por una acrobacia de éxito, y la galería lo sigue con una explosión de aplausos atronadores, esto también es un «contacto», aunque poco saludable y degradante para el artista y el arte. Sin embargo, ¡cuántos sacrificios no se ofrecían en nombre de un «contacto» tal! El arte se deformaba. Todo estaba dirigido hacia una meta: el reconocimiento inmediato, personal y atronador. El artista trataba de agradar al público más que de servir a su arte. «Al público le gusta», era la teoría y la práctica básica del ballet.

Todo esto me molestaba infinitamente, poco después de comenzar a trabajar en el teatro, y me alejé del ballet. Comprendí que no podía existir una acción consecutiva en el ballet mientras el objetivo del bailarín fuera la obtención de aplausos cada cuarenta y ocho compases. (La estructura promedio de una variación de ballet era más o menos así: primera parte, dieciséis compases; segunda parte, dieciséis compases; luego, repetición de la primera, otros dieciséis compases.)

Comprendí que era totalmente imposible que el público creyera en la sinceridad de la actuación y la proyección de los artistas, cuando éstos, al interpretar a una pareja de enamorados, actuaban como totalmente olvidados el uno del otro, con su mirada acuciosa fija en la galería, esperando aplausos.

Recuerdo cómo era recibido con aplausos un favorito del público cuando entraba a escena. Por supuesto, el artista «cortés», antes de comenzar a interpretar su papel, debía reconocer los saludos del público. Y recuerdo a Paul Gerdt. Y, lo admiraba profundamente en el papel del sarraceno en *Raymonda*. La aparición de este poderoso guerrero en el castillo medieval era muy bella y majestuosa. Sin modificar su actitud de guerrero, saludaba a los espectadores. Podía hacerlo de manera maravillosa, pero la posición de todas las princesas, damas de la corte y trovadores en el escenario se hacía ridícula. La música continuaba y todos esperaban mientras Gerdt terminaba de intercambiar saludos con el público.

Así, momentos de gran talento artístico se entretreían a veces con formas anacrónicas y de mal gusto. Recuerdo al propio Gerdt en *Rey Candaulo*. Después de quitar la estatua de Venus de su pedestal en el templo, la remplazaba por su amada, y ésta asumía la posición de la diosa, pero, ¡en un corto tútu de ballet!

Todo, los trajes de la bailarina, la exhortación al público, la interrupción continua de la acción, me hacía concluir que al ballet le faltaba su elemento esencial: la

presentación al espectador de una imagen creada artísticamente.

La bailarina interpretaba un papel en escena; la bailarina, porque éste era el personaje más importante del ballet, y porque quien alcanzaba ese título se sentía muy orgullosa de su posición. Quería que todos supieran, en cuanto hacía su entrada en escena, que ella no era una bailarina más, sino la bailarina. En su empeño por adquirir una apariencia particular desarrollaba una orgulloso postura especial: mantenía la cabeza prácticamente inmóvil, el cuello estirado y un porte peculiar.

En suma, surgió un patrón convencional, según el cual cualquiera podía reconocer de inmediato a la bailarina del resto de los simples mortales, pero del que por supuesto, era imposible adivinar qué papel se suponía estaba interpretando, qué imagen debía transmitir.

Nosotros, los bailarines clásicos, tampoco teníamos la apariencia ni los gestos que requerían los personajes que interpretábamos, nos limitábamos a las exigencias de la danza lo que es algo muy diferente, pues ninguna de las danzas era parte de un papel, ni la expresión de un personaje dado. De hecho, cada danza no era más que una demostración de agilidad y virtuosismo.

La mera designación de bailarín clásico en contraposición a bailarín de carácter, era prueba de que transmitir la personalidad, no importa cuál fuera ésta, no formaba parte de nuestros objetivos.

Cuando yo desempeñaba un papel de mimo, representaba la auténtica imagen del período. Pero cuando bailaba una parte clásica, representaba a un primer bailarín, fuera de los límites de tiempo y espacio, con el pelo rizado a la Marcel, mejillas rosadas y *léotard*. A veces, en un mismo papel —como por ejemplo, en el de Jean de Brienne en *Raymonda*, el cual se me encomendó luego de varios años de trabajo—, yo aparecía en el segundo acto y al principio del tercero como un cruzado con un traje correspondiente al período histórico, porque en estas

escenas no había baile, sólo pantomima, manejo de la espada, rescate de alguna dama y cosas por el estilo; pero en medio del tercer acto, me quitaba la peluca y me ondulaba precipitadamente el cabello en pequeños rizos, preparándome de este modo para mi próxima variación. Mi colega, Obúkov, quien interpretaba el papel del trovador Beranger en este ballet, rápidamente transformaba su cabello de rubio en oscuro.

Tan pronto se acercaba el momento de baile, todo lo demás perdía su significado. La peluca se me despeinaba, por tanto, era más conveniente bailar con mi propio cabello. El vestido de la época estorbaba la danza, por lo que me vestía de bailarín.

Sentía que mientras más auténtico desde el punto de vista histórico fuera el vestuario de los mimos, de los bailarines de carácter y del coro, más idiotas debíamos parecer en medio de ellos, nosotros, los bailarines clásicos. En la misma escena aparecían damas con largos vestidos de cola y altos adornos en la cabeza —reminiscencias de las miniaturas medievales que animan las esculturas de las catedrales góticas—, junto a bailarines en rosados *léotards* y sayas cortas que parecían sombrillas abiertas.

¿Cómo era posible ignorar tales contradicciones? Para explicarlas, podía ofrecerse la excusa de que los bailarines clásicos introducían un elemento de fantasía en el ballet. Pero lo cierto era que todo esto sucedía en ballets que pretendían autenticidad histórica, y hasta en las óperas de mayor realismo.

Recuerdo tutús de ballet en óperas tales como *Los hugonotes*, *Carmen* y *El profeta*. Se me decía que si los bailarines aparecían con vestidos y no en sayas cortas de ballet no se les vería las piernas. Pero también en el Meódico aunque existía la danza no sólo bailaban con las piernas, sino de un modo totalmente diferente. En todas las épocas ha existido una estrecha relación entre el vestuario y la danza. En el ballet, sin embargo, la danza

clásica permanecía estática. El bailarín no modificaba su danza ni sus gestos para crear la imagen de un período dado. Por el contrario, todos los períodos, todos los estilos, todos los personajes se subordinaban a la danza, que invariablemente tenía la misma forma. Todo se sacrificaba a una forma, a un estilo, para que los artistas pudieran desplegar la danza, la técnica, en la forma en que había sido preparada, de una vez y por todas.

Todo se centraba en el propio bailarín —en su danza, su técnica, su apariencia personal— y no en la transformación del bailarín para crear un nuevo tipo en cada oportunidad. Todos los requerimientos artísticos, todos los métodos del arte, se reemplazaban por otros, carentes por completo de valor artístico.

No había transformación ni creación de una imagen, sino autoexhibicionismo.

En el escenario no había interpretación. En lugar de ello, la búsqueda del éxito, el deseo de agradar al público en un esfuerzo por ganar su aprobación.

No había unidad de acción. Esta se interrumpía para permitir a la bailarina agradecer al público sus demostraciones de afecto y, con sus reverencias, prolongar los aplausos.

No había unidad en los medios de expresión: algunos mimos interpretaban la trama con las manos; otros la expresaban —si es que eso hacían— con los pies. No había unidad en el estilo del vestuario: algunos mimos aparecían con trajes correctos desde el punto de vista histórico; otros —los bailarines— aparecían con el atuendo especial del ballet.

Estos defectos me preocupaban y mortificaban.

Cuando abordaba a mis compañeros de trabajo, sentía que los molestaba. Me parecía que en la compañía de ballet, la mayoría no quería pensar en la profesión a la que había dedicado toda su vida. Pero me negué a per-

manecer conforme. Como hubiera sido impropio de mí dirigirme personalmente a mis superiores, los artistas famosos, lo hice por escrito. Elaboré un cuestionario que envié por correo en el cual planteaba las siguientes interrogantes:

¿Es el ballet, en su forma actual, como debiera ser?

¿Necesita reformas fundamentales?

¿Puede ser el ballet una forma del arte seria y esencial para el gran público, o está destinado a permanecer como una forma superficial de entretenimiento?

Para mi pesar, no puedo reproducir exactamente ni mi cuestionario ni las respuestas recibidas, porque ese material quedó en mi patria. Recuerdo, sin embargo, que recibí numerosas respuestas. Por supuesto, no me respondieron todas las cartas, pero las que recibí me sorprendieron mucho. Con excepción de las de algunos miembros del cuerpo de baile y de un tutor de la escuela, las respuestas no eran serias. Algunas hasta eran cinicas y obscenas.

George Kiakshi escribió brevemente: «El ballet es pornografía, simple y llanamente.» Estaba claro que este «primer» bailarín, que ejecutaba vueltas perfectas en el aire y giraba como un trompo por todo el escenario con tremendo éxito, nunca consideró que el ballet pudiera ser un arte.

Otras respondieron con bromas. Algunos denunciaban el ballet como entretenimiento vano de las clases privilegiadas. Dos o tres cartas de los jóvenes del cuerpo de baile reflejaban su amor al arte. Con pesar, admitían su decadencia temporal. Me entristeció no recibir respuestas alentadoras de ninguno de los bailarines notables, y comencé a recordar a mi padre y su frase sobre los *plaisirs*. No era sorprendente que los artistas de otras ramas del teatro, la mayoría del público y la prensa, menospreciaran el arte del ballet. No era sorprendente que

cundo me preguntaran «¿Y usted, joven, en qué se ocupa?», yo me sintiera avergonzado al responder: «Soy artista del ballet». Si los propios artistas no respetaban su profesión, ¿qué podía esperarse de los demás?

Es difícil entender ahora el poco prestigio de que disfrutaba este arte entre el gran público, y lo injusto que esto era. A pesar de los múltiples defectos y anacronismos y las ridículas condiciones que he descrito, el ballet contenía en sí mucha belleza, y sus artistas trabajaban ardua y duramente.

