

ADOLFO SALAZAR, CRÍTICO DE LOS *BALLETS RUSSES*

Hélène Frison

(Université Paris XIII-Nord)

Observador constante del movimiento ruso en todos sus aspectos: político, literario o artístico, y entusiasta singularmente de éste, me he esforzado siempre dentro de mis límites modestísimos en extender mis simpatías.

[Salazar 1916c]

En toda Europa, el siglo XIX es el que alaba la música y exalta la figura del compositor. Junto con Novalis, Schopenhauer, Hoffman o Nietzsche se considera la música como « [...] la géni-trice de tous les arts, celle d'où ils sont issus et au sein maternel de laquelle ils devraient ren-tre-r» por su dimensión inefable [Einstein 1959: 30]. Sin embargo, en España, la música no interesa y los músicos, considerados simples «obreros de la solfa»¹, quedan en ridículo por su falta de formación intelectual. Según Barbieri, la música no solo no ocupa el lugar que le cor-responde en la sociedad, sino que también sufre una carencia de consideración. Es significati-va su lucha para que la música entre en la Academia de San Fernando: aunque la creación de la academia se remonta a 1752, hay que esperar 1873 para que la música sea aceptada.

No obstante, durante la segunda mitad del XIX, la situación conoce un cambio paula-tino. En primer lugar, porque se insta cada vez más a la regeneración musical; segundo, porque las clases burguesas se interesan cada vez más por las prácticas sinfónicas. En los quince primeros años del siglo XX, se desarrollan las infraestructuras, lo cual permite aumen-tar las posibilidades de audiencia. Entre 1900 y 1939, se organizan nada menos que unas 150 sociedades musicales. Su aparición permite constituir una costumbre de consumo estable y, por lo tanto, ampliar las ne-cesidades de los «productores» de música para responder a esta nueva demanda. Se solicita cada vez más a los compositores y se van creando coros y orquestas. Es en 1905 cuando se funda la Orquesta Sinfónica de Madrid. Cinco años después, la capital se dota también de una Orquesta

¹ Carta de Barbieri a Pedrell, [Casares Rodicio 1986: IXL].

Filarmónica mientras que Barcelona crea, a su vez, el mismo año, su propia Orquesta Sinfónica.

Este periodo, caracterizado por el aumento de posibilidades de escucha y por el ensanchamiento del repertorio, también conoce el auge del acceso a la información. El desarrollo de la prensa escrita, así como el interés creciente del público por la música se plasman en el florecimiento de publicaciones. Aficionado a espectáculos y a óperas, este se apasiona por las reseñas, los testimonios y otros tantos comentarios de conocedores. Si bien los grandes periódicos dedican una parte de sus páginas a la actualidad musical, una publicación estimable debe, de ahora en adelante, tener su(s) propio(s) especialista(s). Mientras tanto, aparece una serie de revistas especializadas, y las revistas culturales también dedican páginas a la música. Poco a poco, aquellos músicos que escriben en la prensa toman conciencia de la gran oportunidad que constituye esta visibilidad inédita: las reseñas dan paso a los análisis, los testimonios, a los ensayos estéticos. Cada periódico se vuelve una potencial tribuna para estos nuevos músicos-intelectuales, convencidos de la importancia social de su papel.

Paralelamente a su responsabilidad de noticiar, estos críticos se preocupan también por formar a sus lectores en las diferentes tendencias que aparecen y por influir en la creación musical. Lo que pregonaba Barbieri medio siglo antes tiene sus consecuencias, ya que la voz de los músicos resuena dentro de la esfera cultural del país. Gracias a su formación intelectual, estos son competentes para entablar una reflexión teórica sobre el porvenir musical de España. Pero esta vez, el debate sobrepasa el limitado círculo de melómanos: trata de la identidad nacional, de la función de las instituciones o de las vanguardias europeas y, por ese mismo motivo, suscita el interés de los intelectuales por la música.

La figura de Adolfo Salazar es una de las más famosas de la crítica musical española de la Edad de Plata por sus numerosos artículos y también por la variedad de temas y compositores que presentó. La novedad de su concepción del ejercicio de la crítica fue motivo para que se volviera famoso. Como ha analizado Emilio Casares Rodicio, Salazar amplificó el terreno de estudio interesándose por la música en «sus connotaciones sociales, filosóficas, literarias y, por supuesto, artísticas» [1987: 282]. Por lo demás, siempre estuvo atento a lo que se hacía en Europa y, convencido de que la modernidad para España tenía que inscribirse dentro de lo que se hacía ahí, se esforzó por presentar en sus artículos lo que se publicaba y se estrenaba en Europa. La correspondencia que comparte con eminentes hispanistas franceses como Roland-Manuel

o Jean-Aubry, así como la traducción y publicación de artículos suyos en revistas extranjeras, ilustran la intensidad de sus vínculos con el exterior. Se destacó también por su gusto por la polémica, no sin acarrear numerosas enemistades en su época. Es esta una tendencia que se puede entender como una vertiente de su concepción combativa de la crítica. Carlos Villanueva ha mostrado cómo sus silencios y su parcialidad, tantas veces denunciados, formaban parte de una estrategia para asentar su visión [Nagore, Sánchez de Andrés, Torres 2009: 221-264]; visión que a nivel ideológico se funda en el pensamiento de Ortega y Gasset, tal como explicó Villanueva, y a nivel estético, en el de Manuel de Falla.

