

# Para otros ojos

El 19 de enero de 1919, el mismo día en que baila por última vez en público, Vaslav Nijinsky comienza sus *Diarios*, en los que descubrimos lo que le ocurrió aquella noche: «Yo quería seguir bailando, pero Dios me dijo: “Basta”. Me detuve» [Nijinsky, Vaslav (2003: 13), *Diarios*, El Acantilado, Barcelona]. Dos acontecimientos le señalan como tráfuga inconsciente: del movimiento a la inmovilidad y del juicio a la locura. En lugar de cambiar de disciplina, la disciplina le cambió a él, una enfermedad mental de la que no se libraría en los treinta últimos años de su vida. Una voz ordenaba sus actos, como si la visión del bailarín fuera raptada por la mirada de otro rostro y bailase entre dos imaginarios irreconciliables. Nijinsky fue bautizado en varias ocasiones, la primera en Kiev recién nacido, un año más tarde en Varsovia, y por tercera y última vez treinta años después de su nacimiento, sin ritual religioso de por medio, el día que perdió el conocimiento y la identidad. Abandona la danza y pasa los días cuidado por su esposa y los médicos del manicomio. Después de su última actuación experimenta la primera toma de contacto consigo mismo a través de la escritura. Su escenario será desde entonces el papel en blanco, donde escribe a dos voces y dibuja ojos sin expresión alguna.

Su temporada como bailarín y coreógrafo comienza a los veinte años, cuando ingresa en los Ballets Rusos de Diághilev y su figura comienza a despegar y a ser reconocida mundialmente. Con 23 años, estrena su primera coreografía creada a partir del poema de Mallarmé “L’Après-midi d’un Faune” (1912); el ballet fue anotado según su propio sistema de notación danzaria un par de años más tarde. Era el primer trabajo de Nijinsky como coreógrafo, recordado para siempre por la escena final, cuando al fauno se le escurre una ninfa de entre las manos y al huir se le desprende un velo, con el que Nijinsky se masturba delante del auditorio. En “L’Après-midi d’un Faune”, las bailarinas apoyaban primero el talón y después la punta, al contrario que en ballet clásico, lo cual supuso toda una provocación para el público europeo a pesar de que años antes Isadora Duncan o Martha Graham formularan principios parecidos en la otra orilla de atlántico. El carácter revolucionario de la danza de Nijinsky podría consistir en actuar en contra de la norma; la sugerencia es abolida por explícitos contenidos sexuales, el movimiento por intervalos inmóviles, las posiciones frontales por las de perfil.

En su baile Nijinsky rechazaba las formas sinuosas de la danza clásica, predominaban en él los movimientos angulares y las líneas rectas, las suspensiones en el aire de extraordinaria duración. Hoy día se le considera uno de los primeros bailarines que se sirvieron de la inmovilidad como recurso escénico. Nunca hizo alarde de su pericia técnica cuando protagonizaba sus obras, Nijinsky creaba sus composiciones para ballet creyendo saber lo que el público necesitaba, no lo que él quería. Siempre será un enigma si su estilo proviene de la hirviente decisión de hacer lo contrario a lo que veía en el resto de bailarines y coreógrafos, o tal vez Nijinsky fuera un excelente observador de las normas de expresión académicas, y su genialidad haya consistido en la fría observación de los gustos y cadencias de su época. Él

sabía lo que tarde o temprano iba a ocurrir, bien como una figura genial o enigmática, bien como un agudo observador de la realidad, que años más tarde abandonaría la danza y se vería obligado a vacilar entre extrañas visiones y voces inexistentes. Los movimientos entrecortados que caracterizaban su danza, la inmovilidad que se abría paso como elemento expresivo en sus años de coreógrafo, terminaría paralizando sus días de bailarín.

