

Nijinsky: la fragilidad de un genio

PAULA GARCÍA CASTILLEJO

La fragilidad y desmantelamiento psíquico de Nijinsky, uno de los más grandes genios precursores de la danza contemporánea, se produce históricamente en un contexto social no menos frágil.

Nijinsky nació en el lugar y momento adecuados para convertirse en un genio de la danza... pero también para convertirse en un genio de la danza hecho triste y pesada materia. Nijinsky, como tantos otros artistas de su época, representa la dramática circunstancia que aproxima el arte de vanguardia, en la confluencia de los siglos XIX y XX, a la psicosis, es decir, a la experiencia de la locura. No por casualidad, es en este panorama sociocultural de nuestra historia, cuando aparece por primera vez acuñado el término psicosis en el ámbito clínico.

Nijinsky nació en Kiev en 1888, y unos meses más tarde fue bautizado de nuevo en Varsovia por deseo expreso de su madre.

Nijinsky es el segundo hijo de Thomas Nijinsky y Eleonora, ambos bailarines de origen polaco. El padre fue un muy buen bailarín y coreógrafo, lo que le permitió formar una compañía autónoma con su mujer y, de esta forma, vivir y bailar en Rusia, donde era tan célebre como popular.

El primer fruto del matrimonio fue Stanislav, más tarde vino al mundo Nijinsky, y un año más tarde una niña, Bronislava, vino a aumentar el círculo de la familia.

Stanislav, el hermano mayor de Nijinsky, siendo muy pequeño sufrió un accidente que le dejó gravemente afectado. A partir de ese momento la madre permanece junto a sus tres hijos, mientras el padre continua con sus giras. La ruptura definitiva de los padres sobrevino más tarde,

cuando Thomas abandona definitivamente a su familia para formar pareja con otra mujer. Entonces Eleonora, la madre, se instala en San Petersburgo con sus tres hijos en una situación afectivamente compleja. Stanislav, el hijo mayor, padece una enfermedad mental definitiva, Bronia es una niña muy pequeña y Nijinsky permanece junto a su madre ayudándola en el negocio, en la cocina, y en el cobro a los huéspedes que alquilaban las habitaciones de la casa en que vivían.

La madre de Nijinsky cree en las posibilidades del niño, pero también en espera de descargarse del peso de financiar la educación de su hijo, condujo al niño a la Escuela Imperial de Danza y le presentó como candidato al examen de ingreso. A la edad de nueve años Nijinsky fue admitido en la Escuela de San Petersburgo.

Regía en la Escuela una disciplina férrea. En el mismo momento en que un alumno era admitido para cursar estudios en la Escuela Imperial, sus padres renunciaban, virtualmente, a todos sus derechos sobre él, y el alumno era adoptado oficialmente por el zar de Rusia. Tímido, silencioso e intelectualmente lento, no mostraba interés alguno por todas aquellas asignaturas que no guardaran relación con el arte. Sus compañeros le pusieron el apodo de "el chino" con lo que burlaban los rasgos tártaros que había heredado de su padre.

Con dieciocho años obtuvo el diploma de la Escuela Imperial. Ahora Nijinsky tenía que vivir de lo que ganaba y mantener, además, a su madre y hermanos. La enfermedad de Stanislav resulta incurable. Un día, mientras almorzaban todos juntos en la casa, Stanislav se mostró muy agitado, al ordenarle la madre enérgicamente que se contuviera, su hijo cogió un cuchillo y la agredió, Nijinsky sujetó la mano a su hermano oportunamente y lo desarmó, pero esta escena sirvió para que la madre definitivamente siguiera el consejo de los facultativos y enviaran a Stanislav a un asilo.

La reputación de Nijinsky iba en aumento, hasta que su propio padre, que continuaba su vida como bailarín itinerante, solicitó tener un encuentro con su hijo. La madre se negó a tal encuentro, pero Nijinsky pudo convencer a su madre para acudir al encuentro de su padre. Ambos bailaron el uno para el otro y ésta sería la última vez que Nijinsky viera a su padre.