Cuando la compañía de Diaghilev, los *Ballets russes*, llega a España en 1916, Salazar inicia su carrera de crítico. Lleva casi dos años escribiendo en la *Revista Musical Hispano-Americana*² y no ha definido totalmente aún sus paradigmas de la modernidad. Aboga por la Escuela rusa y la del Grupo de los Cinco³ – y no tanto por la Escuela Francesa tal como lo hará después. Como otros tantos críticos, Salazar, al descubrir los *Ballets russes*, es consciente de presenciar algo completamente nuevo y empieza a reseñarlos. Su dedicación a la compañía corre parejas con su afirmación profesional y la radicalización de sus posicionamientos: «asume la crítica musical como misión de vida y confiesa su absoluta adhesión a Falla» [Carredano 2008: XV].

Salazar es indudablemente el crítico español que más escribió sobre la compañía. Siguió publicando durante los años de dificultad de esta, cuando, al repetirse las temporadas madrileñas ya dejaban de ser un tema predilecto para otros críticos. A la manera de un representante de los *Ballets* en tierras españolas, Salazar dio testimonio de la actualidad de la tropa hasta su disolución en 1929. Esta constancia ilustra el profundo interés del crítico por lo que consideró como una emblemática manifestación de la modernidad: «Los Bailes rusos acaparraron toda la historia artística de Europa de estos últimos veinte años: historia escénica, pictórica y musical, y su influjo se extendió por todas partes, penetrando, hasta los últimos y más secretos rincones» [Salazar 1929a: 3].

2 Según Consuelo Carredano, se publicaron sus primeras colaboraciones en la *Revista Musical Hispano-Americana* entre 1914 y 1915. Sin embargo, en el primer currículum entregado a La Casa de España en México aparece la fecha de 1904, fecha que no pudo ser confirmada por la investigadora [Nagore, Sánchez de Andrés, Torres 2009: 177-178].

3 Se suele denominar «Grupo de los Cinco» al cenáculo que reunía alrededor de Balakirev a Cui, Borodine, Moussorgski y Rimski-Korsakov.

1.-SALAZAR, TESTIGO Y PEDAGOGO DE LOS *BALLETS RUSSES*

Su influencia [la de los Ballets russes] abarcó desde lo lírico hasta lo decorativo, y cuando no fué agente directo, fué, a lo menos, una influencia fecundante y, desde luego, una alianza poderosa, que ayudaba a prosperar ideas, que de otro modo, y sin la preparación que ellos realizaron, quizá no se hubieran atrevido a nacer [Salazar 1929a: 3].

La compañía aparece como el resultado de la fusión entre el legado del concepto de «arte total» de Wagner y un estado excepcional del ballet en Rusia⁴. Del músico, la compañía retoma la idea de asociación de las artes en el escenario. Va, en cambio, en contra de la figura de demiurgo, del creador único (Wagner como compositor, escritor y director de sus óperas) para defender la colegialidad de los artistas. La creación de un ballet es el producto de la co-laboración entre el pintor, el coreógrafo y el músico. Y contra la inmovilidad de la ópera, Diaghilev apuesta por el ballet. En primer lugar, porque el ballet está en su momento álgido en Rusia, principalmente gracias al talento de figuras como Karsavina, Pavlova, Fokin o Ni-jinski, que modernizan el género sin renunciar a su técnica clásica. Luego, porque la danza goza de un nuevo interés desde que sedujo a los simbolistas por su dimensión inefable; tanto más cuanto que la aparición de nuevas bailarinas como Lois Fuller o Isadora Duncan encarna esta modernidad.

A pesar de su nombre, la compañía de los *Ballets russes* nunca bailó en su país de origen. El propósito de su director, Diaghilev, era «revelar Rusia a Rusia, revelar Rusia al mundo, revelar el mundo —nuevo— a sí mismo»⁵. Esta compañía no está vinculada a ningún país ni a ninguna sala. Se produce en los teatros con los que ha firmado un contrato. De hecho, según las ofertas y las circunstancias, la compañía se desplaza y presenta sus obras. Ilustra así el fenómeno de uniformización de la cultura característica de la modernidad, tal como lo explica Bayly en su obra *The birth of the modern world, 1780-1914: global connections and comparisons* [2010]. De París a Nueva York, se estrenan los mismos espectáculos bailados por los mismos artistas. Esta circulación contradice la idea de centro y periferia, ya que el público de Madrid presenció los mismos ballets que el de París.

Si bien las giras por la Península son numerosas, rara vez aparece España en los catálo-

4 Véanse los cinco primeros capítulos de *La grande histoire du ballet russe: de l'art à la chorégraphie* [Andreevskaâ, Smirina 1998].

