



**LA MAGIA DEL ENGAÑO.
DOS PALABRAS MÁS SOBRE EL SEÑOR
ROSENBERG (LEÓN BAKST)**

Helena S. Kriúkova



Hay metáforas que son más reales que la gente que anda por la calle.

PESSOA.

Nació en 1866, 1867 o 1868, en Grodno. Situada, al igual que el Vitebsk de Chagall, en Bielorrusia, casi a medio camino entre Varsovia y Vilna, la ciudad tenía una importante industria textil y, según todos los indicios, debió de ser un lugar considerablemente aburrido; fue donde abdicó de la corona, en 1795, el rey de Polonia Stanislaw II Augusto Poniatowski.

Los futuros integrantes del movimiento El Mundo del Arte [*Mir Iskússtva*]¹ se habían formado en la década de 1885 a 1895,

¹ Movimiento artístico que, junto con la Ópera privada de Mámontov, antecedente de los Ballets Rusos, forma parte de la llamada Edad de Plata (finales del siglo XIX-1921). Surgido inicialmente como un círculo configurado por unos jovencísimos alumnos de un colegio privado de San Petersburgo —Benois, Filósofov, Nouvelle, Kalín y Skalón—, pronto se amplió gracias a la entrada de Sómov, Rosenberg (Bakst), Núrok, Diáguilev y Lansere; a partir de 1892 o de 1893, formó parte del círculo el funcionario del Consulado Francés en San Petersburgo, Charles Birlét, quien familiarizó a los miembros con la poesía de Verlaine, Rimbaud, Mallarmé y les dio a conocer las revistas de arte de orientación moderna, *Mercure de France* y *La Plume*. La paulatina cristalización del círculo y su transformación en un grupo activo, primero, y en un movimiento artístico después, tuvieron lugar durante la primera y la segunda mitades de la última década del siglo XIX, respectivamente.

La Ópera privada de Mámontov —constructor de ferrocarriles, millonario, amante del teatro, cantante aficionado y mecenas— produjo, entre 1885 y 1899, cuarenta y tres óperas rusas y diecinueve extranjeras, prestando una atención

durante el período de reacción que siguió al asesinato del zar Alejandro II, el 1 de marzo de 1881. La mayoría de ellos provenía de la burguesía intelectual, con importantes antecedentes familiares dentro del mundo del arte. El padre de Aleksandr Benois, de procedencia francesa, era un famoso arquitecto, y su tío materno, de procedencia italiana, había participado en la construcción del teatro Bolshoi. De niño, Benois soñaba con ser actor² o diseñador de decorados, deslumbrado por las descripciones que su padre hacía de los decorados creados por el gran Gonzaga.³ En cuanto a Diáguilev, pertenecía a la aristocracia

especial a los decorados y al vestuario diseñados por pintores jóvenes, sobre todo de la escuela impresionista, y se acercó considerablemente a la *Gesamtkunstwerk* añorada por Wagner. A partir de 1896 los teatros imperiales comenzaron a encargar a los pintores colaboradores de la empresa de Mámontov el diseño de decorados y vestuario. En la Ópera privada de Mámontov trabajaron Stanislavski y Víctor Símov al que el futuro director del Teatro de Arte de Moscú (TAM) definió como “padre del nuevo tipo de pintores-directores de escena” (el término “escenógrafo” todavía no existía). La empresa de Mámontov es, al igual que el teatro de Meiningen que estuvo de gira por Rusia en 1885 y en 1890, la precursora del TAM (escindido en 1988). Para la Ópera privada diseñaron decorados y vestuario los pintores Levitán, Poliánov, los hermanos Vasnetsov y Koróvin, Serov, Vrúbel y Maliútin.

² En 1890, Benois intentó entrar en la compañía de Meiningen, que se encontraba en San Petersburgo de gira, pero el responsable de la “troupe”, el actor Paul Richard, le hizo abandonar la idea de ser actor.

³ Pietro Gonzaga, 1751-1831; su primer maestro fue el último Galli-Bibiena, Carlo, especializado en ópera y en ópera-buffa. Admirador de Canaletto, Piranesi y Palladio y miembro del taller de los hermanos Galliari durante sus primeros años en Milán, Gonzaga diseñó decorados para el teatro Fenice, para La Scala y para los teatros de Roma, Parma, Mantua, Monza y Crema. Nombrado académico en 1780, Gonzaga fue invitado a Rusia en 1789 por el príncipe Yusúpov (embajador de Rusia en Turín, fue nombrado director de los teatros imperiales por Catalina II en 1792) y llegó a San Petersburgo en 1792 donde trabajó en calidad de “decorador principal de los teatros imperiales”. En 1817 realizó el proyecto del teatro construido en Arjángelskoe, la finca de Yusúpov. Introdutor del llamado telón-tipo, una guillotina de apariencia más neutra, fue sustituido en el cargo por Andreas Roller, pintor e ingeniero, hijo de un maquinista vienés. En sus tratados —*La musique des yeux et l'optique théâtrale* (1800 y 1807), *Reflexiones del decorador teatral Gonzaga sobre la economía del espectáculo visual* (1815), etc.—, Gonzaga afirmaba que el teatro era *un arte sintético* e insistía en que el diseñador de decorados era *uno de los coautores* del hecho teatral. El rey de Polonia Stanislaw Poniatowski, impresionado por los decorados de Gonzaga, escribió que éste *era un auténtico artista en su género: conseguía crear efectos mágicos sobre un escenario de escasa profundidad de un*

