

Diaghilev, como un rey

En 1973, Roger Garaudy —todavía con el trauma de su anatematización del comunismo francés, del que había sido gran chantre— publica un título rotundamente excéntrico para la que era su sesuda bibliografía: *Bailar su vida*; un libro sobre danza en el que confiesa que, al investigar sobre las grandes figuras de la coreografía del siglo XX, le resultó más útil que todos los libros manejados el haber mantenido varias horas de conversación con Martha Graham.

Déjenme que les confiese haber pasado por un trance parecido.

Gracias a la generosa hospitalidad de la entonces embajadora de Francia en Bulgaria, Christiane Malitchenko, el 28 de febrero de 1980 tuve la oportunidad de cenar, en *petit comité*, con Serge Lifar.

Lifar había acudido a Sofía para montar con el Ballet Nacional Búlgaro su *Suite en Blanc*, una delicada coreografía, sobre música de Lalo, que había sido estrenada en 1943.

El viejo maestro, que contaba setenta y cinco años —todo hay que decirlo: muy bien llevado— pontificaba y criticaba a diestra y a siniestra, como grande que era de este mundo. Hasta que apareció en la conversación la inevitable referencia a Serge Diaghilev.

Desde mi osada juventud, me permití apostillar e incluso corregir sus comentarios en un par de ocasiones. A la tercera saltó como un tigre:

—Y usted, joven —me espetó— ¿cómo sabe tanto de Diaghilev?

Con mi mejor tono de humildad, casi ruborizado, le contesté:

—Maestro, de lo que he leído en su libro...

Entonces, esbozó una sonrisa de oreja a oreja, y haciendo oscilar con satisfacción mal contenida su cabeza de patricio, bajó la voz y casi me susurró, diría que con un cierto cariño:

—Sabe usted, se trata de un libro muy antiguo... no le haga demasiado caso...

Confesión tardía; porque sucedía que cuantos nos habíamos interesado por el genio, nos habíamos tenido que fiar excesivamente de la biblia diaghilevista que se suponía ser la obra de Lifar, para acercarnos al personaje por dentro.

Por ello, aunque su comentario sofiota fuera sincero, me resulta muy difícil perdonarle la visión sesgada, *pro domo sua*, que legó del mecenas esteta en su *Serge de Diaghilev: sa vie, son oeuvre, sa légende*, que vio la luz, en 1954, en las Editions du Rocher, de Mónaco.

Lifar vampirizó a Diaghilev: en vida, con su actitud personal; *post mortem*, con su biografía.

Y es que Lifar era un bicho. Lo dice la Danilova, así de literal: «Lifar era un hermoso bicho doméstico, un loro que podía colocarse en el hombro y que, posiblemente, daba picotazos».

Esa fue una constante de su vida. No hay más que pensar en los inacabables veintiséis años en los que —como un dictador de Macondo— reinó en la Ópera de París: de 1930 a 1945 y, después, esquivando inexplicablemente toda acusación de colaboracionismo —ya me dirán ustedes...— de 1947 a 1958. Un caso de insumergibilidad notable.

Lifar se incorpora a la Compañía en su última época, cuando, de alguna manera, se inicia su descomposición. Le escribe, al respecto, Juan Gris a Daniel Kahnweiler: «Salvo Nijinska, que se toma su trabajo en serio, y Diaghilev, que conoce su oficio, nadie usa el cerebro ni prevé nada...».

Se conocen el 13 de enero de 1923, en el lujoso Hotel Continental de París. Lifar relata la escena:

Yo jamás había visto antes un esplendor tan regio como el de aquel vestíbulo, repleto de plantas tropicales... De pronto, un grupo de personas se nos acercó directamente, encabezados por un hombre alto y corpulento, que llevaba bastón, y parecía un coloso con su abrigo de pieles. Vi una cabeza voluminosa, un rostro son-

rosado y ligeramente hinchado, unos grandes ojos brillantes llenos de tristeza, pero infinitamente dulces y afables, un bigote a lo Pedro el Grande, un mechón gris entre el cabello negro... Luego se sentó, comenzó a hablar, y quedamos inmediatamente envueltos, subyugados, irresistiblemente hechizados por su calidez luminosa y suave... Con resonante voz de barítono, Diaghilev pidió un té...