5 «Ce qu'il voulait? Trois choses précises, révéler la Russie à la Russie, révéler la Russie au monde, révéler le monde – nouveau – à lui-même» [Brussel 1930:37].

gos y libros dedicados a la historia de los *Ballets russes*. En 1914, al estallar la Primera Guerra Mundial, se encuentra la compañía en la imposibilidad de seguir bailando en los países beligerantes. En busca de nuevos escenarios, decide viajar a Estados Unidos, y luego a España. Dicha presencia forzosa y prolongada resulta muy fructífera. Permite un verdadero encuentro entre la compañía de renombre internacional y los artistas españoles más atentos a la modernidad. Y lo que pareció en un momento dado un último recurso se vuelve fermento creador: numerosos artistas españoles integran la compañía, se crean ballets rusos «español-les»⁶ y se intuye que la danza puede ser una posibilidad de renovación para el teatro español «en crisis»:

En 1917 (sic), definitivamente desarraigada de su patria nativa por la revolución, la Compañía de Bailes Rusos del señor Diaghilef (sic) asombraba al público del Teatro Real de Madrid, no más levantarse el telón. [...] El prestigio de su arte había hecho más en sus excursiones por Europa que todas las disquisiciones y polémicas en pro de la re-novación escénica [Rivas Cherif 1991: 40].

Cabe recordar que la compañía se caracteriza también por su capacidad de integrar artistas de diferentes ídoles: Picasso, Falla, Stravinski son alumnos de los nombres más famosos que se vincularon en un momento u otro con la compañía. Sus incesantes giras les proporcionan la oportunidad de exportar sus obras. Esta capacidad de absorción influye en las estéticas de las obras creadas, ya que, según los periodos, los artistas y las modas, las corrientes cambian y evolucionan. Así, la modernidad que encarna la compañía a su llegada en España en 1916 con obras como *Sheherazade* (1910) poco tiene que ver con la de obras como *Parade* (1917) o *El sombrero de tres picos* (1919). Esta plasticidad de la compañía permite entender la longevidad de las críticas de Salazar que sigue comentando las evoluciones propuestas.

Como la mayor parte de los críticos que escribieron sobre los *Ballets russes*, a Salazar lo impresionó ante todo la gran coherencia visual de los espectáculos. La convergencia de los decorados y trajes, de la coreografía y de la música con el fin de crear la misma ilusión fue lo que subrayaron con mayor frecuencia: «Lo admirable es el conjunto, de una armonía exquisita, de una riqueza extraordinaria, de una belleza sorprendente» [Mascarilla 1916:3]. En este punto, Salazar coincide con la mayoría de los críticos. Se diferencia en el propósito que confiere a sus páginas. Lejos de ser meros testimonios o relatos de impresiones personales, sus críticas —influen-

6 Cf.: John K. Walsh, «España y los Ballets Russes de Serge Diaghilev. Contexto histórico: España durante la Primera Guerra Mundial», [Nommick, Álvarez Cañibano 2000: 23-30].

ciadas por el pensamiento orteguiano— aclaran la obra con el fin de hacerla más comprensible.

Esta voluntad esclarecedora se nota en la forma que toman sus críticas, que suelen aparecer por series. En vez de páginas sueltas que se publican ballet tras ballet, Salazar propone panoramas o «reportajes» que tienen una unidad temática. Estas series se organizan de manera sincrónica o diacrónica. Durante la primera época presenta panoramas sincrónicos que se centran en los diferentes aspectos de los espectáculos: la puesta en escena, la música y la coreografía, principalmente. Es el caso, por ejemplo, de la serie publicada en agosto de 1916 durante la temporada estival dada por la tropa en San Sebastián a petición del rey Alfonso XIII. La presentación de las representaciones se complementa con análisis temáticos ilustrados por las referencias a los ballets estrenados la noche anterior. Salazar analiza su novedad en términos genéricos: «el de la pantomima moderna» [1916b].

En estas crónicas sorprende la atención que presta Salazar al cuadro escénico. Mientras que la mayoría de los críticos se centra en el papel de los pintores y en la dimensión cromática, Salazar se centra en el gesto, el movimiento, la interpretación, así como en su adaptación al escenario:

¡Cuánta gente hay todavía que no sabe que el drama está en el actor y no en lo que le rodea! Y es que es la veracidad de su pasión y no la de los accesorios la que nos interesa... [...].

El máximo de simplificación escénica nos lo han presentado los “Bailes rusos”. Merced a ello la atención está fija y pendiente “exclusivamente” del danzarín, que es en resumen de cuentas lo mismo que en el teatro en general y por lo tanto el de ópera, sobre quien se concentra la acción y se enfocan las intenciones de la música. La decoración no hace – ni debe hacer – más que aislar el trozo de escenario del resto del teatro, como el marco del cuadro y cuando más “situar” el momento escénico de la más elemental manera y con el más sencillo simbolismo [1916a].

Ahí radica su primera originalidad: un enfoque sobre el cuerpo que vincula los *Ballets russes* con los grandes movimientos europeos de la renovación de la escena, como Meyerhold o Gordon Craig, entre otros. Sus análisis sobre la danza se incluyen dentro de esta orientación. Cabe recordar que los artículos dedicados a la danza eran entonces muy poco frecuentes. A modo de comparación, solo en 1923 se emplea el término «crítico coreográfico» atribuido a André Levinson para sus crónicas publicadas en *Comœdia* [Prouteau 2010: 252].

