



Patricia Molins

LA RISA EN LOS HUESOS

El espectáculo interior del arte moderno (Picasso, Massine, Satie, Diaghilev)
en los Ballets rusos

En el que se revisan las fecundas y complejas relaciones entre Picasso y los Ballets Rusos señalando el modo en que lo cómico actúa aquí no sólo como un elemento morfológico y superficial, sino como una clave estructural en el discurso y en el proceso de las obras, motivo por el cual cabe considerar el tan debatido recurso al pastiche escénico, con su juego de inversiones entre lo culto y lo popular y con su componente de autoparodia, como una evolución lógica del collage y no, a la manera de ciertos autores, como una operación regresiva y kitsch.

Maurice Raynal, cuyos ensayos sobre el cubismo en 1912-1913 describían el cubismo como ciencia, publicó en 1913 un artículo sobre «la ley de las confusiones sistemáticas». Debía formar parte de un libro que no llegó a publicar, pero al que sí puso título: *Le manuel du parfait homme d'esprit*. Según el teorema de Raynal, la confusión sistemática de los objetos surgía a partir de una asociación repentina entre un objeto, persona, palabra o sensación y otro completamente distinto, que a partir de esa asociación aparecía indisolublemente unido al primero de los elementos.¹ Para Raynal esa confusión, característica de lo burlesco del pasado, se había convertido en el humor del presente.

Un año antes de que Raynal publicara su artículo, Charles Chaplin había comenzado a rodar sus películas para Keystone. Raynal no podía inspirarse en él, puesto que la fama de Chaplin llegó a Francia ya durante la guerra, pero sí en el primer cine cómico, que lograba gracias al montaje esa confusión sistemática, un proceso de unión entre elementos aparentemente sin relación, que Henri Bergson había llamado disociación y que Arthur Koestler, muchos años más tarde, llamaría bisociación y consideraría un proceso creativo humorístico paralelo al artístico y al científico, e íntimamente conectado con lo trágico.² Koestler introducía así dos elementos novedosos, característicos del humor como forma de la risa contemporánea, dos elementos que ni Bergson ni Sigmund Freud habían previsto: la bisociación, que descubre asociaciones invisibles y

1. Citado en WEISS, Jeffrey: *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp and Avant-Gardism*, New Haven/ Londres: Yale University Press, 1994. p. 245.

nuevas entre dos elementos (a diferencia de lo cómico moderno, que señalaba asociaciones visibles) y la íntima relación entre lo cómico y lo trágico, entre la risa y las lágrimas, una relación que empezaría a ser señalada, no por casualidad, por autores que habían sufrido en su propia carne las consecuencias del nazismo y la segunda guerra mundial, como el propio Koestler y antes de él Helmut Plessner.

En 1918, en plena guerra mundial, Charlot rodó con *Shoulder arms* su versión del frente. Era uno más de sus papeles, ya había sido bombero, boxeador, vagabundo, marino... Para los franceses, que estaban realmente en el frente, Chaplin fue una revelación y un consuelo. “Charlot nació en el frente”, decía Blaise Cendrars, quien nunca olvidaría la primera vez que había oído hablar de él, en 1915, a un soldado que acababa de volver al combate después de un permiso. “Todo el frente no hablaba más que de Charlot”, dice Cendrars, que finalmente consiguió un permiso y pudo ir a ver al nuevo ídolo de las masas. “¡Cómo me harté de reír!” escribiría recordándolo. Tanto reía, que otro espectador, alguien “de la retaguardia” y no un soldado, le reconvino, recordándole que estaban en guerra. Por eso precisamente reía tanto Cendrars, que solo respondió *Mierda* a quien le interpellaba.³

También para Guillaume Apollinaire fue Charlot una fuente de risas y de alivio frente a la guerra. Él llevó a Fernand Léger a conocer al americano de la pantalla. “Aquí también hay algo”, le dijo cuando Léger se quejaba de que la retaguardia estaba muerta, y que la vida sólo existía en el frente. Ese “algo”, el único “espectáculo que podía competir con el del frente”, era Charlot, “que consiguió”, dice Léger, “no ser solo un ‘buen hombrecillo’, sino una especie de objeto viviente, seco, móvil, blanco y negro, era nuevo.”⁴

Henri Poulaille, autor de una biografía de Charlot, señalaba la influencia que había tenido Charlot sobre Léger, pero también sobre Georges Braque o Pablo Picasso. En 1917, dos años después de que estallara la fama de Chaplin en Francia, Picasso colaboraba por primera vez en un espectáculo, *Parade*, de cuyo decorado y vestuario se encargó. *Parade* era una producción que los *Ballets russes* estrenaron el 18 de mayo de 1917, en el Théâtre du Châtelet de París, a partir de un libreto de Jean Cocteau, con música

2. BERGSON, Henri: *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1986 [1900]. KOESTLER, Arthur: «Humor and Wit», en *The New Encyclopaedia Britannica. Macropaedia*. Vol. 20, 5ª ed. 1998 [1974], pp. 682-688. Para Koestler las teorías anteriores sobre el humor, incluyendo a Bergson y a Sigmund Freud, lo tratan como fenómeno aislado, sin estudiar “the intimate connections between the comic and the tragic, between laughter and crying, between artistic inspiration, comic inventiveness and scientific discovery” (p.686). El arte, la ciencia y el humor tienen en común según Koestler el hallazgo de analogías nunca antes observadas.

3. POULAILLE, Enrique: *Charlot*, Madrid: Ediciones Biblos, 1927. pp. 124-125

4. *Ibidem*, p.128. Publicado originalmente, al igual que los recuerdos de Cendrars, en un número especial de la revista *Les chroniques du jour* dedicado a Charlot.

de Erik Satie, y coreografía de Massine. En la obra había dos personajes, los Managers, que recordaban la descripción que Léger había hecho de Charlot, y que darían que hablar de Picasso como payaso, o como héroe, del arte nuevo.

Los *Ballets Russes* se habían creado en 1909, eran una especie de rama internacional del Ballet imperial Maryinski, del que se nutría para conseguir bailarines. Serge Diaghilev⁵ los había fundado, años después de intentar sin éxito trabajar en ellos en Rusia. Ese primer fracaso le llevó a dedicarse a otras cosas, sin perder de vista el ballet y la música, aficiones que compartía con sus amigos de adolescencia, los artistas Alexandre Benois y Leon Bakst. Creó primero la revista *Mir Isskustva* (El mundo del arte), en la que difundió desde 1898 el arte ruso pero también el internacional alemán e inglés y el impresionismo. Asesorado sobre todo por Benois, hizo varias exposiciones de arte ruso, buscando obras por todo el país para poder reconstruir el mapa del arte nacional. En su ánimo coexistía el impulso nacionalista pero también la idea de cerrar un capítulo, el del realismo representado por el grupo denominado “artistas ambulantes”, e introducir el simbolismo, que para él representaba, hacia 1906, la modernidad.

Tras sus experiencias de Moscú llevó en 1906, con el apoyo imperial, una muestra de arte ruso a París, que tuvo gran éxito. Al año siguiente organizó conciertos con músicos rusos del “grupo de los cinco”, y en 1908 presentó una ópera de uno de ellos, el *Boris Godunov* de Modest Mussorgsky, animado por el interés que la música rusa había despertado entre los franceses. Curiosamente, los músicos que a Diaghilev y sus amigos le parecían representar el alma rusa, eran considerados un pastiche por los críticos franceses, y viceversa. La culminación de ese acercamiento europeo fue la presentación en 1909 de los Ballets rusos, con una compañía que procedía de los ballets imperiales y en la que trabajaban como asesores y decoradores Benois y Bakst.

El Ballet imperial Maryinski era heredero del ballet académico francés del XIX. Diaghilev había incorporado nuevos elementos a esa danza, sin renunciar a la técnica. Esos elementos fueron fundamentalmente la expresividad corporal de Isadora Duncan, cuya estancia en Moscú fue reveladora para Fokine, primer coreógrafo de la compañía, y la expresividad psicológica de la mímica. Según Arnold Haskell, su primer biógrafo, Diaghilev se había sentido vivamente impresionado por Virginia Zucchi, una bailarina mimo italiana que había trabajado en Moscú, y que le había hecho sentir el ballet francés como algo muerto, a lo que había que infundir la expresión del alma y el

5. HASKELL, Arnold: *Diaghileff: His Artistic and Private Life*. Londres: Gollancz, 1935. Dos bailarines de la compañía le han dedicado biografías más centradas en su papel al frente de los Ballets: LIFAR, Serge: *Serge de Diaghilev, sa vie, son oeuvre, sa legende*. Mónaco: Editions du Rocher, 1954; KOCHNO, Boris: *Diaghilev and the Ballets Russes*. Nueva York: Harper & Row, 1970. Para una historia más reciente de los Ballets: GARAFOLA, Lynn: *Diaghilev's Ballets Russes*. Nueva York: Da Capo Press, 1989.

sentimiento que representaba Zucchi y la danza italiana. Enrico Cechetti, bailarín que acompañaba a la Zucchi, sería enrolado como profesor de los Ballets de Diaghilev.