Preciosa descripción de un Diaghilev musageta.

Lifar juega con Diaghilev, hasta que desplaza a Anton Dolin, para convertirse en su favorito, en todos los sentidos. Lifar manipula un mal rollo de «despliegues espirituales» y «unión de almas» con su patrón, que deja hacer por aquello de que aunque mortifique, sarna con gusto, no pica.

Cierto es que el libro de Lifar no era el único del mercado —si bien, fue el que más se vendió— ya que varias han sido las aproximaciones al personaje, directas o indirectas.

Alexandre Benois, que fundó con Diaghilev *El Mundo del Arte*, en 1899 —una de las revistas más serias sobre arte moderno en la bisagra del siglo— y que fue Director Artístico de la Compañía —ancestro, dicho sea de paso, de Peter Ustinov— redactó un magnífico catálogo para la Exposición Diaghilev de 1954. Por su parte, Serge Leonovich Grigoriev, *régisseur* de la Compañía durante veinte años (1909-1920), publicó en Londres *The Diaghilev Ballet*, un buen digesto de lo que supuso su itinerario artístico. Por su aproximación de primera mano, resulta también muy interesante la obra de Boris Kojno *Diaghilev and the Ballets Russes*. Kojno fue secretario, factotum y libretista de Diaghilev, que murió en sus propios brazos, en Venecia. En España, un notable escritor se ha asomado en diversas ocasiones, con el rigor y la amenidad que le caracteriza en los terrenos más diversos, al personaje de Diaghilev: me refiero a Néstor Luján.

Visiones indirectas de Diaghilev se dan prácticamente en todos los estudios sobre el racimo de genios que, en algún momento, fueron sus compañeros de viaje: Stravinski —en la emblemática obra de Robert Craft—, Niijinski, Picasso, etc.

Pero, hoy por hoy, el trabajo más completo se contiene en las setecientas y pico de páginas del *Diaghilev* del británico Richard Buckle, recientemente publicado en castellano por Siruela, Madrid, en una espléndida traducción de Ignacio Malaxccheverría.

(Felicitemos a Siruela por su acierto: Diaghilev, después de Da Ponte, significa, sobre todo, coherencia).

Buckle, nacido en Warcop en 1916, fue crítico de danza en el *Observer* (1948-55) y en el *Sunday Times* (1959-75). En 1939 fundó la revista *Ballet*, que —con el paréntesis de la guerra— apareció hasta 1954. Buckle había ya estudiado en anteriores ocasiones la figura de Diaghilev, puesto que fue uno de los organizadores de la Exposición de Edimburgo, antes mencionada. En 1955 publicó *In Search of Diaghilev*. Posteriormente, *Dancing for Diaghilev* (Memorias de Lydia Sokolova, 1960) y la obra ahora comentada, que apareció, en su versión inglesa, en 1979.

Quizá pueda achacarse al libro de Buckle que su análisis se haya quedado en la superficie del personaje, en lo estrictamente factual que, incluso en ocasiones, a golpe de acumulación informativa, puede resultar de un cierto agobio. Pero me temo que no sea vano ejercicio dejar las interioridades del personaje, tan sumamente complejas, para otra ocasión —que no es del todo indispensable— aportando en ésta una visión objetiva del que fue el real y gigantesco alcance de su obra.

Una obra de frontera, inscrita entre dos épocas.

Cuando en 1929, Diaghilev muere en el Grand Hôtel del Lido, sus fieles recuerdan que, en 1912, en el salón de su planta baja, Stravinski le había tocado al piano el principio de *La Consagración de la Primavera*. Entre ambas fechas, subraya Buckle, «habían transcurrido diecisiete años, una guerra, una revolución, y cuarenta y ocho ballets»: una verdadera aceleración, seguramente sin precedentes.

El libro pretende ser testimonio, fedatario, de esta aceleración, absolutamente poliédrica.

Pensemos que, mientras siendo todavía un niño, Diaghilev había visitado a Chaikovski y asistido al último recital del viejo Rubinstein, en el otro extremo de su vida, uno de sus últimos caprichos será Igor Markevitch; lo que supone la presencia de todo un siglo de música.

