

Las repercusiones en prensa del estreno de *Parade* en París: primera colaboración de Pablo Picasso con los Ballets Rusos de Diaghilev*

Macarena Cebrián

Fundación de Las Vanguardias

mcebrian@fundaciondelasvanguardias.cl

RESUMEN: *Parade, ballet realista*, de 1917 fue una creación liderada por Jean Cocteau para los *Ballet Russes* de la compañía de Serge Diaghilev, que contó con la participación de Erik Satie, Pablo Picasso, Léonide Massine y Ernest Ansermet. Un colectivo que creó una obra única con aspiraciones vanguardistas en medio de los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial, provocando conmoción entre los espectadores, críticos y artistas. Para ahondar sobre los abucheos y aplausos que recibió *Parade* en su estreno de 1917 en París, se hace una revisión a las reseñas de prensa surgidas tras el estreno para examinar el tono de las críticas y la cobertura mediática que tuvo el ballet.

PALABRAS CLAVE: Ballet Rusos; Música; Vanguardias del arte; Satie; Picasso; Cocteau; Diaghilev.

The Press Coverage of the Premiere of *Parade* in Paris: Pablo Picasso's First Collaboration with Diaghilev's Russian Ballets

ABSTRACT: *Parade, realistic ballet*, from 1917 was a creation led by Jean Cocteau for the *Ballet Russes* of Serge Diaghilev's company, which included the participation of Erik Satie, Pablo Picasso, Léonide Massine and Ernest Ansermet. A collective that created a unique work with avant-garde aspirations in the midst of the events of the First World War, provoking commotion among spectators, critics, and artists. To delve into the boos and applause that *Parade* received at its 1917 premiere in Paris, a appraisal is made of the press reviews that emerged after the premiere to examine the tone of the criticism and the media coverage that the ballet received.

KEYWORDS: Russian ballet; Music; Avant-garde art; Satie; Picasso; Cocteau; Diaghilev.

Recibido: 28 de diciembre de 2022 / Aceptado: 25 de julio de 2023.

Introducción

Quince minutos bastaron para que el ballet *Parade* trascendiera como una manifestación de artistas de vanguardia y sea un referente para el ballet moderno. Una puesta en escena trabajada colectivamente, donde cada artista contribuyó desde sus disciplinas, ideas y técnicas, a enriquecer la producción total de la obra. *Parade* fue pionero en diferentes áreas, fue el primer ballet al que le compuso música Erik Satie donde incluye un *ragtime* orquestado intervenido por ruidos contemporáneos¹, el primer ballet que diseñó Pablo Picasso, la primera obra escénica estrenada de Jean Cocteau como autor solitario², la primera coreografía vanguardista de Léonide Massine para los ballet rusos después de asumir como coreógrafo de la compañía, la primera vez que Guillaume Apollinaire ocupó el término surrealista para una creación artística, y la primera vez que Serge Diaghilev trabajó con un equipo de artistas de las vanguardias asentados en París. Jean Cocteau, el ma-

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: CEBRIÁN, Macarena, «Las repercusiones en prensa del estreno de *Parade* en París: primera colaboración de Pablo Picasso con los Ballets Rusos de Diaghilev», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 45, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2024, pp. 89-99, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.45.2024.15965>

yor interesado en difundir la obra en el medio parisino, dejó de manifiesto el 18 de mayo, esta condición pionera en la nota de prensa «Avant “PARADE”», del *L'Excelsior*: «Parade groupe le premier orchestre d'Erik Satie, le premier décor de Pablo Picasso, les premières chorégraphies cubistes de Léonide Massine et le premier essai pour un poète de s'exprimer sans parole» (1917a: 5). Estas excepcionalidades se suman al hecho de que fue una obra estrenada durante la Primera Guerra Mundial, provocando un escándalo público de proporciones considerando que sus protagonistas eran en su mayoría extranjeros en un país que se encontraba con un fuerte sentido nacionalista y antigermánico. Los teatros habían cerrado en 1914 y este programa en el Théâtre du Châtelet aparece en beneficencia de los afectados por la guerra³, que habían llegado a un número insospechado por la batalla de Verdún, iniciada en 1916 contra el avance de las líneas alemanas y evitar que llegasen hasta París. Una de las batallas más devastadoras, con cientos de miles de muertos y heridos, que duró casi un año: del 21 de febrero al 18 de diciembre.

Aún bajo este contexto socio-cultural, *Parade*, a los pocos años de su estreno, se transformó en una obra paradigmática para las artes escénicas y las vanguardias artísticas históricas. Los abucheos recibidos en 1917 quedaron rápidamente en el olvido, conquistando París en su reestreno de diciembre de 1920⁴.

Para dimensionar el impacto y reacciones de *Parade*, se indagó en las repercusiones escritas en prensa aparecidas inmediatamente después del estreno en París, un estudio de fuentes primarias para conocer el tono de las críticas y reseñas alrededor del ballet, que concluyó con la polémica entre Erik Satie y el crítico Jean Poueigh, escándalo público que enmarcó el estreno de *Parade*.

Las ideas que más se repitieron en las reseñas de prensa fueron las de ironizar con el término cubismo⁵ y parodiar con diversas formas geométricas la propuesta estética del ballet; reiteradamente se categoriza la presentación como una farsa de taller, una propuesta banal o trivial, para instalar entre la opinión pública la idea de una jugarreta de artistas en momentos de máxima tensión por la guerra. Este ambiente bélico y de germanofobia hizo aflorar la palabra «boches»⁶, término despectivo para referirse al o lo alemán, además, se miraba con desconfianza al artista extranjero entorno al cubismo, estética que se vinculó con el gusto ale-

mán (Atencia, 2016: 72 y 75). Sin embargo, en la prensa que cubrió *Parade*, no se encontraron referencias literales a lo «boche», aparece en testimonios de Cocteau (Steegmuller, 1970: 186) sobre los abucheos y gritos que propinó el público o durante el juicio de Satie, como se indica más adelante. Denostar a *Parade* como «boche» debió ser parte del ambiente, así como, de interpretar un intento de americanizar el gusto estético por las referencias al cine estadounidense del cuadro de la *petit americane* o por el *manager* neoyorkino. Se revisaron reseñas aparecidas entre el 18 de mayo al 12 de junio de 1917 de periódicos y revistas como: *Le Cri de Paris*, *Le Figaro*, *L'Excelsior*, *Le Gaulois*, *La Presse*, *La Rampe*, *Le Temps*, *Le Strapontin*, *Les Solstices*, *Le Carnet de La Semaine*, *Les Annales Politiques et Littéraires*, *La Guerre Mondiale*.