La presentación de los Ballets en París, en 1909, fue un éxito. Su esplendor era una novedad en Francia, estando como estaba el ballet en decadencia desde mediados de siglo, cuando los grandes espectáculos protegidos por la aristocracia habían dejado paso en el Teatro de la Opera a otros, en los que el ballet era una distracción para acompañar a la música, verdadera protagonista. La danza sin embargo comenzó a presentarse a finales de los años setenta como un motivo importante para los artistas. Boris Kochno, bailarín y coreógrafo de los ballets rusos y más tarde compilador de su historia, recuerda que Gustave Moreau le preguntó a Degas, antes sus cuadros de bailarinas: “¿Así que pretende restaurar el arte a través de la danza?”⁶ Mientras, existía también el “otro baile”, el espectáculo de *variétés* o cabaret que entusiasmó a los artistas de Montmartre, o la nueva danza de las bailarinas americanas, la impresionista Loie Fuller, que trabajaba con la luz, e Isadora Duncan, que impuso la libertad de movimientos. En ellas vieron Mallarmé, Apollinaire o Kandinsky “la aurora de un nuevo arte”.

En Rusia existía ese baile moderno, ya hemos dicho que Duncan entusiasmó a Fokine y a Diaghilev. También llegaría la danza española, de hecho Antonia Mercé, la Argentina, que crearía a finales de los años veinte unos ballets españoles animada por el éxito de los rusos, llevaba un año bailando en ese país cuando comenzó la guerra en 1914. Pero el ballet clásico continuaba siendo –a diferencia de lo que ocurría en Francia– un gran espectáculo, gracias a la protección imperial, que había asegurado la continuidad de una importante compañía con una excelente técnica clásica. A partir de todo ello, Diaghilev consiguió triunfar en París en 1909, gracias a la perfección coreográfica de Fokine, junto al exotismo y preciosismo de los decorados de Benois y Bakst, y la calidad de los bailarines, especialmente Anna Pavlova y Nijinsky. Ambos se ganaron al público con sus interpretaciones, en obras cuyos títulos evocan el ambiente de ensueño en que estaban situadas: *El festín*, *El pabellón de Armida*, *El príncipe Igor*.

Pero el ballet de Diaghilev también se consideraba heredero de la danza popular. Para Serge Lifar, el ballet se había mantenido en Rusia no solo por el deseo del emperador, sino también porque era consustancial al pueblo, por “el carácter natural y orgánicamente danzante del pueblo ruso”;⁷ que Lifar consideraba sólo comparable al del

6. KOCHNO, Boris: *Le Ballet en France du quinzième siècle à nos jours*. s.l.: Hachette, Arts du Monde, 1954. p. 123. Kochno, heredero del legado de Diaghilev y especialmente de su biblioteca (en sus últimos años Diaghilev se convirtió en un “bibliomano”, abandonando prácticamente todo para dedicarse al rastreo de libros y manuscritos por toda Europa) recoge en este libro, cuyo frontispicio es una litografía de Picasso, gran cantidad de ilustraciones que lo convierten en un excelente repertorio de imágenes de la historia del ballet.

7. LIFAR, Serge: *La danza*. Barcelona: Editorial Labor, 1968 [1966]. p. 72.

español. Según Lifar, tanto en el baile ruso como en el español lo culto y lo popular se dan la mano, la influencia del folklore es visible en la danza académica sin que exista una separación radical entre ambas. Asociado a ese interés por lo popular aparece desde el principio de los ballets un interés por lo bufonesco, encarnado especialmente en Nijinsky, que este exacerbaría más adelante, y que su hermana Bronislava Nijinska agudizaría en sus coreografías en los veinte (fue la única mujer coreógrafa de los Ballets), usando maquillajes que por cierto recordaban a Picasso. “Nadie hubiera creído que ese pequeño mono de cabellos extraños, vestido con un sobretodo y falda, tocado con un gorro en equilibrio sobre el cráneo, pudiera ser un ídolo del público. Y sin embargo, lo era con toda justicia”, diría Cocteau de Nijinsky.⁸

De hecho ese elemento bufonesco iba pronto a cobrar fuerza creciente, a medida que también se modernizaba la coreografía, se rompía con las leyes de la danza clásica, y se introducían las últimas novedades artísticas en los decorados. A ello contribuyó Fokine, coreógrafo de la compañía en obras como *Carnaval*, *Scherezade*, o *El pájaro de fuego*, un ballet presentado en 1910, con música del novel Igor Stravinsky, un descubrimiento de Diaghilev que iba a estar unido a la compañía por muchos años, adaptando obras de otros y creando las suyas propias. Estos espectáculos innovadores convivían con otros que mantenían la continuidad de la danza aérea francesa del romanticismo: *Giselle*, *Las sílfides*, *El espectro de la rosa*. Pero, como signo de que los cambios se hacían evidentes, Pavlova, bailarina estrella de los Ballets rusos, los abandonó al escuchar la música “estúpida”, decía ella, del *Pájaro de fuego*. En 1911 se presentó *Petruschka*, una obra inspirada en personajes de las ferias populares rusas, en la que Fokine retrataba a esos personajes —la bailarina, el negro, el mago, Pierrot— de modo paródico, como autómatas cuyo movimiento mecánico ridiculizaba los pasos de danza clásica.

Esa idea de Fokine llevaba la huella de E. Gordon Craig sobre el actor como *supermarioneta*, un concepto que a su vez procedía de E.T.A. Hoffmann y de Heinrich von Kleist y que reaparecería a finales de los años diez tanto en la teoría de lo siniestro de Sigmund Freud como, algo más tarde, en el teatro de la Bauhaus. Sin embargo, los Ballets rusos representaban el polo opuesto de la vanguardia, el lujo frente a la economía, la reivindicación del cuerpo, de la naturaleza frente a la abstracción. Formaban parte de un concepto aristocrático de la vida, visible en su propia organización, basada en una rígida disciplina y jerarquía en la que Diaghilev era Dios, un motor invisible puesto que ni siquiera aparecía en los créditos. Pero pronto Diaghilev comprendió que el simbolismo y el exotismo intemporales debían girar hacia el

8. KOCHNO, 1954, p. 144.



(Arriba) Maquillaje de Nijinska en *Contes Russes* y *Le Bouffon*.

(Abajo a la izquierda) Nijinsky en *Les Orientales*, 1910.

(Abajo en el centro) Michel Fokine en *Carnaval*, 1910.

(Abajo a la derecha) Michail Larionov, boceto de 1915 para el vestido de Baba-Yaga, personaje de *Les contes russes*, 1917. Lápiz y acuarela sobre papel.

presente, hacia el expresionismo y el primitivismo, movimientos que también estaban cobrando fuerza en la Rusia prerrevolucionaria y en la danza internacional, y comenzó a fijarse en artistas franceses que representaran esa novedad que andaba buscando. En 1912 utilizó la música de Claude Debussy o Maurice Ravel. Además encargó libretos a Cocteau, uno de los primeros y más fervientes admiradores de los ballets, que comenzó a preparar obras en colaboración con el pintor Albert Gleizes, sin que se llevaran a término. Pero la gran novedad de ese año fue la aparición de Nijinsky como coreógrafo, aportando a una obra, *La siesta de un fauno*, un erotismo que fue definido por los críticos como “animal” y recibido con indignación. Fue el primer enfrentamiento grave con la crítica que halló Diaghilev.

En 1913 introdujo un tema contemporáneo: en *Jeux* los bailarines interpretan papeles de deportistas. Ese mismo año aparecía un cambio formal fundamental, con *La consagración de la primavera*, una obra de inspiración folklórica, mágica, en la que los bailarines se movían espasmódicamente, andaban sobre los talones torciendo los pies hacia dentro, y “pesaban”, en contra de toda la tradición de elevación de la historia del ballet, en un gesto de acercamiento al suelo, a la tierra, que se convertiría después en una marca de los ballets rusos. “Las bailarinas eran pesadas, tenían el peso de las cosas inertes, de las cosas muertas”, escribe Kochno.⁹ La música era de Stravinsky, que vivía en Suiza, y seguramente Diaghilev pudo ver allí en algunas de sus visitas los ensayos de Laban, un estudioso del movimiento cuya discípula Mary Wigman creaba ese mismo año de 1913 la *Danza de las brujas*. En ella la bailarina expresionista brincaba con fuerza sobre el escenario.

Tras esa obra, Nijinsky abandonó el ballet, o más bien fue expulsado por Diaghilev a raíz del matrimonio del bailarín, cuya carrera empezó a disolverse al mismo tiempo que su razón. Le sucedió como primer bailarín y futuro coreógrafo Léonide Massin, y con él se incorporaron en 1914 dos artistas rusos que forzaron el giro buscado por Diaghilev hacia la pintura, como arte del color en correspondencia con el sonido y con el movimiento. Esos artistas, Mijail Larionov y Natalia Goncharova, habían colaborado con los futuristas en Rusia y habían creado su propio movimiento abstracto, el rayonismo. Aportarían un interés renovado por los temas bufonescos, populares, y una imagen más adecuada para ellos que la simbolista anterior. Con *Le Coq d'Or*, sobre música de Rimsky-Korsakov, con coreografía de Fokine, e interpretada por Massine y Tamara Karsavina, consiguieron su primer éxito, al que seguirían *Los cuentos rusos*, con personajes del folclore como la bruja Baba-Yaga. Para Kochno era también el fin de la primera época de los Ballets, que es la que sigue identificándose con ellos, a pesar

9. *Ibidem*, p.183.



