

# Vaslav Nijinsky, una mirada psicoanalítica sobre su arte y su locura

*Vaslav Nijinsky, a psychoanalytic approach about his art and madness*

Por Mariano Acciardi

---

## RESUMEN

Se realiza en el presente escrito realizar una mirada a partir de ciertos conceptos del psicoanálisis lacaniano sobre el acto creador de un artista como Nijinsky. Se tomarán algunos aspectos sobre su obra y su arte enunciados por expertos de la disciplina y se pondrá el acento en los efectos que tal acto produjo sobre su vida y la historia del arte. A partir de la lectura de sus "Cahiers" se procura extraer cierta lógica de su delirio y cuáles son los elementos mediante los cuales intenta reestablecerse de su caída. Se desarrollan fundamentalmente dos: La creación de una nueva escritura universal de la danza a partir de un viejo sistema de notación; y el comienzo de la escritura de sus Cahiers con vistas a su publicación para el mundo. Asimismo se realiza una breve presentación del artista. A partir de la lectura de estudiosos especializados se mencionan las características de su arte que implican un cambio irreversible en la historia de la danza y sus relaciones con la locura de que es presa luego de su desencadenamiento.

**Palabras clave:** Acto creativo - Nijinsky - Coreografía - Psicoanálisis

## SUMMARY

The aim of this paper do a look based on certain Lacanian psychoanalytic concepts to the Nijinsky creative act. It will take some aspects of his work and art, in the words of experts of the discipline and we will focus on the effects that such act was in his life and the history of the art. Based upon reading his "Cahiers" we try to extract some logic of his delirium and which are the elements through which tries to reestablish his fall. We will develop mainly two: The attempt to create a new universal dance writing from an old notation system; and the beginning of the writing of his Cahiers to publish it to the world. We also makes a brief presentation of the artist. From reading specialized scholars we mention the characteristics of his art which involve an irreversible change in the history of dance and its relationship to his madness.

**Key words:** Creative act - Nijinsky - Choreography - Psychoanalysis



## **Presentación<sup>1</sup>**

Vaslav Nijinsky, ¿por qué su corta carrera, de la que apenas quedan rastros, presenta aún la frescura y la fascinación en el espíritu de un cierto público?

Nijinsky forma parte de uno de esos raros mitos de la danza. Es considerado a veces como un monstruo sagrado, otras como un ídolo, incluso por quienes nunca lo han visto bailar. Bailarín, diseñador, coreógrafo, a veces escritor...

Hijo de una pareja de bailarines polacos, nace en Kiev en 1889. Es formado en la Escuela Imperial de Ballet de Saint-Petersbourg. Esta escuela es la institución más brillante de la época. Rápidamente es considerado por sus pares y profesores como un bailarín excepcional, por sus cualidades técnicas y su impresionante facultad de interpretación. Durante este período tiene enormes dificultades de comunicación y es puesto aparte por sus camaradas. Se recluye en su estrecho círculo familiar, su madre, su hermana, Bronislava -quien será también bailarina y coreógrafa- y su hermano -quien muy joven sufrirá de una enfermedad mental incurable-.

Su gloria crece a lo largo de los cinco años que van desde 1909 a 1914, en donde Vaslav crea como coreógrafo tres obras: en 1912, "L'Après-midi d'un faune", sobre un poema de Stéphane Mallarmé y a partir de una partitura de Claude Debussy; en 1913, *Jeux*, sobre música del mismo compositor y "Le Sacre du printemps", sobre una partitura de Igor Stravinsky. La novedad de espíritu y forma de las tres obras, van a brindarle al joven coreógrafo la estima de muchísimos artistas. Resistido fuertemente por las escuelas tradicionales y

admirado por incipientes vanguardias. Nijinsky es dibujado, pintado, grabado, esculpido a lo largo de las giras del Ballet Ruso que realiza en la mayoría de los países europeos y en América.

Su único espacio de libertad: la escena. Su base firme: el escenario. Su medio de comunicación por excelencia: la coreografía.

Como comentamos más adelante, tres coreografías que cambiaron definitivamente la historia de la danza, de las cuales *Le Sacre du printemps* es la más escandalosa, llevaron a que los Ballet Rusos le quitaran el soporte económico. Desde ese momento, privado de todo lo que hasta ese entonces había dado sentido a su vida, Vaslav se encierra en el mutismo más absoluto. Sus dificultades psicológicas son agravadas por los años de guerra, el aislamiento y la inactividad; los signos inquietantes se multiplican.

En 1919, Nijinsky da su último recital de danza, antes de bascular inexorablemente en la locura y ser internado. Nunca más "recobra la razón" y muere en Londres en 1950. La dimensión trágica lleva a su punto culminante la leyenda, y la historia no termina allí, sino todo lo contrario.

## **Su testimonio**

En agosto de 2000 aparece aquello que nos ha legado: por primera vez -sin censura- salen publicados sus "Cahiers" en una traducción directa del ruso al francés.<sup>2</sup> Escritos los primeros entre 1918 y 1919, constituyen un testimonio sin igual de las circunstancias que rodearon este desencadenamiento y sus intentos de restitución.

Se encuentra una edición anterior del

“Journal Nijinsky” (1936) reeditado simultáneamente en inglés y francés en el año 1953<sup>3</sup>. Dicha versión había sido totalmente modificada, presentando una figura de Vaslav idealizada y habiendo sufrido cuidadosos recortes y alteraciones en gran parte de la escritura original. La versión inglesa ha sido fuertemente editada por su esposa Romola por lo que no constituye un testimonio directo de sus palabras.

En el presente ensayo intentaremos tomar como base la versión francesa, por considerarlo un testimonio mucho más fidedigno de su “Sentimiento”.

### Cronología<sup>4</sup>

Colocamos en el presente esta sucinta cronología, no tanto por su interés biográfico, sino, y por sobre todo otro motivo, para ubicar la coyuntura dramática de su desencadenamiento y su contexto.

|      |  |
|------|--|
| 1889 | -Nacimiento en Kiev.   |
| 1905 | -Visita por primera vez al Administrador del Teatro Imperial.  |
| 1909 | -Conoce a Diaghilev a los 19 años.   |
| 1913 | -Matrimonio con Romola de Pulski.<br>-Ruptura con Diaghilev.<br>-Es privado del contexto del Ballet Ruso.<br>-Se queda sin sostén afectivo, artístico y financiero.<br>-Nacimiento de Kyra, su hija. |
| 1916 | <b>-Rappel vers la Gloire.<br/>(Encuentro con la gloria)</b><br>-Vuelve a unirse a la compañía de Diaghilev para un evento en el Manhattan Opera House en Nueva York: Till Eulenspiegel              |
| 1917 | -Descanso médico recomendado en Suiza. Luego de una gira por   |

América del Sur en donde llegó a bailar en el Teatro Colón de Buenos Aires, muestra signos de stress y fatiga que lo llevan a tomar este descanso.

-Se instala en Saint-Moritz.

|      |  |
|------|--|
| 1918 | -Muestra signos inquietantes de desequilibrio mental.<br>-Invierno:<br>-Comportamiento cada tanto mucho más incoherente que antes.<br>-Accesos de agresividad.<br>-Conservación completa de sus aptitudes intelectuales:<br>-Nuevas coreografías<br>-Múltiples Diseños<br><b>-Comienza a trabajar en un nuevo sistema de notación de la danza.</b> |
|------|--|

### 1918/19 -Primer Cahier.

|      |  |
|------|--|
| 1919 | -Enero: “La danza de la Vida contra la Muerte”<br>-27/01 La marcha.<br>-Febrero:<br>-Su salud mental no cesa de deteriorarse y la inquietud de Rómola aumenta.<br>-Deviene de tanto en tanto violento.<br>-Marzo:<br>02/03: Fränkel escribe a Zurich a Bleuler.<br>-04/03:<br>A) Día<br>-Consulta a Bleuler.<br>-Vaslav viaja a Zurich para ver un “doctor de nervios”, “hacer publicar su libro” y “Ir a la Bolsa”.<br>-Diagnóstico: “Confusión mental de naturaleza esquizofrénica, acompañada de una ligera excitación maniaca”.<br>-Recomendaciones:<br>-No hace falta hospitalizarlo. |
|------|--|

-Aconseja a Rómola separarse para descargarlo de obligaciones.