rusa y llegó a San Petersburgo procedente de la vieja provincia de Nóvgorod alrededor de 1890 con el fin de estudiar derecho; pero, en vez de ello, albergando la esperanza de llegar ser cantante de ópera, estudió canto y teoría de la composición, se incorporó al círculo y, bajo la influencia de Benois, inició su famosa colección de obras de arte.⁴ El círculo, denominado “de autoformación”, había diseñado un programa que planteaba el desarrollo de los siguientes puntos: formar una visión sintética de los fenómenos artísticos y de toda la cultura; apelar a las fuentes del pasado; tender un puente entre el arte ruso y el arte occidental; llegar a conocer en profundidad la pintura, la literatura, la música, el teatro, la filosofía y la historia de las religiones. Al igual que los pintores del grupo Nabi, los “miriskússniki” pertenecían a la generación nacida alrededor de 1870. En sus viajes a París, Benois había conocido personalmente a Bonnard, Vuillard, Vallotton y a Maurice Denis con quien mantuvo una correspondencia epistolar. Los demás miembros del círculo conocieron a Denis durante su estancia en San Petersburgo, mientras estaba realizando, en 1908-1909, un ciclo de pinturas por encargo de Morózov.⁵

En 1898, Bakst —apellido de su abuelo— participó en la Exposición de Artistas Rusos y Finlandeses, organizada por Diáguilev e inaugurada en el mes de enero en el museo Stieglitz,

teatro (Hermitage, San Petersburgo) donde los principales espectadores estaban sentados justo detrás de la orquesta, a unos seis pasos del telón de boca. [El descendiente del príncipe Yusúpov, Félix (1887-1967), fue uno de los asesinos de Raspútín (1916); ya en París, vivió rodeado de artistas y, en los años cincuenta, solía alternar con Anouilh, Jean Cocteau, etc. El Palacio Yusúpov de San Petersburgo estaba a pocos kilómetros del Mariínski y contenía uno de los teatros privados más bellos de toda Europa.]

⁴ Según otros datos, Serguéi Diáguilev se licenció en derecho por la Universidad de San Petersburgo en 1895.

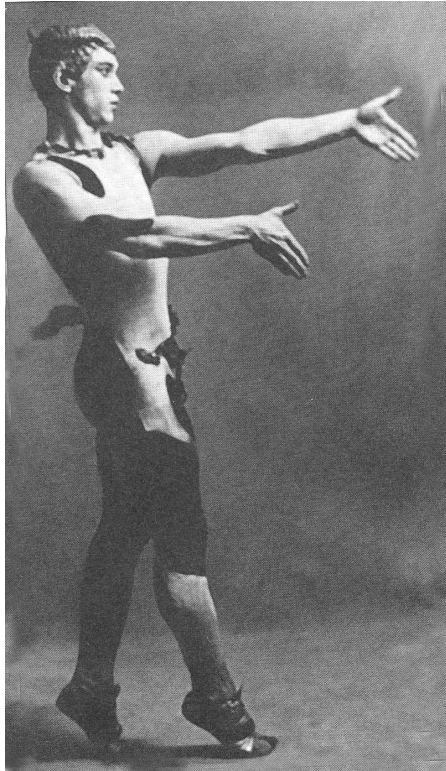
⁵ En la década de los años ochenta del siglo XIX comenzó en Rusia el *período de mecenazgo*: Tretiakov coleccionó pintura y escultura, que donó años más tarde a la ciudad de Moscú, Serguéi Schukin llegó a hacerse con una de las mejores colecciones del mundo de pintura impresionista y postimpresionista francesa, y Alekséi Bajrushin fundó el primer museo ruso de teatro (algunas de las piezas que han sido expuestas en *El Teatro de los Pintores*, Centro de Arte Reina Sofía, 26 de septiembre-20 de noviembre de 2000, proceden de este museo).

Savva Morózov, 1862-1905, un rico industrial, financió la construcción del edificio del TAM donde trabajó después como jefe de eléctricos.

en San Petersburgo; era la primera manifestación oficial de ese movimiento que pronto sería conocido como El Mundo del Arte. En 1899, Diáguilev logró publicar el primer número doble de la revista *Mir Iskússtva* (Bakst era su coordinador artístico) que incluía artículos sobre teatro, se mostraba extremadamente crítica con los espectáculos producidos

por los teatros imperiales⁶ y abogaba por “la unidad entre todos los componentes del espectáculo: la música, la dirección, la coreografía, el trabajo de los actores, cantantes y bailarines, el vestuario y los decorados”.

⁶ Entre 1899 y 1901, Diáguilev fue redactor jefe de los Anuarios de los teatros imperiales de San Petersburgo y ayudante del director de los mismos, cargo del cual ha sido destituido “sin derecho a la apelación”, es decir, sin poder volver ser contratado por el Estado; la crisis se produjo a raíz del montaje del ballet de Léo Delibes *Silvia* [temporada 1900/1901, teatro Mariínski], encargado a Diáguilev y que no llegó a estrenarse.



Nijinsky en el papel de Fauno en *Préludes à l'après-midi d'un faune* (1912).