(Arriba) Ballets Russes, representación del *Ballet d'Armide*, París 1909.

(Centro) Tamara Karsavina y Nijinsky en *Petrouchka*, 1911. Decorado de Alexandre Benois.

(Abajo) *Le sacre du printemps*, 1913. Vestuario de Nicolas Roerich, coreografía de Nijinsky.

de que según Larionov no era la preferida de Diaghilev. Kochno definía los *Cuentos rusos* como un “tumulto de danzas, fuente desencantada de sonidos y de colores, milagro de Asia, de su noche profunda [...] y el canto, música o movimiento, como *consolación de las más antiguas desdichas*”¹⁰

Y, en ese contexto, en el que Diaghilev había ido poco a poco dejando de ser el defensor del ballet romántico para convertirse en el “empresario del arte moderno”, surgió en 1917 *Parade*, destinada a ser no sólo un escándalo del ballet, sino también del arte, gracias a la colaboración del músico Erik Satie y el pintor Pablo Picasso, propuestos por el autor del libreto, Cocteau. Para ambos era su primera colaboración en el ballet, y pese a ello acabaron adueñándose de él, para desesperación del escritor, según se recoge en la correspondencia del músico. En sus cartas Satie reconoce que Picasso está trabajando en un libreto paralelo, y que él, entusiasmado con las ideas del pintor, lo prefiere con gran dolor de su corazón al libreto original de su amigo Cocteau.¹¹

El ballet original de Cocteau era hablado y cantado, con los números presentados por una voz anónima a través de un altavoz, y la música apagada por un rumor continuo de sirenas y máquinas de escribir. Finalmente la palabra desapareció, y la música siguió una partitura más clásica, la única concesión a Cocteau fueron unos ruidos, emitidos por los Managers, que llevaron a Satie a describir irónicamente su aportación, como un “fondo para ciertos ruidos que el libretista juzga indispensables para precisar la atmósfera de los personajes”.¹² Cocteau consideraba esos ruidos comparables a las chapas de madera, pipas, recortes de periódicos y tickets de metro, que los cubistas introducían en las obras, y que Georges Braque llamaba *faits*, hechos reales, objetivos, tratados como signos y no como significados. Era un concepto del que Cocteau se consideraba inventor en el terreno del sonido, pero que ya habían manejado antes los dadaístas en Zurich, y los futuristas en Rusia e Italia, desde esa perspectiva: los poemas ruidistas de Richard Huelsenbeck, el *zaum* o lenguaje transracional de Ilia Zdanevich o Jlebnikov. O la *onomalengua* de Fortunato Depero, término acuñado uniendo los términos onomatopeya y lengua, y definido por su creador en 1916 de esta manera: “En los monólogos de los payasos y de los cómicos de variedades, encontramos alusiones típicas a la onomalengua [...] que constituyen el len-

10. *Ibidem*, p.191

11. VOLTA, Ornella: «*Parade et Mercure. Picasso, Satie et Massine*», en NOMMIK, Yvan y ÁLVAREZ CANIBAÑO, Antonio: *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Fundación Archivo Manuel de Falla–Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM), 2000. p.36. Douglas Cooper ya había recogido más ampliamente esa correspondencia que revela cómo Picasso fue modificando radicalmente el ballet original de Cocteau. Vid. COOPER, Douglas: *Picasso y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.

12. *Ibidem*, p. 37.

guaje más apropiado para la escena, y particularmente para las exageraciones hilarantes.”¹³ Posteriormente, uno de los artistas que más se interesaría por ese tipo de verbalización abstracta e “hilarante” sería Kurt Schwitters, que presentó sus poemas abstractos en 1923, en una velada dadaísta de variedades en la que leyó asimismo algunos de sus poemas banales, que eran giros a partir de los “faits divers”, hechos diversos o anuncios por palabras. Schwitters llamaba a sus poemas *Ursonate*, protosonatas, con una palabra que recuerda a la descripción utilizada en 1917 por Georges Auric en la presentación de la música de Satie para *Parade*, música en la que Auric sentía “la nostalgia del órgano bárbaro que no tocará jamás fugas de Bach”.

A pesar de las palabras de Cocteau, la influencia futurista en los Managers y sus ruidos está constatada. De hecho, Picasso dio la forma final a los managers e incluyó los megáfonos después de ver en Roma, en 1917, unas gigantescas figuras que Fortunato Depero preparaba para un ballet de Stravinsky, que no llegó a ponerse en escena. El propio Depero se encargó de la construcción de los Managers.¹⁴

¿Cuál era el tema de *Parade*? Cocteau lo definió, en un artículo publicado el mismo día del estreno en el periódico *Excelsior*, como la “historia del público que no entra a ver el ‘espectáculo interior’ a pesar del ‘anuncio’ y, sin duda, a causa del ‘anuncio’, que está organizado en la puerta”.¹⁵ Una explicación enigmática y negativa, que traducida en positivo sería la historia del anuncio de un espectáculo interior que el público no entra a ver, lo que pasa es que no pasa nada, o más bien lo que pasa es que el público no es capaz de ver lo que está pasando porque cree que no pasa nada, que lo que realmente pasa solo se anuncia pero no se muestra. Los Managers eran los organizadores de ese anuncio: actuaban como presentadores de los personajes principales —el equilibrista chino, la niña americana, el acróbata. Ellos permitirían a Picasso materializar las búsquedas sobre el movimiento y el espacio reales que intentaba incorporar en su trabajo desde 1912. El escenario de esa farsa que era *Parade* incluía un telón de cierre y un decorado, concebido como exterior, dentro de la estrategia de desorientación que marca la obra. Igualmente los personajes de la ficción, los bailarines, aparecían como personajes “reales” ante los personajes representados en el telón, entre los que se encontraban algunos que ya habían formado parte tanto del repertorio de los ballets como del de Picasso: Arlequín, Pierrot, el esclavo negro, o la bailarina de tutú, a lomos de un caballo alado como ella. Además de estos personajes,

13. DEPERO, Fortunato: «L'onomalangue. Verbalisation abstraite», en LISTA, Giovanni: *Futurisme: Manifestes, Documents, Proclamations*, Laussane, 1973. p.152.

14. VOLTA, 2000. p. 37. Según Cooper habrían colaborado otros futuristas.

15. “*Parade*, c’est l’histoire du public qui n’entre pas voir l’espectacle intérieur malgré la réclame et sans doute à cause de la réclame qu’on organise à la porte.” Citado en WEISS, p. 308 n.2.

aparecía en el telón otra figura picassiana, un guitarrista español, y un marinero italiano cuya presencia podía ser de Cocteau pero recuerda también los *collages* de Picasso con referencias a puertos de mar. Incluso años antes, en 1905, Picasso había realizado un grabado, *Salomé*, en el que se mezclaban figuras incongruentes de un modo semejante. Las figuras del telón de *Parade* estaban sobre un estrado a cuyo fondo se abría un decorado, un paisaje con ruinas. De manera que como en un juego de muñecas rusas tras la cortina del teatro se abría este telón, que presentaba a su vez un escenario, tras el que finalmente se abría el que propiamente podría llamarse un decorado, y que a su vez era una especie de estrado con una fachada al fondo, simulando una plaza por sus motivos urbanos: rascacielos, fragmentos de carteles, pero también barandillas y un marco que recuerda a un telón de boca. El centro estaba ocupado por un espacio en blanco. Ante él, los personajes de la función responden también a ese juego desorientador de espejos entre lo real y la representación: las figuras teatrales —el prestidigitador chino interpretado por Massine, el acróbata, el caballo— frente a las “reales” —la niña americana y los managers— encerrados éstos en sus construcciones de madera.

Parade ha sido considerada, y lo fue ya en su momento, como reprochable operación nostálgica, pero también como manifestación consciente de vanguardia. Guillaume Apollinaire la recibió como “heraldo de un nuevo arte, más amplio”¹⁶ en el que situaba a Picasso y a Massine, ya que Apollinaire era un convencido de que el arte del futuro debía seguir el camino abierto por la danza. Eran los años de la guerra, y Cocteau había subrayado por su parte lo francés de la obra: el *esprit nouveau* frente al pesado esteticismo germánico, así como el carácter latino de la risa (“un arma demasiado latina como para ignorarla”, decía, considerando por tanto la risa en un ámbito en el que podía incluirse también lo español o lo italiano). Pero insistía en la seriedad del proyecto, especialmente a posteriori, y ante las críticas que recibió como frivolidad y falsificación del cubismo. A lo largo de los años Cocteau fue modificando sus apreciaciones sobre la obra. En 1922 la explicó como metáfora del arte nuevo, criticada por gente que no comprende el *espectáculo interior* al rechazar lo que ve, su apariencia, su superficie. “El espíritu bufonesco”, decía “es el único que autoriza ciertas audacias”. Es decir, frente a los que consideraban la obra una parodia ridícula de lo moderno, él defendía la burla como gesto precisamente de modernidad. Sin embargo, inmediatamente después de la presentación de la obra y antes de llegar a esa conclusión, Cocteau había criticado los elementos más grotescos del ballet, los Managers y el caballo, como invenciones de Picasso “excesivas” que además dificultaban

16. WEISS, 1994. p.175. Las citas siguientes de Cocteau proceden de esta misma fuente.

taban la evolución de los bailarines. Una idea que Kochno no compartiría, puesto que pensaba que “estaban concebidos en el mismo espíritu que los trajes de Bérain para la Ópera de Luis XIV.”¹⁷

En su ensayo sobre “la cultura popular del arte moderno”, Jeffrey Weiss ha recogido las opiniones contradictorias que despertó el ballet pantomima, y entre ellas las de Cocteau, quien acabó considerando que el problema de *Parade* estaba implícito en su planteamiento alegórico original, el de las dificultades de explicación y comprensión del arte moderno, confirmadas por la mala recepción de la obra.