¿Acaso no existía la misma situación en la ópera, llena de contradicciones estereotipadas? ¿Acaso la mayor parte de las veces no servía sólo de entretenimiento y, con frecuencia muy aburrido? ¿Por qué, entonces, los artistas de la ópera inspiraban respeto, mientras que al ballet se le menospreciaba con una sonrisa irónica?

No pude encontrar, ni en la literatura ni en la prensa, algo que expresara el más pequeño grado de respeto por el ballet contemporáneo. Fuera de Rusia éste era considerado igualmente una forma de entretenimiento anticuada y pasada de moda. En ese período, casi no había libros sobre el tema del ballet. Y cuando aparecía un libro nuevo, contenía mayor número de anécdotas que pensamientos serios sobre el arte, y se dedicaba principalmente a la descripción de la vida íntima de las bailarinas: sus amantes, chismes, sus conquistas entre los balletomanos.

La crítica periodística de la época se reducía a apoyar a una u otra bailarina, como dándole puntas, por así decirlo. Los críticos escribían que Fulana de Tal actuaba bien, que éste o aquél interpretaba su papel en forma excelente, ¡y eso era todo lo que se podía escuchar de los críticos de la danza!

Durante mis dos primeros años, me sentí muy deprimido bajo el peso de toda esta presión. Comencé a considerar seriamente el retirarme del ballet, y soñé en convertirse en pintor. Me uní a las clases de arte en la

escuela de Dmítriev-Kavkaski. Para llegar allí, tenía que viajar una distancia considerable por toda la ciudad, hasta la isla Vasilievski. En aquel lugar pasaba todo el tiempo que me quedaba libre de mis actividades de ballet.

Dmítriev-Kavkaski preparaba a sus alumnos para ingresar en la Academia de Artes. Yo tenía mucho que aprender antes de entrar en la Academia, y esto se convirtió en la meta de mis ambiciones. Dibujaba al carboncillo y pintaba al óleo. Dábamos clases de anatomía que, para mi pesar, no nos habían enseñado en la Escuela de Teatro. Como la Escuela de Arte estaba tan lejos, la mayor parte de las veces no regresaba a casa entre las clases de la mañana y las de la tarde.

Allí había una pequeña biblioteca. Solo, en el estudio vacío, pasaba el resto del día leyendo. También estudiaba las pinturas y dibujos de los alumnos más avanzados. Quería pintar, pero comprendía que tendría que estudiar muy duro durante un tiempo muy largo, antes de poder aspirar a alcanzar en la Escuela de Arte una posición similar a la que había disfrutado en las clases de danza. ¿Y sería capaz de lograrlo algún día? Era poco probable. Aquí tenía que empezar por el principio. Sin embargo, esto no me atemorizaba y me lanzaba al trabajo lleno de entusiasmo. Mi frialdad hacia el ballet crecía; sólo lamentaba los años perdidos. ¿Qué podía ofrecerme el ballet? Nada, excepto la pérdida del respeto que me debía a mí mismo. ¿Qué podía yo ofrecerle al ballet? Absolutamente nada, después de hacer frente a las actitudes que encontré en los primeros años de mi carrera, y que creía invariables.

¿Qué podía hacer aun cuando cambiara la actitud hacia mí? Allí todo estaba definido, sólidamente, de una vez y para siempre. ¿Qué podía yo cambiar, sin experiencia y sin saber cómo resolver los complicados problemas que se me planteaban?

PRIMERAS ASOCIACIONES CON DIÁGUILÉV

Antes de recibir la carta de Benoís, ya yo conocía ligeramente a Diágúilev.

Cuando iniciaba mi carrera de bailarín, Diágúilev era Funcionario de Misiones Especiales en la dirección del Teatro Imperial. A veces lo veía durante los intermedios de las funciones de ballet, parado entre el grupo de funcionarios, de espaldas al proscenio.⁴² Sabía que siempre había existido en la dirección jóvenes de familias privilegiadas, que dejaban atrás rápidamente a cientos de empleados públicos y eran promovidos a los cargos más altos de la organización teatral. Éstos eran los empleados a quienes Gógol denominó «sanguijuelas», término que aunque peyorativo resultaba apropiado. Nadie supo nunca con certeza qué hacía el tal Funcionario de Misiones Especiales. Yo, personalmente, no tenía una opinión demasiado buena de aquella camarilla burocrática.

Diágúilev era joven y bien parecido, y en su negra cabellera había un espectacular mechón blanco. Se sacaba constantemente un pañuelo de la manga, nunca lo

⁴² En los teatros de las ciudades más grandes de la Rusia pre-revolucionaria era costumbre que los hombres se pararan frente a sus asientos de cara al público antes de las funciones y durante los intermedios. El espacio que quedaba entre las butacas y la orquesta —denominado *parquet*— era lo suficientemente ancho como para permitir que la gente se parara en él. La costumbre surgió con los oficiales militares, quienes no debían permanecer sentados mientras los oficiales de mayor graduación se encontraran parados o caminaran por los pasillos, y pasó de los militares a los civiles; se observaba con la mayor rigurosidad en el Teatro Imperial, donde la presencia del zar o de los miembros de la familia imperial aún no lo estaba. (A. Ch.)

guardó en ninguna otra parte. Uno de sus pies, extendido hacia adelante, no cesaba de moverse.

Yo lo había colocado en la categoría de los funcionarios, el grupo que tantas órdenes daba y tantas trabas ponía al ballet. No sabía entonces que el destino nos uniría en un trabajo interesante y duradero; que nuestros esfuerzos estarían tan estrechamente ligados que para algunos sería difícil diferenciar entre lo hecho por Diágúilev y lo hecho por Fokin.

No recuerdo haberle hablado nunca, y nuestros saludos se reducían a la misma inclinación de cabeza que me concedían los otros funcionarios de ballet.

Poco después Diágúilev salió del servicio por una reventa personal con el director del Teatro Imperial, el príncipe Serguéi Mijáilovich Volkonski, producto de la renuencia del primero a obedecer órdenes. Esto ocurrió en el momento en que yo iniciaba mi carrera como maestro de ballet, con la aplicación práctica de mis ideas de reforma. Es por ello que nunca más lo vi hasta nuestro encuentro de 1908.

Inmediatamente comenzamos a hablar sobre el programa. Supe entonces con agrado que Diágúilev deseaba presentar no sólo *El pabellón de Armida* y *Las sílfides*, sino el repertorio completo de mis ballets. La empresa, al parecer adquiriría de inmediato las complejas proporciones que acostumbraba a elaborar Diágúilev.

Para esa fecha, ya me había familiarizado con las exhibiciones organizadas por éste, con su actividad como editor de la revista *El Mundo del Arte* y el *Anuario del Teatro Imperial*, y con su labor como empresario de conciertos, óperas y cosas por el estilo. Sin lugar a dudas, a mis ojos ya no era sólo un funcionario.

Su personalidad me cautivó desde nuestra primera conversación. Comenzamos a ver qué ballet ruso podía in-

cluíse en el repertorio y me pidió que pensara sobre algunos temas rusos.

Mientras revisábamos la lista de los ballets creados por mí, Benois señaló las *Noches egipcias*. Éste interesó mucho a Diáguilev, pero consideró que la música de Arenski era muy débil y entendió que con ella resultaría imposible presentar el ballet en París. Aunque deseaba mostrar mi Egipto al público parisiense, tuve que resignarme a la opinión de Diáguilev.

Después de este encuentro, el primer día de los muchos años de trabajo juntos, comenzamos a vernos con frecuencia, unas veces en casa de Benois, otras en la de él y en ocasiones en mi propia casa.

Es interesante señalar que aunque trabajamos todos los detalles imaginables —el repertorio, el elenco, los papeles que interpretaría cada uno, los pintores que diseñarían la escenografía—, jamás tocamos el tema de mi propia compensación como único coreógrafo y maestro de ballet de la compañía.

Me importaban tan poco los términos financieros, que cuando Diáguilev me preguntó cuáles serían mis condiciones para ir a París con él, me confundí y no supe qué decirle. Él calculó por mí mis ingresos normales y gastos y me ofreció una suma que acepté de inmediato. Es interesante comparar este incidente con nuestras negociaciones para otras temporadas, en que el oído izquierdo se me hinchaba como resultado de las conversaciones telefónicas de cuatro horas de duración con Diáguilev. Cuando negociábamos un contrato en otras oportunidades, hablábamos el día entero y mi abogado tenía que pasarse la noche en casa.

Pero la base de nuestro trabajo durante la primera temporada fue mi confianza tácita en la nueva empresa y mi entusiasmo por ella. El total desinterés por los aspectos financieros y lo absurdo que estaba en el arte, me hacen recordar este período de mi vida como un momento brillante y elevado.

No exigía para mí los mejores papeles. Yo había interpretado los papeles principales en mis ballets de las funciones de caridad y en el escenario del Teatro Imperial. Los había realizado con entusiasmo, y me había acostumbrado a alcanzar el éxito con ellos. No obstante, estaba dispuesto a renunciar a éstos en favor de otros bailarines. Me interesaba más la creación y la introducción de mis reformas en la escena europea. Mi propia danza me parecía secundaria, si se la comparaba con el fascinante papel de coreógrafo-innovador.

Me agradaría hacer un comentario sobre la combinación de estas dos actividades. Aunque desde el inicio mismo de mi carrera coreográfica introduje todos mis principios básicos fundamentales, cuando produje ballets en los que también bailé, llegué a la conclusión de que el coreógrafo no debe participar, al menos en las primeras funciones de un ballet nuevo. El coreógrafo debe ver el ballet a distancia, debe alejarse de él de la misma manera que un pintor retrocede para apreciar de una ojeada el conjunto de su obra.

Por supuesto, es cierto que la participación de un coreógrafo, su estilo, su devoción, pueden ser contagiosos y contribuir algo a la ejecución general. Pero es más ventajoso que se pueda inspirar durante los ensayos y, ya en la función, observar los resultados desde el público, para corregir a los artistas que se desvíen, de una forma u otra, de sus ideas.

Ya durante mis producciones en San Petersburgo había confirmado estas ideas y había hecho que otros artistas bailaran en las noches de estreno; yo sólo tomaba el papel principal cuando me sentía seguro de la limpieza de la ejecución en su conjunto. Así fue, por ejemplo, con el Arlequín en *Carnaval*, donde le di el papel a Léonid Léontiev y no comencé a interpretarlo yo mismo hasta que se presentó en la segunda temporada con Diáguilev.