La figura de Picasso en este conjunto de reseñas críticas, se puede decir que fue ambivalente, posiblemente porque como integrante extranjero del equipo de *Parade* residente en París hacía más de una década, ostentaba un cierto reconocimiento público y valorización por su talento artístico; aunque esto no lo eximió de recibir malas críticas por su trabajo en *Parade*, pudiéndose detectar el desprecio implícito a lo alemán al situarlo como cubista y en el recurso de nombrar figuras geométricas para describir sus diseños. Aunque esta era una fórmula despectiva para evaluar el cubismo, implantada en 1908 por la crítica de Louis Vauxcelles a Georges Braque.

La cobertura en prensa ante el estreno de *Parade*

La primera nota de prensa identificada respecto a *Parade* es del domingo 8 de abril, en *Le Cri de Paris*, titulada «L'interview» (Anónimo, 1917a: 10-11), entrevista de una corresponsal estadounidense a Erik Satie, donde juguetonamente responde sobre lo que pronto se apreciará en *Parade*,

- Cher Maître, fit-elle, votre musique est thrès intéressante.
- Elle est sublime, mademoiselle.
- Yes. Y a-t-il d'autres compositeurs de votre école?
- Non, mademoiselle, je suis seul, seul.
- Yes. Quels instruments préférez-vous?
- La machine à écrire et la machine à coudre. Leur tic-tic-tic et leur tac-tac-tac me jettent dans le ravissement. J'ai aussi

inventé un instrument de musique qui imite à s'y méprendre l'éroulement des maisons.

—Yes. Prodigieusement curieux!

Esta satírica y breve reseña adelanta que la música fue compuesta para un desfile de feria con texto de Cocteau para los ballet rusos de Diaghilev con decorados del pintor cubista Picasso, indicando que el estreno será en Roma esperando que: «Nos amis d'Italie pourront se convaincre que la vieille gaîté française n'est pas morte» (11).

La referencia a Roma surge porque una pequeña parte de la compañía de ballet se encontraba preparando la nueva programación allí; un grupo importante seguía en gira por América. Con ellos también estaba Ansermet, el director de orquesta, y Stravinsky. Cocteau y Picasso habían viajado en tren desde la Gare de Lyon de París a Roma, el 17 de febrero de 1917. Al llegar se hospedaron en el hotel de Russie en la Vía Babuino. Fotografías de este viaje a Italia⁷, muestran a Picasso y Cocteau junto a las bailarinas Olga Khokhlova y María Chabelska en el hotel Minerva y sus alrededores, hotel donde se hospedó el elenco de Diaghilev, instantáneas casuales del viaje y del romance que se estaba generando entre Picasso y Khokhlova, bailarina que ensayaba el otro nuevo ballet coreografiado por Massine, *Les Femmes de Bonne Humeur*⁸, estrenado el 12 de abril en el Teatro Costanzi de Roma⁹ para luego presentarse en Nápoles, iniciar presentación en París y en junio girar por España.

La estadía en Roma y Nápoles son claves para entender el proceso creativo de Picasso y el resultado de los diseños para *Parade*. La transición entre la época rosa y azul y las incursiones en el cubismo y el collage están presentes en sus trabajos para el ballet, el tema y personajes del circo y la *commedia dell'arte* no le eran ajenos, intereses que compartía con Apollinaire y ahora con Cocteau.

Erik Satie no viaja a Italia y trabaja la música de *Parade* en París, incorporando al regreso de Cocteau las indicaciones sobre agregar los sonidos de máquinas a la partitura.

Un mes después, el martes 8 de mayo, aparece en *Le Figaro* un breve aviso sobre el programa a estrenar el viernes 18 de mayo en el Châtelet, tres funciones a beneficencia, adelantándose detalles del programa: «Premières représentations de *Parade*, musique d'Eric¹⁰ Satie, décors, rideau et costumes du peintre cubiste Picasso, thème de J. Cocteau, chorégraphie de L. Massine et de *Soleil de Nuit* (dances rus-

ses), musique de Rimsky-Korsakow, décors et costumes de l'artiste futuriste russe Larionow, chorégraphie de Léonide Massine¹¹; *Les Sylphides* et *Petrouschka*. Ce spectacle sera répété le lundi 21 en soirée, et le mercredi 23 en matinée, *Les Sylphides* étant remplacées par *Les Femmes de Bonne Humeur*» (Anónimo, 1917b: 4). De este programa fueron estrenos *Parade* y *Les Femmes de Bonne Humeur*.

Parade se estrenó en la matinée del 18 de mayo y se volvió a representar el 21 y 23, por lo tanto, la prensa se extendió en sus reseñas.

Al día siguiente del estreno, el sábado 19, en *Le Gaulois* (Anónimo, 1917d: 4), se preguntan si *Parade* es:

Est-ce de la danse? Est-ce de la musique? Est-ce de la peinture? Il vaut mieux croire que les auteurs se sont associés pour édifier une farce d'atelier; il ne faut ni les ni la prendre plus au sérieux qu'ils ne l'ont fait eux-mêmes.

Contrastando con los aplausos cerrados a «*Les Sylphides*, *Soleil de Nuit*, et *Petrouchka*, qui sont des œuvres connues et aimées» (4).