Durante la primera etapa de su historia, hasta 1905, los miembros de El Mundo del Arte⁷, fueron percibidos por la mayor parte de la sociedad y de la crítica como unos “pervertidos impertinentes” que, con el fin de epatar, intentaban destronar a los académicos, luchaban por la libertad en el arte y producían “unas monerías decadentes”. Después de la revolución y en un tiempo breve, los “pervertidos” y “destrutores” se convirtieron en “maestros” reconocidos y en “dictadores del buen gusto”, especialmente en el campo del diseño gráfico y del teatro, mientras que sus puntos de vista y sus consideraciones estéticas fueron aceptados, recogidos y reproducidos por la crítica antaño

⁷ Su campo de acción abarcó la pintura de caballete, la pintura monumental decorativa, el diseño gráfico, el diseño de escenografía y vestuario, la crítica del arte y la crítica teatral.

despectiva. No obstante, a pesar de haber renacido (como una asociación) en 1910 y de haberse convertido en un modelo digno de ser estudiado, analizado e imitado, los miembros de El Mundo del Arte —Benois⁸, Bakst, Bilíbin, Dobuzhínski⁹, Lansere, Roerich, Sómov— se vieron paulatinamente eclipsados por pintores nuevos. Las manifestaciones de los efímeros grupos Valet de carreau, La cola del asno, El vellocino de oro, La Rosa Azul y otros, entre cuyos integrantes estaban Mijaíl Lariónov y Natalia Goncharóva¹⁰, mostraron su clara oposición al sistema

⁸ Aleksandr Benois, 1870-1960. Pintor, crítico e historiador del arte, ilustrador, escenógrafo, figurinista y crítico teatral. El primer diseño de escenografía y vestuario firmado por Benois fue el realizado para el montaje de *El crepúsculo de los dioses*, estrenado en el teatro Mariínski durante la temporada 1899/1900. Entre 1913 y 1915 Benois formó parte de la plantilla del TAM en calidad de escenógrafo, figurinista, director de escena y director de escena segundo (en colaboración con Stanislavski). De 1918 a 1926, año en que se trasladó definitivamente a París, fue director de la pinacoteca del museo Hermitage. Tras abandonar Rusia, trabajó en los teatros de París, Milán, Londres y Nueva York.

⁹ Mstisláv Dobuzhínski, 1875-1958. Diseñador gráfico, retratista y paisajista, estudió dibujo y pintura en San Petersburgo y en la academia privada Azbè abierta a principios de los años noventa del siglo XIX en Munich, fue donde estudió Kandinsky. Ha sido profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes de Petrogrado (1918-1923) y en la Escuela Técnico-artística de Vitebsk (1923-1924), colaboró con la empresa de Diáguilev, con el Teatro Dramático de Viera Komissarzhevskaja, con el TAM, el Teatro de Ópera y Ballet de Petrogrado (ex Mariínski), el teatro Bolshoi y otros. A partir de 1939, vivió y trabajó en Inglaterra y en Estados Unidos. A Dobuzhínski recurrió Stanislavski cuando, al decidir prescindir de su escenógrafo habitual Símov, quiso contactar a finales de 1908 con los miembros del movimiento El Mundo del Arte para pedirles su colaboración. El primer espectáculo estrenado por Dobuzhínski en el TAM fue *Un mes en el campo* de Turguénev [1909, dirección: Stanislavski]. Benois y Dobuzhínski, así como el movimiento El Mundo del Arte en su conjunto, influyeron de manera decisiva en la actividad desarrollada por el TAM durante el período entre 1909 y 1915. A Dobuzhínski se le atribuye la introducción del método psicológico en la concepción y el diseño del espacio escenográfico.

¹⁰ Desde 1914, Lariónov y Goncharóva se convirtieron en consejeros de Diáguilev en cuestiones artísticas y diseñaron escenografía y vestuario para varios montajes; Stravinski se acercó aún más a la compañía, el puesto de Benois fue ocupado temporalmente por Picasso, Jean Cocteau escribió libretos, diseñó carteles y programas de mano, y entre los colaboradores de los Ballets Rusos aparecieron los nombres de Matisse, Derain, Braque, Darius Mihaud, Poulenc, Satie, Georges Auric y Prokófiev. A partir de 1914 y hasta 1921 el coreógrafo principal fue Leoníd Miásin [Massine, en transcripción francesa].

Natalia Goncharóva, 1881-1962, pintora, diseñadora gráfica, intervino en la

artístico configurado por El Mundo del Arte. Hacia 1917 el movimiento como tal había dejado de existir.



Nijinski. Danza siamesa.
Años diez del siglo XX.

A pesar de que Bakst formaba parte del círculo desde 1888, todavía en 1901 Aleksandr Benois, eje central e ideólogo del movimiento, decía en una carta acerca de su amigo que éste “tiene unas manos de oro, su técnica es sorprendente, posee un gusto exquisito y muestra una pasión extremada por el arte; sin embargo, él mismo desconoce cuál es exactamente el camino que

fundación del grupo La cola del asno (1912) y fue creadora, junto con Lariónov, de la teoría pictórica denominada *rayonismo* o *luchísm* [de *luch*, rayo en ruso]. En el teatro, su obra clásica es el diseño de escenografía y vestuario para la ópera-ballet *El gallo de oro* [1914, sobre la música de Rímski-Kórsakov; libreto: Benois; coreografía: Fókin], inspirado en iconos, la pintura primitiva y los juguetes populares rusos. Los trajes fueron pintados a mano por la propia Goncharóva; Diáguilev, temiendo la reacción del público parisino, ordenó a los talleres que suavizaran “los colores bárbaros” de Goncharóva.