-Pronóstico:

-Posiblemente pueda continuar su carrera.

-Por un tiempo puede vivir en un sanatorio y proseguir trabajando en sus coreografías.

B) Noche:

-Pelea con Rómola.

-Llama a la policía.

-Bleuler envía enfermeros para llevarlo al hospital.

-Bleuler indica internación.

-10/03: Internación Sanatorio Belleuve.

---

1950 -Muerte de Nijinsky, comienzo de la leyenda.

---

### La lógica de su delirio

“Vaslav Nijinsky, Cahiers”, nos brinda, según sus traductores, Christien Dumais-Lvowski y Galina Pogojeva, un testimonio inmodificado del original en ruso.<sup>5</sup> Resulta muy interesante el modo en que nos muestra los intentos desesperados de Vaslav de organizar sus vivencias, su “sentimiento”. Entrecruzamientos complejos entre eventos de su vida y su trayectoria de artista lo han llevado irremediamente a desencadenar su locura. Siendo inundado por innumerables vivencias delirantes desde 1913-14, en 1919 realiza dos importantes intentos de re-anudar lo que irremediamente se ha desanudado:

Comienza a trabajar en una nueva “escritura” universal de la danza.

Comienza a escribir su diario (“Cahiers”) Intentaremos en primer lugar extraer los elementos estructurales de la lógica imperante en su delirio a partir de la lectura de sus “Cahiers”. Si bien su diario es

escrito en ruso, muchos de sus versos son escritos directamente en lengua francesa, lo que permite apreciar los vocablos que él mismo ha seleccionado para expresar su “Sentimiento”.

### Oposiciones simbólicas

Sus “Cahiers” surgen espontáneamente en los años en que sus contemporáneos divisan su indefectible desequilibrio mental. Encolumnadas detrás de los críticos que no dejaban de intentar destruir lo indestructible, su obra, reencuentramos una gran cantidad de significaciones [en el sentido de significaciones plenas (Lacan, J. (1955). Clase 30/11/1955) que según su decir alejan al mundo de Dios, de la Razón. Es de notar que la Razón con la que se identifica se contrapone claramente a la Razón común o la razón del mundo. A los críticos los desestima considerando que son incapaces de “sentir” o dar cuenta de “la verdad”. Su mundo, poco a poco, intenta reorganizarse mediante el recurso simbólico a ciertas oposiciones binarias. Las mismas se reiteran e insisten en cada uno de sus tres “cahiers”. Estas oposiciones no solo organizan su “decir” sino que también sostienen su vida, el modo de relación con sus semejantes, su sufrimiento, sus acciones y por qué no su danza. El recurso a esta oposición signifiante permite sostener una línea argumentativa que produce una suerte de soldadura cuya función esencial es intentar evitar la caída en cascada (Lacan, J. (1955). Clase 21/03/1956) de todo el orden signifiante de la que es presa. Es decir, la oposición misma, más allá de todo sentido es un modo de trenzar, atar su discurso de manera de poder continuar hablando. Este cuadro presenta un sumario de aquellas que

hemos extraído de la cuidadosa lectura de sus “Cahiers” [Trad. Autor]:

|  |  |
|--|--|
| La vida  | La muerte  |
| Razón  | Alegría (diversión)<br>(muerte de la razón)  |
| Sentir   | Pensar   |
| Amar   | Tener miedo ( <i>avoir peur</i> )  |
| Sentir el arte<br>(elle ressent l'art)                                       | Divertirse   |
| Dios sabe  | Yo no se   |
| El hombre  | El simio   |
| Ser dotado de razón  | Ser sin razón  |
| El Hombre  | La Bestia  |
| Los no depravados  | Los depravados<br>( <i>faire la fête, boire a bon marche, ces qui s'amussent</i> ) |
| La Vida  | Lujuria, muerte de la vida   |
| Hombre   | Hombre presa de la lujuria   |
| Sentir a Dios ( <i>je ne comprenais pas a Dieu, je le sentais</i> )          | Comprender a Dios  |
| Hombre, sentir   | Simio, no sentir   |
| La gente que piensa que Dios está allí donde los hombres no poseen industria | La gente que piensa que Dios está allí donde la técnica existe.                    |
| Sentir   | Pensar   |
| Sentimiento  | Inteligencia (Solo Dios Sabe, los sabios se romperán la cabeza)                    |
| Yo no perderé la cabeza, en tanto no pienso                                  | Es Nietzsche que ha perdido la cabeza en tanto piensa                              |
| La vida, el amor por la gente  | La bolsa, el burdel, la muerte   |
| Cristo   | AntiCristo   |
| El amor  | El hábito  |

|  |   |
|--|---|
| Los pobres<br>(Que yo los amo)                             | Los Ricos<br>(A quienes no amo)   |
| Hablar de Dios   | Hablar de la ciencia  |
| Razón, Vida  | No razón, muerte de la vida   |
| Razón  | Inteligencia  |
| Comprender   | Pensar  |
| Clemenceau   | Lloyd George  |
| Música que tiene sentimiento                               | Música del intelecto  |
| La razón es Dios   | El intelecto es la bestialidad  |
| Hacer semblante por sentimiento                            | Hacer semblante   |
| Yo quiero lo razonable                                     | Yo no quiero la intelectualidad   |
| Aquel que siente<br>( <i>Celui qui ressent</i> )           | Aquel que comprende   |
| Wilson ( <i>être humain</i> )                              | Lloyd George ( <i>bête</i> )  |
| Sentir el teatro   | Hacer teatro por las apariencias  |
| La Verdad<br>( <i>Je suis la vérité</i> )                  | Falso semblante<br>( <i>Je ne suis pas un faux semblant</i> )                                       |
| Escribir la verdad   | Hacer semblante   |
| Lo real  | El semblante  |
| Wilson tiene una pequeña cabeza pero contiene muchas cosas | Lloyd George tiene una gran cabeza ( <i>tête gonflée</i> ) y una gran inteligencia privada de razón |
| La Wilsonería siente<br>(La Wilsonerie ressent)            | Las cabezas<br>Lloydgeorgianas piensan  |
| Muerte buena, aquella que es querida por Dios              | Muerte mala, allí donde no hay Dios   |
| Vida, Arte y sentimiento                                   | La crítica es la muerte   |
| Los aplausos del público                                   | La opinión de la crítica  |

Apoyado en estas oposiciones lógico-simbólicas se estructura el discurso con el que intenta organizar su mundo y salvarlo de su pérdida (Freud, S. (1924)). Él mismo se ubica siempre identificado plenamente a los significantes que encontramos a un lado de éstas. A continuación algunas palabras sobre ciertas formaciones significantes neológicas (Lacan, J. (1955). Clase 30/11/1955) que atan un entramado de significaciones y el modo en que las mismas definen una suerte de abrochamiento de su realidad.

