

**LA MUERTE
DEL
CISNE**

PAVIL

NADIE HA SUPERADO A ESTA MUJER GENIAL: ERA COMO UNA OBRA DE ARTE

POR estas fechas se ha cumplido el treinta y tres aniversario de la muerte de Ana Pavlova. Las generaciones jóvenes no la conocen, no han podido ver sus actuaciones, pero el nombre de la genial bailarina rusa, definitivamente instalado en la región mítica a la que sólo acceden unos cuantos privilegiados, ha llegado a hacerse familiar a todos como exponente de un valor artístico considerable. Publicamos un documental gráfico de excepcional interés. Ilustran el texto fotos absolutamente inéditas que el autor del presente reportaje ha obtenido de familiares e íntimos de Pavlova que asistieron a sus últimos momentos y que participaron también de las jornadas gloriosas de la genial bailarina. El testimonio directo de estas personas proporciona una visión más inmediata y cordial de la extraordinaria artista, la gran creadora de «La muerte del cisne».

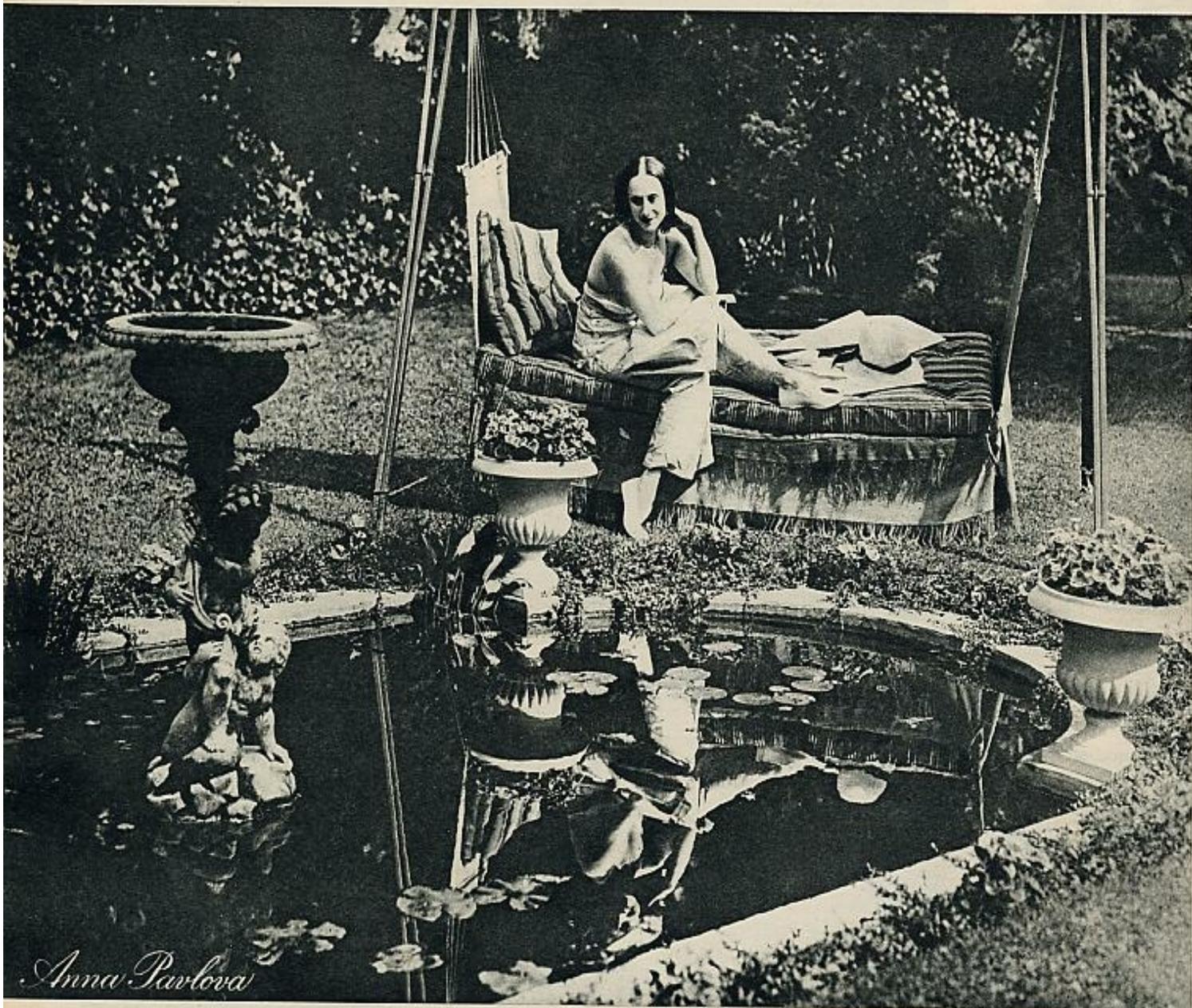
SIGUE



OWA

O UN CONJUNTO DE IDEAS EXPRESADAS PLASTICAMENTE

Ana Matveyevna Pavlova, la gran bailarina rusa. Su muerte repentina la hizo ingresar en el reino de la leyenda, cuando ya en vida había conseguido que su nombre y su figura se convirtiesen en mito.



Anna Pavlova

Ana Pavlova en el jardín de Ivy House, en Hampstead. La extraordinaria bailarina exigía poco de la vida: en su intimidad era muy sencilla y poco exigente. En cambio, en el terreno artístico fue inflexible con todo el mundo, empezando por ella misma. Pavlova había dedicado su vida entera al cultivo del arte del ballet.

SOBRE Ana Matveyevna Pavlova se ha escrito mucho y se ha hablado más todavía desde que hizo mutis por última vez. Los críticos han intentado analizar y explicar las inolvidables actuaciones de Pavlova. «Todo en vano —ha afirmado su marido, Víctor Dandré—: se la tiene que aceptar como un fenómeno místico, que ni la razón ni la lógica pueden penetrar y que está fuera del alcance de nuestra facultad de comprensión. El divino fuego que ardió en su baile fue la verdadera fuente de su genio.»