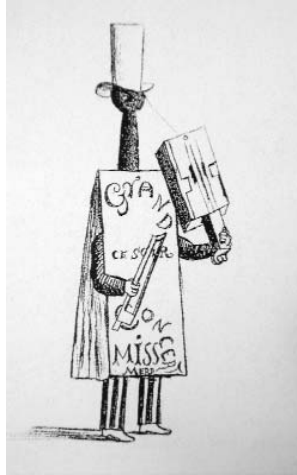
Los managers, a los que cuadraba esa descripción de Léger sobre Charlot, como “objeto viviente, seco, móvil, blanco, negro, nuevo”, fueron vistos como una caricatura del cubismo, y el decorado como una renuncia a sus principios. Weiss considera sin embargo que lo cómico, la caricatura, no sólo no era una frivolidad, sino que en ello radicaba precisamente el impulso de la novedad artística de Picasso. Weiss sigue a Adam Gopnik, quien en el catálogo de la exposición del MoMA *High and Low* ya había estudiado el uso de la caricatura como instrumento esencial en la aplicación del arte negro al cubismo de Picasso: “el decoro de normas y expectativas [contra las que la caricatura se supone que se revela] no sólo está en su cabeza, sino que se rearticula totalmente en un modo en que niega todo sentido fijo de jerarquía, y por ello cualquier respuesta simple, cerrada” escribe Gopnik,¹⁸ en una frase que explica también la estrategia de desorientación y de pastiche como recurso abierto, múltiple, utilizada por Picasso en sus trabajos teatrales, los más apropiados al fin y al cabo para trabajar sobre la representación, sobre la ocultación y revelación simultáneas.

Es decir, lo cómico aparecería no sólo como un elemento morfológico, superficial, sino como una clave del discurso y del proceso de la obra, una clave que obliga a considerar el pastiche como una evolución del *collage*, y no como una operación *kitsch*, por la que Picasso, según algunos autores, se inspira nostálgicamente en imágenes del fin de siglo: en la publicidad por medio de hombres-*sandwich* en el caso de los managers, en el arte posimpresionista (Seurat y sus imágenes circenses) en el del telón. El pastiche, la mezcla de géneros elevados y populares, es además la técnica en la que también se basan la música y el ballet de *Parade*, una técnica que demostró ser el medio esencial de renovación de los ballets, sabiamente combinada con el clasicismo en el repertorio de Diaghilev.

17. KOCHNO, 1954. p. 205.

18. GOPNIK, Adam: “Caricature”, en GOPNIK, Adam y VARNEDOE, Kirk: *High and Low. Modern Art and Popular Culture* Nueva York: MoMA, 1990. p. 133.

(Arriba a la izquierda)
Pablo Ruiz Picasso, estudio para Manager de *Parade*. Lápiz sobre papel. Musée Picasso, Paris.



(Arriba a la derecha)
André Breton como hombre-anuncio en el Festival Dada, Paris, Salle Gaveau, 1920.



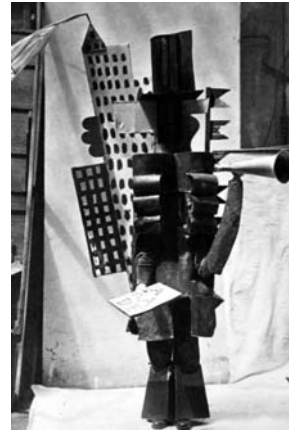
(Centro a la izquierda)
Pablo Ruiz Picasso, *Parade*, 1917, el Manager americano. Bibliothèque Musée de l'Opera. Fonds Kochno.

(Centro a la izquierda)
Pablo Ruiz Picasso, *Parade*, 1917, el Manager con frac o Manager francés. Bibliothèque Musée de l'Opera. Fonds Kochno.

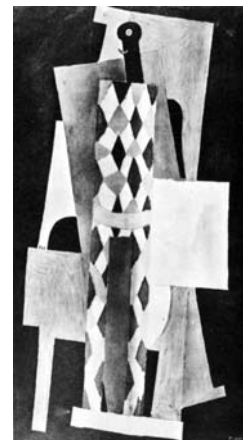
(Abajo a la izquierda)
El caballo de *Parade*. Bibliothèque Nationale de France. Fonds Boris Kochno.



(Abajo en el centro)
Figurín de la Música, para los ballets de las Fiestas de Baco, representadas por el Ballet du Roy, Paris 1651. Bibliothèque Nationale, Paris. Cabinet des Estampes.



(Abajo a la derecha)
Pablo Ruiz Picasso, *Arlequin*, 1915. Óleo / lienzo. Museum of Modern Art, Nueva York.



La ambigüedad paródica, el pastiche en el que se entremezclan fórmulas cultas y otras populares, es un instrumento en el trabajo teatral de Picasso, una extensión de los chistes verbales y visuales que habían aparecido en sus *collages* anteriormente. En este sentido los Managers suponen un avance del *collage* hacia la tercera dimensión y se inspiran en los hombres anuncio de la publicidad contemporánea, que era también la fuente de los *collages*. Recogen otros procedimientos humorísticos del collage, como la disociación por inversión, al transformar esos elementos publicitarios que eran los hombres-anuncio, reclutados generalmente de las filas del paro, en Managers, representantes del capital. En *Los papeles de Picasso*,¹⁹ Rosalind Krauss ha estudiado precisamente la aparición con sentido múltiple de las letras OR en los *collages* de Picasso, significando ‘oro’ y ‘ahora’, jugando con la contradicción entre el humilde papel del periódico y el noble metal, aludiendo al arte como elemento que da valor a esos papeles, y por último señalando el paralelismo sobre la desaparición del patrón oro como referencia “real” del valor económico, al mismo tiempo que el arte renegaba de la realidad exterior como su fuente (y, podríamos añadir, el humor perdía la relación directa entre dos elementos que había caracterizado a lo cómico para encontrar nuevas relaciones aparentemente absurdas).

Los Managers de Picasso pueden ser vistos también desde ese punto de vista. Son los “malos” de la obra, y también la única aparición cubista en ella (junto con la cabeza del caballo). Por tanto el cubismo aparece como un monstruo y una provocación. Pero a la vez conservan algo de la figura del acróbata y el arlequín que para Picasso representaban el genio artístico. Cocteau les llamaba “hommes-decor”, hombres-decorado, queriendo decir que ejercen un papel a medias entre el personaje y el decorado, y en este sentido también rompían con las convenciones teatrales, de un modo que Picasso radicalizaría cinco años más tarde en *Mercure*, cuando encierra a los bailarines en cajas con el fin, diría, de que no le estropearan el decorado, de controlar absolutamente su (escaso) movimiento por medio de la construcción.

Con los Managers Picasso ensaya lo que Weiss llama un “cubismo ambulante”, que había tenido como antecedente las esculturas de 1912-1914, en las que Picasso ensamblaba planos representativos y otros abstractos, y que a su vez partían de la guitarra de 1912 (otra alusión al juego y al sonido) o de los arlequines de 1915. Tienen relación además con dibujos que eran una evolución de los *collages*, y en los que se yuxtapone una imagen figurativa con una construcción abstracta, cubista, dibujos que evolucionarían hacia la serie pictórica de los balcones, en los que Picasso sigue elaborando el tema del ‘espectáculo interior’ que se yuxtapone con el exterior.

19. KRAUSS, Rosalind E.: *Los papeles de Picasso*, Barcelona: Gedisa, 1999 .

Los Managers le permitirían alcanzar la tercera dimensión e incluso la cuarta, el movimiento, ese “cubismo ambulante” al que se refiere Weiss. Picasso había mantenido en su obra las geometrías planas, pero introduciendo junto a ellas objetos reconocibles, reales o pintados, periódicos, etiquetas, papeles pintados, y figuras –los *faits*. Poco a poco fue estudiando la división del cuadro, llevando un resto de esos *collages* al borde y trabajando en el centro con bodegones. La culminación de ese proceso la encontramos en la serie de los balcones, pero también en los decorados teatrales. En ellos Picasso expulsa el arabesco curvilíneo o lineal a los bordes, convirtiéndolo en “marco” (operación de expulsión subrayada en *Parade* por la espiral que trazan las figuras en el centro del telón de boca), contrastando con las referencias naturalistas que aparecen en el centro de los cuadros de balcones, y a través de los personajes en el del telón de boca de *Parade*. Juega, por tanto, de nuevo con la disociación por inversión, al yuxtaponer interior y exterior y convertir lo interior en algo que está más allá, o más acá, de la superficie, fuera.

Los Managers serían una condensación de esa idea, con sus cuerpos emergiendo y ocultándose a la vez tras el parapeto construido que constituye su vestuario. Ese doble nivel que funciona como una cinta de Moebius, como un anverso y reverso simultáneos, exterior e interior, teatro dentro del teatro, confusión entre distintos niveles de realidad, ficción y representación, reaparecerá en los siguientes decorados de Picasso.