### **El Sentimiento, el Comprender**

Del lado del "Sentimiento" están tanto él como Dios, o él mismo siendo Dios. Escribe sus "Cahiers" justamente para explicarle al mundo que él es "el sentimiento". Este gran neologismo es la piedra angular de su delirio. Solo él sabe qué es el sentimiento y de ello testimonia al mundo mediante sus escritos, a la gente que no sabe. Vaslav sabe de ello, pero se trata de un saber que no corresponde a la inteligencia de los sabios, que no puede ser dialectizable mediante recursos simbólicos. Vaslav "Comprende" pero no con la inteligencia, sino con la razón. "Comprende" en tanto se trata de un comprender por el sentimiento, se trata de un comprender vivenciado. Los que no comprenden son los otros, los que piensan, los que tienen inteligencia denegada de razón. Si bien intenta explicar de qué se trata esta "Razón", este "Sentir", sabe de antemano que esto no es explicable por medio de la inteligencia de los sabios, mediante el sentido significante del discurso compartido. Dicho Sentir-Razón-

Dios es la plomada fundamental a partir de la cual son irradiados y tensados todos los ejes de su discurso. "Decir la verdad" es su sentimiento, opuesto, al "hacer semblante" mediante la inteligencia.

### **La Verdad**

Él es la verdad. Su escritura es la verdad, puesto que él escribe lo que quiere Dios, él mismo es la verdad de Dios. Sugiere a los sabios de la inteligencia y del pensamiento leerlo a él, y no a los libros que contienen palabras vanas. Incita a los científicos a dejar de pensar, en tanto ello los aleja de Dios, de sentir a Dios. "...Todos los sabios deben abandonar los libros y venir a mí..." [Trad. Autor]<sup>61</sup>. La verdad es algo aquí que no se limita al orden de lo simbólico, se trata propiamente de un retorno de lo real (Lacan, J. (1955). Clase 07/12/1955). Los "Cahiers" dan testimonio notable del modo en que intenta apoyarse en esta escritura para crear algún sentido mediante el cual dar razón a su sufrimiento, sin embargo no logra su delirio escrito reabrochar completamente el orden simbólico ya en caída (Lacan, J. (1955) Clase 13/06/1956).

### **El Amor**

Él es el amor, el amor a la humanidad. El ama a todos por igual. Su amor no hace diferencia, ama hasta a los que odia, en tanto todos son criaturas de Dios. El hombre viene de Dios, él ama a todos los hombres por igual. Nadie más que él, en su sentimiento más profundo, reconoce que Dios es Amor. Este Amor de Dios, confundido en algunos párrafos con el Amor de él mismo hacia el mundo, es lo que le permite no tener

---

miedo en la vida. Para Vaslav el miedo no es sino la falta de Amor. Vaslav ama a todos los hombres. Discurso frecuente en la megalomanía, pero en este caso brillantemente articulado a un modo de dar sentido a su vida y su decir. Vaslav es riguroso y consistente respecto de la oposición de este Amor Divino frente a aquellos otros aspectos del amor que denomina amor semblante, del cual intenta testimonialmente alejar a la gente. Este Amor constituye una suerte operador funcional cercano a la conceptualización que realiza Colette Soller del significante Ideal<sup>7</sup>-. Es este Amor del que es representante y aun en sus propias palabras se identifica, el que permite alguna suerte de acotamiento de goce frente al sufrimiento del que es presa, muy especialmente en el período en el que comienza a declinar hacia la locura. Ideal que es un intento de estabilizar y cortar la caída significativa mediante una suerte de abrochamiento artificioso entre lo Imaginario y lo Simbólico, cuyo desanudamiento no deja de estar causado por lo que retorna de lo real. El delirio intenta aquí la ubicación en el Otro divino de ese goce del que es presa su cuerpo.

### **El semblante**

Hacer semblante es para él algo cotidiano, el hace semblante en tanto se trata de un semblante sentido, un semblante querido por Dios, no un mal semblante. Mal semblante, o “Falso Semblante” es lo que se aleja, lo que desconoce a la Verdad. Falso es todo aquello que no tiene imbuido en sí mismo el sentimiento. Son palabras vacías, palabras que discurren sin referencia a ningún senti-

miento, a ningún Real, a ninguna “Verdad”. No forman parte de la Vida y de Dios y en su vertiente vacía contrastan fuertemente con la plenitud de aquellas otras palabras a las que identifica su “Sentimiento”

### **La razón, el Hombre y la Bestia**

El Hombre es un ser dotado de razón, razón que se relaciona con el sentimiento, no con el pensar. Esta razón está fuera del saber y cercana a Dios. Es, en una tonalidad casi hegeliana, la Razón equivalente a lo Real. Esta Razón se opone a la deriva de los significantes, esta equivalencia es lo que hace que las palabras del orden simbólico puedan atarse a este núcleo “holofrástico” fundamental al cual se siente plenamente identificado, alienado, sin intervalo entre lo que él es y los significantes mismos (Lacan, J. (1964)): “Dios-Vida-Amor-Razón-Sentimiento”.

Así, Denegado de razón es aquel que se aleja del sentimiento de Dios. El pensar y la lujuria, curiosamente analogados, alejan al hombre del sentimiento. Por pensar puede uno perder la cabeza, en tanto uno no piensa no puede perder la cabeza. Él mismo no puede perder la cabeza en tanto no piensa. El hábito aleja del sentir y acerca al hombre a la muerte, a la ausencia de sentimiento, a la bestia.

Para Vaslav frente a él se yergue la estructura de la lengua en donde el Sentimiento en tanto significativo, ha sido forcluído, lo que necesariamente produce su retorno por la vía de lo Real. Las palabras, el saber, aquellas palabras que no se encadenan por analogación holofrástica a lo que constituye la plomada de

su discurso, son palabras que se derivan sin fin, se desplazan llamándose unas a otras pero con su sentido vacío, con su semblante o falso semblante que se opone a la verdad. Son palabras desanudadas que circulan solas, frente a las cuales Vaslav decide no pensar, no pensar para no morir, no pensar para no perder el sentido de su vida, sentido pleno cuyo punto de tensión es la piedra fundamental de su discurso: El Sentimiento.

Era preciso por la vía del "Sentimiento" reanudar los órdenes simbólico e imaginario, y él parece saberlo en su intento, a pesar de que finalmente fracasa.

### **Sostén**

Nijinsky comienza a escribir. En la escritura misma se detecta aquello de lo cual intenta sostenerse. De su discurso es posible extraer los elementos que sostienen su imagen ante la pérdida de algo que acontece sin que él sepa muy bien cómo.

Lamentablemente quizás algunos de estos elementos hubiesen podido amortiguar la caída patética de la que fue objeto sobre el final de su vida. Los médicos que lo vieron Fränkel y Bleuler no parecieron intentar buscar alguna clave en los escritos en donde él mismo había comenzado ya a trabajar en pos de algún anudamiento Uno. No intentaron siquiera pensar si era posible evitar, menear o reparar lo que le sucedía. Hubiese sido ético internarse al menos en la búsqueda de un saber-hacer con vistas a algo que fuera "menos peor". Los médicos a los que fue llevado no disponían quizás de los elementos necesarios como para entender que en los elementos sintomáticos que presentaba, se encon-

traban patentes ciertos organizadores que podrían volver a enlazar de alguna manera lo que la gloria de ser "Uno" en medio del "todos" de la danza había desanudado finalmente en 1916. El acto creador del que fue sujeto e inmediatamente objeto lo deja sin referencias. Le quita la posibilidad de ser habitante de los grupos (Ariel, A. 1994) [de danzantes agregaríamos].