ha de tomar”.¹¹ La futura máquina de generar formas y colores, llamada León Bakst, empezó su despegue diseñando escenografía y vestuario para *Hipólito* (1902) y *Edipo en Colona* (1904)¹², en el teatro imperial Aleksandrinski¹³, y para *El hada de las muñecas*, ballet de Bayer, en el teatro Hermitage (1903). Para el diseño de escenografía, atrezzo, vestuario y accesorios de *Hipólito*, Bakst había partido de los descubrimientos realizados por Schliemann en Micenas. Hasta bien entrado el siglo XX, las tragedias griegas se representaban con los “trajes de la época” en la que habían sido escritos los textos: túnicas, clámides, peplos, himations y chitoncillos blancos, adornados con prudentes grecas, inundaban los escenarios con su monótona uniformidadseudoclásica. El siglo XVI a.C. ideado por Bakst era cosmopolita e incluía la polifonía de elementos aportados por las culturas babilonia, asiria, egipcia y cretense, gracias a lo cual ha sido descubierta una nueva vía en el diseño de vestuario escénico, conocida hoy en día por el término de transposición. La colaboración en los montajes de las obras de Eurípides y Sófocles constituyó una etapa de importancia primordial en la formación de Bakst como hombre de teatro, demostró su alta cultura teatral y su capacidad de penetrar y operar con sutileza dentro del espíritu y el estilo de una época histórica determinada. Definido por Rózanov¹⁴ como “Rachel del arte plástico teatral”, con estos montajes Bakst había dado el primer paso hacia

¹¹ Durante la década de los noventa, Bakst destacó, básicamente, como retratista y diseñador gráfico. [En el último decenio del siglo XIX el diseño del cartel se definió como un arte autónomo, aunque el cartel teatral ocupaba un espacio todavía reducido dentro de la propaganda visual rusa.]

¹² Sus figurines resultan imprescindibles para la comprensión de la Historia del Traje Teatral, puesto que Bakst es, hasta hoy, el que mejor imaginó y, por lo tanto, comprendió la estructura y la esencia del traje escénico griego.

¹³ Los llamados teatros imperiales eran, entre otros, el teatro dramático Máli [*pequeño*, en ruso], cuya última sede fue inaugurada en Moscú en 1824; el teatro Bolshoi [*grande*] dedicado a la ópera y al ballet (1825); el teatro Aleksandrinski (1832), llamado así en honor a la esposa del zar Nicolás I, Aleksandrina; el teatro dramático Mijáilovski (San Petersburgo, 1833), sede, hasta 1917, de la compañía francesa; y el teatro Mariínski (1860) dedicado al ballet.

¹⁴ Vasíli Rózanov, 1856-1919, filósofo, escritor y periodista, publicó artículos en la revista *El Mundo del Arte*.

*Cleopatra, Scheherazade*¹⁵, *El espectro de la rosa*¹⁶, *Narciso, El Dios Azul, Daphnis y Chloe, Préludes à l'après-midi d'un faune* y otros trabajos realizados para los Ballets Rusos cuya estética de los años 1909-1914 —el apogeo de la actividad del movimiento El Mundo del Arte— se asocia, en primer lugar, con las contribuciones hechas por Bakst.¹⁷

El período entre 1907-1917 fue excepcionalmente fructífero en su carrera; tras haber ejercido como profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Petersburgo, Bakst se trasladó a París en 1909, donde fue uno de los integrantes del primer equipo de trabajo, o Estado Mayor, de los Ballets Rusos¹⁸, conformado

¹⁵ Drama coreográfico en un acto, música: Rímski-Kórsakov, libreto: Bakst, coreografía: Fókin y Bakst, estreno: 4 de julio de 1910, la Ópera de París. Cuando tuvo lugar el reestreno [4 de mayo de 1920, la Ópera de París], Bakst estaba en el hospital aquejado de parálisis, mientras que Nijinski (1889/90-1950) llevaba ya tres años sin bailar.

¹⁶ Los años 1911-1912 son considerados como los más brillantes de la historia de la compañía. El ballet *Narciso* inició todo un ciclo griego en la carrera de Bakst; fue estrenado con un enorme éxito el pequeño cuadro coreográfico *El espectro de la rosa*, concebido a partir de *Invitación al baile* de Weber; *Petrushka* fue el acontecimiento de la temporada, Fókin consideraba que en este montaje había logrado por fin “la realización más completa” de su reforma del ballet; al alejarse temporalmente Benois de la empresa, la escenografía y el vestuario de todos los montajes estrenados en 1912 fueron diseñados por Bakst.

¹⁷ En este sentido, *El teatro ruso*, de M. Slonim [ver Bibliografía], ofrece una visión factológicamente borrosa. Pág. 150: “En la primera fase de las actividades de Diáguilev, Aleksandr Benois tuvo un papel destacado [...] Su *Gallo de oro* es, quizás, el mejor ejemplo de ese arte suyo que [...]”. El mejor ejemplo del arte de Benois, su obra maestra, se considera el diseño de escenografía y vestuario para *Petrushka* (1911; música: Stravinski; libreto: Stravinski y Benois; coreografía: Fókin), mientras que el diseño de escenografía y vestuario para *El gallo de oro* es obra de Natalia Goncharóva (1914). Pág. 151: “Aleksandr Golovín suministró a Diáguilev los decorados y trajes para *El pájaro de fuego* y otros ballets, incluida la famosa *Siesta de un fauno*, [...]”. El diseño de escenografía y vestuario para la última (1912, coreografía: Nijinski) es de Bakst, el diseño de vestuario para *El pájaro de fuego* (1910) está firmado por Golovín y Bakst, siendo la escenografía íntegramente de Golovín. Aparte de lo citado, Golovín suministró a Diáguilev el diseño de escenografía —exceptuando el del Cuadro Cuarto, firmado por Benois— y de vestuario, firmado conjuntamente con Bilíbin, para *Boris Godunov* (1908).