También en los managers hay una referencia nacionalista: aparecen con frac, pipa, bastón y bigote el francés, y la silueta curva de un árbol tras él, mientras que el americano está rodeado de tubos y rascacielos, y porta un altavoz y un folleto (de *Parade*). El concepto de nacionalidad aparece en más ocasiones en el ballet: el prestidigitador chino, el torero, la bailarina... constituyen una parodia sobre el gusto, sobre el propio ballet y su historia. La bailarina con alas remite a las bailarinas que llevaron la danza romántica, es decir el gran ballet, a su culminación aérea e inmaterial, en el ballet de puntas y el tutú corto. En uno de los más célebres papeles de la danza del siglo XIX, la *Giselle* (1841) de Theophile Gautier, Carlotta Grisi se representaba volando, con unas pequeñas alas de mariposa, al igual que había aparecido Marie Taglioni en la *Silfide* (1832). La bailarina de *Parade* aparece elevada pero también por una mediación: la del caballo alado, y la escalera, separándose así de su proveniencia “cultura” para acercarse al mundo del circo, como *écuyère* a lomos de un caballo, quien a su vez se ve rebajado a ese mundo desde el de la mitología –Pegaso alado. Rizando el rizo, ambos son “elevados” al mundo del arte, al tener como referencia las pinturas que Seurat dedicó al mismo tema.

La figura protagonista, el prestidigitador chino interpretado por Massine, es la que más recuerda en su exótico y lujoso vestuario a los figurines de Bakst para ballets anteriores, aunque los colores rojo y amarillo de su traje remiten a lo español de

Picasso, convirtiendo así lo más ruso que había en el ballet en doblemente extraño. Aunque la figura más española es el guitarrista, cuyo traje dieciochesco alude a otro espectáculo popular, la corrida, y a lo “español”, que estaba de moda en el vodevil francés a través de Dranem, un conocido actor-payaso, uno de cuyos papeles principales era el de Don José sacado de la ópera Carmen (Charlot, por cierto, también había hecho su versión de Carmen en 1914). Por último, también en la coreografía aparece esa asociación entre lo popular y lo culto: los bailarines se mueven no siguiendo pasos de ballet, sino movimientos cotidianos, normales. Cocteau se consideraba el autor de la coreografía, pero Massine declaró que la música de Satie, concebida como un mecanismo de relojería, había sido su única fuente de inspiración.²⁰ Una música y una coreografía que podrían haber buscado la paradoja de la inmovilidad, al igual que el espectáculo consistía en la “no función”, en la invisibilidad del espectáculo, como describe Satie en un texto que incluyó en una de sus partituras y que recuerda a un aforismo de Lichtenberg: “Danza en dos filas. La primera no se mueve. La segunda permanece inmóvil”²¹

Con los managers, dice Weiss, “como los humoristas, pero de una forma mucho más compleja y ágil, Picasso es feliz jugando a hacer una broma sobre el cubismo desde la cultura popular, y de ese modo perpetrar una burla de proporciones estéticas significativas.”²² Y el hecho de que las figuras o experimentos de los que Picasso parte para los Managers tengan origen en las maquetas escultóricas de 1912, cinco años antes de que *Parade* fuera realidad, demuestra como a Picasso le interesaba ese cubismo de raíz popular, publicitario más concretamente. Un cubismo publicitario que también parece proceder de Jarry, a cuyo *Ubu rey* recuerda la palabra *Merde* en uno de los bocetos para el manager francés de 1917.

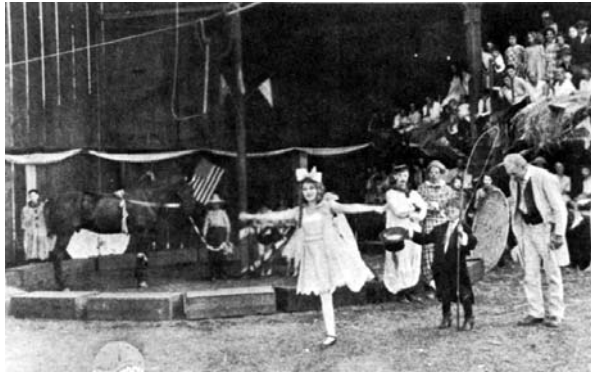
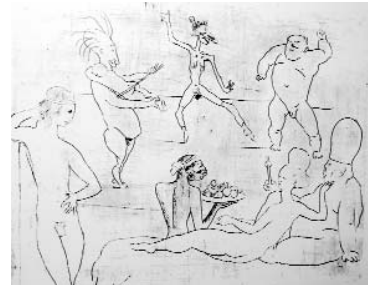
Si los managers pueden considerarse también una versión del *fait*, o del *ready made* modificado duchampiano (al partir de una figura publicitaria existente), la niña americana presenta igualmente aspectos de *ready made*, de producto confeccionado: imita a Chaplin al andar y su traje, de marinero, era un traje comprado en el comercio, algo insólito en el vestuario del ballet, un *ready made* por tanto, que recuerda a la *fille américaine* de Picabia, pero vestida, o travestida de marinero. Además, ha sido puesta en relación con Mary Pickford,²³ la niña prodigio del cine, varias de cuyas películas se presentaron en 1917, poco antes del estreno de *Parade*, en lo que por

20. VOLTA, 2000. p. 40.

21. *Ibidem*. p. 40.

22. WEISS, 1994. p. 238.

23. MENAKER ROTTSCHILD, Deborah: *Picasso's Parade*, Nueva York: 1991. p.111. Menaker Rotschild recoge numerosas fuentes iconográficas de *Parade*, extraídas de espectáculos populares.



(Arriba a la izquierda)
Pablo Ruiz Picasso, telón de boca para *Parade*, 1917. Témpera. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou, París.

(Arriba a la derecha)
Pablo Ruiz Picasso, figurín para el Prestidigitador Chino de *Parade*, 1917. Lápiz y acuarela sobre papel. Col. particular, París.

(Centro a la izquierda)
Parade, 1917, la Niña americana. Bibliothèque Musée de l'Opéra, París. Fonds Kochno.

(Centro)
Francis Picabia, *Retrato de una joven americana en estado de desnudez*, 1915. Publicado en 291 nos.5-6, 1915.

(Centro derecha)
Pablo Ruiz Picasso, *Salomé*, 1905. Punta seca, 1905. Musée Picasso, París.

(Abajo a la izquierda)
Marie Taglioni en *La Sylphide*, ballet representado en 1832 en París. Litografía de A. - E. Chalon. Bibliothèque de l'Opéra, París.

(Abajo a la derecha)
Mary Pickford como reina del circo, en *Rebecca of Sunnybrook Farm*, 1917

tanto sería otra referencia mecánica, al cine, y otro *ready made* modificado. A diferencia de Picabia y Duchamp, que toman literalmente productos confeccionados o muestran máquinas directamente, cuyo movimiento sin embargo es ilusorio, Picasso se sirve de una mediación humana, del movimiento real y del cuerpo real, pero manejado y dirigido por él, convertido en re-producción, en máquina oculta y visible a la vez, y no transparente como en el caso de Duchamp y Picabia.

Era ese juego de asociaciones y disociaciones, que Weiss llama de “doble reverso” y Krauss “subrayado”, el que Picasso había comenzado a introducir en sus *collages* de 1912 sustituyendo el artificio por un artificio manufacturado, *ready made*, en sus *collages* con papel de periódicos o laminado de madera... Ese juego entre lo real, la ficción y el artificio parecía anunciarlo Nietzsche cuando escribía en *La gaya ciencia*: “Para reírse de sí mismos como haría falta reírse, sacando la risa de la evidente y plena realidad de las cosas, los mejores han tenido aún poco sentido de la verdad, y los más dotados de ingenio demasiada poca genialidad. ¡Aún tiene porvenir la risa!”, una frase que cita Alberto Piccoli en 1926 en un libro que tiene que ver con los futuristas pero también con Pirandello, el autor italiano que reuniría a una serie de personajes sin finalidad, en esa obra maestra del humor que es *Seis personajes en busca de un autor*.²⁴ Al mes siguiente del estreno de *Parade* estrenaba Apollinaire *Les mamelles de Tirésias*, en una sola representación que tuvo lugar el 24 de junio de 1917 en el Conservatorio René Maubel, auspiciada por la revista SIC, acrónimo de Sonidos, Ideas, Colores, creada por Pierre Albert-Birot (y reconvertida por un periodista en Sociedad Incoherente de Charlatanería).