### **Ser artista ¿Un nombre?**

Él se cree un artista. Con escalofriante lucidez se considera tal en tanto es capaz de comprender y sentir como sólo "Un" artista puede hacerlo: Con sentimiento. Desprecia a los artistas "intelectuales", aquellos que dicen hacer arte pero que no poseen el sentimiento, esencial a todo arte que sea real. Dice conocer las artes por haberlas estudiado pero esencialmente por ser él mismo un artista, un artista sentido. Se identifica a los artistas pobres y tiene la absoluta certeza de que los artistas pobres lo comprenderán. La pobreza constituye un atributo imaginario mediante el cual intenta volver a establecer lazo con el grupo del que ha sido brutalmente arrancado por su Acto creador. Quiere bailar gratis, para los artistas pobres. Quiere ayudarlos, darles dinero. Desprecia a aquellos que hacen arte por dinero. Él ama a los artistas pobres y los artistas pobres lo jaman a él. Nuevamente se vale del Amor en su función de significante Ideal para retomar los lazos con el mundo.

Como definir el tipo de sostén que le brindan sus camaradas artistas ¿Sostén meramente imaginario? Concretamente Vaslav cae en un mutismo en el

---

momento en que es separado de los Ballet Rusos. El Ballet Ruso le brindaba un sostén institucional. Nijinsky es un nombre dentro del Ballet Ruso. Nijinsky tiene un lugar allí, además de un soporte financiero. Los Ballet Rusos parecen funcionar como un procedimiento de remiendo institucional (Laurent, E., 1989). Los otros artistas constituyen para Vaslav un fuerte sostén imaginario, mientras el "Ser artista" define su ser Uno a través del "Sentimiento". El sentimiento lo lleva reiteradamente a lo largo de sus escritos hacia el Amor y hacia Dios. Ser artista es tener "Sentimiento", ser Dios, Amar como tal. Sentimiento que en su significación imposible de ser dialectizada, llama a asociársele sin intervalo a los otros significantes: Dios, el Amor.

...“Diaghilev cree que es el Dios del arte, yo creo que soy Dios”... .. “Yo he sido Diaghilev, Conozco a Diaghilev mejor que él se conoce a si mismo”...<sup>8</sup>

Interesante anudamiento de aquello que se le impone desde lo real con aquello que lo apacigua imaginariamente en virtud de su pertenencia a la compañía de Diaghilev. En 1916, luego de haber ya cambiado indefectiblemente para el mundo el modo de hacer coreografía, se une nuevamente a la compañía. Sin embargo algo ocurrió en “Till Eulenspiegel” en donde lo poco que quedaba de sostén imaginario cae estrepitosamente en el momento en que él mismo se hace leyenda. Algunos autores coinciden en que el suceso de esta obra fue acogido apenas cálidamente, pero para Vaslav fue su entrada en la gloria ya no solo como bailarín sino como coreógrafo, fue la última obra creada y actuada por él. Criatura siniestra que cobrando vida se le

elevó ante sí con toda la exterioridad, realidad e intimidad cuyo encuentro fatal lo hizo definitivamente bascular en una psicosis clínica ya irreversible. Es cuestión de aquel que es realmente creativo en su época, el hacerse cargo de ser Uno luego de su invención o creación fatal. “Uno” que desanuda eventualmente de manera irrevocable una vida entre los hombres y los artistas que ha tenido lugar antes. Uno patente del momento mismo en que ya no quedan referencias.

### **Su escritura**

Su escritura es aquello de lo que intenta tomarse. Lo que el escribe es la pura “Verdad”, en tanto ha vivido todo eso en la práctica. Nada es necesario alterar en todo aquello. Hay momentos patentes en su testimonio en donde se resiste a realizar las correcciones que seguramente le sugieren quienes lo rodean para que, aprovechando su fama, eso pudiese convertirse en dinero. Vaslav se resiste a toda corrección, y cada vez que alguna es sugerida, se protege de ella intentando esconder, ocultar sus escritos. Nada hay que corregir en este fluir automático (*automaton*) (Lacan, J. (1955), Clase 27/06/1956) de las palabras que constituyen su diario. Palabras que intentan rodear dialécticamente y abarcar sin éxito aquella letra frente a la cual se erige para escribir: Su sentimiento. Su principal objetivo: ...“*Je veux écrire ce livre, car je veux expliquer ce que c'est le sentiment*”...

Veamos brevemente como la describe él mismo:

...“Mi escritura es aquélla de Dios”... .. “Yo conozco la escritura ya que yo la siento”...<sup>9</sup>

...“Yo quiero escribir para explicar a la gente los hábitos que hacen morir el sentimiento”...<sup>10</sup>

...“Yo he escrito cosas necesarias. Yo no quiero la muerte del sentimiento”...<sup>11</sup>

...“Todo aquello que yo escribo es una doctrina indispensable para la humanidad”...<sup>12</sup>

...“Yo capturaré todos mis “Cahiers”, ya que la gente no ama la Verdad”...<sup>13</sup>

...“La impresión no puede transmitir el sentimiento de la escritura”...<sup>14</sup>

Esta última frase es suficientemente explícita respecto de que hay algo de insuficiencia radical en esta escritura. Insuficiencia que al decir de Vaslav se ve exacerbada por el solo hecho de pensar en publicar sus palabras escritas por una máquina. Desearía publicar, pero publicar sus manuscritos mismos. Su escritura de puño y letra a su parecer refleja más cercanamente aquello de lo que quiere dar testimonio. Teme publicar considerando que la imprenta, en el avasallamiento por la técnica de su letra manuscrita, borraría aún más aquello que ya por sí mismo le resulta imposible expresar en el discurso común.

### **Sus Versos son distintos que su escritura “simple”**

Notemos las dificultades que le presenta su intento de escribir en verso, es decir mediante el uso de la metáfora. Metáfora que al carecer ella misma de referencia de detención no puede sino tornarse incontroladamente y para su propia sorpresa en metonimia:

...“Estos versos, yo los he escrito para que ellos puedan ver mi cerebro”...<sup>15</sup>

...“No puedo más escribir en verso pues me repito. Prefiero escribir simplemen-

te. La simplicidad me permite explicar esto que siento”...<sup>16</sup>

Ante la exigencia de metáfora, en sus intentos de escribir poesía, Vaslav no puede sino recurrir a la metonimia. Se repite, se da cuenta que se repite pero no puede evitarlo. Escribir en verso constituye un esfuerzo para él. Quiere explicar aquello que siente a través de la poesía pero fracasa. Sus versos se le elevan ajenos inmediatamente de ser escritos y viran rápidamente hacia infernales repeticiones sin sentido. A pesar de ello sigue intentándolo. La edición de “Cahiers” permite apreciar sus versos tal cual fueron por él escritos. Ante el intento de la utilización de la metáfora Vaslav se ve abrumado por la metonimia. Sus versos aparecen como una repetición obsesiva en donde nunca puede terminar de decir el todo. Intenta producir sentido pero para esta producción solo puede recurrir a la repetición ya que le resulta imposible la detención metafórica. Nada de ello sucede para el caso de la escritura “simple”. Por ello luego de cada intento de escribir poesía vuelve a su escritura “simple” en un intento desesperado de escapar al vacío con el que se enfrenta desvalido ante la escritura metafórica. Esto no quita que tal escritura “simple” le es siempre y eternamente insuficiente. Aún hay algo del sentido de su sentimiento que no cesa de desaparecer. Pérdida de goce que se invierte como goce insoportable de la repetición cuando intenta realizar un acotamiento por recurso a la metáfora.

### **Su Ser en sus palabras**

...“Yo soy un hombre que como Cristo, ejecuta las órdenes de Dios”...