Un año más tarde a su graduación, conoce a Diaghilev, hombre de temperamento apasionado y ambicioso que se convertirá en algo más que el patrono artístico de Nijinsky. Diaghilev era conocidísimo en el

ambiente artístico e intelectual, así como en la vida social y política de San Petersburgo.

Iniciador de movimientos artísticos con una fuerza irresistible consiguió reunir a los más formidables bailarines, músicos y pintores del momento, así como la autorización y los recursos económicos suficientes para llevar el Ballet Ruso a París con un repertorio de tanta calidad técnica como innovadora.

Tras el triunfo de la primera temporada de París, los éxitos del Ballet continuaban sin interrupción en el Teatro Mariinsky hasta una noche decisiva en la que Nijinsky bailó *Giselle*.

El traje de Nijinsky estaba compuesto por un maillot blanco de seda muy pegado a sus muslos. Con este atavío interpretó su papel en la Ópera de París, sin añadir el pequeño calzoncillo que los bailarines de ambos sexos solían llevar. Según los reglamentos del Mariinsky, todos los miembros de la compañía estaban obligados a llevarlo para disimular sus formas, pero Nijinsky rechazó aquella prenda y fue amenazado con la suspensión inmediata de su empleo en el Teatro Imperial.

Diaghilev instó a Nijinsky a que enviase su dimisión al Teatro, después de prometerle que formaría una compañía permanente que permitiera la realización más completa de todos sus sueños. El Teatro Mariinsky quedó perplejo, nunca ninguno de sus miembros había soñado siquiera con tal eventualidad. Los directores del Teatro rehusaron aceptar la dimisión de Nijinsky, lo necesitaban, pero Diaghilev maniobraba con tanta habilidad que Nijinsky pudo rehusar fácilmente las proposiciones del Teatro.

En la primavera del año 1911, Nijinsky pasó la frontera rusa para seguir bailando en el extranjero, no sabía que la abandonaba para siempre, nunca más Nijinsky volvería a pisar su tierra natal.

En marzo de este mismo año el Ballet Ruso comenzó su gira por Europa occidental con el estreno de *Petruchka*, papel representado por Nijinsky y que llegó a ser su preferido, pues cuanto más lo representaba, más sufría el influjo de aquel papel.

En *Petruchka* se representaba la historia de un festivo carnaval ruso, en el que un muchacho tímido y frágil muestra su amor por una encantadora danzarina perseguida a su vez por un moro siniestro y poderoso. *Petruchka* y el moro luchan por su amor, y el segundo, infinitamente más fuerte, abate y destruye a



Programa de los Ballets Rusos, realizado en 1911 por Leon Bakst



Nijinsky en *Giselle*, Acto II.
Fotografía de Bert



Alexandre Benois. Estudio del vestuario para *Petruchka*



Tamara Karsavina y Nijinsky en *El Espectro de la Rosa*. Fotografía de Bert

su rival. La multitud y los agentes del orden rodean el cadáver de la víctima... pero cuando parecía imponerse la tragedia resulta que no ha ocurrido nada irremediable, ninguna desgracia, ningún crimen. Todo el mundo puede respirar tranquilo. Petruchka no era un ser humano... era una simple marioneta.

En el poema coreográfico *El Espectro de la Rosa* también interpretado magistralmente por Nijinsky, una muchacha, al volver de su primer baile, besa lentamente la rosa que un apuesto joven acaba de regalarle mientras cae dormida. De repente, el alma de la rosa surge a través de la ventana iluminada por la luna y de un solo brinco se sitúa detrás de la joven soñadora. Es un joven esbelto, asexual, etéreo y tierno personaje. Espléndido en su ligereza atraviesa el escenario de un solo salto. Súbitamente se detiene detrás de la joven y con un dulce beso le comunica lo inasequible, lo efímero de su amor. Después, sale por la ventana desapareciendo para siempre.



Nijinsky en *La Siesta de un Fauno*. Fotografía del Baron de Meyer

A partir de 1912 Nijinsky, de artista intérprete pasa a convertirse en creador. El rango de bailarín clásico se eleva al de revolucionario. Eliminó de su método todos los movimientos suntuosos y fluidos de la escuela clásica, no permitiendo más que los pasos con un ritmo definido, sin retórica ni esmeros. Por primera vez en la historia de la danza se sirvió de la inmovilidad. Nijinsky revolucionó la danza, llevándola de nuevo a los principios fundamentales en el empleo de las líneas rectas y de los ángulos, en oposición a las líneas serpentinadas y curvas que habían constituido la base de las danzas anteriores, pero eso sí, con una intensidad dramática y una carga expresiva de la que también se habían visto despojadas las técnicas clásicas.