En *Le Cri de Paris* del domingo 20 de mayo, señalan que *Parade* causó poco entusiasmo, destacan la música de Satie y la novedad de incluir cuatro máquinas de escribir, una bocina de automóvil, una trilladora mecánica y una locomotora, «*Le voilà bien l'art de l'avenir*». El trabajo de Picasso se describe solo con formas geométricas, «parallélogrammes, cônes, troncs de cônes, losanges, spirales, cubes et boules de tout calibre et de toute nuance» (Anónimo, 1917e: 12).

Una dura e irónica crónica es la que entrega Edmond Eparaud a *La Presse* titulada «A propos de Cubes» del miércoles 23 de mayo, donde se concentra en lo «cubico» de Picasso —señalándolo como el autor de *Parade*—, y clasificando el ballet como un montaje levantado por excéntricos «qui ne font, ne sentent, ne sentent, ne voient rien comme les autres» (1917: 2), dice que su crónica es un discurso para Picasso para ver si puede aprender de algunos consejos o de sus colegas pintores franceses, el impresionista Alfred Sisley y el simbolista Eugène Carrière, que tenían sus obras en exposición al mismo tiempo que se daba *Parade*. Es despectivo ante el cubismo jugando literalmente con el concepto del cubo:

Voilà de grands enfants têtus, obtus et paresseux qui se refusent délibérément à écouter et à suivre les conseils des per-

sonnes raisonnables. Ils veulent faire à leur tête et nul n'ignore que Picasso se représente lui-même avec un cube à la place de la tête, ce qui du coup le prive de toute faculté de compréhension; mais peut-être n'est-ce là qu'un stratagème pour se réserver un droit à l'innocence. En se cubifiant le cerveau Picasso plaide irresponsable et c'est assez malin (1917: 2).

Epardaud, como crítico de arte en *La Press*, el cubismo no le era ajeno, había reseñado sobre obras presentadas en el Salón de Otoño de 1907 y 1910, siendo igual de mordaz. Menciona que el libreto es del francés Cocteau y de Satie dice: «Satie, est un saint bien particulier. Il importe d'ailleurs assez peu que Satie Erik soit Français, neutre ou allié. Il est l'auteur des *Gymnopédies* et de *Parade* et cela suffit à notre bonheur» (1917: 2).

En la revista especializada en teatro, *music-hall*, conocido y cine, *La Rampe*, aparece el jueves 24 de mayo una cordial entrevista al coreógrafo y bailarín de «encantadora simpleza» Léonide Massine por Henri Maxel, donde le preguntan por el tema de Cocteau para *Parade*, Massine menciona que además de ser el coreógrafo del ballet, él interpreta al chino prestigioso. En estas breves líneas se vislumbra que la experiencia de *Parade* fue un punto de inflexión para repensar la danza: «—Quelle évolution voyez-vous à la danse? Est-ce le retour au classique? Est-ce la danse de caractère? Est-ce au-delà du cubisme? —Ces réalisations ne sont encore que des acheminements vers quelque chose de plus définitif» (1917: 9). Massine recoge las indicaciones de Cocteau para traducirlas a coreografía.

Páginas más adelante, en sección La Mode au Théâtre, se reseña sobre lo que acontece en el Châtelet, entregando una sombría visión sobre los llamativos y atrevidos vestidos de las damas chic, «mêlés sans nulle gêne, aux blessés et aux glorieux permissionnaires un peu ahuris...» (Maud, 1917: 13), llamando la atención sobre el objetivo benéfico de estas funciones y el ambiente de guerra.

Artículos más especializados que dieron cuenta de los tres días del programa, aparecieron el viernes 25 de mayo en *Le Gaulois* por la poeta y escritora Simone de Caillavet, y el lunes 28 de mayo en *Le Temps*, en la sección La Musique del conocido crítico musical Pierre Lalo. De Caillavet analizó *Parade* y alaba el tema de Cocteau, poeta que conoce por sus poemarios *Prince Frivole* (1910) y *La Danse de Sophocle* (1912), «deux petits chefs-d'œuvre de sensible ironie, d'une

inspiration très française» (1917: 1); vio en *Parade* «le symbole de l'humanité incompréhensive, qui se contente le plus souvent d'impressions superficielles, sans essayer d'approfondir les choses ni les êtres», además, reflexiona sobre el riesgo que los espectadores reaccionen al llamado de los *managers* a ingresar a ver el espectáculo y suban al escenario, el público es lo figurativo de la obra —dice—, al sobresaltarse e interactuar, abriendo espacios al azar o la improvisación, frecuente en los espectáculos del circo y en los *music-hall*. Es interesante que se detenga en la tensión de romper con la cuarta pared. Aprecia la música de Satie, «La partition de Monsieur Eric Satie est pleine de dissonances énigmatiques, dont le sens caché échappe au vulgaire. Sachons gré, toutefois, à ce compositeur d'avoir su être très "music-hall", sans cesser d'être musical dans ses improvisations» (1).

En tanto Pierre Lalo hizo una revisión de lo conocido y lo desconocido del programa, en cómo la primera noche fue igual a la de años anteriores, mismo teatro, mismos espectadores, mismos ballets «qu'on se demandait malgré soi "N'y a-t-il donc pas la guerre? N'est-il depuis trois ans rien arrivé? Rien n'est-il changé parmi nous et en nous?"» (1917: 3), refiriéndose al programa de ballet rusos de 1912. *Parade* es lo desconocido, lo tumultuoso de su recepción donde se entremezclaron aplausos con silbidos, considerando que no era para tanto esa reacción del espectador:

Parade n'en méritait pas tant. Et certes il n'en eût pas tant obtenu, si les spectateurs n'eussent été avertis, par les notices imprimées comme par les bruits répandus, que ce ballet était la première manifestation d'un art nouveau, d'une décoration, d'une chorégraphie et d'une musique également cubistes, destinées à faire une révolution dans l'esthétique de l'univers (1917: 3).