---

...“Yo soy Dios, Dios es en mí”...<sup>17</sup>  
...“No amo al cristianismo, Yo soy Dios y no un cristiano”...  
...“Yo soy un sentimiento simple, que cada uno posee”...  
...“Yo soy dios, mi (dirección, lugar) está en Dios”...<sup>18</sup>  
...“Yo soy Dios, Dostoievski es Dios, Dostoievski ha hablado de Dios a su manera”...<sup>19</sup>  
...“Mi nombre es Dios”...<sup>20</sup>

Dios es un Nombre y un Ser para él. Asimismo Dios es la causa insaciable de los lineamientos que el “sentimiento” imprime a sus movimientos. En el “sentimiento” se siente ligado a todos los hombres, principalmente los artistas, pero unidos desde un lugar que no es imaginario sino de un real que intenta capturarse mediante un significativo Ideal. Un lugar que no pasa por el imaginario de pertenecer a la comunidad artística, sino por el “sentimiento” en común. Esa letra-goce se hace directriz y razón de sus acciones.

### **El Sentimiento**

...“No amo el Hamlet de Shakespeare, pues él piensa. Yo soy un filósofo que no piensa. Yo soy un filósofo que siente”...<sup>21</sup>  
...“Yo llamo razón a todo eso que se siente bien”...  
...“Yo quiero la muerte del intelecto”...<sup>22</sup>  
...“Yo soy un bandido, pues yo mato la inteligencia”...<sup>23</sup>  
... “Todo el mundo tiene este sentimiento”...  
...“Yo lo siento”...  
...“Todo el mundo son seres razonables”...<sup>24</sup>  
El “Sentimiento” es el mejor nombre que

encuentra para tratar de capturar lo que en su cuerpo es irrupción de lo real. Nombre mediante el cual reestablece ciertos lazos con un otro social. Es eso en lo cual él es Uno, letra cuya unicidad no cesa de no poder escribirse en su escritura. Es el Uno de la unicidad así como también el Uno de la universalidad, el Uno mediante el cual pretende representar en él mismo a toda la humanidad. Es ese sentimiento por el cual siente una unicidad que va mucho más allá de él y que se vuelca casi sin control en el sentimiento simple de otros hombres, especialmente si son artistas, es lo que considera la Razón Universal de Dios.

### **El Amor, el amor de Dios**

...“Yo soy un hombre de amor igual”...  
...“Yo soy el príncipe. Yo soy la Verdad. Yo soy la conciencia. Yo soy el amor por todo el mundo”...<sup>25</sup>  
...“Yo se que los hombres se amarán los unos a los otros si yo les digo la verdad”...<sup>26</sup>  
...“Yo soy el amor de Dios”...<sup>27</sup>  
El Amor es otro nombre de este “Uno”. Lo maravilloso es que este amor es el Uno que lo une y lo separa de manera holofrásica de toda la humanidad. Es un Ideal que intenta capturar mediante lo simbólico, a pesar de que eso lo excede por todas partes. Todos lo aman a él y él ama a todos en tanto Dios. El amor es aquel último eslabón que lo liga a la humanidad que no está con él, como su enemigo a quién combatir. En el binario que organiza su mundo, el Amor se encuentra fuertemente ligado al sentimiento y la verdad, a su ser en tanto sentimiento. Es a la manera netamente freudiana, el elemento por excelencia

mediante el cual intenta sin lograrlo reestablecer el lazo social (Freud, S. (1911)). Es un elemento de su delirio que al mismo tiempo de segregarlo del resto del mundo en lo que tiene de real, lo une y enlaza a un cierto grupo en lo que tiene de Imaginario Ideal.

### **El Arte del Artista**

Habiendo avanzado hasta aquí en el entramado de su delirio, intentaremos a continuación detenernos en el carácter de creación radical que representa su obra para la humanidad y cuales han sido las consecuencias subjetivas de tal invención.

### **La Danza**

...“Moi j'aime danser”...<sup>28</sup>

La danza de Nijinsky, espectacular, sublime increíble y perfecta, acabará en el límite de su creación como aquello que a pesar de su sublimidad, es superado por su movimiento hacia la coreografía. Era admirado y dotado a la hora de ser la danza. La sublimidad de sus movimientos eran explicados por él mismo como consecuencia de ser movido su cuerpo por Dios, por la divinidad. En él la danza no era la expresión con el cuerpo del lenguaje de la música. Era la danza misma un lenguaje, un modo de unirse a la divinidad y decir su verbo. Divinidad de la que emergía en tanto obra de arte al menos algún seudópodo que permitiera vincular lo más profundo de su sentimiento al resto del mundo. Su atención siempre fijada en los aplausos, en la reacción del público da cuenta de ello. En lo real de la escena su cuerpo era movido por la divinidad expulsándolo de manera éxtima del mun-

do, las consecuencias de esta irrupción, el reconocimiento, lo ligaban nuevamente a la realidad compartida. Era por ello que ansiosamente quedaba pendiente de la aceptación, que, con sus aplausos, lo traían una vez más al más acá y permitían el retorno de su cuerpo nuevamente a lo terrenal aunque solo fuera por algún tiempo, algún instante de felicidad. En la danza era un virtuoso clásico y un intérprete romántico increíble<sup>29</sup>. Un modo sin igual de expresarse en donde podía ser él mismo en escena y hablar la palabra de Dios mediante sus movimientos. Sin embargo va a ser como Coreógrafo que va a revolucionar las artes. Interesante viraje en un llamado virtuoso a un saber-hacer con el fuera-del-mundo en que la divinidad lo eyectaba ante la mirada pasmosa de aquellos que lo han visto, en el portal hacia otro mundo en que se convertía el escenario en el instante mismo en que su cuerpo comenzaba a danzar.

Viraje que quizás haya sido su mayor intento de hacer de la danza misma un lenguaje nuevo con consistencia en el mundo del discurso compartido o al menos en la escuela. Un retorno que podría, habría de, haber ocurrido pero....

Quienes sufrirían sin duda las consecuencias de este viraje serían los futuros danzantes cuando accedían a ser sometidos a las exigencias de una coreografía de Vaslav, de la cual, como mencionamos, Till Ullenspiegel, sobre música de Richard Strauss fue la que lo consagró definitivamente para la historia.

---

## **Nijinsky Coreógrafo, su nuevo sistema de notación**

De bailarín a coreógrafo, genial bailarín, irrepetible coreógrafo. En Nijinsky tenemos un coreógrafo que extrañamente no aprovecha la genialidad de su danza en la elaboración de sus coreografías. No crea coreografías para él, coreografías en las que esté incluido. No crea coreografías para exaltar sus sublimes saltos, sus imperfectibles movimientos, la majestuosidad de su Arte. Es en esto que revoluciona. No pretende mostrarse a sí mismo en sus creaciones. Su ambición es mucho mayor, intenta en sus coreografías elaborar un complejo nuevo lenguaje. Absolutamente original en su invención, aspira a la creación de un lenguaje que no se expresa en palabras, de un lenguaje de movimiento. Intenta asimismo, a partir de un viejo sistema, elaborar una nueva notación de la danza. Lamentablemente no ha llegado hasta nosotros mucho más que su "L'Après midi d'un faune" escrito en ella. Nijinsky no dudaba, simplemente creaba. Ha quedado de los dichos que en los albores de "L'après midi..." decía a sus bailarines: "Olviden todo lo que han aprendido, todo lo que ustedes saben que pueden hacer. Ubíquense simplemente en las posiciones que les indico y olviden el resto". Ningún saber le servía para expresar aquello que creaba, la danza no era ya la interpretación de ninguna narrativa, era simplemente ella misma una narrativa. Una narrativa que intenta plasmar en su nuevo sistema de notación. Nijinsky no trataba que sus coreografías dijese algo a través de los movimientos, los movimientos mismos para él constituían un lenguaje. Ex-

traía sus movimientos, sus imágenes de diversas fuentes. "L'Après midi..." fue engendrada a partir de una reconstrucción de los movimientos impresos en jarrones griegos antiguos, algunos de sus movimientos fueron tomados de sus recuerdos de las visitas a su hermano en el hospicio. Para Nijinsky el movimiento hablaba, era otro lenguaje, y aspiraba a que se constituya en un sistema de escritura. La danza misma era la narración, todo lo que había que decir. Los movimientos de sus coreografías se le imprimían en su cabeza e intentaba inmediatamente poner esto en el mundo, tratando de moldear a sus bailarines de acuerdo a estas imágenes. Lo curioso es que en algo de esto ha logrado trascender a su existencia, ha logrado hacer lazo, en la medida en que sus coreografías constituyen un hito absolutamente disruptivo:

"...Estoy convencido que Nijinsky ha abierto el camino de la coreografía moderna. El ha concebido algunos de sus Ballets como una entidad perfectamente coreográfica, creando para cada uno de ellos un lenguaje coreográfico formal específico, no recurriendo ni a la mímica ni al gesto para hacer avanzar el argumento. Él abandona de hecho completamente la idea de una narración como pretexto de la danza -una narración en tanto que puede expresarse en palabras-. La danza era la narración. La narración era la danza. Sus ballets consistían en imágenes proyectadas directamente vía la substancia de la coreografía, la coreografía siendo ella misma el tema y la acción de la pieza..." [Trad. Autor].<sup>30</sup>

Quizás esto explique la economía, la

belleza y el encanto de sus movimientos en escena. El hablaba allí con sus movimientos, con su danza misma transmitía todo lo que quería transmitir. Él mismo era presa en escena de este otro lenguaje que lo dominaba. No por nada adjudicaba sus movimientos a Dios, a la inspiración divina, no siendo dueño de los mismos. ¿Qué valor guarda para él su ambición de inventar un nuevo sistema de notación? ¿Podría pensarse la obsesión de formalizar su escritura de la danza como un intento de dominar aquello por lo cuál él era dominado cuando comenzaba a moverse, cuando dejaba su cuerpo librado a este “automatismo de comando” tan sublimemente artístico?

“...Para su primer ballet, “L’Après midi d’un faune” el no ha hecho simplemente una reconstrucción de movimientos impresos en los vasos griegos antiguos, sino que, a partir de su material de búsqueda, el ha creado un nuevo lenguaje: movimientos encadenados sin ruptura para expresar un humor, un conflicto o una emoción, que no vienen a detener la pantomima...”.

“...Nijinsky ha desarrollado una visión coreográfica completamente independiente de del brío de su propia virtuosidad del prodigioso impacto de su presencia en escena. La elaboración de sus personajes y de sus ballets no reposan de ninguna manera sobre sus increíbles posibilidades técnicas o de los roles que han hecho de él ya una leyenda...”<sup>31</sup> .

Sus movimientos tan despreciadamente alejados de lo esperable de los académicos de su época, de las posiciones consideradas como bellas para sus contemporáneos, dan cuenta de Nijins-

ky como alguien absolutamente original, y por ende revolucionario y creativo. . Lamentablemente no pudo soportar el impacto de su invención, quedando sumido en una crisis subjetiva de la que no pudo salir, abandonado por su tiempo y sus contemporáneos. Solo en la reedición de su creación a lo largo de la historia fue posible apreciar su genialidad. Expulsado todo efecto subjetivo, él queda completamente a merced de este lenguaje, no pudiendo producir ningún punto de detención ni vacío en donde alojarse.

Sus movimientos tan encantadoramente armoniosos no dejaban de ser absolutamente bizarros o exóticos para aquellos que han podido verlo, “escucharlo” danzar. Este nuevo lenguaje del que era presa no podía sino expresarse de manera extraña para el común de los movimientos esperables. Sus posiciones, sus transiciones no eran movimientos de partes de su cuerpo, era un cuerpo tomado en su totalidad por este lenguaje extraño, extranjero como es de esperarse de todo lenguaje digno de llamarse tal.

Como no podía ser de otra manera, la sensualidad salvaje de sus movimientos en la “Danza de la vida contra la muerte”, denotan la invasión de este lenguaje por el sexo. Horrorizados algunos, asombrados quizás otros, no podían dejar de intentar elaborar aquello éxtimo de que se hizo presa su lenguaje. Aquella criatura moviéndose sobre la escena en esa mezcla frenética de la vida contra la muerte no habría dejado de incomodar a aquellos que lo apreciaban. No existen palabras del lenguaje común que puedan capturar, explicar,

---

hablar de aquellos movimientos. Ningún libreto era capaz de capturar algo de lo que allí sucedía.

En *Jeux*, nada más y nada menos que un “poema danzado”, Nijinsky ha creado el primer ballet abstracto. Un ballet quizá solo posible de ser escrito en su nuevo sistema de notación de la danza o por los movimientos en escena.

“...No había intriga que se pueda escribir, ningún libreto, ninguna historia real, ninguna acción exterior. El tema de *Jeux* era, en un sentido una “no-acción”; la coreografía, un reflejo de estados emocionales interiores. Una bola rueda sobre la escena; uno, dos, tres bailarines entran, salen, vuelven; la bola rueda. Ninguna palabra puede realmente explicar lo que ha sucedido...”<sup>32</sup>.

### **Tres coreografías que marcaron irreversiblemente la historia de la danza y de su vida**

“*L’après midi d’un faune*” (1912-05-29); “*Jeux*” (1913-05-15) y “*Le Sacre du printemps*” (1913-05-29), marcaron la historia de la danza, y no dejaron posicionado en el mismo lugar a Nijinsky, quien en ellas había realizado un trabajo coreográfico por fuera de lo esperable, por fuera de la estética de su época, por fuera de su tiempo. De lo que se trataba era de un Estilo, y como tal Uno, separado de todo aquello conocido. De tan nueva o original, ni siquiera era él capaz de transmitir directamente a los bailarines ello que había creado. No era sino posible gracias al paciente trabajo de su hermana Bronislava quien ofrecía su cuerpo sin más al duro moldeado por su hermano, para luego poder ella transmitir a los demás aquello que Nijinsky ha-

bía concebido:

“...Yo soy como un trozo de arcilla que él modela y trabaja para hacerle tomar cada vez una nueva postura... Estamos totalmente absorbidos por nuestro trabajo... Pero, a veces, la tensión sube, y perdemos la paciencia. Vaslav no puede entender la distancia enorme que separa su visión de la danza de los medios de que dispone el artista...”<sup>33</sup>.

“*Jeux*” demostrando su rechazo respecto de su relación con Diaghilev y de la homosexualidad en general, “*Le Sacre du printemps*” como una obra absolutamente escandalosa y muy poco aceptada por su tiempo. Tres obras difíciles de asimilar para el público y que irreversiblemente empujan a su creador al abismo, al sin-otro en el cuál sólo queda el silencio de la creación. Poco a poco Vaslav se torna más irritable, más agresivo, más convencido de que el mundo no puede comprender esto nuevo en lo que va parte de sí. Alienado y excedido por su propia obra ya no tiene donde apoyarse. Su único sostén de algún momento: Diaghilev, luego del escándalo de “*Le Sacre du printemps*” decide salvar su empresa de la desaparición y abandonar la vía que estaba abriendo Nijinsky. Vaslav, incapaz de tomar a su amigo y amante como quién tenía a cargo los Ballets Rusos, como el empresario que era, en su idealización, toma su actitud de manera personal y en lo sucesivo, frente a quién hasta el momento lo había sostenido comenzará a expresar su ambivalencia tornándolo poco a poco uno más de quienes no lo entienden. Únicamente Stravinsky lo apoya y considera como un creador genial, muy por encima de los artistas de su tiempo.