¹⁸ A lo largo de su existencia, los Ballets Rusos fueron conocidos bajo los siguientes nombres: Temporadas Rusas en París (1908-1909), Ballets Rusos (1909-1911), Ballets Rusos de Serge Diaghilev, al convertirse en compañía estable

por Diáguilev, Benois y Mijaíl Fókin. Trabajó para la Ópera de París, para la compañía de Ida Rubinstein —con la que estrenó, entre otros montajes, *Pisanella* de D'Annunzio, bajo la dirección de Meyerhold y con la coreografía de Fókin, 1913¹⁹— y para los teatros de Londres, Roma y Bruselas. También realizó diseños de alta costura para las parisinas Casas Paquin y Worth. En 1922, invitado para impartir una serie de conferencias, visitó Estados Unidos, se encargó de la decoración del Evergreen Theatre en Baltimore y se interesó por el arte decorativo de las pieles rojas.

Enamorado de la cultura cretense, de la Grecia arcaica, del Oriente persa y de los estilos imperio ruso tardío y sentimental y ligeramente vulgar, biedermeier, Bakst llegó a desarrollar un sentido animal, incomprensible del ritmo cromático y composicional. Brutal, sensual, erótico y lacónico a la vez, violó los cánones del tradicional traje para el ballet, introduciendo en el

(1911-1924), y Ballets Rusos de Monte Carlo (1924-1929). En 1908 se estrenó en París la ópera *Borís Godunov* de Músorgski, dirigida por Sánin y producida por Diáguilev, y a partir de 1909 en la programación fueron incluidos los ballets. La idea de organizar “unas temporadas rusas en el extranjero” se le había ocurrido a Benois y nació del encuentro, en 1907, entre los miembros de El Mundo del Arte y el bailarín y coreógrafo del teatro Mariínski, Mijaíl Fókin, y de la colaboración entre éste último y Benois en la puesta en escena del ballet *El pavillón de Armida* [1907, teatro Mariínski, libreto escrito por Benois a partir de la novela de Th. Gautier *Omphale*; música: Cherepnín]. El proyecto fue acogido por Diáguilev con entusiasmo, y en 1908 se creó, con el fin de organizar una temporada de ballet ruso en París, el primer Estado Mayor con Diáguilev como director coordinador, Benois como director artístico y la participación de Fókin, Bakst, Cherepnín, crítico musical Nouvelle, crítico de ballet Svetlov (primer historiógrafo de la empresa teatral de Diáguilev) y un reconocido baletómano, el general Bezobrázov; el estreno tuvo lugar el 18 de mayo de 1909 en el Châtelet, teatro recientemente remodelado y con uno de los mayores aforos de París.

¹⁹ Se conservan las cartas que intercambiaron Meyerhold y Bakst en relación con el montaje de *Pisanella* y que reflejan la manera en que solía trabajar Meyerhold con los escenógrafos, un tema apenas estudiado y analizado hasta hoy. La escenografía del espectáculo estrenado en el teatro Châtelet incluía cinco inmensos telones —negro con dorado, rojo, azul claro con plata, azul pálido con dorado y verde con dorado— que aparecerían, cumpliendo una función dramática, también en los espectáculos *La desconocida* de Blok [1914, auditorio Tiénischev; escenografía, vestuario y caracterización: Yuri Bondi], *El baile de máscaras* de Lérmontov [1917, teatro Aleksandrinski; escenógrafo y figurinista: Golovín] y habían sido utilizados por primera vez por Meyerhold en el montaje de *Orfeo* de Gluck [1911, teatro Mariínski; escenógrafo y figurinista: Golovín].

sistema teatral europeo los cortes y las prendas de culturas lejanas o poco conocidas y transformándolos en teatrales, sujetos a las leyes del escenario. Se le considera inventor del nuevo traje escénico para la danza —las acuarelas de Hallström para *Offerlunden*, los arabescos de Jean Carzou, los trajes para *Les Cinq Nô Modernes*, de Maurice Bèjart, y muchos otros no habrían sido diseñados si no hubiera existido Bakst—.

A diferencia de sus predecesores, de la mayoría de los figurinistas de su tiempo y de nuestros contemporáneos, Bakst solía representar las figuras humanas en una actitud dinámica que, fusionada con el traje, componía el personaje. Por ello, más que de figurines al uso, deberíamos hablar de un estudio detallado y de una propuesta que, cargada de energía y emoción, les ofrecía al coreógrafo, al director y al bailarín una imagen integral, una pequeña historia acerca de la naturaleza del futuro personaje. Alcanzando poco a poco un auténtico virtuosismo, Bakst ha creado un estilo contundentemente personal, inconfundible, gracias al cual sus figurines pueden ser reconocidos a primera vista.²⁰ Es cierto que siempre se esforzó en exceso por evitar construir imágenes convencionales, corrientes, esperadas y que padeció de algún que otro balbuceo artístico. Pero conquistó el sentido íntimo del color, luchó contra “los perros grises que, en el sueño de la noche, reptan para venir a devorar” nuestros sueños y aportó un poco de alegría a la vida de miles de espectadores de teatro.