Alude al texto de Guillaume Apollinaire incluido en prensa (1917: 7) [1] y el programa (Diaghilev, 1917: 19-20). El tema de Cocteau lo consideró trivial y que no alcanzaba para realizar una revolución estética. Tampoco vio el cubismo en lo realizado por Picasso, algo en los *managers*, pero nada en la cortina y escenografía. La crítica musical a la partitura de Satie es dura, lo señaló como un músico no dotado de fantasía ni extravagancia, tampoco de alegría, solo banalidad. Nuevamente surge la definición de una farsa de taller, «C'est une farce d'atelier, médiocrement divertissante, et dont la

plus grave faute est de se produire en une occasion si solennelle, parmi tant de fracas et de réclame, et devant trois mille personnes assemblées simple faute de proportion» (1917: 3). Alaba el ballet *Les Femmes de Bonne Humeur* de Massine no así su decorado diseñado por Bakst. Finalmente concluye que «entre lo conocido y lo desconocido, en los aciertos y desaciertos del programa», la Compañía no deja de buscar y transformar, «Et mieux vaut échouer parfois dans ses tentatives que de n'en risquer aucune. Qui ne risque rien n'a rien». Para él *Parade* está dentro de los desaciertos.

Lo que denominan farsa de taller, para Cocteau es la «expresión plástica de la poesía», su búsqueda de crear «poesía de teatro [...] Las escenas se unen ajustadamente entre sí como las palabras de un poema». Una investigación y combinación de diferentes medios y expresiones: «la magia, la danza, la acrobacia, el drama, la sátira, la orquesta y la palabra reaparecen combinados bajo una forma inédita» (1957: 102-104).

Mientras la prensa en París sigue entregando crónicas de lo que fue el programa y de *Parade*, la compañía de Diaghilev viaja a España el 29 de mayo para dar inicio a una gira. Picasso se suma a la gira y es testigo del escándalo que provocó el ballet en Madrid, razón que hace que Diaghilev suspenda la presentación de *Parade* en Barcelona y la reponga en una exhibición única el 10 de noviembre.

Una reseña más agradable apareció en *Le Strapontin*, el 31 de mayo, por Lefranc, donde resaltó que «On donnait pour la première fois en France, un ballet cubiste!» (1917: 4), señalando *Parade* como una obra del presente, además, incluyó un comentario que se alinea a las ideas de Cocteau contenidas en *Le Coq et L'Arlequin*, Lefranc escribe:

Je vous assure qu'après cela si la France n'est pas à tout jamais guérie de son ancienne passion pour la musique allemande en général et pour celle de Wagner en particulier, ce sera à désespérer et de notre bon goût si universellement apprécié et de nos connaissances artistiques!... (1917: 4-5).

Pouéigh contra Satie

El jueves 31 de mayo, se empezó a gestar la polémica pública del crítico que enfureció a Satie. En la revista *La Rampe*, el crítico y musicólogo Jean Pouéigh, reprochó todo los



1. Artículo «Parade et L'Esprit Nouveau» por Apollinaire en *L'Excelsior*, 11 mai 1917, p. 7. Fuente gallica.bnf.fr / BnF

aspectos del ballet y las intenciones de Apollinaire de presentar la propuesta con teorías que no se apreciaron en las escenas, nuevamente *Parade* es catalogada una farsa e invita a no ver payasadas triviales porque en «les temps que nous vivons ne sont guère propices à ces bravades». Trata la partitura de Satie de banal, una música sin personalidad ni talento:

Quant à la partition de M. Erik Satie, elle compte pour si peu que j'allais presque omettre de vous signaler la banalité en

laquelle se complaît cette musique. L'oreille ne perçoit son anodin tapage que comme une succession de sonorités sans personnalité ni talent, où nulle audace n'éclate parmi les gaucheries et dont le prétendu humour réside dans sa docilité à s'accorder avec la platitude du thème chorégraphique et pictural (1917b: 4).

Sin embargo, los dardos de Poueigh contra Satie fueron lanzados días antes, en una reseña para la edición ya mencionada del 24 de mayo de *La Rampe*, titulada «Cubisme et la Musique», escrita bajo el seudónimo Octave Séré. Aquí Poueigh repasó la evolución de la música desde los impresionistas, las propuestas sobre el ruido de los futuristas Russolo y Pratinella, las indagaciones de Fouré y Stravinsky, e incluye a Satie por sus excéntricos temas y formas de anotación, atribuyéndole supuestas aspiraciones de convertirse en el Alphonse Allais de la música, el artista creador de la «escuela fumista» fallecido en 1905. Poueigh termina su reseña diciendo que: «Je ne concilierai donc pas et ne réclamerai point avec le poète "de la musique avant, toute chose", ne sachant pas où les futuristes et les cubistes s'arrêtent, et où commencent les fumistes et les puffistes» (1917a: 1). Todas estas ideas las revive, el domingo 3 de junio, en otra negativa crítica contra Satie, ahora en *Le Carnet de La Semaine*, dice:

De l'argument ou thème, je ne parlerai point: où il n'y a rien, le critique perd ses droits. J'en ferais tout autant de la musique si force ne m'était de préciser la figure du compositeur. Sa réputation d'humoriste, M. Erik Satie se l'est acquise en affublant des morceaux de piano de titres, de contextes littéraires et de nuances saugrenus. Ironiste à froid, il sait mettre de l'humour partout, sauf dans sa musique. Surtout, il épèle assez mal le langage des sons. Comme il veut nous persuader qu'il le parle mieux qu'un piètre amateur, il a écrit pour l'introduction de Parade quelques entrées de fugue dont le piteux classicisme jure avec le cubisme environnant. Et ce ne sont pas les crécelles, non plus que les machines à écrire qui parviendront jamais à introduire ici l'esprit, l'invention, le métier qui font si cruellement défaut à la musique de M. Erik Satie (1917c: 12).