El papel del vizconde René de Beaugency en *El pabellón de Armida* lo creé para el distinguido Paul Gerdt, y no lo tomé yo hasta que la interpretación estaba bien dominada. El ballet concluía con una escena de pantomina —lo que era una atrevida novedad— en que dos artistas jóvenes, Nicolái Alexandrovich Selianikov —el marqués— y Serguéi Grigóriev —el mayordomo— interpretaban los papeles de ancianos, y, como contraste, Gerdt pretendía ser un hombre joven. Aunque Gerdt era extraordinariamente juvenil para sus años, interpretaba su papel espléndidamente y lo amaba. Por último lo tomé yo para que hubiera realmente un hombre joven con los dos «ancianos».

Después de decidir con Benois y conmigo el programa para las funciones de la temporada, Diágúilev partió hacia París a fin de alquilar el teatro y organizar la publicación. A su regreso, anunció su deseo de incluir en la producción *Noches egipcias*, que luego se llamó *Cleopatra*. Esto me complació en extremo y, al mismo tiempo, me enristeció. Me alegró porque yo amaba este ballet: era un verdadero drama y contenía muchas danzas expresivas en un estilo nunca antes visto en escena. Me enristeció porque comprendí que Diágúilev no había tenido en cuenta los consejos originales de Benois y míos, y que se plegaba a las demandas del público parisense. El público influía sobre Diágúilev, y no a la inversa. Aunque esta tendencia, por supuesto, era importante desde el punto de vista comercial, me parecía que el deseo de complacer el gusto de los parisenses no era digno de Diágúilev, según el concepto que yo me había forjado de él.

Éste consideraba que el apartarnos de la forma del ballet contemporáneo hacia un estilo antiguo, sería reconstruido en París con un gran éxito. No estaba equivocado: en realidad el ballet alcanzó un éxito colosal. También tuvo razón en sustituir casi toda la música por otra de mayor calidad, que tuvo que adaptarse a danzas ya

terminadas. Es digno de destacar que fue posible encontrar una música que se ajustara perfectamente en ritmo, naturaleza y, a veces, hasta en el número exacto de compases a la original, de modo que apenas me fue necesario cambiar los pasos. Lo más extraordinario fue la sustitución hecha por Rimski-Kórsakov de su ópera-ballet *Mlada* para la «Danza de las esclavas frente a Cleopatra», y el uso de la «Danza turca» de la ópera *Ruslán y Ludmila* de Glinka, para la «Danza del Velo» de Karsávina y Nijinski.

Se añadieron dos danzas a la producción original del ballet. Una fue la «Bacanal», con la música del «Otoño» de *Las estaciones*, de Glazunov, y el «Final» con la música de la «Danza de las muchachas persas», de la ópera *Korantchina* de Mússorgski.

La «Bacanal» no sólo tuvo un éxito excepcional durante toda la primera temporada, sino que fue para mí un acontecimiento de gran importancia.

La coreografía se montó muy rápidamente en el escenario del Teatro Châtelet, en un breve ensayo, y constituyó la completa realización de mis aspiraciones de danza antigua.

En una fecha posterior, desarrollé una teoría concreta sobre la técnica de escenificar danzas de la Grecia antigua y, al comparar mi rápida improvisación con la teoría, llegué a la conclusión de que ni una sola posición, ni un solo movimiento, entraban en conflicto con lo que yo consideraba una ley para la creación de danzas sobre temas antiguos. Todas las posiciones estaban de acuerdo con lo que vemos en los bajo-relieves. Sin embargo, no eran imitaciones de bajo-relieves, sino movimientos que fluían naturalmente de esas posiciones y terminaban en ellas.

Al leer los bajo-relieves, es necesario entender qué movimiento produce una posición específica. Mi teoría sobre la composición de danzas griegas surgía de esta producción.

Quisiera recordar aquí un incidente desagradable que casi me lleva a la violencia. Como mencioné con anterioridad, desde el inicio de mis actividades me oponía ardientemente a toda clase de reverencias durante la función. Llegué a extremos para defender cada una de mis reformas. En una de las primeras funciones de un ballet llamado *El festín*, los artistas salieron a saludar después de cada número del *divertissement*. Cuando los vi hacerlo, abandoné el teatro. La función continuó con gran éxito, mientras yo caminaba solo por la Avenida de Rivoli, sintiéndome terriblemente herido por la degradación del arte. En *El festín* los números carecían de unidad. Lo único que los relacionaba era el título del ballet, por lo que no podía producirse la destrucción de la continuidad de impresión. A pesar de ello, a mí me parecía que como no era un *divertissement* sino un ballet, los artistas debían haber dejado los saludos para el final de la función.

Por tanto, cualquiera podrá imaginar cuánto me dolía que los artistas intentaran saludar en medio de mi danza dramática, *Cleopatra*.

Yo interpretaba el papel de Amoun, después de la trágica escena en que yo me debatía entre el amor y la piedad por los sufrimientos de Tahor (Anna Pávlova) y el seductor hechizo de Cleopatra (Ida Rubinstein), renunciaba a la primera y caía en brazos de la hermosa reina. Entonces se nos tapaba de forma discreta con velos y nos lanzaban flores encima. La música acariciaba el oído, una danza seguía a la otra, acelerando su *tempo*, y el banquete real se convertía en una orgía salvaje. Consideraba que la Pávlova se veía sublimemente trágica y estaba seguro de que lográbamos transportar al público a aquel mundo fantástico, distinto.

La «Bacanal», con Vera Fókina y Anna Fédorova, se bailó en un frenesí. Vera Fókina recorría el escenario como el viento, mientras la Fédorova se inmovilizaba en posiciones fijas, sensuales. Para el «Final» todo caía en

un remolino de movimiento y terminaba derrumbándose al piso en violento éxtasis.

El público respondió con aplausos atonadores. Las bailarines, escapando de los jóvenes y faunos que las perseguían, salían corriendo del escenario. El aplauso no anudaba. Parecía no terminar nunca. Era imposible continuar.

Entonces, mientras abrazaba a Cleopatra inflamado de amor, me las ingení para tomar una posición que me permitiera observar, con el rabllo del ojo, lo que sucedía entre bastidores. Pude detectar excitados susurros y algún tipo de discusión. Los bailarines discutían si regresar o no al escenario para saludar, y trataban de convencer a Vera Fókina para que se uniera a ellos, pues les hubiera sido embarazoso salir sin ella.

Pero para Vera Fókina las reglas del maestro de ballet —y esposo— eran inviolables. Con el rostro excitado, le rogaba al cuerpo de baile que no saliera, que no estropeará el ballet.

Los aplausos no cesaban, y parecía que nunca lo harían. Entonces, para mi horror, vi que las bacantes de la Grecia antigua se tomaban de manos con los faunos barbados y, formando una fila, salían a saludar al público. Rápidamente me liberé de los brazos de Cleopatra y salté como un tigre hacia los bastidores para detener a aquellos bailarines que destruían la unidad de la escena en contra de mis órdenes. Yo mismo no sabía lo que iba a hacer. No tenía tiempo para pensarlo.

A los pocos pasos de mi carrera «egipcia», los aplausos cesaron abruptamente. Siguió un silencio impresionante. Mis griegos, desconcertados, regresaron a los laterales.

Mantuve la posición amenazadora durante la pausa que siguió, y luego fingí ver la figura de mi llorosa prometida, que se acercaba en la distancia; entonces, dando la vuelta, me lancé de nuevo en brazos de Cleopatra.

A partir de aquel momento, no hubo más reverencias en mis ballets.

Al escribir sobre el éxito de la primera aparición del Ballet Ruso en la brillante temporada de 1909, muchos autores de libros sobre ballet han tratado de crear la impresión de que el mismo se centraba en la figura de Nijinski. Así lo hizo sobre todo la esposa del bailarín, Rómola Nijinska. Esto la honra como esposa, pero difícilmente como historiadora de ballet. Al describir *Cleopatra*, dice que el entusiasmo del público alcanzaba el climax cuando Nijinski aparecía. Nijinski interpretaba el papel de uno de los esclavos de Cleopatra. Aunque actuaba y bailaba de manera maravillosa, hubiera sido imposible que su entrada despertara el entusiasmo del público parisiense. Él y la Karsávina entraban al escenario caminando junto al palanquín de Cleopatra, y ambos eran responsables de comprobar que los extras lo colocaran en el centro del escenario y lo abrieran y se lo llevaran en el momento preciso. ¿Qué cosa especial podía hacer en esa procesión? ¿Cómo podía despertar el entusiasmo del público un lento paseo de esta índole?

Me parece que Rómola Nijinska —quien en aquella época aún no se había casado con él— observaba la función desde el lejano Budapest. Puedo hacer este planteamiento con entera certeza, porque luego pasa a describir en detalle y con admiración la danza de Anna Pávlova en la «Bacanal» de *Cleopatra*, cuando en realidad la Pávlova interpretaba el papel principal de Ta-hor y nunca actuó en la «Bacanal» en este ballet.

Las descripciones del éxito de Nijinski en esta primera temporada, su triunfal retorno y encuentro con el Ministro de la Corte, el barón Vladimir Borisovich Fredericks —lo cual era imposible, dado al estricto protocolo del Ministerio de la Corte Imperial—, también son expresiones de la extrema benevolencia de la autora.

A pesar del brillante elenco de la primera temporada en París —Anna Pávlova, Ekaterina Geltzer, Vera Ka-

rall, Iamara Karsávina, Váslav Nijinski, Mijaíl Mordkin, Alexándr Volín—, los tres bailarines que obtuvieron el mayor éxito no fueron Nijinski ni ninguno de los anteriormente mencionados. El mayor éxito lo alcanzaron las *Danzas polovsianas*, con Adolph Bolm en el papel principal; la «Danza de los bufones» en *El pabellón de Armida*, con George Rosay; y la «Bacanal», con Vera Fókina y Fédorova.

Después de las *Danzas polovsianas*, el público se precipitó hacia adelante y llegó a arrancar la baranda de la orquesta en el Teatro Châtelet. Ya he descrito el éxito de la «Bacanal». El de la «Danza de los bufones» y, en particular, la interpretación de Rosay, fue completamente increíble.