Era una obra absurda que se desarrollaba en Zanzibar y protagonizaba una mujer que se convertía en hombre –Therese, Tirésias. Un tema central de lo burlesco, la transgresión de los papeles sexuales, que fue también utilizada por los ballets rusos como motivo, especialmente por Nijinsky y su hermana Bronislava Nijinska, y que Picasso recuperaría en *Mercure. Les Mamelles*, que fue considerada como una reivindicación de la “vuelta al orden”, era a diferencia de *Parade* un montaje barato, que en su puesta en escena copiaba detalles del ballet y en concreto a los Managers, y seguramente una de las razones por las que no recibió las críticas que obtuvo *Parade* era por que se asociaba al teatro marginal, y no al teatro burgués de los ballets rusos, pero también porque era evidentemente paródica, no ocultaba nada. Era en su origen y en su entorno una obra burlesca, con el mismo Apollinaire, la cabeza vendada a causa de sus heridas recibidas en el frente, presente en escena haciendo su propio pa-

24. PICCOLI, Alberto: *Il comico, l'humore e la fantasia, o Teoria del riso come introduzione a la estetica*. Torino, 1926. p.297.

pel de veterano de guerra. Por el contrario, lo burlesco en el ballet ruso, con sus enormes costes que exigían grandes teatros y público burgués, no aparecía con la máscara de la fealdad ni la vulgaridad, y mucho menos sin máscara. La parodia en *Parade* se producía por elevación, un hecho sin precedentes, frente al habitual, del que también formaba parte *Les mamelles...*, que era burlarse de lo elevado rebajándolo.

Gracias al teatro podía Picasso alcanzar el movimiento, el sonido-palabra y el espacio reales a los que su obra se había ido abriendo a lo largo de los años diez, y que ahora aparecían como reales dentro de un mundo de representación, de farsa, el mundo del teatro, coronando el esfuerzo anterior de Picasso por incluir esos elementos sin re-presentarlos. Aunque el máximo juego de Picasso, sería el de convertir precisamente en juego popular lo que había sido arte abstruso reservado para minorías, utilizando los recursos populares a través de los que el cubismo había llegado a las masas, es decir las caricaturas que aparecían en la prensa. Y, no menos que eso, lanzar ese nuevo producto “Picasso” contra los defensores del purismo artístico, saboteándolo al convertirlo en juego.

El procedimiento publicitario de los Managers de *Parade*, la introducción de la vanguardia en el templo comercial del teatro o de la revista de variedades, que ya fue criticado en 1917 por convertir a los “artistas en farsantes”,²⁵ sería el continuado por el grupo dadaísta parisino en los años siguientes, con sus actuaciones públicas, fiestas y sus manifiestos. Un grupo en el que Picabia iba a tener gran protagonismo mientras vigilaba de cerca los pasos de Picasso –y viceversa. André Breton se vestiría de hombre anuncio para leer precisamente el *Manifiesto Canibal* de Picabia el 27 de marzo de 1920, en el Théâtre de la Maison de l’Oeuvre de Lugné-Poe, en el que se celebraba una velada dadá en el estilo agresivo que el artista cubano francés había acuñado. En el cartel que llevaba Breton se leía la frase: “Para que améis algo hace falta que lo hayáis visto y oído durante largo tiempo, puñado de idiotas”, y aparecía una diana que recordaba las utilizadas por Picabia a menudo en sus máquinas, y a las que Duchamp había también hecho referencia a partir de su recuerdo de las barracas de la feria de Neuilly.

La frase, que es un eco de la que Cocteau había usado para presentar *Parade*, parece augurar un futuro real, puesto que en ese momento la vanguardia había llegado a un callejón sin salida. La farsa iba a recomenzar, y la representación iba a convertirse en una re-presentación que recuperaba, o canibalizaba, según Picabia, ese arte que efectivamente la gente llevaba mucho tiempo oyendo y viendo, el arte del siglo XIX al que Picasso ya había vuelto en sus colaboraciones para el teatro, y Picabia

25 WEISS, 1994. p. 252.

a través de sus retratos de bailarinas españolas; mecánicas en 1917, figurativas en 1922. A partir de entonces las colaboraciones de Picasso con el teatro seguirán siempre esa vía de la desorientación, siguiendo el principio de desdoblamiento –disociación o bisociación– relacionado con lo cómico.

Ese mismo año de 1917 Diaghilev, paralizados sus contratos por la guerra, y con problemas de pasaporte debido a la revolución rusa, se trasladó a España con su compañía, donde permanecieron desde el invierno del 17 a la primavera del 18, y empezaron a pensar en realizar ballets de tema español, aprovechando la colaboración ya iniciada con Picasso, y buscando nuevos músicos. Ya habían estado en 1916, cuando presentaron la obra *Las Meninas*, en San Sebastián, donde se hallaba la corte de veraneo, en un intento evidente de agradar a esa corte y sobre todo a Alfonso XIII, convertido durante la guerra en importante apoyo de Diaghilev. La música era una adaptación de la *Pavana* de Fauré, y el intento de adaptarse al espíritu español fue percibido por Satie, quien en carta a Diaghilev le felicitaba por haber “revestido de gravedad española” la música en la que se basaba la obra.²⁶ Esa gravedad se convierte en aparatosa en los diseños que para el decorado y los figurines hizo José María Sert (casado con una gran amiga y protectora de Diaghilev, Misia Sert), cuyas referencias eran transparentes: Las propias *Meninas*, y los decorados del ballet francés del XVII. Sin embargo, el gusto por el contraste grotesco hizo que la compañía intentara contratar a una enana, para que representara a Mari Barbola, la figura que aparecía en el cuadro de Velázquez en el que se inspiraba el ballet. Durante su estancia en España los ballets se enfrentaron con uno de sus peores momentos, visible en el tono tragicómico en el que habla de la etapa española Lydia Sokolova, una inglesa integrada en los ballets, y cuyo nombre real, Hilda Munnings, había sido rusificado por Diaghilev. Sokolova recuerda que hubo que renunciar a la enana, ya que mientras negociaban con ella comenzó a gritarles y a tirarles objetos.²⁷

Diaghilev intentó buscar bailarines españoles, que se integraran en la compañía, para preparar la siguiente obra. Los rusos se sentían muy identificados con lo español. Stravinsky creía que las músicas rusa y española compartían una raíz común, los bailarines aceptaban a Picasso como uno más, sobre todo por su relación con una de ellos, Olga Koklova, con quien el pintor se casaría. En cuanto a la danza, también veían una relación entre la danza popular rusa con la española y su arraigo en la danza académica, como había señalado Lifar. Pero la danza española era indivi-

26. Carta de Debussy a Diaghilev en 26 de mayo de 1917, citada en KOCHNO, p.179

27. SOKOLOVA, Lydia: *Dancing for Diaghilev. The Memoirs of Lydia Sokolova edited by Richard Buckle*, Londres: Mercury House, 1989 [1960].

dual y se basaba en la improvisación, mientras que la rusa se desarrollaba en coros. Excepcionalmente, y renunciando a integrar a bailarines españoles en la compañía, por el individualismo de su danza, Diaghilev incluyó en su estancia española de 1917-18 a Pastora Imperio, y comenzó a preparar un *Cuadro flamenco* que estrenaría posteriormente en París.

La gran obra española preparada por los ballets en ese momento, fue *Le Tricorne* (*El sombrero de tres picos*), basada en una narración de Pedro Antonio de Alarcón revisada por María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra. Diaghilev encargó la música a Manuel de Falla, quien ya había trabajado en ese ballet con Martínez Sierra y Pastora Imperio. Era una historia clásica española que revelaba cómicamente esa gravedad o dignidad que Satie había adjudicado a lo español. Una historia de confusión, celos, e intento de abuso de poder por parte de un corregidor enamorado de la mujer de un molinero y burlado finalmente por ambos.

Para enseñar los bailes se contrató a un bailarín de flamenco, Félix Fernández. Lidia Sokolova, que aprendió con él al igual que Massine los pasos españoles, cuenta desesperada como Fernández era incapaz de contar los pasos, y de repetir dos veces seguidas el movimiento exacto, acostumbrado como estaba a improvisar. Fernández seguiría con los rusos en su viaje posterior a Londres, donde le retrató Picasso. Convertido en una especie de bufón de la compañía, admirado por su baile pero temido por sus extravagancias, Félix el Loco, como también se le llamaba, considerado por Diaghilev como el mejor *bailaor* español de su época, acabó internado en un asilo inglés. Se le había prohibido comer en el restaurante debido a su comportamiento extraño y autista, y lo hacía solo, en su cuarto, intentando seguir el ritmo del metrónomo que no conseguía dominar a la hora de bailar, lo que le había impedido actuar con la compañía. “Su locura”, escribe Sokolova, “fue el precio para la creación de un ballet magistral.”²⁸

Fue en Londres, ya en 1919, donde Picasso preparó los decorados y el vestuario de la obra. Poco más tarde trabajaría en Roma en un ballet, *Pulcinella*, para el que al parecer intentó crear un escenario contemporáneo, sin que Diaghilev se lo permitiera, pero en el *Tricorne* el escenario era de época. El tema estaba inspirado en las figuras de la *Commedia dell'Arte* tal y como aparecían en los espectáculos populares de las calles italianas. El protagonista, Polichinela, interpretado por Massine, está generosamente envuelto en pliegues y oculta su cabeza tras una máscara que llevaba la marca de Picasso y que aparece también en un cuadro contemporáneo. Participa de ese juego de ocultaciones y revelaciones presente en *Parade*, así como en los dibujos y fotografías que Picasso llevaba realizando desde 1915, para referirse a las cuales Rosalind Krauss

²⁸ *Ibidem*, p.137.



(Arriba) Pablo Ruiz Picasso, *Polichinela con guitarra ante el telón (Massine saludando)*, 1920. Óleo sobre lienzo. Col. particular, Nueva York.