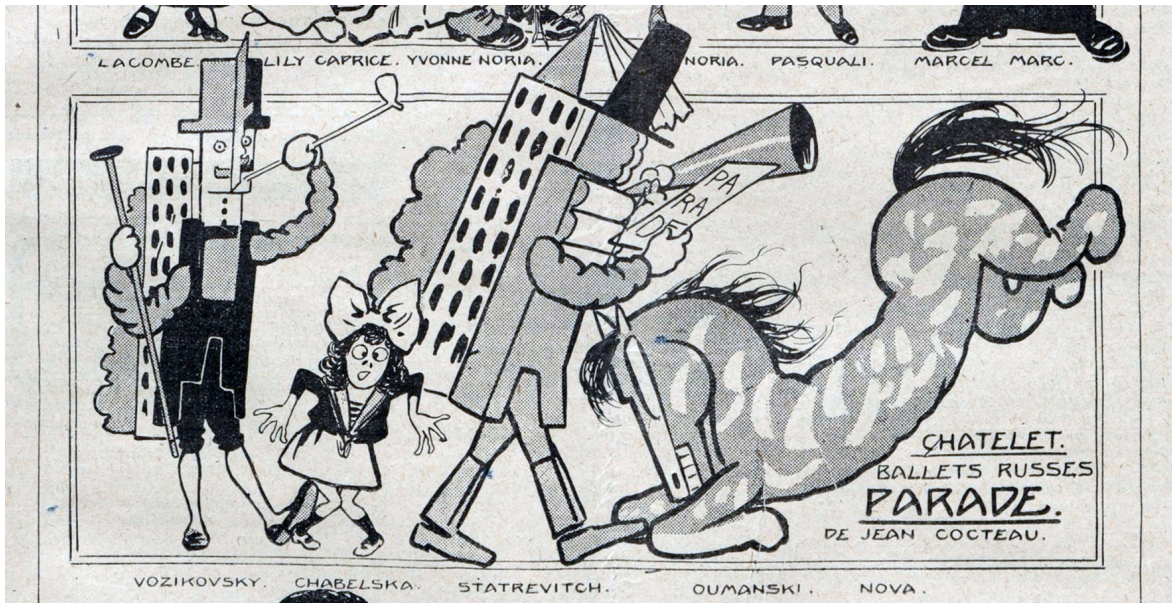
En este número aparecen unas caricaturas sobre el ballet [2]. Erik Satie no toleró las críticas ni la hipocresía de Poueigh, quien lo felicitó el día del ensayo general, y le res-

ponde el mismo día 3 de junio en una concisa tarjeta postal: «Señor, no es usted más que un culo, pero un culo sin música». Poueigh no lo perdona y demanda a Satie, en julio la justicia lo condena por injurias públicas y difamación con una sentencia de 8 días de cárcel y una indemnización de 800 francos, en «un proceso en el que desfilaron, entre los testigos a su favor, todos los artistas de Montparnasse, como André Lhote, Kisling, Severini, Juan Gris...» (Satie, 2006: 171). Cocteau inició una campaña para reunir antecedentes que permitieran apelar y revertir la decisión de la justicia, intercede Winnaretta Singer, la princesa Edmond de Polignac, conocida mecenas de músicos y por sus salones en su palacio de la rue Cartambert en París, donde se podían oír las últimas composiciones de los más variados músicos. Gracias a la princesa, Satie es liberado con la condición de que muestre buena conducta por cinco años. Gabriel Fournier relata todo este episodio, como testigo de la gran injusticia vivida por Satie, en «Erik Satie et son époque», recogido en el libro *El mundo de Satie* de Robert Orledge (2002: 242-245); Fournier recuerda como en la audiencia la fiscalía «atacó ferozmente al arte moderno y a los artistas modernos por ser boche. Dunoyer de Segonzac, Roger de la Fresnaye, Luc-Albert Moreau, Derain, Apollinaire, todos eran boches» (243).

Después del juicio y la mala repercusión que tuvo en los medios de prensa, Satie se concentró en el encargo que le hizo su protectora, Winretta Singer, y comenzó a componer *Socrates*, drama sinfónico para voz y pequeña orquesta, basado en los *Diálogos* de Platón traducida por Víctor Cousin. Una obra catalogada por el musicólogo Paul Collaer en la revista *Action*, como «de las más significativas de la música moderna» (1921: 32).

Los anhelos de Cocteau con *Parade*

«¡Pero qué prensa! Se ha volcado sobre Parade toda la tontería periodística acumulada durante diez siglos», le expresa Gris a Rosenberg (2008: 169). Esta mala prensa insta a Cocteau a escribir reseñas para exponer sus argumentos sobre el ballet, aparecen en *Nord-Sud* (1917b: 29-31) y *Vanity Fair* (1917c: 37 y 106), para luego publicar en 1918 *Le Coq et L'Arlequin*, donde a través de aforismo expone ideas sobre el proceso de *Parade*, incluyendo en anexo lo publicado en *Nord-Sud*.



2. Caricatura de *Parade* por E. Brod en *Le Carnet de La Semaine: gazette illustrée, littéraire, politique, économique et satirique*, 3 juin 1917, 104, p. 21. Fuente gallica.bnf.fr / BnF

Cocteau depositó sus anhelos de triunfo en *Parade*, tras tres intentos fallidos: *Le Dieu Bleu*, *The Cinq grimaces pour Le songe d'une nuit d'été* y *David*.

Como se indicó *Le Dieu Bleu*, con libreto de Cocteau y Madrazo, fue un fracaso, un ballet con música de Reynaldo Hanh¹², coreografía de Michel Fokine, escenografía y vestuario de Léon Bakst (Kochno, 1970: 74).