Muy poco se sabe del fallecimiento de quien ha inmortalizado en el escenario «La muerte del cisne», un número del ballet clásico que nunca falta en el repertorio de las grandes figuras. Sobre esta muerte he querido hablar con una persona que ha conocido muy de cerca a Pavlova y que la ha querido mucho: Ecoline Adama, viuda de Ernst Krauss, empresario de la bailarina rusa y amigo entrañable de Ana y de su marido, Víctor Dandré. Ecoline estaba presente cuando Pavlova murió aquella madrugada de 1931...

Como casi todas las grandes figuras del mundo artístico, Ana Pavlova tuvo mucho temperamento. No era una mujer fácil en el trato profesional. Sabía lo que quería y pedía mucho de los que le rodeaban... y de sí misma. Sin embargo, fuera del baile no exigía mucho de la vida. En su vida privada fue la sencillez misma.

Vivió para el baile; se identificó totalmente con él: la Pavlova era el baile. A él estaba consagrada con alma y cuerpo, como lo puede estar a una deidad pagana una sacerdotisa dispuesta a cuantos sacrificios requiriese su condición de elegida. Para Pavlova, bailar era vivir, y vivir era entregarse totalmente al baile.

Su muerte y el ambiente en que ésta tuvo lugar guardan extraña analogía con la escena que tantas veces encarnara en su carrera artística: la muerte del cisne. Viajera incansable, reclamada por sus obligaciones profesionales, a Ana Pavlova le tocó morir como muere el cisne junto al solitario lago, en un bosque holandés.

La zapatilla color rosa

Pero evoquemos los detalles de la muerte de Pavlova a través del recuerdo que de ellos conserva Ecoline Krauss. Como amiga, ha llorado la muerte de Ana, abrazada a su cuerpo aún caliente. Sus oídos, pendientes de cualquier deseo de la enferma, captaron el postrer susurro de Pavlova cuando ésta dijo a Margarita, su doncella: «Tréeme mi traje de cisne»...

El desenlace ocurrió en el Hotel des Indes, a la sombra de las hayas centenarias que montan guardia junto al aristocrático Lange Voorhout. Se diría que sólo faltaba un lago para hacer perfecto el símil. Pero, es que lo hubo... No muy lejos de este sitio hay un lago artificial donde solemnes cisnes y muchos patos salvajes se deslizan sobre el agua, mientras que los graznidos de las gaviotas rompen el silencio.