(Abajo a la izquierda) Pablo Ruiz Picasso, figurín de *Pulcinella*, 1920. Lápiz y temple sobre papel. Musée Picasso, París.

(Abajo a la derecha) José María Sert, figurín para *Las Meninas*, ballet representado en San Sebastián en 1916. Óleo sobre tabla. Col. particular.

utiliza el término de inversión reactiva. Rosalind Krauss ha demostrado como el retrato de Diaghilev y de su manager, Salisberg, así como otros retratos que Picasso hizo en 1917 y 1918, todos ellos a partir de fotografías, no eran precisamente una representación del natural, sino por el contrario una representación de superficie o primer plano neoclásico, y fondo o segundo plano fotográfico. Curiosamente el gran Diaghilev aparece en segundo plano, de pie tras su manager. Picasso podía conocer un cuadro de Bakst, un retrato de Diaghilev que este conservó hasta su muerte, en el que un gran Diaghilev estaba de pie y dejaba ver al fondo a una anciana sentada, su antigua nodriza, representante del pueblo ruso que estuvo toda su vida al servicio de Diaghilev. La foto de Diaghilev y Salisberg es otra versión de la ocultación y confusión entre planos o espectáculos por la que lo importante y lo secundario se muestran yuxtapuestos, permitiendo sólo a los iniciados comprender donde se encuentra el valor, y cómo tras el manager se encuentra el verdadero protagonista, el artista. Y, tras ambos, y en una nueva vuelta de tuerca, Picasso el retratista, que recoge ese “drama” retratándoles con lápiz clasicista en una línea recta, casi mecánica, como la fotografía de la que parte el dibujo. Parte de la extrañeza con la que fue recibida *Parade* en París se debía a la inclusión de un dibujo de Picasso, un retrato de Stravinsky creado por el mismo procedimiento, a partir de una fotografía. Un procedimiento que como refleja William Camfield había sido seguido con atención por Picabia desde que Picasso hiciera su primer retrato fotográfico, el de Max Jacob, parodiado por Picabia en 391.²⁹

Es el mismo recurso utilizado para el telón de *Le tricorne*. El telón exterior es una escena de descanso durante una función, en este caso de toros, que pueden verse en el centro de la plaza. En la grada están reunidos un grupo de figuras, con trajes dieciochescos. Se repite así el esquema de *Parade*: un estrado con figuras (el público) delante, y una escena taurina al fondo. La corrida acaba de terminar, y el público representado mira hacia el exterior, no al espectáculo interior. Es también una representación tomada de la historia del arte, y en este caso la “fuente” o el “fait” que se cita es la obra de Manet, el más conocido pintor de temas españoles. Pero sus fuentes también podrían ser literarias, sobre todo del viaje de Théophile Gautier, cuyas jocosas descripciones fueron el Baedeker para los franceses hasta la guerra civil, y que describió prolijamente los trajes y espectáculos nacionales. Gautier, en 1840, ya reconocía que lo “español” era una farsa y la farsa algo propio, característico de lo español. “Parece que marcha uno siempre entre decoraciones de teatro”, escribe, comentando también que los trajes “típicos” son un producto turístico, que solo adquieren los extranjeros. En cuanto al vestido popular, los de Picasso coinciden con la

29. CAMFIELD, William: *Francis Picabia. His Art, Life and Times*, Princeton University Press, 1979 .

descripción del francés, que apreciaba la mantilla, bajo la que las mujeres llevaban el chal y un traje moderno. De esta manera Picasso estaría utilizando para su re-presentación no solo referencias artísticas, sino también literarias, la imagen española creada por Gautier, que era el filtro a través del cual los franceses veían España, como señalan Francis Carco y otros viajeros en los años veinte.

Douglas Cooper pone en relación con la planitud de los cuadros cubistas este decorado, así como el vestuario, construido a base de planos de colores. Picasso pensó los trajes para los bailarines concretos, para Massine el del molinero y para Tamara Karsavina el de la molinera, e incluso los maquillajes, realizando numerosos bocetos de sus movimientos.

Para el decorado de *Pulcinella* había utilizado Picasso en 1920, siguiendo con esa idea de doble reverso o subrayado, una representación de un teatro dieciochesco, en la que también se veían los palcos delanteros. Uno de los palcos era un “fait”, estaba tomado de un cuadro de Renoir. La idea del espectáculo interior, que se confunde u oculta al público a pesar de ser visible, aparece en los bocetos que Picasso realizó para el telón, en los que se distinguía entre la escena y el palco en que quedaba encerrado, y en los que fue diferenciando planos paralelos al modo que estaba haciendo en los balcones, una de las series a las que Picasso dedicó mayor trabajo preparatorio. En cuanto al decorado, el escenario también muy plano era una especie de plaza a la entrada de una ciudad, ante la que Massine bailaba las danzas aprendidas de Félix Fernández, sobre todo la *Farruca*, que fue uno de los grandes éxitos de su carrera. La obra fue recibida con entusiasmo por el público.

El tema de los palcos era precisamente una referencia al público, que se identificaba con los valores elevados y miraba el lujo, el dinero, lo ya visto y destacado por sus colores brillantes, sin comprender la historia interior, lo nuevo, esa construcción gris azulada que es lo real y lo valioso, la aportación picassiana, pero también la del ballet. Esos palcos, y quienes se sentaban en ellos, habían sido identificados con un público burgués, escogido, desde el primer estreno de los ballets en 1909, cuando el empresario del teatro, Astruc, decía: “Tenía por principio mirar al auditorio el día del estreno como si fuera parte del escenario. En mayo de 1909, la noche de la revelación de los Ballets rusos, ofrecí los asientos de la primera fila del primer palco a las más bellas actrices de París. De 52 invitaciones, 52 fueron aceptadas. Me tomé el mayor cuidado para alternar rubias y morenas, y, como todo el mundo llegó a tiempo, cuando el regidor dio sus tres golpes, una sonrisa de satisfacción iluminó todas esas caras bonitas, y la sala entera estalló en aplausos.”³⁰

30. HASKELL, 1935. p. 209.



Sergei Diaghilev y Alfred Salisburg, 1919. Musée Picasso, París.
Serge Diaghilev y Salisburg, son manager (según fotografía), 1919. Lápiz sobre papel.
 Museum of Modern Art, New York.

Si *Parade* era, en palabras de Cocteau, la “historia del público que no entra a ver el ‘espectáculo interior’ a pesar del ‘anuncio’ y, sin duda, a causa del ‘anuncio’, que está organizado en la puerta”, Picasso se había preocupado en los decorados siguientes por incluir a ese público que no entraba, que no veía el espectáculo interior. Uno de los bocetos de *Pulcinella* sería reutilizado para presentar el *Cuadro flamenco* en 1921. Se trataba de un cuadro auténtico de baile flamenco, con *bailaores* españoles, que Diaghilev incluyó en las sesiones en las que presentó, ya acabada la guerra, los ballets que habían contado con Picasso como escenógrafo. (*Parade*, *Le Tricorne* y *Pulcinella*), en una *Soirée Picasso* celebrada en el Teatro de los Campos Elíseos en 1920. Dicho telón reúne una serie de cuadros dentro del cuadro, firmado cada uno de ellos por Picasso. De hecho, esas firmas le dieron a Diaghilev la idea de venderlo a trozos, posteriormente. En el centro, ese centro que estaba vacío en *Parade* o incluía una vista urbana en *Le tricorne*, aparece una pared casi frontal con un cuadro de un cesto de flores, que era uno de los escasos fragmentos realmente pintados por Picasso y no por sus ayudantes. Pese a la referencia perspectiva, es una pared plana, incluso avanza ante el frente de

la escena, en la que se introduce por un estrado. ¿Quería tal vez con ello Picasso reunir en la escena interior, la que guarda el secreto que solo es accesible para los iniciados, su cuadro, la cesta de flores pintada por él, y el baile de los flamencos? ¿Quería identificarse con ellos y hacerles un homenaje? El bodegón es un contraste delicado e inmóvil frente al torbellino de la danza española.

Según Douglas Cooper, la obra se incorporó al repertorio de los ballets tras la marcha de Massine, quien como Nijinsky antes, fue expulsado a su vez al casarse. Sin tiempo para renovar bailarines y coreografías, Diaghilev habría decidido contratar a un cuadro independiente. Pero lo cierto es que Diaghilev ya había buscado *bailaores* desde su llegada a España en 1917, y quería integrar la danza española en sus ballets. Buscando como siempre el contraste, lo “salvaje” y lo grotesco que diferenciaba a los ballets rusos de lo español, lo ofreció “en bruto”, dice Kochno, sin el proceso de estilización seguido en *Le Tricorne*. Entre los bailaores había uno llamado Mateo o Rojas el Sin pies, un cojo que bailaba en un carrito o sobre sus muñones, reforzados con almohadillas de cuero. Por supuesto fue la sensación, como lo habían sido los managers en *Parade*, aunque las autoridades pusieron dificultades para que continuara trabajando en la obra. Como los managers, la presencia del cojo era también una burla sobre el ballet y el movimiento, en un personaje que carecía del órgano fundamental para desplazarse, y que al parecer era, sin embargo, un gran bailarín.