The Cinq grimaces pour Le songe d'une nuit d'été (1915), fue una obra inconclusa en estilo circense basado en la obra *A Midsummer Night's Dream* de William Shakespeare, con música compuesta en 1915 por Erik Satie¹³ para ser presentada en el circo Medrano¹⁴ con los payasos hermanos Fratellini. Este proyecto a cargo de Cocteau fue impulsado por el músico Edgar Varèse con fines propagandístico para ir en ayuda de los heridos de la guerra y contribuir a situar a Shakespeare como un aliado francés ante los alemanes. La conmemoración a William Shakespeare que se estaba organizando en Berlín no se interrumpió al estallar la Primera Guerra Mundial y, en la prensa, surgió una batalla de ingleses, alemanes y franceses, sobre la apropiación del autor inglés (Heine, 2016). Louis Varèse indica, sobre este proyecto de su esposo, que la intención de Varèse era presentar música francesa compuesta por Erik Satie, Florent Schmitt,

Maurice Ravel, Ígor Stravinsky y él mismo (Nichols, 2011: 169-170).

Cocteau, exasperado por la apropiación alemana de Shakespeare, entró en la discusión pública por medio de la revista *Le Mot* que dirigió junto a su amigo Paul Iribé, en ella arremetió contra el programa de la temporada 1913-1914 impulsado por Reinhardt, que incluía *Midsummer Night's Dream*. No cancelar los conciertos tras el estallido de la guerra le era inconcebible.

Paralelo a estas polémicas el proyecto avanzaba, el diseño y decorados estuvieron a cargo de Albert Gleizes y André Lhote. Es interesante destacar la carta de Lhote a Cocteau del 11 de marzo de 1915, que rescata Heine en su estudio, donde Lhote dice ver una relación natural entre el cubismo y el circo: «Le cubisme, art qui ne se contente pas des surfaces, a son application toute trouvée au cirque où les personnages et les décors offrent au spectateur simultanément tous leurs profils» (2016). Cocteau tuvo desde su juventud una fascinación por el circo, en su capacidad de constante renovación que no se daba en el teatro. Además, estos cruces entre áreas se establecen entre los artistas, especialmente cubistas, porque surgió un interés por comprender sobre los avances científicos, físicos y matemáticos,



3. Acuarela del diseño de vestuario para el chino prestidigitador por Pablo Picasso ocupado como icono del ballet y promocionar *Parade* en prensa y piezas gráficas de publicidad. Página interior del programa de los Ballet Rusos en París de mayo de 1917 en el Théâtre du Châtelet

como la geometría no euclidiana, dimensiones superiores y la espacialidad, impulsados principalmente por las reuniones con Maurice Princet. También influyeron las tendencias filosóficas de Nietzsche y Bergson, además, de ideas teosóficas, rosacruces, masónicas y místicas de autores como Rudolf Steiner, Sar Péladan, Madame Blavatsky, P. D. Ouspensky, entre otros; que reforzaron la configuración del «espíritu nuevo» que difundió Apollinaire.

Lamentablemente este proyecto quedó inconcluso porque Gleizes y Varèse se trasladan a Nueva York¹⁵. Cocteau intenta concretarlo pero no prospera, el trabajo realizado se transforma en referencias para crear *Parade* y aplicar lo explorado en escenografía, música y en el libreto. Satie también rescata esta experiencia para elaborar la partitura de *Parade*.

Recordemos que el encuentro entre Satie y Cocteau, según el pianista Ricardo Viñes, amigo de Satie, fue el 15

de abril de 1915, en una audición de *Morceaux en forme de poire à quatre mains* con el mismo Viñes (Haine, 2016), días antes de conocer a Edgar Varèse, a través de Valentine Gross. Cocteau señala misma fecha en su texto «La collaboration de Parade» (1917c)¹⁶. En tanto, Cocteau conoce a Pablo Picasso, gracias a Varèse y Gross, el verano de 1915. Cocteau ansiaba conocerlo, sin embargo el primer encuentro no fue fluido:

[...] to the surprise of Varèse, who acted as intermediary. "Il n'est pas discours, il est formule. He gathers and sculpts himself into objects" [...] Cocteau's paradoxes and drollery would make Picasso emerge from his reserve. His agility at twisting concepts was equal to Picasso's skill at twisting wire; an equality of brio established itself. Cocteau's thinking didn't condense as suddenly as the painter's, but he had a theatrical eloquence and dazzling sense of image that Picasso would always envy (Arnauld, 2016: 152).

Parade también da inicio a una perdurable amistad.

Por último *David* (1914), con colaboración de Ígor Stravinsky, es el referente más cercano al argumento final que tuvo *Parade*. Cocteau escribe en *Le Coq et l'Arlequin*: «Un acrobate ferait la parade du "David", grans spectacle supposé donné à l'intérieur; un clown qui devint ensuite une boîte, pastiche théâtral du phonographe forain, formule moderne du masque Antique, chanterait par un porte-voix les prouesses de David et supplierait le public de pénétrer pour voir le spectacle intérieur» (1918: 69). El acróbata y la paradoja sobre el verdadero lugar del espectáculo se mantuvieron en *Parade*.

El proceso creativo de *David* fue largo, entrecortado y frustrante para Cocteau, tiempo que dedicó para estudiar sobre el tema e introducirse en técnicas sobre el uso del cuerpo en la danza –gracias a la amistad que estrecha con Paulet Thévenaz, destacado bailarín de la Escuela de Eurythmia¹⁷–, permitiéndole ir consolidando la creación del ballet y fortalecer una opinión sobre la relación de la danza con la música. Maravillado por la virtuosidad de Thévenaz, Cocteau le da el rol principal para interpretar a David con danzas inspiradas en acrobacias de gimnasia y el circo y en el *music-hall* (Arnauld, 2016).

En estos años Cocteau se enfrentó a la severa personalidad de Diaghilev, sentía la presión de concluir con una buena obra y superar el revés sufrido con *Le Dieu Bleu*.