En mis manos tengo una de las zapatillas que Pavlova había usado en su última actuación. Nadie pudo pensar entonces que se estaba asistiendo a la actuación postrera de la Pavlova. Esta zapatilla me emociona por su reducido tamaño —19 centímetros de largo— y por el humano detalle que sólo se capta en circunstancias como éstas: la cicatriz de un pequeño zur-

SIGUE

En el jardín de su residencia, Ana Pavlova contempla a «Jack», su cisne favorito, que acudía a la llamada del ama. El nombre de la genial bailarina rusa irá siempre ligado a su creación de «La muerte del cisne», una de las piezas de repertorio obligadas de los grandes intérpretes de ballet. La Pavlova consiguió crear una versión absolutamente original y distinta.





La popularidad de la Pavlova llegó a ser enorme en su tiempo. Incluso los niños la admiraban. En una ocasión fue invitada a Dinamarca como huésped de honor de una fiesta infantil —el Festival Andersen—, donde se le acababa de distinguir con una alta condecoración. Un galardón más para la laureada bailarina rusa.

cido en su sonrosada piel. Las cintas que un día cifieron los famosos tobillos miden 40 centímetros. Como íntimo recuerdo de su mujer, Víctor Dandré le había regalado a Ernst Krauss la que hacía pareja. A su muerte, la viuda cedió varios objetos personales de Pavlova al museo del Teatro de Holanda. Entre estos objetos figuraba la otra zapatilla.

La señora Krauss conserva celosamente ésta, igual que guarda un collar que Pavlova usó en varias actuaciones. En la habitación de la señora Krauss, encima de una mesa, hay fotografías, dibujos y programas, de los que me invita a escoger. Todo respira el arte y la vida de la gran bailarina.

Pavlova llega enferma

A su llegada a La Haya, el 16 de enero de 1931, Pavlova tuvo que ser llevada rápidamente al hotel. Tenía fiebre y no se encontraba bien. La bailarina

contaba con muchos admiradores en los Países Bajos, donde se había logrado cultivar una variedad de tulipán que, en homenaje a ella, fue bautizado «Pavlova Tulpa». La estación estaba abarrotada de gente, pero Pavlova sólo pudo saludar un momento. Tuvo que disculparse, incluso, con los informadores de prensa. Se hospedó en el Hotel des Indes. La señora Krauss se acuerda que Pavlova no cesaba de repetir: «Todo esto es demasiado, demasiado bello para mí». Se refería al llamado Salón Japonés del hotel y las otras habitaciones que se le habían destinado.

Se acostó inmediatamente, convencida de que sólo se trataba de un resfriado: no le extrañó esto, ya que días antes, viniendo del sur de Francia, había estado largo rato a la intemperie cuando el tren en que viajaba chocó con otro. Sin embargo, como medida prudencial, se consultó con el doctor De Jong, por entonces médico personal de la reina Guillermina.

La de Holanda iba a ser su última actuación en Europa. Pensaba **SIGUE**



Pavlova consiguió lo que muy raras veces se logra en arte, de lo que sólo son capaces los elegidos, los verdaderos artistas: sorprender al público y emocionarle siempre en cada una de sus diversas y numerosas actuaciones.





Sobre estas líneas, Pavlova en compañía del célebre cantante ruso de ópera Fiódor Chaliapín, gran amigo suyo. Bajo el texto, amigos y miembros del cuerpo de baile de Pavlova sacan el ataúd que contiene los restos mortales de la bailarina. A la derecha, con barba, Ernst Krauss, empresario de la bailarina.

marcharse a los Estados Unidos, donde tenía compromisos profesionales. Luego se retiraría a vivir en Ivy House, la casa que poseía cerca de Londres. Sin embargo, esta actuación en los Países Bajos no llegó a celebrarse nunca...

En la fecha anunciada sólo actuó el cuerpo de baile, sin Pavlova. Ella no quería de ninguna manera que Krauss suspendiese la sesión. Antes de conciliar un sueño intranquilo aquella noche, dijo sonriendo como si quisiese subrayar su negativa a cancelar la función: «Si Pavlova suspende una actuación es que se está muriendo»... Al día siguiente amaneció peor. Se celebró una consulta de tres eminentes médicos holandeses. No hubo manera de conseguir el cambio favorable que se deseaba. Todos los tratamientos de rigor fueron aplicados, pero en vano. La fiebre seguía subiendo y las fuerzas vitales de Ana, disminuyendo. Finalmente, se llamó al médico que la solía atender en París. Era paisano suyo y, además, persona de mucha confianza. Gracias a las facilidades dadas por las autoridades holandesas, pudo entrar en el país sin pérdida de tiempo. Tampoco este nuevo examen y el tratamiento consiguiente lograron producir alivio a la enferma.