Algo parecido sucede con la danza. Sus Ballets Rusos coinciden con los primeros escauceos en los escenarios europeos de esa americana extravagancia que se llama Isadora Duncan.

Como Isadora, Diaghilev pondrá un primer pie en la modernidad, sin llegar a franquear definitivamente su umbral. Según el criterio general, la danza no será moderna hasta que Martha Graham dé su famoso recital

del 18 de abril de 1926; si bien, prefiero pensar que la ruptura sería y definitiva viene de la mano de Merce Cunningham quien —como ha señalado Jacques Baril— consigue que «el espectador revise su propio sistema de percepción al admitir deliberadamente que las nuevas fórmulas de expresión puedan engendrar comunicación entre la obra de un artista y su auditorio». Con todo —y de alguna manera presintiendo esta línea— Apollinaire, en el programa de mano del ballet *Parade*, abogaba porque el público llegara «a conocer toda la gracia del movimiento moderno con el que jamás ha soñado».

Pero lo realmente impresionante de Diaghilev fue su capacidad para concertar y poner en común la creatividad de los artistas punteros en cada uno de los campos que el espectáculo coreográfico requiere.

Antes hablé de compañeros de viaje. Su rol es fascinante: Stravinski, Debussy, Ravel, Satie, Poulenc, Goossens, Braque, Matisse, De Chirico, Coco Chanel, Cocteau. Y no pocos españoles: Manuel de Falla, Sert, Picasso, Miró, Juan Gris y Pedro Pruna. Esto sin contar los bailarines: Fokin, Paulova, Karsávina, Sávina, Nijinski y Nijinska...

Junto a esta capacidad, la contradictoria de comerse, como un Cronos voraz, a su propia gente. Los casos de Fokin y Nijinski —degenerando éste último en la más trágica de las locuras— son más que reveladores.

Pero, a pesar de todo, la historia de Serguei Pavlovich Diaghilev es la de un generoso intermediario artístico difícilmente repetible. Richard Buckle sabe contarla con gracia, amenidad y suficiente rigor.

A los españoles nos pueden resultar simpáticas las alusiones y anécdotas de la corte de Alfonso XIII, quien gustaba titularse «Padrino del Ballet». El monarca acudía a todas las funciones de la *troupe* de Diaghilev en Madrid. Las malas lenguas cortesanas señalan, incluso, que estaba prendado de la Chernicheva, esposa de Grigoriev.

Buckle reseña un diálogo entre el Rey y Diaghilev digno de ser reproducido:

En la primera ocasión en que Diaghilev fue recibido en palacio, junto a sus principales colaboradores y bailarines, el rey Alfonso le preguntó: «Bien, ¿qué hace usted en la compañía. Usted no dirige. No baila. No toca el piano. ¿Qué hace usted?». Diaghilev replicó: «Majestad, soy como Vos. No trabajo, no hago nada, pero soy indispensable».

Delfín Colomé

Rómulo Gallegos, un novelista que perdura*

Rómulo Gallegos, escritor ampliamente estudiado en su época, aún sigue despertando el interés, y no sólo en América, sino también en el amplio mundo a donde llegó su literatura, traducida a los principales idiomas de la tierra.

El último texto crítico sobre Gallegos ha sido publicado por la Academia Nacional de la Historia de Venezuela y escrito por un profesor de Literatura Hispanoamericana de una Universidad, la de Bucarest, muy alejada de la natal Venezuela de Gallegos.

Paul Alexandru Georgescu, el autor de este libro que hoy comentamos, titulado simplemente *Rómulo Gallegos*, ha pretendido, al estudiar la obra del autor de *Doña Bárbara*, ir a las raíces del discurso galleguiano, descubriendo y conceptualizando las verdades profundas soterradas en él.

Y para ello, el profesor rumano buscó en Gallegos su visión del ser y del valor, la ontología y la deontología incorporadas a sus obras. Así, nos empieza diciendo que el escritor venezolano es de tipo vital, poco analítico y menos abstracto, muy adherente a la estructura narrativa y poco tentado por la especulación metafísica. En su obra, aclara Georgescu, la ontología y la deontología se

* Paul Alexandru Georgescu: *Rómulo Gallegos*. Academia Nacional de la Historia. Caracas.