Para los modistos y joyeros franceses, los diseños de Bakst marcaban nuevas tendencias de la moda.²¹ Los bocetos de

²⁰ Tal vez uno de los procedimientos principales en el trabajo de Bakst figurinista —la fragmentación de superficies— podría ser interpretado como el principio de sumar la mirada “desde dentro” (formas y colores situados en el segundo plano) y la mirada “desde fuera” (ornamentos y colores del primer plano), “sintetizando” así dos percepciones (del espectador) en una sola, procedimiento utilizado por el arte antiguo y, concretamente, por el llamado oriental.

²¹ *The Paris dress designer, Paul Poiret, used the costumes of the Russian ballet as a basis for new French styles, and Russian influence could be clearly seen in the strong colour contrasts...* [Broby-Johansen, *Body and Clothes*, Faber and Faber, London 1968]. *The true basis for the birth of Paris couture was the arrival in Paris in 1909 of the Diaghilev Ballet, [...] what changed not only couture, but also interior decoration was the colour which Bakst put into the background*

atmósfera y los figurines para *Scheherazade* fueron adquiridos de inmediato por el Ministerio de Bellas Artes para el Museo de las Artes Decorativas de París, ubicado en Louvre²², y el Pavillón de Marsan le dedicó una exposición monográfica. Los figurines de Bakst constituyen ese “simulacro deliberado” sin el cual no existe teatro. Como todo gran maestro, Bakst aproximó, mezcló y sintetizó, imaginó, inventó, mintió y embaucó. Edificó su magia del engaño aplicando la lógica del sentido. El traje escénico era para él una construcción matemática, una especie de nave espacial — la arquitectura móvil que ha de ser orquestrada con absoluta frialdad y precisión—. Bakst exploró el conflicto teatral aplicándolo al vestuario, consiguiendo variar la imagen de un solo traje al diseñar el delante y el detrás de manera distinta [ver, por ejemplo, Bayadera con pavo real, *El Dios Azul*, 1912]. Tenía aspecto de un notario, era elegante y temperamental. Tachado de “exagerado”, “reiterativo” e “imposible” por algunos críticos de la época, ordenado y meticoloso hasta el aburrimiento, diseñó, para *La Bella Durmiente*, cinco cambios de decorado y cerca de cien figurines en apenas dos meses: fue su último montaje realizado con Diáguilev.²³

[Alison Settle]. *Fortuny and Paul Poiret draped Greco-Russian-Ballet gowns and turbans on the ladies who appeared in the evenings with pink and purple wigs. In London [...] the flowing colours of Bakst had penetrated everywhere and Ballets Russes soirées and routs became frequent and fashionable* [Wilenski, *Modern French Painters*, Faber and Faber, London 1940]. Citados por Charles Spencer, pp. 184-187 [ver Bibliografía].

²² Asimismo fueron comprados, también en 1910, los bocetos de atmósfera y los figurines de Benois realizados para el montaje del ballet *El pavillón de Armida*.

²³ Estreno: 2 de noviembre de 1921, teatro Alhambra de Londres; coreografía: reproducción realizada por Serguéiev de la coreografía creada por Marius Petipa en 1890 para el teatro Mariínski. En el diseño de escenografía, Bakst partió de la metodología formulada por el clan Galli-Bibiena, ingenieros-decoradores italianos que habían dominado la producción teatral europea en el período de 1680 a 1780. Aunque el ballet hizo ciento cinco funciones, no obtuvo el éxito esperado. Refiriéndose a Bakst, el texto del programa de mano de *La Bella Durmiente* decía, entre otras cosas, que “durante los últimos años, su actividad ha sido quebrada en parte por culpa de una enfermedad y en parte debido a la depresión” [...]. Según Svetlón [Brunoff, Paris 1922], Bakst había sufrido varias crisis de carácter maniaco-depresivo a lo largo de sus quince años en París. El último trabajo de Bakst fue la colaboración con Ida Rubinstein en la puesta en escena del ballet *Istar*, estrenado el 10 de julio de 1924 en la Ópera de París,

Al diseñar, Bakst siempre mintió, es decir, supo convertir la conciencia de la ficción en una fuente de placer estético, supo transformar en auténtico y verosímil aquello que en realidad había sido imaginado. Nos enseñó que conseguir inventar un vestuario teatral equivale a conseguir escribir una historia apasionante, llena de ritmos, acentos, tensiones, rupturas cromáticas y volúmenes reversibles, los cuales, formando torbellinos a su alrededor, movilizan el espacio escénico creando así estados del alma. Académico desde 1914, Bakst era irónico y liviano. Pensaba que la auténtica púrpura, la que va del violeta oscuro al rojo vivo, no la vendían los mercaderes fenicios, que el traje escénico tenía que ser real e irreal a un tiempo, que debía suspirar, deleitar, hincharse como las velas de un barco y, engañándonos a todos, volar por el negro aire infinito. Era exagerado y creía que el traje teatral era un ser humano real y que, para inventarlo, resultaba imprescindible pensar con el corazón y sentir con la cabeza; le dolían los colores.

cinco meses antes de su fallecimiento.



León Bakst
por Picasso.