Paralelamente a estos panoramas temáticos, Salazar también publica series diacrónicas que ilustran su voluntad historicista al inscribir la compañía dentro de la evolución más general

de las artes. Ese es el caso de la serie de 1921 en la que presenta la novedad de la tropa en relación con la evolución escenográfica. Ocho años después, en homenaje al vigésimo aniversario de la compañía, el crítico ofrece una mirada retrospectiva sobre la historia de la compañía, desde el proyecto inicial, centrado en la música y la pintura, hasta sus últimas creaciones.

Estos dos enfoques —sincrónico y diacrónico o pluridisciplinar e histórico— se complementan para realzar la novedad o, mejor dicho, las novedades de la compañía, al mismo tiempo que se la inscribe dentro de una evolución europea más general.

Además de esas series, Salazar publica una multitud de reseñas dedicadas a acontecimientos más puntuales como los homenajes rendidos, la publicación de memorias o la salida de discos como, por ejemplo, las primeras grabaciones de *Petrouchka* [1929b:2] y de *La consagración de la primavera* [1929c:2], un interés por las grabaciones también innovador.

2.- UNA CRÍTICA AL SERVICIO DE UNA VISIÓN (ÚNICA) DE LA MODERNIDAD

Si la crítica no es esto, ¿qué es, pues? Primero, un combate, para ayudar a los que más se admira. Después, una corona de laurel, que nos desembarace del lastre de nuestras admiraciones y nos deje libres para seguir mirando adelante [1929a: 3].

Son dos las razones que hacen de Salazar un testigo privilegiado de la primera estancia de la compañía en España. En primer lugar, sus vínculos con los miembros de la cúpula de la compañía a través de los círculos madrileños: García-Márquez, en su biografía de Massine, recordó las veladas organizadas tanto por la alta aristocracia como por las más insignes figuras de la vida artística madrileña de aquel entonces, a las que solían asistir Diaghilev, Massine, Ansermet y Stravinsky [1995: 67 y 70]⁷. Luego, cabe recordar los nexos del crítico con los ambientes musicales vascos, lo cual le permitió ser cronista de la temporada estival en San Sebastián en 1916.

En esas crónicas donostiaras, Salazar alude a aquellos conciertos privados celebrados en casa de Miguel Salvador y a los que asisten Diaghilev, Stravinski y Massine, entre otros. Durante estas veladas madrileñas, se tocaron fragmentos de obras y, particularmente, de *La consagración*

7 « Eager, as usual, to explore new trends in all the arts, Diaghilev and Massine soon were immersed in musical life outside the Teatro Real, attending concerts and recitals at the Ateneo, the Circulo de Bellas Artes, and the Ritz Hotel. The performances featured the most recent compositions of European and Spanish composers performed by prominent musicians and singers, among them Falla, Ricardo Viñés, and Arthur Rubinstein.», [García-Márquez 1995: 67].

de la primavera, que no fue interpretada públicamente durante esta primera temporada⁸. Se evoca también el proyecto de un ballet ruso-español con la colaboración de Manuel de Falla⁹. Dos elementos determinantes en la recepción de la primera temporada rusa y en los vínculos que se tejieron entre Salazar, Falla y la compañía.

Al finalizarse la primera temporada del Real, Salazar sigue a la compañía en San Sebastián. En su correspondencia con Stravinski, expresa claramente el propósito de su viaje: «Próximamente me iré a San Sebastián porque me han dicho que darán un *Petrouchka*» [Carredano 2008:21]. Las obras del compositor ruso son entonces poco conocidas en España. Se estrenaron sólo tres durante unos conciertos en la capital. La temporada rusa y, sobre todo, la presencia de Stravinski en Madrid constituyen oportunidades para descubrir la música del que, tras el escándalo de la creación de la *Consagración*, fue proclamado «Papa de la modernidad» [Jarocinski 1982:71]. Cada actuación de la compañía, como sus ensayos y los conciertos privados, son ocasiones para explorar una música cuya novedad no se deja aprehender a la primera escucha. Tal como le escribe Salazar al compositor, la temporada donostiarra es una oportunidad suplementaria para ahondar en sus partituras. Es más, el artículo que acabó de publicar en la *Revista Musical Hispano-Americana* levantó gran revuelo, tal como lo ha comentado Consuelo Carredano Fernández:

Lo que en un principio parecían civilizadas divergencias, acabó por convertirse en un auténtico campo de batalla en el que Salazar, Falla, Salvador, críticos como José María Orúe, e intérpretes solidarios con las mismas causas como el pianista Joaquín Nin o el prestigiado hispanista francés de Londres Georges Jean-Aubry, responden a los continuos – y no siempre francos – ataques de Rogelio Villar y de sus correligionarios [Carredano Fernández 2006: 94].

Efectivamente, las declaraciones de Salazar a favor de Stravinski y, tal vez aún más, su estigmatización a los que no apoyan esta modernidad¹⁰ desencadenan una polémica dentro de la revista especializada. Por un lado, están los que defienden la Escuela de París citando a Stravinski como paradigma de la modernidad. Por el otro, están los que defienden el neorromanticismo

8 El relato de aquella velada celebrada en casa del crítico Miguel Salvador es evocada varias veces por Adolfo Salazar por una parte (ver sus artículos [1916:8; 1916c; 1918:2]) y por otra parte, por Joaquín Fesser, [1916:8-10].