Solo recientemente en 1987 fue posible reeditar su coreografía de manera de ser aceptada y apreciada, luego del trabajo que en el campo de la danza ha sido realizado por los bailarines y coreógrafos "Normales" durante más de quince años de la introducción de esta hiancia, de esta crisis generada (y sufrida) por Nijinsky en 1913.

Tres son las características que destacan a las obras antedichas y que las hacen Uno por sobre las coreografías de su época<sup>34</sup>:

1. El Rechazo de la gracia por la gracia
2. La liberación de la danza respecto de la música
3. La expresión de emociones, sentimientos y pasiones (incluso no conscientes)

La primera de estas características implica una inversión total de las tendencias de la danza. En ello como en los otros tres aspectos no es posible encontrar un predecesor. Ha sido una inscripción sin precedentes y causa parcial de una reacción importante de toda la época contra el excesivo razonamiento en el arte -contenido que además aparece en primer plano en su delirio-. Implica una renovación sin igual en el modo de entender la gracia, como algo que es mucho más amplio y profundo que lo gracioso. En esto Nijinsky se revela introduciendo una nueva vivificación, advirtiendo sobre los peligros del clasicismo buscando una excesiva perfección formal. Contra lo formal carente de Vida, nos propone un retorno al primitivismo más absoluto. Una gracia completamente desconfiada del "Buen Gusto". Contra la excesiva femineidad de la danza clásica, con sus movimientos en

línea curva, alejados completamente de la realidad humana, saltando sobre el límite de lo gracioso, nos propone una danza directa, viril, con movimientos bruscos, lineales, agudos, abruptos. Danza que, a pesar del escándalo para sus contemporáneos académicos, fue la base de una gran cantidad de vanguardias. Crea una coreografía, angulosa, frenética y desconcertante que puede remitirse a la gracia más primitiva, y al comienzo del mundo humano<sup>35</sup>.

En cuanto a la liberación de la danza respecto de la música, esto no implica un desconocimiento de la música, sino por el contrario, una profundidad armónica sin igual, en donde la música y la danza ejecutada poseen una comunidad profunda que va mucho más allá de la simpleza de movimientos que siguen los lineamientos de la música, servidumbre a la que se ajusta fehacientemente la danza clásica; o una música que acompaña la danza, relación típica de la danza romántica. Se trata aquí de una comunidad de creación sin igual en la historia de la coreografía. Es una correspondencia que no implica ni conducción ni sumisión<sup>36</sup>. Una armonía superior se establece entre la danza, la música y el sentido profundo de la obra. Armonía superior que para el caso de "Le Sacre du Printemps", ni siquiera ha podido comprender Stravinsky, creador de la partitura de tal obra. En el decir de Reiss, el modo en que irreversiblemente Nijinsky ha soltado a la danza de la servidumbre de la música se expresa fundamentalmente en:

- a) Una comunión profunda.
- b) Una libre trasposición de un arte al otro.

---

c) Una exacta concordancia de imágenes. Todos aspectos ineliminables hoy de cualquier escuela de lo que puede denominarse danza moderna. Estas características es lo que subyace a la diferencia entre una efusión arquitectónica (Como podría denominarse una coreografía de Nijinsky) y la construcción formal a la que se limita una obra clásica.

Para finalizar con las características que hacen a la revolución Nijinskiana permitasenos demorarnos unos instantes en la tercera de ellas: La expresión de sentimientos y pasiones.<sup>37</sup> La danza clásica no pretende expresar sentimientos sino representar la música que se haya en su base, al límite de una deshumanización producto de una abstracción rigurosa. El romanticismo introduce un clima de pasión pero se trata de una pasión etérea. Nijinsky en su absoluta originalidad abre la vía sobre la cual el futuro expresionismo sentará las bases. Tal como elaboramos respecto de su discurso, para él el ser equivale al sentimiento, y ese sentimiento se trata de lo que él expresa mediante su danza o su coreografía. Se trata de la expresión directa e incluso a veces chocante en este nuevo lenguaje coreográfico que da la razón a su arte y su vida.

Estas tres características lo ponen frente a sus contemporáneos en una posición de solitario profeta en un mundo hostil que no comprende la profundidad de su arte. Incluso Stravinsky lo defraudó profundamente por sus comentarios respecto de *Le Sacre du Printemps*. Solo en medio de un mundo hostil, y retirado el apoyo de los remiendos institucionales que le daban consistencia imaginaria a su ser, no pudo menos que vascular en

una crisis de la que nunca pudo salir, tal como ha sucedido en la historia de la humanidad cada vez que alguien a escrito una nueva fórmula, una nueva escritura en lo real, luego de lo cual nada es igual para el mundo ni para el sujeto.

Nijinsky fue en la danza, lo que Picasso fue en la pintura o Stravinsky en la música. Representa un punto de encuentro y de viraje entre dos siglos. Si bien continúa en su campo las investigaciones y trabajos de Petipa y Fokine<sup>38</sup>, el viraje fue radical, representando él la bisagra entre dos mundos distintos

Mucho se ha hablado acerca de las crisis y los problemas con que ciertas escrituras han provocado en el campo de la ciencia. ¿Sucederá algo análogo en el campo del arte? ¿Qué implica la introducción de una nueva estética en el campo del arte. ¿Cuáles han sido las crisis subjetivas que han debido motivar los cambios en los grandes movimientos culturales en el arte? ¿Es posible detectar algo más que los condicionantes de una época en la irrupción de un nuevo movimiento en el campo del Arte? ¿Será que una época mantiene latente los que serán los nuevos artistas hasta tanto una escritura modifique radicalmente su estética, de manera de que luego unos pocos adherentes puedan nuclearse alrededor de esto nuevo disruptivo para desencadenar el movimiento final?

Es claro que Nijinsky no ha podido superar la crisis subjetiva de ser Uno, de separarse del "todos" de los artistas de su época. La introducción de "L'après midi d'un faune" motivó, casi independientemente de Diaghilev, un cambio irreversible en Nijinsky. Podríamos pen-

sar que hubiese podido llevarlo adelante sin caer en el abismo si Diaghilev no le hubiese quitado su apoyo. Sin embargo, la magnitud de los efectos que la inscripción de una escritura tal en el mundo produce en su autor hace dudosa esa posibilidad. Es muy notable también el modo en que los entendidos retrospectivamente han dado cuenta de la originalidad de su creación en términos claramente remitibles a elementos que encontramos mencionados y acentuados en su delirio: Expresión de un sentimiento Otro para la que los recursos de la lengua hablada o escrita [o danzada] existentes son sin cesar insuficientes. Insuficiencia que el genial creador ha llevado más allá inventando una nueva forma de escritura y una nueva forma de expresión basada en los movimientos del cuerpo que liberado de lo imaginario solo puede ser movido por la Divinidad.

### **Nijinsky bailarín, El cuerpo de Nijinsky**

¿Cómo pensar este desasimiento de los tres registros de que da cuenta el testimonio de lo que le sucedía ni bien entraba en escena?

Su “sentimiento” allí era traducido en movimiento, un movimiento que se le escapaba, que no controlaba, que intentaba anudar luego bajo la forma de escritura a partir de su nuevo sistema de notación, el que parece ser un instrumento artificioso para capturar algo que allí no es sino desanudamiento. Algo del orden de otra escritura viene a suplir el sostén simbólico faltante por el cual no puede apropiarse completamente de su cuerpo en los términos que la norma fá-

lica establece.

Un goce inasible toma su cuerpo y no se deja expulsar de él. A través de su delirio hace un intento fallido de dar razón a sus movimientos por el recurso a la inspiración Divina. Sin embargo creemos que no ha sido su delirio sino el modo en que ha intentado “saber-hacer” con ello, “saber-hacer” lo que generó la consecuencia esencial de un cambio disruptivo en la historia, luego del cual no fue posible un retorno, ni subjetivo ni para el arte luego de su creación.