Durante años, me he aplicado en descubrir el mecanismo, la magia de la lógica interna, las leyes de la ilusión que convierten las gamas cromáticas empleadas por Bakst en energía y emoción; no lo he conseguido. Lo único que sé de él es que era culto, meticuloso, extraño y sutil, que dibujaba muy bien, que estaba obsesionado por la expresión y que nació en Grodno. Que su mente había inventado mundos y los hizo tan reales que se volvieron, efectivamente, reales. Resulta imposible copiar a Bakst: crear la magia del engaño requiere un esfuerzo casi sobrehumano. Se puede aprender mucho de él: anatomía artística, dibujo, figuras en movimiento, la técnica de la acuarela, la caída de los tejidos, plasticidad, color, tensión, sentimiento, síntesis y libertad; la paciencia de un alquimista. En el arte del teatro, como en todas las artes, la imagen jamás se reduce a aquello que se está representando de modo directo. Para crear

efectos artísticos, resulta necesario establecer y saber crear²⁴ relaciones entre estructuras deliberadamente no idénticas, con el objeto de volver a organizar cada vez, de nuevo, el mundo que circunda al ser humano, es el cometido principal de la cultura. La deformación de elementos conocidos, la reactualización de los olvidados y la integración orgánica de los nuevos dentro de un conjunto organizado, en otras palabras, la creación de la ilusión, es parte esencial del trabajo de todo artista. Tan sólo así se puede lograr añadir a la tradición anterior un nuevo eslabón, gracias al cual el complejo cultural entero podrá ser leído, recuperado e interpretado en toda su extensión y riqueza. No existe idea que pueda ser entendida ni traducida correctamente si no es a través de la totalidad de su historia; únicamente las relaciones recíprocamente dialécticas entre lo anterior y lo moderno, la capacidad de darle sentido a toda la tradición anterior, hacen posible la cristalización de fenómenos auténticamente novedosos. Fue lo que plantearon los integrantes del movimiento El Mundo del Arte, fue lo que consiguió Bakst. Sus modelos funcionales y abiertos, articulados dentro de un espacio ilusorio, que funde lo imaginario y lo real, participan de la tradición, viven en el presente y se adentran en el futuro, evolucionan y nos invitan a situarnos en el interior del misterio. La voluntad de Bakst para recordar²⁵ le hizo sumergirse en los juegos florales de los tejedores sasánidas y en el mundo mineral del Bizancio, imaginar de nuevo ese terreno arisco, violento y seco llamado Grecia, rebuscar entre “tartarici panni”²⁶, interrogarse sobre la doctrina de las apariencias y quedar

²⁴ No copiar, no imitar, sino hacer nacer de nuevo.

²⁵ Quizá éste hecho —la voluntad de recordar, en el sentido de “recordar, elaborar el recuerdo, para no repetir”— fuera una de las características fundamentales de los montajes producidos por Diáguilev entre 1908 y 1912. Ya durante las dos primeras temporadas, la compañía demostró que el espectáculo de ballet podía ser elevado al nivel del drama musical [“no se trata tan sólo del arte de la danza, sino de un género dramático y de un estado dramático del espíritu”, Benois, “Conversación sobre el ballet”, en: *Acerca de un teatro nuevo*, San Petersburgo 1908], llevó a la práctica el antiguo sueño de Jean Noverre, reafirmó la necesidad de la interrelación entre los sistemas que configuran el espectáculo y consiguió volver a remontar el nivel de la pintura propiamente teatral.

²⁶ Pertenecientes a Carlos V el Sabio, eran telas con listones y rostros de animales, cuyo origen exacto se desconoce; procedentes del Extremo Oriente,

fascinado ante la fuerza de la subversión visual y la capacidad de transformarse en forma que poseen los colores.

Hoy, Bakst sigue siendo un vanguardista. Tan sorprendente y tan vivo como lo es la sorprendente actualidad de los artistas de la época minoica, de esa cultura luminosa que nos legó, coqueta e irónica, peces voladores y acróbatas, pájaros azules y toros, lírios y las finas damas de Toulouse-Lautrec, el terrible enigma del laberinto subterráneo y una sonrisa transparente y sensual del crepúsculo que siempre se avecina. La sonrisa socarrona del judío ruso que cubrió con suaves pétalos el dolorido cuerpo de Nijinski.

Heráclito y Platón pensaban que hay en la superficie del mundo más engaño que verdad, los espectáculos griegos invitaban a sus espectadores contemplar el mundo con ojos de asombro, y creía Bernini, para quien la forma era un espectáculo y quien apelaba a la imaginación con el fin de poder crear la ilusión [“l’inganno”], que el secreto del arte estriba en hacer parecer verdadero, auténtico y verosímil aquello que en realidad ha sido imaginado. Afirmaba Athanasius Kircher, el inventor de una máquina para producir imágenes fantásticas en un espacio oscuro, que el gran arte podía deformar, transformar y reformar, mientras que Schlemmer, Moholy-Nagy, El Lisitski y los futuristas insistían en construir una magia tecnologizada, susceptible de captar la apariencia y el movimiento efímeros del “hombre real”. Hermes, ese Ladrón y Acechador nocturno, el dios fugaz y dueño de todos los caminos, viajero incansable, movilizó el espacio, formando torbellinos a su alrededor, se expandió y guió a todos los navegantes hacia su último refugio definitivo. Tras haber padecido de depresión, el Sr. Rosenberg falleció en 1924, en París. Su genio, que no era el del pesar, ascendió a la bóveda azul y quedó grabado entre el caballo negro de Sanaí y los tobillos plateados de un ángel que se está marchando.