Como si Nijinsky supiera que el truco de la creación consiste en compararse con el arte futuro y alumbrar las ideas que laten en todo gesto y en cada forma antes que nadie, en la primera parte de sus *Diarios*, con una lógica lineal irreductible, Nijinsky argumentaba: «Considero que los museos son cementerios. Un museo no puede ser vida aunque sea porque contiene las obras de artistas muertos. Considero que no hay que conservar los cuadros de los muertos, pues arruinan la vida de los artistas jóvenes. El artista joven es comparado con el del museo» [Nijinsky (2003: 180)]. Nijinsky sufría esas comparaciones, su nueva danza se abría paso entre los abucheos de la gente y la comprensión de algunos críticos, como Odilon Redon y Auguste Rodin. De ahí la ingratitud y el despilfarro de pasión que debió de sentir ante las reacciones del público el día del estreno de cualquiera de sus coreografías –tan sólo tres–, incluso en *Le sacré du printemps*, cuya puesta en escena consiguió avergonzar al propio Stravinski. Se enfadaba como un niño que ofrece su recorte hecho a mano con esmero a un familiar que no da las gracias; no entendía el fracaso receptivo del auditorio ante sus creaciones; no comprendía la razón por la cual el público desaprovechaba la oportunidad de ver por primera vez una danza nueva. Los espectadores acudían a admirarlo y salían aborrecidos del teatro, rechazaban el regalo que Nijinsky les ofrecía en cada nueva creación: «Temo a la gente pues no me sienten, sino que me comprenden» [Nijinsky (2003: 14)]. Nijinsky pensaba y actuaba conforme las carencias y faltas urgentes en el arte de la danza; de las actitudes circulares del ballet clásico que ejercitaba milagrosamente pese a sus pequeñas y arqueadas piernas, elige realizar movimientos rectos y angulosos; cambia cuerpo en constante movimiento por la inmovilidad como elemento expresivo; de bailarín pasa a trabajar también como coreógrafo.

Si algo no eligió fue el paso de una supuesta cordura a la esquizofrenia paranoide que le expulsó de las tablas, al exilio forzoso de la enfermedad mental. Tan sólo diez años duró su carrera. Desalojado y sin posibilidad de regreso, bien puede ser considerado un transfuga involuntario, que si bien hizo de la fuerza de la gravedad su mejor compañera, otra fuerza le envió a un exilio en compañía de nadie, y de su mujer y su hija. Sobrellevó su cambio de disciplina comunicándose con una voz que le obligaba a detenerse, a él, la estrella de los Ballets Rusos. Así anotaba en su *Diario*: «Mi mujer me ha dicho hoy que todo lo que hice en la velada de ayer se parecía al espiritismo, pues me detenía cuando no tenía que hacerlo» [Nijinsky (2003: 31)]. Desde que abandona los escenarios hasta el día de su muerte, de casa al manicomio va escribiendo sus pensamientos e impulsos, dibuja en ocasiones rostros, casas, personas, y muchos ojos rayando el lápiz de manera concéntrica. Ojos ovalados, encerrados en círculos que parecen pupilas, caras con ojos que miran a otra parte, de párpados abultados, círculos como platillos de orquesta, como pupilas o discos voladores. Tal vez el más salvaje sea el de un gran ojo con dos pupilas ovaladas una apoyada en la otra; en una se encuentra escrito su nombre, y debajo su apellido.

Vaslav Nijinsky sufre un desplazamiento de lugar involuntario. La enfermedad le separa de lo único que sabe hacer, bailar. La misma voz que le obligó a detenerse en el escenario, le ordena que escriba y dibuje. Dios habla para él, como él bailaba para otros. Incluso en sus *Diarios* hay un pasaje en el que se alternan la voz de Nijinsky y la de dios dirigiéndose a él. Dios le dice que se detenga para no arrojarse por un precipicio, le pide que corra o que duerma, que escriba todo lo que le pasa en su cuaderno, que no coma carne. Pausadamente, Nijinsky introduce en sus páginas anotaciones sobre su caligrafía y su modo de escribir, reflexiones pegadas al papel, gravadas con perfecta caligrafía para que cuando se publiquen sus pensamientos no haya lugar a confusiones. Unos días escribe claro y otros con dificultad. «Ya estoy escribiendo mejor, no sé como detenerme y por eso escribo mal. No me gusta el Hamlet de Shakespeare, pues piensa. Yo soy un filósofo que no piensa. Soy un filósofo con sentimiento. No quiero escribir invenciones» [Nijinsky (2003: 63)]. La obsesión por traducir sin dobles lecturas posibles lo que pasa por su cabeza, hace de una autobiografía un testimonio perfecto de los días de un esquizofrénico paranoide: lucidez, confusión, voces, manía persecutoria, y sobre todo, una necesidad de expresar su verdad, la que pasa sólo por delante de sus ojos. Todo a su alrededor es una farsa.