¿Quien recuerda en la actualidad el nombre de George Rosay, el bailarín? Murio muy poco después de iniciar su carrera. ¿Qué queda de su éxito? Su nombre no se encuentra en los libros de ballet. Nadie estaba particularmente interesado en alabarlo ni en darle su debido crédito mencionando su éxito.

Durante la primera temporada, Anna Pávlova resultaba deliciosa en *Las sílfides*, excelente en *Armida* y conmovedora en *Cleopatra*. Pero toda la publicidad se concentraba en Nijinski, y la gran bailarina, Pávlova, fue casi relegada. Fue natural que no regresara con la compañía de Diágulev en la temporada siguiente. La gran empresa artística perdía a su mejor bailarina, y Anna Pávlova perdía un conjunto artístico.

En cuanto a la puesta en escena de las *Danzas polovsianas* —que para mí están entre mis más importantes trabajos— me gustaría hacer una comparación. Mientras en *La muerte del cisne* quería demostrar que un solo podía ser expresivo aun con el vestuario más convencional, en las *Danzas polovsianas* deseaba ilustrar las posibilidades de expresión de una danza de grupo.

Anteriormente, la tarea del cuerpo de baile se reducía a servir de acompañamiento de fondo al solista ejecutante. Había números del cuerpo de baile sin solista, pero ni siquiera así su papel iba más allá de ser un adorno móvil de bailarines unidos por el mismo ritmo. Eran grupos y movimientos agradables a la vista; pero expresión de sentimientos, éxtasis, elevación espiritual y temperamento eran términos que jamás se relacionaban con el cuerpo de baile.

Mi meta era crear para el cuerpo de baile una danza que levantara el ánimo. Naturalmente, no hallé de inmediato la solución de éste ni de otros problemas que surgieron.

Ya en *Eunice* yo había montado danzas extáticas —con las antorchas— que constituían danzas de grupo expresivas. En *Las sílfides* la expresión del trabajo de conjunto era de una naturaleza diferente por completo, muy apartada del éxtasis. No obstante, ambas eran índice de una danza viva; creí que este mismo método podía seguirse en las *Danzas polovsianas*.

Por extraño que parezca, en la mayoría de los casos sentía gran temor al comenzar una composición. Y, sin embargo, esas composiciones resultaron ser algunos de mis mejores logros. En ese momento reflexioné: ¿Qué sé yo sobre las danzas de los polovsianos? Aún la historia conoce muy poco sobre este pueblo salvaje.⁴³ ¿Cómo podía yo, en mi composición, ofrecer un sentimiento de autenticidad, cuando se sabía tan poco sobre ellos? ¿Qué pasos podían incorporarse a este tipo de danzas? La ausencia de material histórico y mi admiración por la música —que tanto temía echar a perder— me preocupaban enormemente. Estaba ya a punto de rechazar la sugerencia de Diágilev de montar estas danzas polovsianas

⁴³ Pueblo guerrero de la Rusia oriental, probablemente de origen en parte tártaro. (A. Ch.)

para la ópera *El príncipe Igor* de Alexándr Borodín, que debía presentarse en París.

Diágilev me dijo: «Lo harás perfectamente Mijail Mijailovich.»

Nicolái Roerich, el extraordinario arqueólogo encargado del diseño del vestuario y la escenografía de *Igor*, expresó: «¡Estoy seguro que hará usted algo maravilloso!»

Confíe en la opinión de ambos y empecé a componer. Más adelante he leído en reiteradas oportunidades lo bien que trabajábamos juntos Roerich y yo, y lo bien que nos llevábamos. No obstante, recuerdo perfectamente que la única conversación que sostuve con él sobre este ballet, fue cuando la fundación de la revista *Apollon*. Cuando vi a Roerich le manifesté lo mucho que me agradaba que fuera él quien creara los trajes y la escenografía, y a cambio recibí el amable y estimulante cumplido que acabo de citar. A eso se limitó nuestra «colaboración».

Ensayábamos en el escenario del Teatro Krivoye Zerkalo en el Canal Caterina, que Diágilev había alquilado con ese fin: Yo trabajaba con los bailarines en el escenario, con el telón levantado, y Diágilev invitaba a algunos pintores y amigos a ver los ensayos. No me turbaba lo mínimo que a mis espaldas se encontrara todo el mundo del arte. De ordinario yo era muy tímido, sobre todo en aquellos años juveniles, pero la presencia de los espectadores durante el trabajo no me molestaba, pues yo no los notaba por lo abstraído que me encontraba.

Interpreté cada movimiento repetidas veces para cada grupo de bailarines. ¿De donde saqué las ideas? Debo decir: sólo de la música. En otras ocasiones, empezaba a componer únicamente después de haber absorbido materiales históricos, etnográficos, musicales y literarios. Esta vez llegué a los ensayos con la partitura de Borodín bajo el brazo, lo que constituía todo mi armamento.

Con todo lo vacilante que estaba al comenzar el trabajo, en cuanto empecé a componer me sentí mucho más seguro de mí mismo. Nadie hubiera podido confundirme en mis propósitos. Me lo representaba todo claramente y estaba seguro de que si los polovsianos en realidad no bailaban de esta forma la música de Borodín, así era exactamente como debían haberlo hecho.

Después de uno de los ensayos, el canoso balletómano Nicolái Mijailovich Bezobrázov me tomó del brazo y, conduciéndome a una esquina, me dijo:

—¿No cree usted, Mijail Mijailovich, que está montando las danzas de *Igor* en una forma que no es precisamente la que debiera?

Aunque quedé muy sorprendido, la observación no me inquietó en absoluto.

—General, si entendiera que debía montarlas en otra forma, así lo hubiera hecho —le dije—. ¿Pero qué encuentra usted mal? ¿Cómo debieran montarse?

—No me corresponde a mí enseñarle a usted, amigo mío —me respondió el balletómano turbado—, me da la impresión de que lo que usted está montando no es lo que se necesita.

—Continuaré como lo siento —le respondí y continué, como había comenzado, como lo concebía, con incombible confianza en mí mismo.

Sostuvo una conversación similar, con los mismos resultados, con Benois. Entonces se me ocurrió que era Diáguilev quien no aprobaba mi trabajo y delegaba en sus amigos la desagradable tarea crítica, sin especificar exactamente lo que le desagradaba de mi composición.

Poco después, estas danzas se convirtieron en el orgullo de la compañía Diáguilev y en una de las mayores conquistas del Ballet Ruso.

El papel principal lo bailaba Adolph Bolm. Estaba maravilloso. Fue su mejor papel y él su mejor intérprete. He visto muchos guerreros principales en este ballet, pero para mí, ninguno puede compararse con Bolm. Yo mis-

mo bailé este papel muchas veces con gran entusiasmo, pero como no podía verme a mí mismo, difícilmente puedo juzgar mi interpretación. De todos los que he visto, ninguno podía siquiera acercarse a Bolm.

El poder fundamental de las *Danzas polovsianas* no radica en el papel central, sino en el baile del conjunto, el cual no constituye un fondo, no es un acompañamiento, sino un colectivo que participa. Sin embargo, Bolm se destacaba entre todos los bailarines que lo rodeaban.

A menudo sucedía en mis coreografías que los primeros que las bailaban resultaban también sus mejores intérpretes. Esto se debía no a que yo creara la composición que mejor se adaptara a un bailarín específico, sino a que trabajaba con los intérpretes originales en los momentos de creación, mientras que con los otros trabajaba recordando lo ya escenificado. Me hubiera sido completamente imposible desde el punto de vista físico demostrar en cada uno de los ensayos la misma energía que había derrochado en la producción original.

Las *Danzas polovsianas* también pertenecen a ese reducido número de ballets cuyo mínimo detalle no he olvidado ni he cambiado el más ligero movimiento. He soportado con dolor los cambios realizados por otros coreógrafos.

Debido al éxito del Ballet Ruso en su primera temporada en París, se decidió de inmediato regresar al verano siguiente y, para ello, era necesario crear un repertorio completamente nuevo.

No puedo decir con exactitud de quién fue la idea de montar *Scheherazade*. Cuando llegué un día a casa de Diáguilev, ya Léon Bakst estaba hablando de utilizar la música de *Scheherazade*, de Rimski-Kórsakov, para un ballet basado en *Las mil y una noches*. Nos recordó el principio de estos maravillosos cuentos y la trama que había creado:

El sha regresa a casa de repente, descubre a sus esposas en brazos de sus amantes etíopes y ordena que las encierran en unos sacos y las arrojen al mar.

No sé cómo imaginaria todo esto Bakst desde el punto de vista escénico. Cuando me representé mentalmente la imagen, no me inspiró. Esconder a las bailarinas en sacos en el momento más trágico significaría renunciar a una escena de gran efecto. Los sacos serían muy pesados y antiestéticos. Además, lanzarlos con los artistas adentro podría ser peligroso. Su caída al mar no sería vista por los espectadores. Sin la menor duda, no encontraba nada de valor en este tipo de representación. Surgirían demasiadas dificultades y habría el riesgo perenne de caer en momentos antiestéticos sin ganar nada de belleza.

Me declaré en contra de la idea. Me parecía que una masacre de amantes y mujeres infieles ante el público representaría para mí un problema coreográfico mucho más atractivo. El resto de los presentes apoyó mi idea. Aunque Bakst trató de persuadirnos de lo interesante que sería trasladar los sacos hasta el mar, su argumento no convenció a nadie. Hablando en sentido general, cada vez que Bakst trataba de ilustrar sus palabras con movimientos, corría el riesgo de hacer fracasar la más brillante de las ideas. Pintor maravilloso, capaz de reproducir las líneas del cuerpo humano sobre un papel o un lienzo en las más complicadas perspectivas —capaz de proyectar, con su pincel, una gran originalidad plástica— cuando intentaba ilustrar una posición con su propio cuerpo resultaba inarticulado por completo. El resultado que lograba era opuesto al que pretendía.

—Deja eso, Léon —le dijeron en broma.