Para su primera creación coreográfica *La Siesta de un Fauno* Nijinsky escogió como idea para la concepción de la coreografía los ensueños de un estudiante moderno ante el despertar de los instintos sexuales y emotivos.

Un muchacho está dormitando en una tarde bochornosa y sofocante. Aparecen unas muchachas, y él pretende acariciarlas.



Nijinsky con Lydia Nelidova y otras cinco ninfas en *La Siesta de un Fauno*. Fotografía del Baron de Meyer

Pero, en el momento que se encuentra más atrevido, las muchachas se asustan y huyen, sin que él, por su parte, haya comprendido lo que ha pasado realmente. Se siente herido y contrariado. Encuentra un objeto que una de las jóvenes ha perdido. Respira el perfume y, de pronto, aparece ante su imaginación la muchacha que lo ha perdido. Él besa el objeto, lo aprieta contra su pecho, y las imágenes evocadas por el objeto satisfacen los deseos de su sueño.

Se aproximaba la hora en que debían dirigirse a París, *El Fauno* estaba completamente terminado y Nijinsky soñaba con mostrarlo por vez primera ante el público. Unos días más tarde, durante un ensayo, anunciaron a Nijinsky a través de un telegrama que su padre había muerto.

Llegó el día del estreno, y al terminar la función, el París intelectual se agrupó en dos bandos distintos: a favor y en contra de *El Fauno*. Unos encontraban la coreografía como un paso en falso, protestando contra la excesiva exhibición, y no viendo en *El Fauno* sino algo indecente con movimientos de erótica bestialidad, un escándalo al que había que ponerle coto inmediatamente... Otros, sin embargo, celebraron a Nijinsky como el gran coreógrafo moderno y el creador de una nueva escuela.

Durante los meses de vacaciones Nijinsky permaneció al lado de Diaghilev trabajando en la creación de otro nuevo ballet *La Consagración de la Primavera*.

Durante la estancia de la compañía en Budapest una joven, admiradora del ya famoso bailarín, hace su aparición en los ensayos solicitando persistentemente iniciar unas clases de ballet con el maestro de la compañía. Incluso ante la negativa de Nijinsky, de aceptar diletantes durante los ensayos, Rómola, pudiente aristócrata de Budapest e hija de la mayor artista dramática del momento en Hungría, consigue su propósito, introducirse en el ballet para seguir de cerca a Nijinsky.

En 1913, cuando se cumplía el aniversario del estreno de *El Fauno*, se estrenó en París *La Consagración de la Primavera*. Nijinsky como coreógrafo y bailarín principal rompió todos los moldes del ballet clásico y de nuevo consiguió excitar, a favor y en contra, a críticos y espectadores abriendo, desde luego, nuevos cauces para el mundo del arte. El contenido de la obra era la adoración de la naturaleza en su forma más primitiva, representando el empuje irresistible de la primavera tras la languidez del invierno.

En un viaje del Ballet hasta América del Sur, Rómola se las compuso para acompañar al Ballet en su gira. Aprovechando la ausencia de Diaghilev, Nijinsky quedó cautivado por Rómola y se casaron en Buenos Aires sin apenas poderse comunicar más que en un francés sembrado de palabras rusas.

Pero la amistad de Nijinsky con Diaghilev era más que una amistad y éste, al recibir la noticia, escribió de inmediato un telegrama a Nijinsky comunicándole que no volviese, que el Ballet Ruso prescindía de sus servicios.



Nijinsky en *La Siesta de un Fauno*. Fotografía de Bert



Valentin Serov.
Retrato de Diaghilev, 1904

La carrera de Nijinsky, virtualmente, había terminado.