El cisne, convertido en cenizas

Mientras, se había decidido que actuase el cuerpo de baile sin Pavlova. Y durante la noche del 22 de enero se evidenció que el desenlace era inminente. Krauss estaba en Utrecht presenciando la función, pero no perdía contacto telefónico con su mujer, que velaba junto a Ana. Inmediatamente después de la representación, Krauss regresó en tren a La Haya, alarmado por las noticias que le había transmitido su mujer. Con él regresaron también algunos miembros del cuerpo de baile. Hacia las once, la enferma entró en coma y las fuerzas le empezaron a abandonar visiblemente. Pero en aquella habitación de un hotel de La Haya no hubo ninguna agonía de muerte, sino una plácida y dulce





El último adiós en suelo holandés. En el muelle, en el puerto de Hoek van Holland, momentos antes de embarcar los restos mortales rumbo a Inglaterra. La muerte de la bailarina fue plácida y tranquila, tan natural y suave como la secuencia de unos pasos de baile. Así acababa la vida de una de las figuras más importantes del ballet mundial. Ana Pavlova antes de morir era ya un mito.

transición de la vida a la muerte, de la fama a la inmortalidad, tan natural y suave como la secuencia de unos pasos de baile. Ana Pavlova moría rodeada de unos pocos amigos íntimos. Faltaba entre ellos Víctor Dandré, que llegaría de Inglaterra al día siguiente.

Poco antes de la una, Pavlova llamó a Margarita, su doncella particular. Pidió su «traje del cisne», como si tratara de vestirse para una actuación más. Momentos después, ese espíritu inquieto, esa alma hermosa que fue Ana Pavlova, abandonó el cuerpo que tan fielmente y con tanta disciplina le había servido.

El cuerpo sin vida de Pavlova fue vestido con su traje de tul beige. En la misma habitación, un pope dijo una misa de réquiem de «corpore insepulto». En torno al cadáver, los amigos íntimos y miembros de su compañía oraban con cirios encendidos en la mano.

Hacia las cinco de la mañana se trasladó el cadáver al salón fúnebre del Hospital de San Juan de Dios. Allí estuvo en capilla ardiente hasta el momento de disponerse su traslado al buque que lo llevaría a Inglaterra. El 29 del mismo mes, los restos mortales de Pavlova fueron reducidos a ceniza en el crematorio de Golders Green.

"Pero Ana Pavlova vive todavía..."

Quienes hayan tenido el privilegio de verla bailar pueden decir con un conocido crítico: «No sólo es una mujer, sino que, además, es una colección de arte, un precioso conjunto de gestos, de líneas y de ideas expresadas plásticamente. Ana Pavlova es el alma del gesto y del movimiento. Cada movimiento suyo debía poderse conservar dibujado o esculpido para que sirviera de modelo y ejemplo a las generaciones venideras.»

Los que no hemos tenido esta satisfacción, sólo podemos emocionarnos con el recuerdo de su prestigio y de su arte a través de una película, un cuadro o tal como nos llega, hecha imagen viva, por quienes sí vivieron tan gran emoción.

Ecoline Adema Krauss presenció la muerte de Ana Pavlova y me la ha contado una de aquellas tardes maravillosas e inverosímiles de Amsterdam, cuando el viento ya no es viento y el gris del ambiente se vuelve plata luminosa con aspiración a oro... Diluida en el arte del despacho, oigo la voz de una mujer cansada que ha vuelto a vivir una inefable emoción: «No, el Cisne no ha muerto. Para mí, Ana Pavlova vive todavía...»

LUIS H. DAAL

EL ACTOR ESPAÑOL

NO quisiera molestar con este comentario a ninguno de nuestros actores. Me limito a proponerles el tema de su nivel profesional y, por lo tanto, el de los determinantes de ese nivel. El actor, como todo el mundo, es un resultado de las circunstancias que le condicionan. Y no tiene sentido decir que nuestros actores son buenos o malos sin examinar previamente esas circunstancias.