9 Ver los artículos siguientes [1916:8; 1916c; 1918:2].

10 Aparte de los artículos de Salazar, se pueden citar los siguientes: [Falla 1916a], [Falla 1916b], [Orúe 1916:7], [Nin 1917:5-8], [Jean-Aubry 1917:1]; cf. [Carredano 2004:139-141].

y posicionamientos más tradicionales asociando el arte a la búsqueda de belleza¹¹. A partir del artículo firmado por Salazar en junio de 1916, alternan en la *Revista Musical* comentarios que sostienen una posición o la opuesta y se abre la grieta. Un artículo de Falla al fin del año trata de poner un punto final a esa controversia exponiendo las metas de la «Música Nueva»: librarse de los esquemas repetidos y vaciados entonces de sentido [1916: 8-11].

Esta polémica cristaliza los posicionamientos y, a la vez que divide en el seno de la revista en dos bandos opuestos a los que defienden la modernidad de la Escuela de París contra los otros, también sella el posicionamiento común de Falla y Salazar en defensa de la «Música Nueva» como contrapunto al ciclo germánico. De ahora en adelante, esta vía estética será la única defendida por el crítico.

Esta primera estancia rusa sirve de caballo de Troya a Salazar para profundizar en la música de Stravinski, precisar sus propios posicionamientos y, finalmente, librar una primera batalla en nombre de la/«su» modernidad. Esta forma de instrumentalización de la recepción de los ballets rusos se hace aún más patente cuando se crea *El sombrero de tres picos*, ballet ruso que reúne a Massine para la coreografía, a Picasso para el decorado y los trajes y, sobre-todo, a Falla para la partitura.

Se ha difundido una imagen monolítica de la recepción de Falla en España. De hecho, se suele decir que, al volver de París en 1914, la crítica fue unánimemente elogiosa. Sin embargo, los estudios de Elena Torres Clemente matizan el carácter consensual de su recepción datándolo en los años 30 y analizando el papel de Salazar en este proceso [Nagore, Sánchez de Andrés, Torres 2009: 265-286]. Explica, pues, cómo la evolución del lenguaje fallesco desde la presentación del *Amor brujo* (1915) hasta la creación del *Retablo de maese Pedro* (1923) en Sevilla, alejó a toda una parte de la crítica madrileña. Contra los ataques, Salazar hace de escudo demostrando una y otra vez la superioridad incontestable del arte de Falla.

El sombrero de tres picos, cuya partitura resulta ser una ampliación de la pantomima creada en 1917 para Gregorio Martínez Sierra, se estrena en Londres en 1919 y aparece en París al año siguiente. Durante la última temporada rusa en Madrid, se dio por primera vez en el Teatro Real a mediados de abril de 1921. La constancia con la que Salazar reseña cada uno de los estre-

11 Se pueden citar los artículos siguientes: [Villar 1916a:19], [Villar 1916b:3-6], [Villar 1916c:11], [Gascué 1916:18], [Fesser 1916:2-4]; cf.: [Frison 2014:202-209].

nos europeos levanta la liebre. Así, por ejemplo, la creación londinense de *El sombrero de tres picos*, convertido en ballet «de Falla», ocupa los titulares de *El Sol* en 1919, pero no se limita a mencionar los estrenos, sino que los utiliza con fines argumentativos. La prueba funciona a dos niveles: el primero es la colaboración de Falla con una compañía internacionalmente conocida y emblemática de la modernidad:

El conjunto de autores que figuran en el repertorio de esa célebre compañía significa la selección más estrecha y apurada entre los músicos de cada nación, y, en cierto modo, el ingreso en ese conjunto es como un título superior que se concede a un compositor. [1919: 1].

Dicha colaboración aparece como una suerte de selección. El segundo nivel es el éxito rotundo que conoce en el extranjero. Ante los públicos más exigentes —ya que mejor informados—, según el crítico, de Londres y de París, la partitura es unánimemente celebrada. La demostración está hecha: la superioridad de Falla es incontestable. A pesar de lo que se escribe en España, el compositor pertenece a aquella élite de la modernidad europea.

3. ESTRATEGIAS PARA ASENTAR SU VISIÓN DE LA MODERNIDAD

Esta voluntad de asentar y difundir su visión de la modernidad se plasma en la adopción de diferentes estrategias, como el maniqueísmo deliberado o el silencio rotundo. En el caso del corpus de artículos dedicados a los *Ballets russes*, desarrolla una estrategia dialógante. Más allá de efectos estilísticos o de recursos internos a sus crónicas, Salazar establece relaciones con otros críticos o artículos y convoca diferentes voces para afirmar su propósito. La observación de las redes en las que se inscriben las críticas de Salazar revela su papel como mediador entre la compañía y España, teniendo en cuenta que detrás de la compañía se relacionan círculos artísticos y críticos parisinos.