Desde que fue expulsado del Ballet Ruso, por orden expresa de Diaghilev y tras haber contraído matrimonio con Rómola, Nijinsky procura mantenerse ocupado. Soñando con su regreso a Rusia, planea volver para fundar una escuela, teatro y laboratorio artístico. Intenta crear un sistema de notación de la danza, dibuja y crea nuevas coreografías. Pero tras los primeros signos de inestabilidad mental enloquece y escribe un Diario donde fueron anotadas todas las vivencias iniciales de su desestructuración psicótica. Años después, su esposa encontró el Diario, escondido en un viejo baúl, y lo publicó.

Conclusiones

Nos llama significativamente la atención la propuesta coreográfica de Nijinsky que aflora al presentar los primeros síntomas de su incipiente inestabilidad mental; ésta difiere radicalmente, tanto desde el punto de vista formal como desde el argumental, de la primera propuesta coreográfica de 1913.



La Siesta de un Fauno.
Documento fotográfico del
Baron de Meyer

Contrariamente a lo que sucedía en *La Siesta de un Fauno* y en *La Consagración de la Primavera*, donde la impresión de violencia y aspereza de la expresión plástica se veía representada en el empleo –rebelde– de las líneas rectas y de los ángulos, se ve más tarde, en la época del aislamiento previo a la desestructuración psicótica, hacia 1917, arrasada por un sistema de notación que corresponde en su totalidad al círculo.

Dicho sistema de notación ya no descansa sobre la rigidez y firmeza de las líneas cargadas de tensión expresiva, sino que las suntuosas formas circulares comienzan a imponerse en sus diseños de forma obsesiva. La línea de las decoraciones y todos los pequeños detalles diseñados por Nijinsky para las últimas coreografías que nunca llegó a representar, eran curvados, y hasta la boca del escenario, la imaginaba redonda, como un ojo...

Recordemos que el padre de Nijinsky muere justo antes del estreno de su primera creación coreográfica *La Siesta de un Fauno*. Y éste ya había abandonado anteriormente a su familia cuando Nijinsky contaba aproximadamente con seis años de edad. Carece de importancia que el padre esté ausente, se encuentre eclipsado o haya desaparecido; lo esencial es que no está. Su ausencia es un hecho casi constante en procesos artísticos, como si la relación casi incestuosa que el niño establece con la

madre, como sustituto del padre, constituyese un poderoso estimulante de la creatividad. Pero esta ausencia tiene su faz siniestra, pues implica, bajo la lógica del inconsciente, no proceder de nadie. O quizá, no proceder de nadie más que de la madre, y entonces, saber demasiado del origen.

Tanto sabe que es un genio, pero si el genio sabe demasiado, si hay un más allá de la ley protectora, entonces el genio corre el riesgo de romperse, de hacerse frágil. Sólo así, consagrado en una causa única, será capaz de realizar las mayores proezas, y al mismo tiempo sucumbir a las mayores debilidades.

En lo que se refiere a la trama representada, también apreciamos un cambio significativo en los argumentos. Podemos aventurarnos a adivinar una evolución secuencial cuyo punto de diferenciación se establecería entre un *antes* y un *después* de la muerte real del padre.

Los primeros papeles interpretados por Nijinsky e incluso sus primeras creaciones coreográficas, pudieran aún dejar una puerta abierta a que obrase el milagro. La noticia de la muerte real del padre todavía no se ha producido, el gobierno y el Ballet Rusos "paternalizan" al bailarín, y Nijinsky todavía no ha tenido un encuentro real ni con la mujer ni con la muerte, que viene a ser lo mismo. La eficacia de la metáfora paterna aún está en juego.

Las obras anteriores a 1913 representan sueños de seducción, de acercamiento, amores platónicos, quizá imposibles... y por supuesto, por qué no, la adoración a la tierra, a la madre, a la diosa primera. En *La Siesta de un Fauno* la temática versa específicamente sobre el flirteo ante la mujer, y la adoración a la tierra en *La Consagración de la Primavera*.