—No, Shura, no es tan malo —respondía Léon excitado. Se aceptó la idea fundamental de la trama: los hermanos, el sha Shahrýar y el sha Zeman, partían de cacería y al regresar de imprevisto sorprendían a sus esposas en una orgía de infidelidad que había comenzado inmediatamente después de su partida. Entonces se producía la

matanza de los amantes y esposas, incluida la favorita. En los programas de la compañía Diáguilev, igual que en todos los otros, el crédito de *Scheherazade* se le otorgaba a dos autores: Bakst y Fokin. Independientemente de a quién hubiera pertenecido la idea original, y en especial la trama, yo la modifiqué y la puse en escena con todos sus detalles.

Al montar este ballet, apliqué por primera vez mis principios para describir la acción. Las acciones y emociones se expresaban mediante movimientos y posiciones del cuerpo. Nadie «hablaba» con las manos. ¿Es posible expresar todo tipo de emociones humanas sin utilizar las manos? La respuesta es negativa. Pero en *Scheherazade*, cada emoción se proyecta con claridad.

Resulta difícil expresar con palabras la diferencia entre la forma en que yo monté *Scheherazade* según mi propio estilo nuevo y la forma en que se hubiera presentado de acuerdo con la antigua fórmula clásica. Sin embargo, trataré de describirla:

¿Cómo se habría montado antes la escena de la pantomina? Esta es la escena: el sha Zeman ve cómo su hermano el sha Shahrýar ordena la matanza de todas sus mujeres, pero duda en matar a su favorita, Zobeida, porque la ama y siente compasión por ella. El sha Zeman se indigna por la debilidad de su hermano y se avergüenza de él.

Llegado a este punto, ¿qué haría según la fórmula tradicional de pantomina del ballet clásico? Primeramente, caminaría en círculo alrededor del escenario, esto era inevitable para llamar la atención del público. Luego señalara con la mano hacia la derecha. Este gesto significaría, «¡Tú!» Con la otra mano extendida hacia la izquierda diría «¡Y tú!» Luego señalaría con ambas manos hacia su pecho, lo cual querría decir, «Yo...» Después de eso, levantaría la mano hasta el oído, con lo que diría: «¡Escuchen!» y, señalando una vez más hacia sí mismo move-

ría los labios como diciendo algo, para expresar: «Se lo contaré todo.»

Ahora se produciría este monólogo en pantomima: «Cuando...» —el artista se diría esto a sí mismo, pero no lo expresaría de ninguna forma— «la noche descende...» —con rostro severo, el artista se inclinaría algo hacia delante, colocando los brazos sobre la cabeza, para indicar «cubierto por la oscuridad» —«aquí» —señala al piso con el índice— «viene...» —daría unos pocos pasos, señalando con el dedo en varias direcciones después de cada uno— «...uno, dos, tres...» —primero enseñaría un dedo, luego dos, después tres— «...negros» —pondría un rostro fiero para representar el color negro, mientras se pasaría las manos por la cara en un gesto descendente para sugerir la puesta de sol, lo que subrayaba la oscuridad— y así sucesivamente. De acuerdo a este sistema, demasiado largo para describirlo en su totalidad, el lenguaje de la pantomima expresaba no lo necesario, sino todo lo que era posible decir. De modo que si el sha se hubiera interpretado según las normas tradicionales, hubiera tenido que realizar cientos de gestos innecesarios con las manos.

En lugar de ello, mi sha Zeman se acercaba con gravedad al cuerpo del esclavo favorito, el amante de Zobeida. Lo hacía rodar por el piso y le ponía el pie encima mientras con la mano mostraba el cadáver al sha Shahryar. Eso era todo, pero con esto bastaba para despertar en Shahryar un sentimiento de violentos celos. Al ver el cuerpo del hermoso joven que pocos momentos antes yacía en brazos de su mujer, lanzaba a la infiel Zobeida a las dagas de los eunucos y soldados que se acercaban.

Con solo unos pocos gestos podía lograrse que el público lo entendiera todo. El ballet completo estaba montado en forma similar. Sólo se utilizaban los gestos que expresaba la acción con entera claridad. *Scheherazade* contenía amor y pasión, culpa, traición y furia, pena y desesperación, sin necesidad de gesticular con las manos.

Había en él movimientos de manos, pero éstos eran los movimientos llenos de vida con los que acompañamos con naturalidad nuestras palabras, por ejemplo, como cuando Zobeida admite su infidelidad y llena de tristeza deja caer los brazos y baja la cabeza; cuando trata de alcanzar el rostro del sha para decirle que aún lo ama; cuando el sha con un movimiento de la mano, ordena a sus soldados que maten a sus esposas; cuando sostiene la mano de Zobeida mientras ella agoniza a sus pies; cuando llora, cubriéndose el rostro con las manos; todos estos no eran gestos vagos, no sustituían palabra alguna, sino se sumaban a palabras que parecían claramente pronunciadas, aunque en realidad no las hubiéramos escuchado.

Más de un cuarto de siglo ha pasado desde que se produjo *Scheherazade*, pero para mí no ha envejecido.

Sé que los orientales no viven ni bailan de esta manera. Después de la composición de este ballet, emprendí el estudio de verdaderas danzas orientales, pero nada en el mundo me induciría a montar el ballet en el auténtico estilo oriental, pues tal empresa requeriría una genuina orquesta oriental. La música sinfónica de Rimski-Kórsakov hubiera sido completamente inadecuada. El Oriente, basado en movimientos arábigos, persas e hindúes auténticos, era todavía el Oriente de la imaginación. Los bailarines descalzos que ejecutaban los bailes casi solo con los brazos y los torsos, constituían un concepto muy lejano al ballet oriental de aquella época.

¿Qué decir de los intérpretes? El papel de Zobeida lo interpretaba Ida Rubinstein; Váslav Nijinski era el esclavo favorito; Alexéi Bulgákov interpretaba al sha Shahryar; Basil Kiselev era el hermano del sha; Enrico Cecchetti el jefe de los eunucos. Las odaliscas eran, Vera Fókina, Sophie Fédorova, Elena Poliakova, Bronislava Nijinska, Ludmila Shollar.

¿En qué otro lugar del mundo hubiera podido encontrar un elenco y un ballet tales? Pero lo más significativo era la cooperación de los bailarines, su interés en hacer cualquier cosa que yo deseara.

Mi creación del papel de Zobeida para Ida Rubinstein, y su interpretación del mismo, eran notables por la poderosa impresión que se lograba con los medios más sobrios. Todo se expresaba con una simple pose, con un movimiento, un giro de la cabeza. No obstante, todo estaba bosquejado y trazado con nitidez. Cada línea estaba cuidadosamente meditada y sentida.

A Zobeida le molestaba la partida del esposo y expresaba su disgusto con un solo movimiento; volviendo la cabeza cuando él viene a darle un beso de despedida.

Luego, se para ante la puerta por donde de un momento a otro debe entrar su amante. Espera por él con todo el cuerpo.

Más tarde —y para mí la escena más dramática— queda muy quieta mientras a su alrededor se produce la masacre. La muerte se le acerca, pero no el horror ni el miedo. Majestuosamente espera su suerte, en posición inmóvil. ¡Qué poderosa expresión sin movimiento!

Así lo monté y así lo interpreté para mí Ida Rubinstein y, posteriormente, Tamara Karsávina y Vera Fókina.

Consideraba éste uno de mis mayores logros del nuevo ballet.

Nijinski estaba magnífico en el papel del esclavo favorito. Las peculiaridades de este notable bailarín, que lo incapacitaban para interpretar ciertos papeles —como por ejemplo, el del guerrero principal en las *Danzas polovianas*— venían muy bien para el del negro esclavo. Recordaba un salvaje primitivo, no por el color del maquillaje que cubría su cuerpo, sino por los movimientos. Ahora era un animal semihumano, semifelino, que saltaba sin ruidos grandes distancias; ahora un semiental, con ollares distendidos, lleno de energía, rebo-

sante de vitalidad, los pies golpeando el piso con impaciencia.

¿De dónde surgió esta imagen única, este estilo distinto al de cualquier otro primer bailarín? Probablemente, al crear este papel y ver la pequeña estatura de Nijinski junto a Ida Rubinstein, tan alta, me pareció que se vería ridículo si se comportaba en la forma masculina convencional. Los movimientos de un animal pequeño y dócil se adaptaban mejor a este papel. La majestuosidad de la esposa favorita del sha, las líneas bellamente alargadas de Ida Rubinstein y la dignidad cabal de sus poses se acentuaban mucho más con el contraste.

Sin embargo, en un sentido general, yo diría que no creaba los papeles para los bailarines, sino para el ballet como unidad. El bailarín, no importa cuán grande fuera su talento, figuraba en mi mente sólo como parte de un todo. Pero por lo general yo tomaba en consideración a los artistas, y aquellos seleccionados para la primera interpretación de los papeles eran por lo general los que se adaptaban a ellos.

El pintor no pinta sus cuadros sólo por el color, aunque tome en consideración los colores cuando los distribuye, al menos en los detalles de la composición, si no necesariamente en el tema fundamental. Si en lugar de Adolph Bolm hubiera tenido a mi disposición a otro bailarín con características y deficiencias distintas a las suyas, todas sus cualidades hubieran quedado plasmadas en la composición de las *Danzas polovianas*. Bolm tenía los pies pesados y la espalda redondeada. En la actualidad, cuando veo en este ballet a un guerrero con los pies pequeños y la espalda recta, no me satisface. Cuando veo a un joven alto, de buena figura, en el papel del esclavo favorito, lamento no tener ante mí a Nijinski, con sus rodillas bajas y su delicada figura.

Cada color tiene su lugar. El más brillante de los colores, mal situado, puede echar a perder el cuadro. La combinación de los distintos artistas en la producción ori-

ginal de *Scheherazade* influyó en cierta medida en mi composición. Ese es el motivo por el cual experimentaba una desilusión cuando el elenco se cambiaba y los papeles eran interpretados por otros bailarines, con otras buenas cualidades y deficiencias. Pero mi mayor desilusión, al entrar en contacto con mis composiciones después de un largo período, fue de una naturaleza distinta.

A menudo, los artistas transferían movimientos de un papel a otro, con lo que destruyen la originalidad de cada composición. Y, lo que es aún peor, hacían aportes a mis composiciones, utilizándolas como medio de expresar su propia coreografía.