### **La caída en el abismo**

¿Cómo intentar pensar su caída? Que un saber-hacer original estaba en juego en Nijinsky no puede ponerse en duda, lo que no impide interrogarse acerca del valor estabilizador o desestabilizador del mismo. Es claro que si de alguna manera se trataba de un intento estabilizador, orientado a reparar cierta falla de anudamiento, este intento fue infructuoso. Ahora bien, podría plantearse la hipótesis contraria, que más que funcionar como estabilizador lo haga en sentido opuesto acentuando el error. ¿Sería pensable este modo de funcionamiento de un saber hacer de un artista? De una u otra manera, ¿Apuntaría hacia el mismo punto? Si esto es así, ¿Cuál podría ser la estrategia a plantear en un tratamiento en el caso en que este paradójico saber-hacer sea el único elemento de que dispone para mantener cierto anudamiento y al mismo tiempo acentuar su error? Esta estrategia no debería ir contra una política que es la del psicoanálisis respecto del valor del sujeto en la psicosis.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ARIEL, A. (1994), *El Estilo y el Acto*, Manantial, Buenos Aires, 1994.

BERGSON, H. (1957), *Memoria y Vida*, Ataya, Barcelona, 1997.

FREUD, S. (1911), "Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (*Dementia paranoidea*) descrito autobiográficamente". En *Obras Completas*, Amorrortu, Vol. XII, Buenos Aires, 1990.

FREUD, S. (1924), "La pérdida de realidad en la Neurosis y la Psicosis". En *Obras Completas*, Amorrortu, Vol. XIX, Buenos Aires, 1990.

KAJANE, M.; NASLUND, E. et autres (2000), *Nijinsky, Catalog d'exposition Musée d'Orsay*, Reunion des Musées Nationaux, Paris, 2000.

LACAN, J. (1955- 1956), *El Seminario 3. Las Psicosis*, Paidós, Buenos Aires, 1992.

LACAN, J. (1964-1965), *El Seminario 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

LACAN, J. (1969-1970), *El Seminario 17. El reverso del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1999.

LACAN, J. (1974), "El Seminario 22. R.S.I.". Inédito.

LACAN, J. (1975-76), *El Seminario 23. El Sinthome*, Paidós, Buenos Aires, 2006.

LAURENT, E. (1989), *Estabilizaciones en las Psicosis*, Manantial, Buenos Aires, 1992.

NIJINSKY, T. and K. (1953), (Trad. del Inglés Solpray G. S.), *Journal Nijinsky*, Gallimard, France, 1953.

NIJINSKY, V. (2000), *Cahiers, Le Sentiment*, (Trad. Du Russo par C. Dumais-Lvovski et G. Pogojeva), Actes Sud - Lemeac, Paris, 2000.

OSTWALD, P. (1991), *Vaslav Nijinski, Un saut dans la folie*, (Trad. al francés de Bruno Poncharal), Passage du Marais, Paris, 1993.

REIS, F. (1980), *Nijinsky ou la Grace*, L'Harmattan, Paris, 1998.

SOLER, C. (1991), *Estudios sobre las Psicosis*, Manantial, Buenos Aires, 1993.

## NOTAS

<sup>1</sup>KAJANE, M.; NASLUND, E. et autres (2000), *Nijinsky, Catalog d'exposition Musée d'Orsay*, Reunion des Musées Nationaux, Paris, 2000. ISBN 2-7118-4078-6. [Trad.- Autor] P. 18.

<sup>2</sup>NIJINSKY, V. (2000), *Cahiers, Le Sentiment*, (Trad. Du Russo par C. Dumais-Lvovski et G. Pogojeva), Actes Sud - Lemeac, Paris, 2000, ISBN 2-7427-2919-4 [Trad.- Autor].

<sup>3</sup>NIJINSKY, Tamara and Kyra (1953), (Trad. del Inglés Solpray G. S.), *Journal Nijinsky*, Gallimard,

France, 1953.

<sup>4</sup>KAJANE, M.; NASLUND, E. et autres (2000), *Nijinsky, Catalog d'exposition Musée d'Orsay*, Reunion des Musées Nationaux, Paris, 2000. ISBN 2-7118-4078-6. [Trad.- Autor] P. 38.

<sup>5</sup>NIJINSKY, V. (2000), *Cahiers, Le Sentiment*, (Trad. Du Russo par C. Dumais-Lvovski et G. Pogojeva), Actes Sud - Lemeac, Paris, 2000. ISBN 2-7427-2919-4 [Trad.- Autor]. P. 19.

<sup>6</sup>Ibid, p. 305.

<sup>7</sup>SOLER, C. (1991), *Estudios sobre las Psicosis*, Manantial, Buenos Aires, 1993, p. 11.

<sup>8</sup>NIJINSKY, V. (2000), *Cahiers, Le Sentiment*, (Trad. Du Russo par C. Dumais-Lvovski et G. Pogojeva), Actes Sud - Lemeac, Paris, 2000, ISBN 2-7427-2919-4 [Trad.- Autor]. P. 73.

<sup>9</sup>Ibid, p. 72.

<sup>10</sup> Ibid, p. 93.

<sup>11</sup>Ibid, p. 100

<sup>12</sup>Ibid, p. 94.

<sup>13</sup> Ibid, p. 99.

<sup>14</sup>Ibid, p. 100.

<sup>15</sup>Ibid, p. 99.

<sup>16</sup>Ibid, p. 112.

<sup>17</sup> Ibid, p. 48.

<sup>18</sup> Ibid, p. 66.

<sup>19</sup> Ibid, p. 68.

<sup>20</sup> Ibid, p. 93.

<sup>21</sup> Ibid, p. 85.

<sup>22</sup> Ibid, p. 108.

<sup>23</sup> Ibid, p. 106.

<sup>24</sup> Ibid, p. 115.

<sup>25</sup> Ibid, p. 106.

<sup>26</sup> Ibid, p. 120.

<sup>27</sup> Ibid, p. 251.

<sup>28</sup> Ibid, p. 48.

<sup>29</sup> REIS, F. (1980), *Nijinsky ou la Grace*, L'Harmattan, Paris, 1998. ISBN: 2-7384-7241-9 [Trad.- Autor].

<sup>30</sup> Musée d'Orsay (23/Oct/2000-18/Feb/2000) (2000), *Catalogue d'exposition*; Reunion des musées nationaux, Paris. ISBN 2-7118-4078-6 [Trad.- Autor].

<sup>31</sup>Ibid, p. 212.

<sup>32</sup> Ibid, p. 214.

<sup>33</sup> OSTWALD, P. (1991), *Vaslav Nijinski, Un saut dans la folie*, (Trad. al francés de Bruno Poncharal), Passage du Marais, Paris, 1993. ISBN 2-8407-5007-4 [Trad.- Autor]. P. 83.

<sup>34</sup> REIS, F. (1980), *Nijinsky ou la Grace*, L'Harmattan, Paris, 1998. ISBN: 2-7384-7241-9 [Trad- Autor]

<sup>35</sup> Ibid, p. 45.

<sup>36</sup> Ibid, p. 47.

<sup>37</sup> Ibid, p. 50.

<sup>38</sup> Ibid, p. 41.

#### **RESEÑA CURRICULAR DEL AUTOR**

Licenciado en Psicología Universidad de Buenos Aires. Especialista en Clínica de las Psicosis. Doctorando Facultad de Psicología UBA. Docente Facultad de Psicología, UBA. Investigador UBACyT

E-Mail: [mariano@acciardi.com.ar](mailto:mariano@acciardi.com.ar)

Web: <http://www.marianoacciardi.com.ar>