Esta estrategia se declina bajo diferentes formas y podría resumirse con el término «polifonía». Al leer el conjunto de sus artículos, sorprende la multiplicidad de voces que se oyen dentro de sus propias páginas mediante citas o en el diálogo que establece con otros críticos.

Recordemos la polémica que desencadenó Salazar en la *Revista Musical Hispano-Americana* en torno a Stravinski en 1916. La publicación de críticas opuestas que argumentan una tras otra a favor o en contra de *Petrouchka* podría ser un primer ejemplo, bajo la forma del debate,

que da visibilidad a lo que él defiende.

Otra sería la que realiza él mismo dentro de sus propias crónicas, principalmente, en torno a la defensa de la figura de Manuel de Falla. Cuando Salazar escribe sobre los estrenos londinense y parisino de *El sombrero...*, alude a lo que ahí se publicó, evidentemente porque él no estaba, pero también para avalar su opinión.

Así, en 1920, cuando se estrena *El sombrero...* en París, Salazar cita largos fragmentos de una carta que recibió acerca del éxito parisino. La carta es sumamente elogiosa y Salazar la introduce cuidadosamente, aunque con poca sutileza. Recuerda la falta de objetividad de ciertos críticos españoles por su proximidad con un artista y, por ende, su falta de reconocimiento en el extranjero:

Así hay compositores, directores, pianistas o cantantes que tienen “su” crítico para an-dar por casa. Y así se fabrican tantas glorias nacionales y así se hace tantas veces el ri-dículo cuando se intenta asomarse fuera de su nación. [1920a: 2].

Alude más tarde a la coincidencia de opiniones entre las suyas y «el extranjero», sin precisar ni de qué «extranjero» se trata, ni de quién. Solo cuenta esta coincidencia que lo acredita y, de paso, da una lección a la crítica nacional por su «entre-soi». Sabiendo que luego cita la carta elogiosa, es fácil entender su función: Salazar delega su autoridad de crítico a otro, lo que le permite (des)personalizar el dictamen y ganar objetividad. Unos meses más tarde, el 4 de junio de 1920, amplifica el procedimiento y firma un artículo que constituye una auténtica revista de prensa de críticas —todas elogiosas— publicadas en Francia. Primero alude a las que publicaron los correspondientes españoles en París (Corpus Barga, Manuel Azaña y Cipriano Rivas Cherif), y luego, a las autóctonas. En total, cita más de una decena de revistas francesas (*Excelsior*, *Comœdia*, *Paris-Midi*, *L'Écho de Paris*, *L'Avenir*, *Le Figaro*, *La Liberté*, *L'Intransigeant*, *L'Europe Nouvelle*, *L'Éclair*, *La République*), todas firmadas por eminentes plumas como Adolphe Boschot, Jacques Rivière, Louis Laloy, Jean Marnold, Gustave Samazueilh o Roland-Manuel, entre otros [1920b: 2]. Todos, sin excepción, aplaudieron clamorosamente el ballet «de Falla». De nuevo, las referencias a la capital francesa sirven para confirmar su opinión y no, tal como también podrían funcionar, como compendio de lo que ahí se publicó. La fuerza de la argumentación viene esta vez de la cantidad y de la unanimidad de las críticas que confirman, en coro, la validez de sus posicionamientos.

Otra estrategia sería el diálogo o los ecos que aparecen entre los artículos de Salazar con los de otros intelectuales, tomando el ejemplo de Ortega y Gasset en *El Sol*.

En la última temporada rusa en Madrid, cuando se estrena *El sombrero de tres picos*, Salazar escribe una decena de artículos sobre los ballets rusos, cinco en marzo dedicados a la historia de la escena rusa y otros cinco en abril de 1921, exclusivamente centrados en la temporada madrileña. Mientras tanto, Ortega y Gasset publica el díptico «Musicalia» en el que analiza las razones de la impopularidad de la «Música Nueva», tomando el ejemplo de Stravinski y de Debussy [1921a y b: 3]. El contexto de publicación, así como la referencia exclusiva a estos dos compositores, muestran la cercanía entre los dos autores. En 1921, Stravinski ya no es tan impopular ni Debussy tan moderno (murió 3 años antes). La reunión de esos dos compositores bajo la misma denominación de «Música Nueva», tal como aparece en «Musicalia» es cuestionable si tomamos en cuenta que desde 1918 se denuncia, a través de Cocteau por ejemplo, el impresionismo de Debussy [Cocteau 2009: 79]. Dicha asociación solo se puede entender si se relaciona con los posicionamientos de Falla y Salazar, defensores incondicionales de Debussy desde 1915. Las coincidencias entre los dos autores no se limitan a esta extraña agrupación.

Unas semanas después, Salazar presenta la tropa rusa de Baliev, le *Théâtre de la Chauve-Souris* y, retomando la analogía establecida en el programa de mano de la compañía, titula su artículo: «Los espectáculos de la *Chauve-Souris*, un *Petruchka* de cámara». Según Salazar, la modernidad de dicho teatro estriba en su hibridación genérica, que duplica su poder de sugestión; la inteligencia de la palabra siendo suplida por la evocación:

Porque en estas funciones hay de todo: piezas habladas, cantadas y bailadas. Piezas mu-das, en francés, en ruso o bilingües. Pero todo se entiende a maravilla: las cantadas, porque, como se sabe, cuando se canta en cualquier idioma, jamás se entiende lo que se dice (ni, por otra parte, hace falta alguna), y las habladas, porque en estos artistas el poder del gesto es tal que se sigue claramente el desarrollo del asunto. [1921: 5].