Durante los largos años que trabajé en el escenario Imperial y en la Compañía Diaguilev esto, por supuesto, no sucedió. Pero después que abandoné las compañías para las cuales había creado mis ballets, éstos se olvidaron, el estilo comenzó a perder significado y los bailarines empezaron a introducir sus propias ideas.

Recientemente fui testigo de un cambio de este tipo en el papel de Zobeida. La bailarina, Lubov Chernicheva, a la que algunos críticos calificaban de maravillosa intérprete de este papel, le añadió tanta «tragedia» que, en mi criterio, destruyó toda su originalidad y encanto.

Al entrar el sha, se muestra más asustada y retrocede de espanto con mayor ostentación que ningún otro. En la escena de amor con su amante, se inclina más que las otras mujeres. En suma, su concepción del papel es que por ser el protagonista, el más trágico, debe interpretarse en forma más burdamente exagerada que el resto.

¡Qué lejana esta concepción de la majestuosa imagen de la primera Zobeida!

EL PÁJARO DE FUEGO

Al inicio mismo de la empresa de Diaguilev, cuando se hallaba en discusión el repertorio a llevar a París, se consideró que entre los ballets que yo había creado en San Petersburgo faltaba uno de contenido netamente nacional. No había ningún ballet de la vida rusa o basado en temas del folclore ruso. Comenzamos —Diaguilev, un grupo de pintores y yo— a buscar tema. Las mejores adaptaciones literarias de los cuentos populares rusos habían sido ya utilizadas en escena, fundamentalmente por Rimski-Korsakov en sus óperas. La mayor parte de las imágenes de la fantasía nacional habían sido presentadas en público con anterioridad. Sólo la imagen del Pájaro de Fuego no se había utilizado. y, dicho sea de paso, éste era el más fantástico producto folclórico ruso y el más adecuado para su interpretación danzaria. Sin embargo, sobre el Pájaro de Fuego no existía ninguna historia completa que sirviera para un ballet.

Empecé a combinar varios cuentos populares en uno. Leí a Afanásiev⁴⁴ y otras colecciones de folclore y, siguiendo sus cuentos, compuse el libreto para un ballet.

En aquella época nos reuníamos muy a menudo, por las tardes, en casa de Benoís, para tomar el té. En el transcurso de algunas de estas sesiones, narré la trama de *El pájaro de fuego*. Cada vez que aparecía algún nuevo artista invitado, que aún no estuviera familiarizado con el nuevo ballet, tenía que repetir el argumento. Siempre trataba de rehusarme, pero Benoís insistía y yo describía el ballet dejándome arrastrar por la imaginación. En cada descripción añadía nuevos elementos, de

⁴⁴ Alexándr Nikoláievich Afanásiev (1826-1871), autor y compilador de cuentos rusos y de otros países eslavos. (A. Ch.)

le contara todo lo que supiera de la famosa bailarina. Me advirtió que le interesaba el estudio del material, pero que iba a escribir algo totalmente diferente. Se especializaba en biografías imaginarias, bajo el nombre literario *El Biógrafo Investigador*. Lamento de veras que se hayan escrito biografías imaginarias sobre el maravilloso bailarín que era Nijinski. Si se hubiera escrito una que contara la verdad de él como bailarín, tendríamos una imagen suficientemente hermosa del artista, liberada de fantasías y exageraciones.

Sobre la composición de *El espectro de la rosa* me gustaría decir que aunque utilicé todos los recursos del ballet clásico, consideraba esta obra como perteneciente a la clasificación del «nuevo ballet». No contenía danzas montadas para exhibir la técnica —ese es el motivo por el cual me oponía vigorosamente a la sobrevaloración del salto final—, y en todo momento las danzas eran expresivas.

La «Danza de la muchacha» era muy novedosa y emotiva. Con los ojos cerrados, busca e invoca una aparición. En ninguno de los movimientos de *El espectro* puede uno encontrar signos de variaciones danzarias para agradar al público. Él es un espíritu, una esperanza. Es la fragancia de la rosa. La caricia de sus suaves pétalos, y mucho más que se hace difícil describir. Pero en ninguna circunstancia es un *cavalier*, el compañero de la bailarina. En este ballet las posiciones de los brazos son opuestas a las posiciones «correctas» del ballet antiguo. Los brazos viven, hablan, cantan, y no «ejecutan posiciones».

Las características personales de Nijinski conferían un encanto adicional a este papel, y lo hacía aun más adecuado para el mismo.

PETRUSHKA

La siguiente obra de mayor interés para mí fue la producción del ballet *Petrushka*. Conoci la maravillosa música de este ballet ya compuesta por Igor Stravinski y cuando entre él y Benois habían completado el argumento. Me uní a mis colaboradores después que crearon los principales personajes de la trama y las primeras líneas de su desarrollo. No obstante, cuando hablo de «mi» ballet *Petrushka* y añado que fue una de las más exitosas y sobresalientes de «mis» composiciones, me siento plenamente justificado para hacerlo.

Pudiera denominársele una composición músico-dramática de Stravinski que alcanzó un lugar excepcionalmente importante en la esfera de la música moderna; pudiera decirse que fue una de las mejores obras de Benois. *Petrushka* también pudiera considerarse una producción de Fokin, que fue una de las demostraciones más completas de su aplicación de reformas al ballet.

En este caso no hubo trabajo simultáneo entre compositor, escenógrafo y coreógrafo. El mismo se basó en un sistema diferente a los utilizados con anterioridad. Sólo después que el compositor terminó su trabajo comencé yo el mío. Cada uno de nosotros, en su lenguaje propio narró los sufrimientos de *Petrushka*; Stravinski con sonidos, yo con movimientos.

Diaguilev trajo a mi casa a un joven pianista que interpretó para mí el nuevo ballet por primera vez. Su actitud no sólo demostraba una total ausencia de entusiasmo, sino que su ejecución disminuía los valores de la música. Fue necesario que Diaguilev situara al joven pianista en su lugar diciéndole que «no debía criticar algo que trascendía su capacidad de comprensión». Por supuesto, estas circunstancias no contribuyen a promover

una primera impresión favorable de una obra tan poco común. Sin embargo, las imágenes de *Petrushka* y del Sarraceno me causaron de inmediato una profunda impresión.

Fue muy distinto después, cuando el propio Stravinski interpretó la música para mí. Era un pianista excelente, pero esto no era tan importante porque, como compositor, podía transmitirme lo que sólo podía encontrarse en la orquestación y era absolutamente imposible escribir para el piano. Por lo general los compositores, aun cuando no sean pianistas sobresalientes, son capaces de proyectar sus ideas mucho mejor que pianistas de concierto, quienes con frecuencia no están aptos para «visualizar» cómo sonará la pieza con toda la orquesta.

De modo que, si no espontáneamente, aprendí a amar aquella música muy pronto, y para siempre. Aún a estas alturas soy un gran admirador de la misma, pero mi apreciación del valor de esta partitura difiere muchísimo de la mayoría del público. La mayor parte de quienes la escuchan se dejan llevar por la orquestación tan poco convencional, la novedosa técnica de instrumentación, los temas rusos —que, dicho sea de paso, no eran nuevo sino adaptados de canciones muy antiguas—, y la interpretación musical de los ruidos de una multitud. Creo que la fiel imitación de sonidos reales, aunque pueden tener su justificación en música, no añaden nada a los logros de este arte.

La música de *Petrushka* llega al corazón no por ser la melodía típica de marionetas del Sarraceno o de *Petrushka*, y en modo alguno porque los sonidos del oboe tengan cierta similitud con las voces de los títeres, que acompañan sus movimientos con tontos sonidos nasales. Mozart dijo que las situaciones más angustiosas pueden expresarse musicalmente en una forma que «acaricie el oído». Y aquí, en *Petrushka*, tenemos un perfecto ejemplo de lo contrario: los sonidos atormentaban el oído y aun así estimulaban la imaginación y conmovían el alma.

En la música de *Petrushka* encuentro satisfacción artística al observar la imagen que Stravinski da del *Petrushka* amante, patético y siempre relegado, con sonidos que ciertamente no son agradables al oído. En esos momentos, cuando trato de encontrar los objetivos apropiados para describir qué representa *Petrushka*, percibo la inutilidad del intento y lo inadecuado de las palabras y con más razón comienzo a valorar la riqueza de la interpretación musical de este personaje.

El Sarraceno es la encarnación de la complacencia estúpida del extrovertido, del feliz mimado de la fortuna. Los sonidos que descubre Stravinski no son agradables al oído. A nadie se le ha ocurrido nunca tararear para sí la parte del Sarraceno. En su mayor parte está compuesta por ladridos, gruñidos y graves *pizzicatos*. ¡Pero qué soberbia imagen se crea en la imaginación! ¡Qué experiencia tan conmovedora es observar la exactitud en la interpretación del personaje!

Comencé a montar el ballet en Roma. La Compañía Diáguilev aparecía por ese entonces en el Teatro Cons-tanza. Lo recuerdo muy bien porque el montaje de *Petrushka* se realizó en circunstancias completamente inadecuadas. Como no había sala de ensayos disponibles, tuve que montar el ballet en un sótano, con el acompañamiento de sonidos no muy disímiles a una fábrica de calderas y los golpes de las maquinarias. Los ensayos continuaron en París, también en circunstancias desfavorables.

Compuse la escena de *Petrushka*, el Sarraceno y la Bailarina en el escenario de la Ópera de París. Colocamos largas tablas sobre sillas para delimitar los espacios triangulares del Sarraceno y *Petrushka*. El coro de la ópera, que atravesaba el escenario, se interesó en lo que hacíamos. Los cantantes se detenían y, recostándose a las tablas como si fueran una cerca, se quedaban a mirar.

Para mí no era una novedad tener público mientras componía, pero cuando éste casi le respira a uno en la nuca, se hace difícil concentrarse.