■ BIBLIOGRAFÍA

estos tejidos eran fabricados también en Persia y en Chipre e imitados, a partir del siglo XIV, por el Occidente.

-
- ASÉIEV, B., *Teatro dramático ruso. Desde sus inicios hasta finales del siglo XVIII*, Moskvá, Iskússtvo, 1977; en ruso.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Le Moyen Age fantastique*, Bucarest, Meridiane, 1975; en rumano. [Edición original: Paris, Libr. Armand Colin, 1955].
- Anamorphoses*. Bucarest, Meridiane, 1975; en rumano. [Edición original: Paris, Olivier Perrin, 1969].
- BERIOZKIN, V., *Decoradores, escenógrafos y figurinistas en el teatro Bolshoi*, Moskvá, Soviétski judózhnik, 1976; en ruso.
- BUCKLE, Richard, *Diáguilev*, Madrid, Siruela, 1991.
- CHAMOT, Mary, *Goncharova. Stage Designs and Paintings*, London, Oresko Books Limited, 1979.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Presses Univ. de France, 1943.
- FONTAINE, Gérard, *Le décor d'opera*, Paris, Plume/Adès, 1996.
- GHYKA, Matila C., *Estética y teoría del arte*, Bucarest, Ed. stiintifica si enciclopedica, 1981; en rumano.
- GRIGÓRIEV, S., *El ballet de Diáguilev*, Moskvá, ART, 1993; en ruso. [Ediciones anteriores: *The Diaghilev Ballet 1909-1929*. London, Constable, 1953 y London, Penguin, 1960.]
- JUNG, G. Carl, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1997.
- IORGA, Nicolae, *Bizancio después del Bizancio*, Bucarest, Editura enciclopedica romana, 1972; en rumano.
- LÁPSHINA, N., *Mir Iskússtva*, Moskvá, Iskússtvo, 1977; en ruso.
- LIÉLEKOV, L., *El arte de Rusia Antigua y el Oriente*, Moskvá, Soviétski judózhnik, 1978; en ruso.
- LOTMAN, Yuri, *Ensayos sobre la poética estructural, I*, Tartu, 1964; en ruso.
- MORANT, Henry de, *Historia de las artes decorativas desde sus orígenes hasta nuestros días*, Moskvá, Iskússtvo, 1982; en ruso. [Edición original: *Histoire des arts décoratifs des origines à nos jours*, Paris, Hachette, 1970.]
- NIJINSKI, Václav, *El sentimiento*, Moskvá, Vagrius, 2000; en ruso.
- POZHÁRSKAYA, M., *Temporadas Rusas en París. Bocetos de atmósfera y figurines 1908-1929*, Moskvá, Iskússtvo, 1988; edición bilingüe ruso-inglesa
- Historia del decorado y la escenografía en Rusia. Finales del siglo XIX — principios del siglo XX*, Moskvá, Iskússtvo, 1970; en ruso.
- POSPIÉLOV, G., "Sobre los "valets" de carreau y los valets de coeur", en *Panorama de las artes*, Moskvá, Soviétski judózhnik, 1978; en ruso.

-
- REMPEL, L., *El arte del Oriente medio. Estudios sobre la historia y la teoría de las artes*, Moskvá, Soviétski judózhnik, 1978; en ruso.
- ROSENBERG, Jacob, *On Quality in Art. Criteria of Excellence, Past and Present*, New Jersey, Princeton Univ. Press, 1967.
- RUDNITSKY, K., *El arte ruso de la puesta en escena. 1908-1917*, Moskvá, Naúka, 1990; en ruso.
- SHEAD, Richard, *Ballets Russes*, New Jersey, A Quarto Book, 1989.
- SÍRKINA, F., *Historia del decorado en Rusia. Segunda mitad del siglo XIX. Ensayos historiográficos*, Moskvá, Iskússtvo, 1956; en ruso.
- SÍRKINA, F., KÓSTINA, E., *Historia del decorado y la escenografía en Rusia*, Moskvá, Iskússtvo, 1978; en ruso.
- SLONIM, Marc, *El teatro ruso. Del Imperio a los Sóviets*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Biblioteca El Hombre y su sombra, 1965. [Edición anterior: *Russian Theatre from the Empire to the Soviets*. London, Methuen, 1963.]
- SOLIER, René de, *L'art fantastique*, Paris, J.—J. Pauvert éditeur, 1961.
- SPENCER, Charles, *Leon Bakst*, Academy Editions, London, 1978.
- STOICHITA, Victor I., *El creador y su sombra*, Bucarest, Meridiane, 1981; en rumano.
- USPENSKI, B., "Sobre la semiótica del icono", en: *ИДИЛЛ*, núm. 284, dedicado a la memoria de Vladímir Propp. Univ. de Tartu, 1971; en ruso.
- VERCOUTTER, Jean, *Essai sur les relations entre égyptiens et préhellènes*, Stanislas Lassalle, Paris, 1954.
- VV. AA., *El Teatro de Ópera y Ballet Kírov* [hasta 1920 y ahora de nuevo, el teatro Mariínski], Leningrad, Gosudárstvennoe muzikálnoe izdátelstvo, 1957; en ruso.
- VV. AA., *Historia del teatro dramático ruso*, Vol. 6 (1882-1897) y vol. 7 (1898-1917), Moskvá, Iskússtvo, 1982 y 1987; en ruso.
- WINGLER, Hans M., *Las escuelas de arte de vanguardia. 1900/1933*, Taurus, Madrid, 1983.