En noviembre, Ortega y Gasset publica el díptico «El elogio del *murciélago*» [1921d y e: 3] en el que opone los espectáculos rusos —La *Chauve-Souris* y los *Ballets russes*— a los tradicionales (españoles), por el placer que suscitan aquellos en vez de la «apatía artística» que producen estos [1921c: 3]. Explica esta diferencia analizando la explotación del potencial escénico de los espectáculos rusos. Los ecos entre ambos artículos y la proximidad de perspectiva

funcionan de manera recíproca. Al mismo tiempo que los posicionamientos de Salazar cobran validez y prestigio al ser respaldados por los escritos de Ortega y Gasset, también sirven de fondo o de materia prima para las conceptualizaciones del filósofo, cuyo interés por los dominios de la música y de la escena, son más bien limitados. Sin embargo, cuatro años después, a la hora de redactar su famoso ensayo *La deshumanización del arte*, recordará que, a semejanza de la música, la modernidad en el arte se caracteriza por un rechazo del mimetismo, una preocupación principalmente formal y un goce ante todo estético [Frison 2015: 221-235].

Este funcionamiento polifónico parece interesante por diversas razones. Pone de realce el papel dinamizador de Salazar como núcleo dentro de unas redes, como enlace entre diferentes círculos (la crítica francesa y la española, los intelectuales y artistas españoles, así como extranjeros). Esta dedicación se puede entender por la concepción que tiene de la crítica o por la misión que se le encarga, pero también por el valor que siempre atribuyó a los *Ballets russes*. La llegada de la compañía y la reiteración de sus temporadas en la península constituyen momentos de conexión entre un paradigma de la modernidad contemporánea y España. Porque, según Salazar, las propuestas realizadas por la tropa a nivel de música, escena y danza son ejemplares y por eso les dedica tantos artículos.

BIBLIOGRAFÍA

ANDREEVSKAË, G., SMIRINA, A.: *La grande histoire du ballet russe: de l'art à la chorégraphie*, (trad. Alexandre Grouzdev et Valéry Jouravlev). Bournemouth: Parkstone Press: la Grande encyclopédie russe, col. Temporis, 1998.

BAYLY, Christopher: *El nacimiento del mundo moderno, 1780-1914: conexiones y comparaciones globales*, (trad. Richard García Nye). Madrid: Siglo XXI, 2010.

BRUSSEL, Robert: «Avant la féerie», *La Revue Musicale*, número especial, (diciembre de 1930).

CARREDANO FERNÁNDEZ, Consuelo: «Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la *Revista musical hispano-americana* (1914 – 1918)», *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, 84 (2004).

CARREDANO FERNÁNDEZ, Consuelo: *Adolfo Salazar: pensamiento estético y acción cultural (1914 – 1937)*. Tesis doctoral dirigida por Emilio Casares Rodicio, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), 2006.

CARREDANO FERNÁNDEZ, Consuelo: *Adolfo Salazar. Epistolario. 1912-1958*, Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes / Fundación Scherzo / Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2008.

CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986, vol. 1.

CASARES RODICIO, Emilio (ed.): «La música española hasta 1939, o la restauración musical», en José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, Emilio Casares Rodicio (coords.), *España en la Música de Occidente: actas del Congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, vol. 2, pp. 261-322.

COCTEAU, Jean: *Le coq et l'arlequin*. Clamecy: Stock, 2009 [1918].

EINSTEIN, Alfred: *La musique romantique*. Paris: Gallimard, 1959.

FALLA, Manuel de. «El gran músico de nuestro tiempo: Strawinsky», *La Tribuna*, (5 de junio de 1916a).

FALLA, Manuel de: «Introducción al estudio de la música nueva», *La Revista Musical Hispano-Americana*, (31 de diciembre de 1916b), pp. 8-11.

FESSER, Joaquín: «Sobre la orientación o desorientación del arte musical contemporáneo», *Revista musical hispano-americana*, (30 de octubre de 1916), pp. 8-10.

FRISON, Hélène: *La réception des Ballets russes à Madrid et Barcelone (1916-1929)*. Tesis doctoral dirigida por Serge Salaün, París: Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, UFR Langues, Littératures, Cultures et Sociétés étrangères, Études ibériques et latino-américaines, 2014.

FRISON, Hélène: «Un salto de Nijinski no puede ser contado. Ortega y Gasset, spectateur des Ballets russes», *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, Université de Provence, 2015, 50, p. 221-235.

GARCÍA-MÁRQUEZ, Vicente: *Massine: a biography*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.

GASCUÉ, Francisco: «Movimiento musical de provincias y extranjero », *Revista musical hispano-americana*, 31 de agosto de 1916, p. 18.