Se ha dicho que Diaghilev había encargado esta obra a Juan Gris, y que Picasso se adelantó al enterarse, ofreciéndole el decorado desechado de *Pulcinella* y algunos bocetos nuevos para el vestuario. Aunque esto no está claro, y más bien parece que la idea de Diaghilev debió ser ahorrar reutilizando un decorado, y no hacer uno nuevo para una obra que en cualquier caso era extraña a su repertorio, el hecho de que Picasso aceptara ese arreglo parece deberse a una voluntad de aparecer como pintor español, que contribuye con su versión de la españolada invirtiéndola, alejándose

(Izquierda, primera)

Pablo Ruiz Picasso, boceto para el decorado de *Pulcinella*, 1920. Tinta china y temple sobre papel. Musée Picasso, Paris.

(Izquierda, segunda)

Pablo Ruiz Picasso, decorado para *Parade*, 1917.

(Izquierda, tercera)

Pablo Ruiz Picasso, boceto para el decorado de *Cuadro flamenco*, 1920. Lápiz y gouache. Musée Picasso, Paris

(Izquierda, cuarta)

Pablo Ruiz Picasso, boceto para el telón de boca de *El sombrero de tres picos*, 1919. Óleo sobre lienzo. Col. particular, Nueva York

(Derecha, primera)

Pablo Ruiz Picasso, *Naturaleza muerta delante de una ventana abierta, en San Rafael*, 1919. Gouache y lápiz sobre papel. Col. Berggruen

(Derecha, segunda)

Pablo Ruiz Picasso, telón de boca de *El sombrero de tres picos*, 1919. Témpera sobre lienzo. Edificio Seagram, Nueva York.

(Derecha, tercera)

Pablo Ruiz Picasso, estudio para el telón de boca de *El sombrero de tres picos*, 1919. Lápiz sobre papel.



del realismo etnográfico, para retratar no tanto una España “real” como una España representada a través de lo francés, visible en ese decorado. Esos préstamos, reversiones o inversiones, fueron también seguidas por Picabia con sus “falsas españolas”. Las imágenes de Estampío, uno de los *bailaores* de la función, recuerdan al bailarín sombra que aparece en *La noche española* de Picabia (1922).

La última colaboración importante de Picasso para el ballet fue *Mercure*, estrenado unos meses antes de *Relâche* (el ballet de Picabia), en junio de 1924, en el Théâtre de la Cigale de París. La coreografía era de Massine, la música de Satie, y el empresario era Etienne de Beaumont, organizador de las *Soirées de Paris* y de numerosos bailes, muchos de ellos de disfraces, que contaban con la presencia de aristócratas y de los pocos artistas que podían codearse con ellos, uno de los cuales era Picasso tras su cambio de orilla parisina, del lado bohemio al burgués, coincidiendo con su boda con la bailarina de los ballets rusos Olga Koklova. Concebida como auténtico “ariete contra la danza clásica”, como lo llama Ornella Volta, sin duda Picasso aceptó colaborar con Massine por ello, y también porque Massine le dio total libertad, lo que le permitió, en ausencia de Diaghilev, convertir la escenografía en protagonista de la obra, como ya había apuntado en los managers de *Parade*, los “hombres-decorado” como los llamaba Cocteau. De hecho, los decorados fueron el punto de partida de la obra, a partir de ellos surgió la coreografía, y finalmente Satie compuso la música, siguiendo un proceso inverso al habitual en el ballet. Los bailarines eran al fin formas cuyos movimientos estaban inscritos en el decorado, que se confundía con el vestuario, sobre todo en una de las escenas: una gran mesa con agujeros por los que aparecían los troncos de las bailarinas, y que llevaba a cabo, de nuevo, la experiencia del ocultamiento de lo vivo por lo muerto visible en los managers de *Parade*. No en vano la obra se titulaba “Poses plastiques”, poses o posturas plásticas, y Picasso obligaba con sus elementos a los bailarines a constituir un plano más, un plano ambulante, de su representación.

Mercure era una farsa mitológica en la que también aparecían otros dioses, vestidos con *peplum*, y Polichinela. Era un *divertissement*, como había sido llamado en su origen, a comienzos del año 23. Uno de sus números, el Caos, era descrito por Satie como un número cómico —el caos también es cómico, decía el músico.³¹ Aquí Picasso aparece realmente como el dios, convertido en polichinela, que mueve los hilos, convirtiendo a los bailarines en marionetas de guante —algo que había anunciado con los Managers y el caballo de *Parade*—, y a la escenografía en una marioneta de hilo, puesto que parte de los elementos se movían, mediante cuerdas situadas en el techo e invisibles para el público. Se creaban así dos planos paralelos de movimiento casi inmovil, como el descrito por Satie al hablar de las dos filas, una fija y la otra sin movimiento. Además de

31. COOPER, 1968. p. 57.



(Arriba) Escena de *Cuadro flamenco*, Londres 1921, con María Albaicín, Mateo Rojas el Sin Pies, y Estampío. Bibliothèque Nationales de France. Fonds Boris Kochno.

(Derecha) El Estampío en *Cuadro flamenco*, 1921. Bibliothèque Nationale de France. Fonds Boris Kochno.

(Abajo a la izquierda) Pablo Ruiz Picasso, *Vera Nemtchinova y Félix Fernández bailando*. Londres 1919. Lápiz sobre papel. Col. Particular.

(Abajo a la derecha) Léonide Massine en *El sombrero de tres picos*. Bibliothèque Nationale, Opera, Fonds Kochno.

Polichinela, una figura trazada a línea representaba un caballo y un domador. Era el ballet más plástico de Picasso, y el más simple, reducido al blanco y negro, y a la línea, lo que hizo decir a Gertrud Stein que no era pintura sino escritura, caligrafía.³²

Massine, que reconoció el protagonismo de Picasso en la autoría de la obra, defendió que su intención era hacer un ballet a la vez espiritual y divertido. Massine exploraba las posibilidades de la danza liberada de las convenciones clásicas, en un ballet que situaba el mito clásico en la perspectiva del *music-hall*. Satie, por su parte, explicó que *Mercure* era una obra sin intriga, “pura decoración”, en la que él intentaba seguir las líneas marcadas por Picasso: “he querido que mi música haga cuerpo, por así decir, con

32. STEIN, Gertrud: *Picasso*. Citado en VOLTA, 2000. p. 45.

los hechos y los gestos de personas que se mueven en ese simple problema. Estas poses son exactamente parecidas a las que pueden verse en todas las ferias, el espectáculo se parece al *music hall*, simplemente, sin estilización, y por otro lado, no tiene relación con las cosas del arte”.³³ Fernand Olivier había escrito años antes en sus recuerdos de su vida con Picasso que “Satie era la única persona capaz de explicar claramente lo que era el cubismo, pero de una manera demasiado clara para que los cubistas lo hubieran aceptado”. Picasso si que hubiera aceptado la definición de Satie, que excluía el arte entre los motivos de *Mercur*, una última vuelta de tuerca al mundo de paradojas que él había querido precisamente introducir en sus colaboraciones con los ballets. En *Mercur* finalmente el espectáculo interior quedaba a la vista, sin más acá ni más allá. Sólo mostraba lo que se veía, o, como decía Satie con sus explicaciones cristalinas: “Si este ballet tiene tema, en cambio no tiene argumento.”³⁴

Si bien no tenemos apenas imágenes de las obras, queda una caricatura, que fue publicada en el *Paris Journal* junto con un homenaje de Aragon, Breton, y otros surrealistas dirigido a Picasso. El homenaje era en realidad una disculpa, por haber irrumpido en una representación gritando contra Satie, no tanto porque estuvieran en contra de Satie como por atacar a Picabia. Este publicó en 391 una carta considerando los decorados de *Mercur* un plagio de Duchamp y de él mismo³⁵ y presentó poco más tarde, en diciembre de 1924, su propio ballet, *Relâche*, que explicó como “pura risa, un canto al *music hall*, a la velocidad, a la modernidad y a la transparencia”, y que ya en su título incluía una parodia del ballet de Picasso *Parade*. Las bromas y las máquinas de Picabia eran transparentes y directas, las de Picasso incluías numerosos pliegues y paradojas. Hablando de *Parade* en el programa de mano de la obra, Apollinaire, quien utiliza por primera vez en ese texto el término de superrealismo, *sur-réalisme*, dice: “Su principal propósito es dar la realidad. Sin embargo, el motivo ya no se reproduce, sino que sólo se representa...” y se refiere a algunas “adorables invenciones”, que explican a qué realismo se refiere, como el caballo que anda como lo que es, una máscara “cuyas patas delanteras corresponden a un bailarín, y las traseras a otro.”³⁶

“La única cosa que puede salvar la pintura es la broma (la *blague*)” escribía Derain a Vlaminck en 1909, años antes de que Léger pensara que sólo el espectáculo de Chaplin podía competir con el frente de batalla. Desde el frente artístico, las colaboraciones entre Picasso y los Ballets rusos comenzaron a ofrecer poco después un espectáculo cuya superficie clasicista y lujosa, no sólo no ocultaba sino que más bien lanzaba al primer plano el *espectáculo interior* moderno, mecánico, humorístico.

33. VOLTA, 2000. p. 44.

34. COOPER, 1968. p. 55.

35. CAMFIELD, 1979. p. 206 n. 30. La carta era una carta privada de Gabrielle Buffet a su marido, Picabia.

36. MENAKER ROTSCCHILD, 1991. p. 268.