This was a huge disappointment to Cocteau who subsequently felt it imperative to impress Diaghilev and become more valuable to the ballet company. Léonide Massine recalls that Cocteau's suggestions "sometimes amused and sometimes irritated Diaghilev. But he was usually ready to listen to them, for he felt that Cocteau brought to the company a breath of avant-garde Paris". Diaghilev, however, was impatient with Cocteau's constant need for approval and acceptance (Doyle, 2005: 18).

David queda inconcluso. Nace *Parade*.

Conclusión

Teniéndose presente estos inconvenientes previos, Cocteau debió sentir la carga de una crítica dividida por *Parade*. En teoría el ballet no estaba predestinado al fracaso

crítico, sí a provocar. Cocteau asumió que transcurrido cuatro años desde el escándalo de *La consagración de la primavera* de Stravinsky, el público francés habituado a los programas de los ballet rusos, recibiría bien una obra que exaltaba la originalidad de la música francesa, que dialogaba con el mundo popular y la modernidad parisina: los *music-hall*, el circo, el cine, la publicidad, los sonidos de las máquinas modernas y las nuevas estéticas exploradas desde hacía más de diez años por los cubistas. Representar la vida contemporánea hizo que artistas cercanos a las nuevas tendencias aplaudieran *Parade*, fue un momento donde las artes se conjugaron para manifestar el nuevo mundo que se estaba configurando, aún bajo la guerra. «Silbidos y ovaciones. Prensa insultante. Algunos artículos-sorpresas. Tres años después, los detractores aplauden y no se acuerdan de haber silbado. Es la historia de *Parade* y de todas las obras que cambian las reglas del juego» (Cocteau, 1957: 104).

Notas

* Este artículo se deriva de la investigación titulada *Procesos creativos y recepción de «PARADE, ballet realista» (1917)*, 2020, donde se investigó aspectos de los procesos creativos de cada artista participante estudiando documentos de primeras fuentes (bosquejos, fotografías, cartas, partitura, etc.), conservados en diversos archivos y bibliotecas, junto con compilar y revisar reseñas y críticas de la prensa francesa y española en relación al estreno del ballet en 1917.

1 Por petición de Jean Cocteau la partitura incluye sonidos de la modernidad como: máquinas de escribir, sirenas. Incorporaciones antecesoras a las obras de Varèse, considerando *Amériques* (1918-1921), estrenada en 1926.

2 El 13 de mayo de 1912 se estrenó en el Théâtre du Châtelet, *Le Dieu Bleu* para los *Ballet Russes* de Diaghilev. Cocteau escribe el libreto junto a Federico de Madrazo, un relato ambientado en la India sobre deidades hindúes. La obra fue un fracaso causando mucha ira en Diaghilev que esperaba una recepción exitosa.

3 El programa fue financiado por un comité de obras de beneficencias organizadas por *dames patronnesses* en beneficio a los soldados: «Oeuvre du Soldat blessé ou malade», presidido por la Sra. Paul Dupuy; «Pour les Ardennais» por la condesa A. de Chabrilan; «Les Cantines au Front», dependiente de la Cruz Roja y «Pour les Prisonniers Polonais», presidido por la princesa A. Sapieha. Diaghilev, 1917: 3.

4 *Parade* se reestrenó en el Théâtre des Champs-Élysées de París, el martes 21, en una velada dedicada a Picasso, el viernes 24 y el domingo 26 de diciembre.

5 Cocteau en 1915 en *Le Mot*, n.º 18, también ironizó sobre el término, relacionándolo con lo germano. Después tomó una postura de defensa al cubismo.

6 *Boches* era el término despectivo que utilizaban los franceses para referirse a los alemanes y todo lo que remitía a la cultura germana, un término derivado de *caboche* (derivación de la germanía española al argot francés: cabezón, testarudo, obstinado), ocupado desde 1870 por los franceses durante la guerra franco-prusiana para referirse a los alemanes. Cocteau en *Le Mot* también ocupa la expresión boche.

7 Fotografías conservadas en el Museo Picasso de París.

8 Ballet en un acto basado en *Le donne di buon'umore* de Carlo Goldoni, música de Domenico Scarlatti, orquestado por Vincenzo Tommasini; diseño de escenografía y vestuario de Léon Bakst.

9 Para el 10 de abril, estreno del programa en el Teatro Costanzi, Diaghilev organizó en el vestíbulo una muestra con obras de: Bakst, Lariónov, Goncharova, Balla, Depero, Prampolini, Carrà, De Chirico, Severini, Picasso, Gris, Léger, Braque, Derain, Rivera, entre otros. Colección particular de Massine que empezó a formar en 1914, algunas piezas habían sido adquiridas por Diaghilev para su bailarín.

10 En reseñas de prensa e impresos de época, el nombre de Satie aparece indistintamente como Erik o Eric. Las veces que se incluye en este artículo como Eric, corresponden a la transcripción literal de la cita desde el documento fuente. Lo mismo en el caso de Mijaíl Lariónov.

11 Ballet estrenado en el Grand Théâtre de Ginebra el 20 de diciembre de 1915.

12 Schejjen destaca que Hanh: «not exactly a giant of the concert hall, more the darling of salons and cafés. It was sheer luck that he became the first French composer to have a commissioned piece premiere with the Ballets Russes: Debussy and Ravel had still to finish their own works» (2009: 244).

13 El trabajo musical de Erik Satie era una composición que venía trabajando con antelación a su encuentro con Cocteau y previo a la solicitud de Varèse. La partitura se publicó por primera vez en 1929.

14 El Circo Medrano otorgaba el escenario circular, imitando el teatro isabelino, una adecuación favorable ante la imposibilidad de ocupar otros teatros debido a la guerra.

15 Gleizes a fines de septiembre, Varèse el 18 de diciembre.

16 Ornella Volta sitúa el encuentro de Satie con Cocteau en 1916, teniendo como referencia el telegrama que envía Satie a Cocteau el 26 de abril de 1916, sin embargo, Malou Haine (2016) toma como referencia el diario íntimo de Viñes, donde registró los sucesos de aquellos años y encuentros que se producían en las veladas artísticas, una fuente fidedigna al ser un amigo cercano de Satie e ir registrando día a día sus impresiones.