JAROCINSKI, Stefan: «Un apôtre de l'art apollinien», *Stravinsky. Études et témoignages présentés par François Lesure*, Paris: J.-C. Lattès, 1982.

JEAN-AUBRY, Georges, «Manuel de Falla», *Revista musical hispano-americana*, 30 de abril de 1917, p. 1.

LIMA, Robert, DOUGHERTY, Dru: «Talia convulsa : la crisis teatral de los años 20», in Robert Lima, Dru Dougherty, 2 ensayos sobre teatro de los 20, Murcia: Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984.

MASCARILLA,: «En el Teatro Real. Los Bailes rusos», *La Época*, 27 de mayo de 1916, p. 3.

NIN, Joaquín: «Música moderna», *Revista musical hispano-americana*, 30 de abril de 1917, p. 5-8.

NOMMICK, Yvan, ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (coords.): *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, 2000, Actas del congreso "España y los Ballets Russes" celebrado en Granada del 17 al 19 de junio 1989, coordinado por Vicente García-Márquez.

ORTEGA Y GASSET, José: «Musicalia I», *El Sol*, 8 de marzo de 1921a, p. 3.

ORTEGA Y GASSET, José: «Musicalia II», *El Sol*, 24 de marzo de 1921b, p. 3.

ORTEGA Y GASSET, José: «Apatía artística», *El Sol*, 18 de octubre de 1921c, p. 3.

ORTEGA Y GASSET, José: «Elogio del Murciélago I », *El Sol*, 6 de noviembre de 1921d, p. 3.

ORTEGA Y GASSET, José: «Elogio del Murciélago II », *El Sol*, 18 de noviembre de 1921e, p. 3.

ORTEGA Y GASSET, José: «La deshumanización del arte», en *Obras completas*, t. III, (1917-

1925), Madrid: Taurus, 2012 [2005].

ORUÉ, José María de: «Más sobre la orientación del arte musical contemporáneo», *Revista musical hispano-americana*, 30 de diciembre de 1916, p. 7.

PROUTEAU, Ninon: «André Levinson (1887-1933) ou l'invention d'une critique chorégraphique dans la France des années 1920», en Isabelle Launay, Sylvianne Pagès (dir.), *Mémoires et histoire en danse*. Mobiles n°2, Paris: L'Harmattan, 2010, p. 249-267.

RIVAS CHERIF, Cipriano de: *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Valencia: Pre-Textos, 1991.

SALAZAR, Adolfo: «Los Bailes rusos. Disertaciones y soliloquios», *Revista musical hispano-americana*, 30 de junio de 1916, p. 8.

SALAZAR, Adolfo: «Teatro Victoria Eugenia. Compañía de Bailes rusos», *La Voz de Guipúzcoa*, 20 de agosto de 1916a.

SALAZAR, Adolfo: «Teatro Victoria Eugenia. Compañía de los Bailes rusos», *La Voz de Guipúzcoa*, 24 de agosto de 1916b.

SALAZAR, Adolfo: «En el Victoria Eugenia. Compañía de Bailes rusos», *La Voz de Guipúzcoa*, 26 de agosto de 1916c.

SALAZAR, Adolfo: «Música», *El Sol*, 29 de abril de 1918, p. 2.

SALAZAR, Adolfo: «Triunfo del arte español. Manuel de Falla y El sombrero de tres picos. Éxitos y duelos», *El Sol*, 25 de julio de 1919, p. 1.

SALAZAR, Adolfo: «Crónicas musicales. Orquesta Filarmónica. Pérez Casas y la fantasía. Edward Elgar. Los perjuicios del elogio. El Tricornio», *El Sol*, 1ero de febrero de 1920a, p. 2.

SALAZAR, Adolfo: «El sombrero de tres picos. Manuel de Falla, y la crítica francesa », *El Sol*, 4 de junio de 1920b, p. 2.

SALAZAR, Adolfo: «La vida musical. Los espectáculos de La Chauve-Souris. Un Petrushka de cámara», *El Sol*, 28 de junio de 1921, p. 5.

SALAZAR, Adolfo: «La vida musical. Veinte años de Bailes rusos», *El Sol*, 1ero de agosto de 1929a, p. 3.

SALAZAR, Adolfo: «Petrouchka en discos», *El Sol*, 3 de septiembre de 1929b, p. 2

SALAZAR, Adolfo: «Le Sacre du printemps», *El Sol*, 8 de noviembre de 1929c, p. 2.

TORRES CLEMENTE, Elena: «La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar», en María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (coord.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, col. Música Hispana. Textos. Estudios, 2009, p. 265-286.

VILLANUEVA, Carlos: «Adolfo Salazar y la crítica musical: las otras orillas», en María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (coord.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, col. Música Hispana. Textos. Estudios, 2009, p. 221-264.

VILLAR, Rogelio: «Las pantomimas rusas», *La Esfera*, año II, 130, 24-VI-1916a, p. 19.

VILLAR, Rogelio: «Las últimas tendencias del arte musical», *Revista musical hispano-americana*, 30 de septiembre de 1916b, p. 3 – 6.

VILLAR, Rogelio: «Las últimas tendencias del arte musical», *La Ilustración española y americana*, 43, 22 de noviembre de 1916c, p. 11.