Si son malas, de poco servirá la calidad «potencial» del actor, mal desarrollada en la práctica y, con frecuencia, determinante de una amargura inconformista antes que de una actitud vocacional. Cuando la vocación es entorpecida, no es extraño que quien la posee llegue a ver en ella una especie de «carga», un motivo de desarraigo o despegue del juego social.

Veamos cuáles son, en síntesis y a grandes rasgos, los términos que encuadran la profesión de actor en España, en relación con los propios de otros países de Occidente.

1) **Formación.**—¿Cuáles son nuestras escuelas de arte dramático? Ciertamente existen unos Centros Oficiales. Pero sus condiciones económicas de vida y el plan general de materias distan mucho de lo deseable. La «interpretación» es un concepto cuya complejidad teórico-práctica, a juzgar por lo que se escribe y trabaja en otros lugares, no puede abarcarse en un Centro estructurado con los criterios docentes del nuestro. En realidad, y salvando la excepción de alguna academia privada que haya conseguido algún prestigio siempre en torno a un nombre famoso—Lee Strasberg, en el Actor's Studio, por ejemplo—, lo cierto es que los mejores estudios mundiales de interpretación existen como anejos a Compañías teatrales. ¿Qué Compañía española realiza una labor de formación de actores en etapas práctico-teóricas? ¿Qué relación puede haber entre los cursos del Royal Court, pongamos por caso, y nuestros inútiles meritotrajés.

2) **Nivel teórico-práctico de nuestras representaciones.**—Muchos profesionales habrán sonreído. Hablar de «escuela» entre ciertos actores parece una ingenuidad imperdonable. El término tiene un tufito «intelectual», en el hermoso sentido desacreditado de la palabra. Bueno, ¿pero qué conocimientos teórico-prácticos exigen nuestros directores a nuestros actores? ¿De qué se habla en los ensayos y cuál es el método de creación?

Porque, a fin de cuentas, lo que pasa es que «para hacer el teatro como se hace no se necesitan escuelas». Cosa que justificaría la actitud de nuestros actores, si el teatro que hacen no acusase, matemáticamente, estos dos supuestos previos: la falta de una escuela moderna de interpretación y, en lógica correlación, el rutinarismo.

3) **Repertorio.**—Salvando alguna excepción, que no siempre se da en los teatros subvencionados, los títulos que se representan no exigen del actor aportaciones especialmente complejas. Seguimos dentro de la misma interdependencia de elementos: a un actor primario corresponde un teatro primario y viceversa. Sólo excepcionalmente encuentra el actor español «potencialmente» bueno, ocasión para tomar conciencia de su inferioridad respecto a las exigencias de los espectáculos dramáticos en que interviene. Hay quien se declara siempre satisfecho. Pero veamos objetivamente el problema. ¿Cómo puede nuestro actor incorporarse plenamente a su trabajo, si habitualmente hace personajes que le resultan inferiores a sí mismo? Nuestro actor, como hombre, suele «estar de vuelta» de los problemas que, como personaje, encarna sobre la escena.

4) **La rutina.**—En realidad, este punto podría formar parte del anterior. ¿Cómo exigir autenticidad y rigor a un actor que, durante semanas, hace dos veces al día la misma obra? ¿Su trabajo podrá ser igual que el del actor que hace una función al día y cambia diariamente de título?

Todo esto es sabido. Pero no está de más repetirlo, como base de juicio sobre nuestros actores. De nuestra estructura teatral no puede salir una buena escuela de interpretación. Pongamos a nuestro favor la capacidad secular para hacer las cosas con prisas; anotemos también el sentimiento «teatral» congénito al español. Anotemos lo que se quiera. No hay solución. En cada «virtud» supuesta—ejemplo, el aludido ingenio para improvisar— está el origen de una limitación.

La «sensibilidad» como norma es un recurso de poeta de aldea. Nuestro régimen teatral es muy inferior al de otros países. Y, sin remedio, nuestra escuela de interpretación es más superficial y primaria que la de aquellos lugares donde se parte de condicionamientos más racionales y acordes con las demandas artísticas del teatro.

JOSE MONLEON