17 La escuela de Eurytmia, en Montparnasse, desarrollaba el método ideado por el suizo Emile Jaques-Dalcroze.

Bibliografía

- ANÓNIMO (1917a), «L'interview», *Le Cri de Paris*, n.º 1045, 8 avril, pp. 10-11, Bibliothèque Nationale de France/BnF/Gallica, París.
- ANÓNIMO (1917b), «Au Châtelet», *Le Figaro*, 8 mai, p. 4, BnF/Gallica, París.
- ANÓNIMO (1917c), «Dans Les Théâtre», *Le Gaulois: littéraire et politique*, 18 mai, p. 4, BnF/Gallica, París.
- ANÓNIMO (1917d), «La Matinée russe au Châtelet», *Ça et La, Le Gaulois: littéraire et politique*, 19 mai, p.4, BnF/Gallica, París.
- ANÓNIMO (1917e), «Ballets Russes», *Le Cri de Paris*, n.º 1051, 20 mai, p. 12, BnF/Gallica, París.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1917), «Parade et L'Esprit Nouveau», *L'Excelsior*, 11 mai, p. 7, BnF/Gallica, París.
- ARNAULD, Claude (2016), *Jean Cocteau. A Life*, Yale University Press, New Haven y Londres.
- ATENCIA, Belén (2016), «El ballet de *Parade* de Picasso y su papel en la estética cubista de la galería de *L'Effort Moderne*», *Boletín de Arte*, n.º 37, pp. 71-78. <<https://doi.org/10.24310/BoLArte.2016.v0i37>>.
- DE CAILLAVET, Simone (1917), «Ballets Russes», *Le Gaulois: littéraire et politique*, 25 mai, p. 1, BnF/Gallica, París.
- COCTEAU, Jean (1917a), «Avant "PARADE"», *L'Excelsior*, 18 mai, p.5, BnF/Gallica, París.
- COCTEAU, Jean (1917b), «La Collaboration de "Parade"», *Nord-Sud. Revue Littéraire*, n.º 4-5, Juin-Juillet, pp. 29-31.
- COCTEAU, Jean (1917c), «Parade: Ballet Réaliste. In Which Four Modernist Artist Had a Hand», *Vanity Fair*, september, pp. 37 y 106, Archive Vanity Fair.
- COCTEAU, Jean (1918), *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique*, Éditions de la Sirène, París.
- COCTEAU, Jean (1957), *Teatro. Baco, Los Novios de la Torre Eiffel, Los Caballeros de la mesa redonda*, Losada, Buenos Aires.
- COLLAER, Paul (1921), «Socrate», *Action*, n.º 10, november, pp. 29-31.
- DIAGHILEV, Serge (1917), *Programme officiel des Ballets russes: Théâtre du Chatelet*, Mai, Maurice de Brunoff Éditeur, París.
- DOYLE, Trayce A. (2005), «Erik Satie's ballet Parade: an arrangement for woodwind quintet and percussion with historical summary». En: <https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/3389> (fecha de consulta: 21-11-2020).
- EPARDAUD, Edmond (1917), «A Propos de Cubes. Chronique», *La Presse*, 23 mai, p. 2, BnF.
- GRIS, Juan (2008), *Correspondencia y escritos*, Edición crítica de M.ª Dolores Jiménez-Blanco, Acantilado, Barcelona.
- HAINÉ, Malou (2016), «*Le Songe d'une nuit d'été*. Un spectacle avorté de Jean Cocteau (1912-1915)». En: <<https://cahiersjeancocteau.com/articles/songe-d-une-nuit-d-ete/>> (fecha de consulta: 15-10-2020).
- LALO, Pierre (1917), «La Musique», *Le Temps*, 28 mai, p. 3, BnF/Gallica, París.
- LEFRANC (1917), «En plains chants». *Le Strapontin*, n.º 13, 31 mai, pp. 4-5, BnF/Gallica, París.
- NICHOLS, Roger (2011), *Ravel*, Yale University Press, New Haven.
- NORTON, Leslie (2004), *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, McFarland & Company, Inc. Publishers, North Carolina y Londres.
- MAXEL, Henri (1917), «A Propos des Ballets Russes. M. Léonide Massine», *La Rampe. Revue Hebdomadaire des Spectacles*, n.º 71, 24 mai, p. 9, BnF/Gallica, París.
- MAUD (1917), «Châtelet: Les Ballets Russes», *La Mode au Théâtre, La Rampe. Revue Hebdomadaire des Spectacles*, n.º 71, 24 mai, p. 13, BnF/Gallica, París.
- ORLEDGE, Robert (2002), *El mundo de Satie*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- POUEIGH, Jean (1917a), «Cubisme et la Musique», *La Rampe. Revue Hebdomadaire des Spectacles*, n.º 71, 24 mai, p. 1, BnF/Gallica, París.

- POUEIGH, Jean (1917b), «Châtelet: Les Ballets Russes. Parade-Soleil de Nuit-Las Meninas. La Critique Musicale», *La Rampe. Revue Hebdomadaire des Spectacles*, n.º 72, 31 mai, p. 4, BnF/Gallica, Paris.
- POUEIGH, Jean (1917c), «La Musique. Parade-Soleil de Nuit-Las Meninas. Le Carnet Des Coulisses», *Le Carnet de La Semaine: gazette illustrée, littéraire, politique, économique et satirique*, n.º 104, 3 juin, p. 12, BnF/Gallica, Paris.
- SATIE, Erik (2006), *Cuadernos de un mamífero*, Acantilado, Barcelona.
- SCHEIJEN, Sjeng (2009), *Diaghilev. A Life*, Oxford University Press.
- STEEGMULLER, Francis (1970), *Cocteau. A Biography*, Littler Brown, Boston.