Trabajé rápida y placenteramente, aunque debo admitir que con la música de Stravinski la composición no puede avanzar con tanta rapidez como con Chopin o Schumann. Era necesario explicar a los bailarines la métrica. A veces no resultaba muy fácil recordar los rápidos cambios de compases. Cuando iba al ensayo, todo me parecía claro. Recordaba la música no sólo de memoria, sino que también conservaba una imagen visual de las páginas de la partitura y líneas que contenían los pasajes más difíciles para los bailarines. Sin embargo, éstos no veían la música y tenían que recordarlo todo de oído. A menudo era necesario detenerse y realizar incursiones por las matemáticas. A veces esto desorganizaba la tranquila atmósfera del ensayo. Los errores que cometían los bailarines al contar retrasaban el trabajo.

Nijinski no era muy ducho en música y contar era para él un problema. En cambio, captaba los movimientos y su significado interno, y por tanto el trabajo con él siempre avanzaba con agrado, especialmente aquella temporada.

Desde el principio de mi actividad, subrayé la absoluta libertad del compositor para expresar lo que quisiera y como lo quisiera. Del compositor esperaba una imagen musical. Nunca especificqué, ni quise entrar a considerar el número y la naturaleza de los medios que necesitaba para lograr este fin. Fue sobre la base de tales principios que se creó el nuevo ballet y la música para el mismo. Al liberarse, la música se enriqueció y enriqueció a la propia danza.

Pero, ¿no tendría esto repercusiones ocasionales en el desarrollo de la danza? Debo admitir que a veces el ballet ha sufrido por las matemáticas. Al componer la danza, el coreógrafo está tan preocupado por tantas alternativas, complicados cálculos, y cambios en el ritmo que, cuando

llega el momento de bailar, se siente feliz si las cifras corresponden con la música, como si éste fuera todo el problema. ¿Son necesarias todas las dificultades rítmicas que el bailarín actual se encuentra al trabajar con música moderna? Si la necesidad artística justifica la dificultad, entonces, por supuesto, no puedo negar que resulta esencial. Pero, ¿es éste siempre el caso?

No importa cuán rápidas sean las frecuentes variaciones en el *tempo* de la partitura de *Pétrushka*, las considero un elemento indispensable, pues se han introducido para manifestar e ilustrar la rapidez y versatilidad de las emociones en constante cambio.

Sin embargo, esta teoría no puede aplicarse al conjunto de danza. Una de las características elementales de la danza es el placer que se deriva de la repetición de los movimientos, y una característica típica de toda danza nacional es el orden repetitivo de su ritmo. Por este ritmo, los bailarines se unen en un grupo de participantes. Las danzas nacionales largas se construyen sobre melodías cortas, a veces con variaciones que se repiten interminablemente. Sin lugar a dudas no podríamos encontrar una danza nacional con métrica variable y cambios en su *tempo* de $\frac{2}{4}$ a $\frac{3}{8}$, o algo por el estilo. Cuando la música nacional contiene fragmentos rítmicos, son de una variedad definida.

La música de Stravinski describe a una multitud en que cada uno de sus miembros se encuentra enfrascado, en una actividad distinta: uno admira un samovar, otro inspecciona un reloj, otros escuchan la cháchara sin sentido de un anciano, un joven toca la filarmónica, los muchachos toman *pretzels*,⁵¹ las muchachas cascan semillas de girasol con los dientes, y así por el estilo. La multitud es variada pero a pesar de ello cada uno se ocupa de sus propios asuntos. Sólo a distancia parece una gran masa.

⁵¹ Biscocho seco, salado por fuera y usualmente en forma de nudo.
(N. de la T.)

Considero que hasta que no comienza la danza general, en que todos se unen en un solo ritmo, debe caer el mismo en movimientos repetitivos, que subrayan lo mismo una y otra vez.

Por nada del mundo quisiera establecer una regla fija y eterna, pero me gustaría sugerir lo siguiente: el cambio de ritmos sin una necesidad razonable equivale a introducir una retranca en la rueda del bailarín.

Me parece que los papeles dramáticos de *Petrushka* ganarían más si el nerviosismo característico del drama, la asimetría, la ausencia de una «métrica estable» en la música, se hicieran contrastar con los números de danza elaborados sobre ritmos angulares más repetidos. De las danzas de grupo, la de los cocheros es la que más me gusta. Las patadas y la repetición de los ritmos le confieren un sonido, que constituye una base sólida sobre la cual se desarrolla la danza como el diseño de un tapiz. En contraste, la «Danza de las gitanas» no es un baile gitano auténtico, porque el ritmo, la construcción del fraseo musical, la introducción de la melodía carecen de orden, como si una gitana comenzara y luego cambiara de idea; después empezará otra y también cambiara de idea.

Desde el punto de vista musical, la parte más difícil para los bailarines en este ballet es con mucho su «Fínal». Después de la aparición de los enmascarados, el compás de $\frac{5}{8}$ se ejecuta a un *tempo* muy rápido. Esto era tan difícil de asimilar que el ensayo se transformó en una lección de ritmo. Reuní a la compañía junto al piano y les pedí a todos que batieran palmas. Así lo hicieron, pero con un ritmo distinto. El resultado fue una confusión general, de modo que volvimos a intentarlo. Yo aplaudía primero, las otras me seguían. Entonces los bailarines aplaudían sin mí. Muchas veces la pianista instintivamente, llevaba el ritmo con la cabeza, desdosa de ayudar a los bailarines. Le pedí que no «dirigiera con la nariz». Los bailarines tendrían que bailar por sí mismos,

sin esperar ayuda y sin poder observar a nadie, ni siquiera al director de la orquesta o al pianista.

Al fin logramos nuestro objetivo, pero cuando aplicamos los ritmos adquiridos a las danzas, no sucedió nada. Volví a reunirlos a todos alrededor del piano. Otra lección de ritmos, y así sucesivamente. De esta forma, poco a poco, lo dominamos: el obstáculo fue superado.

Después de varias funciones, los ritmos volvieron a perder su definición. ¿Era este obstáculo absolutamente necesario para el compositor? Lo dudo. Me parece que Stravinski podía haber alcanzado el mismo resultado musical en esta danza con un ritmo menos cambiante.

Sería mucho más agradable que yo expresara aquí sólo admiración y asombro ante la música de Stravinski. Junto a él creé ballets de gran éxito, y el montaje de escenas y danzas para su música constituyó uno de los períodos más felices de mi vida artística. Pero debo comentar en detalle lo poco danzable que era la música de este ballet, por las siguientes razones:

Dando por sentado que los ritmos musicales de las obras de Stravinski que son difíciles de bailar estaban así concebidos sólo por necesidad y como los medios más naturales y positivos de expresión, debemos admitir que muchos compositores posteriores a Stravinski presentan un caos rítmico completo no justificado por ninguna necesidad artística y dañino al desarrollo de la danza.

Pero para dar en el blanco es necesario tomar buena puntería. Al principio puede uno tirar demasiado lejos, luego quedarse corto y sólo después de varios intentos es posible tomar verdadera puntería y dar en el centro del blanco.

En la busca de una forma nueva de música para el ballet más desarrollada y expresiva, en este momento aún no se había dado en el blanco. Todavía se estaba apuntando demasiado lejos.

También quiero referirme a la música de *Petrushka* en las escenas folclóricas que dan inicio al ballet, y cómo

deben montarse los movimientos para esta música. Como expresé con anterioridad, ésta ilustraba, por chispazos, por multitud de episodios. De haberme mantenido fiel a la interpretación de las cualidades rítmicas y de otro tipo de cada frase musical como lo hace la orquesta, el resultado hubiera sido una multitud tediosamente estática en escena, en vez de alegre y festiva.

¿Por qué? Porque Stravinski hacía aparecer todos los personajes descritos en forma consecutiva, mientras que en el escenario yo los tenía a todos a la vez. Por ejemplo: cuando los borrachos entran a escena, la música sólo los interpreta a ellos, sin tener en cuenta a toda la otra gente que haya en el escenario en ese momento. Lo mismo ocurre en el caso del organillero. A pesar del maravilloso contrapunto de Stravinski, sólo se ejecutan dos temas, mientras hay un centenar de personas arremolinadas en el escenario, cada una claramente individualizada. Esto vuelve a producirse con la aparición del domador con su oso.

Si yo hubiera relacionado rítmicamente todos estos personajes con la partitura, entonces, en un momento dado todos hubieran actuado como ancianos, en otro, como gigantes; en un tercero, como osos. Pero me esforcé para que todos interpretaran en escena un personaje distinto, individual, para que la gran dama no se pareciera al campesino borracho, y para que los cadetes uniformados se diferenciara del oso.

Había en escena más de cien personas de variada naturaleza y posición social y con trajes diferentes. ¿Cómo unirlos todos en una sola frase musical? Mientras más realista y más cercana a la vida fuera la multitud en las primeras y las últimas escenas, más fantástica sería la expresión del tema principal del ballet, la tragedia humana representada por marionetas simbólicas.

Aquí una vez más corroboro la idea de que no existe un método único para el montaje de un ballet que se adapte a todas las ocasiones. El método apropiado será

el que exprese el problema de que se trate con la mayor fuerza. Si la muchedumbre fuera menos animada, las marionetas no parecerían muñecos. Este error lo he visto en el ballet *La boutique fantasque*. En ese ballet también hay dos mundos, el de los muñecos y el de las personas vivas. Había tan poca diferencia entre ambos, que no podía decirse en cuál caía el caballero de traje de etiqueta, correctamente peinado al medio, con bigote rizado y rostro blanco como el yeso —el papel que interpretaba el coreógrafo Léonid Massine— y que, en mi opinión, no se destacaba del resto del elenco. En San Petersburgo teníamos un ballet similar titulado *Fairy Doll*, pero ninguno de los personajes que interpretaban el papel de compradores en la juguetería parecía un muñeco y, del mismo modo, ninguno de los muñecos parecía una persona viva. En esta diferencia de movimientos y apariencia radica el interés del problema coreográfico. En *La boutique fantasque* no existía tal contraste. Esta interpretación me resultaba extraña, y es por eso que hice a la multifacética muchedumbre de *Pétrushka* tan animada como me fue posible y uní sus movimientos a la música, pero no los limité a los ritmos musicales.