Cómo señalábamos, la temática de las obras de Nijinsky da un giro radical tras la pérdida del padre. Nijinsky se casa, va a ser padre de una niña y poco a poco el aislamiento del mundo del ballet va siendo mayor. En los argumentos de 1917 ya no hay seducción, ya no hay flirteo, ahora una única mujer acapara el protagonismo final de la representación como consumación de la escena. En la descripción de estas nuevas secuencias coreográficas emergen contenidos con cierto matiz siniestro, pues ya no se hallan velados por la poética que caracterizaba la propuesta coreográfica de 1913. Quería mostrar, según palabras del propio Nijinsky, "a la vez la belleza y el poder destructivo del amor". Quizá las obras de juventud conservaban aún latente la huella de cierta búsqueda de identidad posible, mientras que en la madurez la identidad se encuentra avasallada.



Nijinsky representando a *El Fauno* acercándose a la ninfa



Tamara Karsavina y Nijinsky en *El Espectro de la Rosa*. Fotografías de Bert

Una de sus últimas creaciones dice así: *Un joven busca la verdad en la vida; primero es un discípulo, abierto a todas las sugerencias artísticas, a toda la belleza que la vida y el amor pueden ofrecer; luego, su amor para la mujer, para la compañera que, al fin, le libera...*

Ella le libera, pero nos preguntamos, ¿de qué le libera? Más bien le despoja de todo salvo de lo que ya había, el origen. Lo que queda una vez arrasadas la disciplina y la ley que hacían posible su organización. Nijinsky va a ser arrasado por lo que podríamos llamar la *simbólica del círculo*. De modo que más bien podríamos decir que, ella, más que liberarle, le absorbe hasta su desintegración.

Otro de los últimos dramas coreográficos de Nijinsky representa *un cuadro de la vida sexual*. El personaje principal es la dueña de la casa, bella bailarina de edad ya madura y paralítica a consecuencia de una vida de desenfreno; su cuerpo es ya tan sólo una ruina pero demuestra una gran efectividad en el negocio del amor. Trafica con todas las mercancías del amor, vende mujeres a los hombres, la mujer a la mujer y el hombre al hombre.

Éstas últimas coreografías estaban concebidas por Nijinsky para que ella, Rómola, las bailase. Parece decir entre líneas que el amor de su esposa-madre amenaza con destruirle, augura que ésta va a comercializar con algo que él, en lo que será su último intento de estructuración previo a la locura, ha cargado de sentido hipersensible: la escritura de su Diario. En él dice así:

"No puedo seguir confiando en mi mujer, pues tengo la impresión de que quiere entregar este Diario al médico para que lo examine. Yo-he-dicho que nadie tiene derecho a tocar mis libros. No quiero que la gente los vea, por eso los escondo".

Rómola, como la mujer desechada de la coreografía, comercia con el amor de su esposo, el hombre. Ella publica las notas de Nijinsky encontradas en un viejo baúl en 1936, cuando él aún se encuentra con vida ingresado en un manicomio.

No tenemos documento gráfico sobre estas composiciones porque, como hemos señalado anteriormente, no llegaron nunca a ser representadas, pero sí tenemos algunos de los dibujos realizados por Nijinsky, puesto que junto al Diario, éstos fueron hechos públicos por su esposa. Podemos presuponer la analogía existente entre las coreografías diseñadas por Nijinsky y la imaginería de los dibujos realizados en la misma época.

El gabinete de trabajo de Nijinsky estaba cubierto de dibujos de formas serpentinadas y curvas, extrañas figuras en las que lo siniestro comienza a emerger incesantemente, en las que resaltan inquietantes ojos negros y rojos. El día en que el profesor Bleuler estableció su diagnóstico sobre la locura incurable de Nijinsky, Rómola entra en el despacho y al ver los dibujos que hay sobre la mesa del despacho que con seguridad sirvieron al Doctor Bleuler a establecer su diagnóstico, ella exclamó *"¡el círculo, el terrible círculo de mis desgracias!"*

Nos podemos preguntar ahora contra qué se revelaba Nijinsky fervorosamente en su paso de artista intérprete a artista creador.

¿Por qué eliminaba sistemáticamente de sus coreografías todos los movimientos suntuosos y fluidos de la escuela clásica?, ¿de qué intentaba huir, o mejor, contra qué intentaba defenderse?

Posiblemente de aquello que más tarde le iba a arrasar. Nijinsky ha sido invadido, avasallado por la suntuosidad y fluidez contra la que se había revelado.