Además de la diferencia básica en esta interpretación de la multitud, debo destacar la imposibilidad de coordinar los movimientos de cada extra con el ritmo del fraseo musical. En la danza, cuando los bailarines están unidos por los mismos movimientos rítmicos o cuando ejecutan diversos movimientos en grupo, es posible alcanzar, después de unos cuantos ensayos, una completa unidad entre el conjunto danzario y la música de la orquesta. Pero cuando el escenario se encuentra poblado por una muchedumbre en la que casi no existe una persona cuyos movimientos se repitan o sean similares a los de otra, ¿cuántos ensayos se necesitarán para alcanzar unidad entre los bailarines y la música, aun cuando todos los bailarines fueran artistas dotados y virtuosos del ritmo?

Para la escena de la multitud sólo disponía de un ensayo de dos horas. El resto de los ensayos fue con la orquesta y con los bailarines ya vestidos, cuando no era posible hablar de los ritmos.

¿Pero por qué intentar lo imposible en una empresa teatral contemporánea, donde los extras asisten a uno o, cuando más, a dos ensayos? De haber tenido la oportunidad de ensayar simultáneamente a los extras y a los bailarines, con el mismo realismo hubiera montado a la animada muchedumbre no como marionetas, pero sin lugar a dudas no hubiera intentado producir una copia rítmica de la partitura.

Nunca me satisface una muchedumbre compuesta por extras reclutados con ese propósito. Cuando llego al escenario, invariablemente noto que ni un solo traje queda bien, que todos parecen prestados, que los sombreros están arrugados, las barbas mal pegadas y los bigotes a punto de caerse. ¿Pero qué hacer si en el teatro nunca, o casi nunca, es posible ver lo que se sueña al concebir una función?

Sobre la composición de la danza en *Petrushka* debo decir lo mismo que sobre las escenas: quería que todos los bailarines que paseaban por la feria bailaran alegremente, con libertad, como si las danzas no fueran montadas, sino que surgieran de forma espontánea del exceso de emoción y alegría y llevaran a la muchedumbre a una impetuosa improvisación. En la naturaleza de este espectáculo, nada debía sugerir la existencia de un coreógrafo. Pero al mismo tiempo, cada uno de los bailarines debía ejecutar todos los movimientos en detalle, sin las más ligeras desviación de mi coreografía en ningún sentido.

Para los papeles protagónicos, traté de crear movimientos de marionetas, carentes de naturalidad y, al propio tiempo, expresar con ellos tres caracteres totalmente diferentes y transmitir el argumento del drama, de modo que, a pesar de los movimientos de marionetas, el público se viera precisado a responder y a sentir compasión por ellos.

La bailarina debía ser una muñeca atractiva y tonta. Cuando Tamara Karsávina interpretó este papel de manera exacta y correcta —como nadie lo ha hecho nunca después—, tal y como yo lo monté para ella, provocó gran cantidad de comentarios favorables. Le agradecí sus esfuerzos, pero no podía comprender por qué se consideraba difícil este papel. Ella realizaba todos los gestos requeridos, se puso pestanas postizas parecidas a las de las muñecas y dos chapas de colores en las mejillas, como dos manzanas rojas. No había nada más que crear, ninguna personalidad. Lo único que le quedaba era no alterar ni olvidar un solo movimiento. Y, sin embargo, después vi en *Petrushka* muchas muñecas y ninguna se acercó jamás a esta primera interpretación. Me planteé la siguiente pregunta: ¿Por qué no actúan como lo hizo Tamara Karsávina? Parecía tan fácil. Pero, sencillamente no podían.

Ella era la intérprete original de este papel en el momento de su creación. Es cierto que nunca más, con ninguna otra persona, tuve la oportunidad de trabajar los detalles en forma tan pausada. En muchas otras ocasiones el papel se aprendió con premura, en la mayoría de los casos sin mi presencia y, por tanto, sin exactitud ni corrección. Al comprenderlo, todas las otras bailarinas hicieron un esfuerzo por añadir sus propias interpretaciones. El resultado fue la pérdida de esa economía de movimientos que excluyen todo lo innecesario, dejando sólo lo esencial. Me gustaría ver a las futuras intérpretes de este papel eliminar gestos exagerados de muñecos y comprender que todo el encanto de la interpretación reside en su simplicidad.

Han habido tantas «mejoras» introducidas gradualmente en los papeles de *Petrushka* y del *Sarraceno* que los dos contrarios han comenzado a parecerse, y en la actualidad sólo difieren más por su apariencia externa que por la interpretación de los papeles.

No fue mi deseo dar a estos dos personajes una apariencia plástica totalmente opuesta. La diferencia básica es simple: el Sarraceno se proyecta todo en *déhors*; Petrushka en *dédans*. Jamás he visto mejor ejemplo de una coreografía que exhiba con tanta elocuencia la personalidad de dos caracteres tan distintos. Este Sarraceno satisfecho consigo mismo, extrovertido, se exterioriza por completo; mientras el patético y asustado Petrushka introvertido, se encierra en sí mismo. ¿Se ha tomado esto de la vida? Sin lugar a dudas. Ha sido tomado de la vida para introducirlo en la pantomima de títeres que más se aparta de la vida real: movimientos de títeres que más se sobre una base psicológica.

A menudo vemos un hombre muy seguro de sí que se sienta en una silla con las piernas separadas, los pies hacia afuera, las manos en las rodillas o las caderas, la cabeza alta y el pecho levantado. Hay otro tipo: estará sentado en el mismo borde de la silla, las rodillas unidas, los pies vueltos hacia adentro, la espalda encorvada, la cabeza colgante y los brazos como ramas caídas. Podemos concluir de inmediato que éste ha tenido poco éxito en la vida.

Sobre esta base creé todas las escenas y todas las danzas del Sarraceno y de Petrushka. Lamento sinceramente que este descubrimiento mío no haya sido comprendido ni apreciado por ninguno de los intérpretes de estos papeles, después del elenco original.

Adolph Bolm, el primer Sarraceno, fue el segundo bailarín que interpretó el papel de Petrushka: ni siquiera él logró aspirar a plenitud la intención plástica de este papel. Cuando comenzó a interpretar Petrushka, introdujo posiciones que pertenecían al Sarraceno, el cual había ejecutado con tanta maestría. Vi sus posiciones hacia afuera en el papel de Petrushka cuando lo interpretó sin mi participación.

Nijinski no hizo el más ligero cambio en mi composición y nunca más volví a ver un Petrushka tan espléndido.

Hay un momento en que Petrushka, sintiendo lástima de sí mismo, examina su figura lastimosamente fea. Se levanta los pantalones hasta las rodillas, y cuando tira hacia la derecha, ambas rodillas se mueven hacia la derecha; entonces, para poderse contemplar desde el otro lado, se tira por los pantalones hacia la izquierda. Estos movimientos son patéticos y conmovedores. Al hacer este movimiento, León Woizikowski se golpeaba las rodillas con tanto entusiasmo que el sonido reverberaba por todo el teatro, sobre el lastimero trémolo de la orquesta. Por supuesto, era evidente que este bailarín actuaba en forma enérgica y poderosa, pero en estos momentos nada quedaba del carácter de Petrushka, lo que era muy lamentable ya que este talentoso y diligente bailarín proyectaba muchos momentos sinceros y trágicos. Si los pies virados hacia afuera en algunos pasos y el exceso de energía no hubieran desfigurado el papel, la interpretación de Woizikowski habría sido excelente.

A los papeles protagónicos no debe añadirse poses y gestos de otros. Esto fue lo que monté para la escena final del papel de Petrushka: se cuelga sobre el borde superior de la tienda del curandero y con gestos de brazos como de marioneta, maldice y se burla de su dueño, con gritos histéricos de la orquesta. Pero cuando volví a ver el ballet, pude observar que en esta escena Petrushka realizaba movimientos tomados nada menos que de las nodrizas. Cuando monté la «Danza de las nodrizas» muchas veces tenían los brazos cruzados sobre los senos. Recordaba esta posición típica, expresión de toda su psicología. Estas mujeres, cuya única ocupación es darle el pecho a los niños, están liberadas de todos los otros quehaceres y viven confortablemente, con los brazos cruzados. La satisfacción y tranquilidad de estos brazos cruzados se encuentran en violento contraste con los frenéticos y ondulantes brazos del infeliz Petrushka.

¿De quién fue la idea de trasladar los brazos cruzados de la nodriza a Petrushka? No lo sé. Pero para mi gran pesar, ~~esto~~ convirtió en tradición.

En la época de la creación de Petrushka, Nijinski y yo trabajamos juntos en perfecta armonía. Yo componía y demostraba, y él era muy entusiasta y cooperativo, sin la más ligera vacilación. Por aquella época, Diágilev aún no había persuadido a Nijinski de que era un coreógrafo, y por tanto sólo se esforzaba por alcanzar una ejecución perfecta. Por mi parte, yo admiraba sinceramente cada uno de sus movimientos. Lo asimilaba todo con rapidez y exactitud y comprendía a cabalidad el propósito de cada detalle. Tenía cierta dificultad con la música, sin embargo, y no la recordaba a la perfección. Yo tenía que ayudarlo e indicarle el principio de cada movimiento.

La noche del estreno, después de dársele éxito a Nijinski, me dirigía a la sala para sentarme entre el público. El escenario estaba tan sobrecargado de gente y escenografía que sólo desde el público podía recibirse una impresión de conjunto del ballet. Nijinski me rogó que no me marchara, y me pidió que me quedara entre bastidores para asistirlo. Esto nunca había sucedido antes en ninguna de sus otras actuaciones en mis ballets. Permanecí en el foro, como apuntador suyo. Lo hice con gran diligencia y él interpretó su papel maravillosamente bien. Se convirtió en uno de sus mejores papeles y creo que hubiera considerarse uno de los más interesantes en ~~el~~ ^{el} ~~arte~~ ^{arte} de ballet.

En 1937, cuando estaba reponiendo *Petrushka* para la compañía de René Blum, uno de los representantes de la prensa solicitó mi permiso para asistir. Después del ensayo, fui a un coctel para la prensa que se celebró en el Grand

Hôtel de Monte Carlo. Deseoso de mostrarme sociable y decirme algo agradable, el periodista me felicitó por lo bien que había logrado «reconstruir», después de treinta años, el ballet de Nijinski, *Petrushka*.

¿Qué podía hacer? Bebí a su salud.