La sublime creación de 1913 se torna siniestra por la invasión de la belleza fascinante. La amenaza de perder su virilidad ya estaba en juego para Nijinsky desde sus primeras propuestas coreográficas, lo podemos entrever por su categórico rechazo de cualquier curvatura o adorno en sus líneas coreográficas en las representaciones en cuya escena había de flirtear, es decir, enfrentar la escena con la mujer. Nijinsky se rompe tras la muerte real del padre. Su hermano mayor ha fallecido, ha sido expulsado del Ballet Ruso, que ni que decir tiene que la férrea disciplina del Teatro Imperial organizaba y contenía al genio, y por último es rechazado por Diaghilev, el que durante cinco años había sido algo más que el patrono artístico de Nijinsky y, aun a modo de "bricolaje simbólico", había conseguido llenar una necesidad afectiva clara: la del padre que no tuvo.

La innovación de Nijinsky no sólo se refería al rechazo de los movimientos suntuosos y fluidos de la escuela clásica, también Nijinsky criticaba la intensidad dramática y la carga expresiva de la que se veían despojadas –quizá protegidas– las técnicas clásicas.

El dramatismo interpretativo, el impulso de su propio talento creador, se hundía, ya en sus geniales comienzos, peligrosamente en la exigencia de una dinámica pulsional, que en un primer momento logra articular pero más tarde llegará a escindirle.



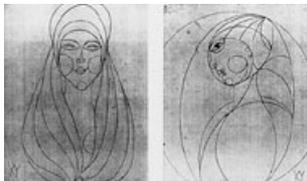
Dibujos circulares hechos por Nijinsky en Saint Motriz en 1918



Auguste Rodin.
Nijinsky, 1912



Cuadro de Alexandre Benois
que representa una escena del
ballet *Petrushka*



Retratos de mujer realizados
por Nijinsky



Vaslav Nijinsky.
Máscara

El hermano mayor de Nijinsky, loco, muere. Él, ha contraído matrimonio con Rómola sin apenas conocerla, sin apenas poder comunicarse con ella. Una mujer en la que Nijinsky re-conoce a su propia madre, pues al igual que a ésta, Rusia –la tierra natal de Nijinsky– le da miedo.

Nijinsky se ha convertido en el representante de lo representado.

Igual que la marioneta *Petrushka* es arrastrada, su deseo ha sido arrastrado, no logra articularse, no se hace posible. El Nijinsky revolucionario se torna cada vez más suave, y la ley de la mujer se va imponiendo. Nijinsky nunca conseguirá ver realizado su deseo de volver a Rusia, la tierra natal que le dio una educación.

"Yo nací en Kiev pero fui bautizado en Varsovia. De modo que mi nombre está registrado dos veces en los registros de nacimientos. Como mi-madre-no-quería que sirviese en las tropas del ejército ruso me hizo registrar en el registro de nacimientos de Varsovia, esperando que así pudiera hacer allí el servicio militar. Mi madre, polaca de todo corazón, me crió con su propia leche..." los puntos suspensivos son de Nijinsky, y concluye *"no soy ni ruso ni polaco. Soy un hombre"*.

Pero ¿qué es de un hombre sin origen, o de un hombre cuyo origen no está "cortado", "atravesado", cuyo origen es, sólo es, un círculo como un ojo, o en su faz siniestra, un círculo como un agujero negro? ...un hombre loco.

Ya nada le separa de su madre, de la mirada de la madre que permite un sin fin de proyecciones imaginarias, pues sólo el padre –la metáfora eficaz– logra encauzar la potencia del sexo femenino para que obedezca a la ley. El padre hubiese permitido, sin embargo, encauzar, limitar las desenfundadas proyecciones imaginarias del artista.

Nijinsky se ha hundido en el círculo que es como un ojo, en las entrañas de la madre, morada originaria. El cuerpo de la madre, tan indecible como escurridizo, destruye cualquier construcción semiótica, y así Nijinsky, el gran bailarín y coreógrafo de los Ballets Imperiales Rusos ve desmoronarse su perfeccionada técnica por no poder acceder al orden simbólico que la atraviesa para poderla sustentar.