El personaje que representa en su vida le viene impuesto; podemos leer en sus *Diarios* la voluntad de huir de los papeles y figurines que son para él las personas que le acompañan. Percibe su vida desde fuera, como una cámara de cine, como si asistiera a un espectáculo que se estrena cada noche y él no fuera el protagonista, sino un simple espectador. Del teatro donde bailaba al teatro de la realidad, como si se quedara colgado en sus inimitables *jetes*, en el aire, y de tanto elevarse rozara la miseria que consiste en la desposesión de su pensamiento, el vértigo de la tierra allí abajo. Aquellos mismos ojos rasgados perdieron la visión desde lo alto del escenario. Cuando la parte emocional ahoga la racional, y la falta de orden se apodera de su voluntad, sus criterios no serán ya los del resto de la gente, la seguridad se transforma en sentida provocación: «Sé lo que es la vida. La vida no es la polla. La polla no es la vida. La polla no es Dios. Dios es una polla que procrea hijos con una sola mujer» [Nijinsky (2003: 60)]. Cabe la posibilidad de que a ninguna altura de su vida haya dejado de bailar, si al ampliar la definición de danza cabe un: dicese de la acción de construir un lugar imaginario, y trasladarlo a un soporte de registro visible. Cuando anotaba “L’Après-midi d’un Faune” bajo su sistema de notación, todos los decorados, la música y las ninfas bailaban para él mientras permanecía sentado en su escritorio.

Hay personas que escriben su nombre en un dibujo, como si fuera lo único que saben a ciencia cierta que no es de otro. Nijinski trazaba un ojo con dos pupilas huecas que llevaban su nombre y apellido. Los ojos de sus apuntes son ciegos, como la mirada de quien habla dos voces por la misma boca, la suya, doblada hacia dentro. En vida no permitió que nadie curioseara entre sus escritos y pinturas, que nadie descubriera cual era el papel que representaba ante el papel en blanco. Dios-Nijinsky es el autor de su diario, así lo firma de su puño y letra. Sus hojas denuncian a su espectador y a su titiritero, su espectáculo íntimo, su zona de baile y el admirador secreto al que dedica sus movimientos.

Bajo la cómplice mirada del gran ojo con doble pupila, Dios-Nijinsky se dedica a moverse en torno a las actividades que se realizan o bien sentado, o bien quieto y de pie, escribir,

dibujar, pintar. Pasa su tiempo entretenido en las artes y oficios que nacen en la inmovilidad y a la quietud regresan, en el papel se encuentra la huella y el registro literal de su representación ante los ojos de dios. Si dejó de bailar, de elevarse o descender, tal vez haya sido a ojos del público. No puede danzar para la gente por la inmovilidad que le sobreviene, y pasa a actuar para dios, el coreógrafo de la segunda mitad de su trayectoria artística, la caracterizada por una pausa física aparente, y los giros y saltos de su pensamiento indómito en un cuaderno escrito en privado, sin testigos. Sin dejar de actuar en ningún momento, pasó de ser observado por mucha gente a actuar en secreto para un solo espectador, el director de sus días. El soporte de la escritura fue el escenario vacío donde se movía a sus anchas durante el período de invalidez y retiro como zar del imperio de las artes escénicas rusas. Si en la adolescencia llamaba la atención de sus maestros por la destreza para maquillarse, de algún modo en la locura siguió maquillando sus cuadernos con colores, pensamientos y la inestimable ayuda de su querida estilográfica. Las hojas fueron el escenario donde actuaría el resto de su vida. «No me gusta el teatro con escenario cuadrado. Me gusta el teatro circular. Construiré un teatro circular. Sé lo que es el ojo. El ojo es el teatro. El cerebro es el público. Me gusta mirarme en el espejo y ver un ojo en mi frente. A menudo dibujo un ojo» [Nijinsky (2003: 63)]. El bailarín de líneas angulosas y cortantes terminó sus días pegado a un escenario blanco y rectangular, trazando ojos con los movimientos circulares de su mano. El cuerpo que se movía con intermitencias y cortes secos en el escenario, deriva hacia el solitario desplazamiento de las manos sobre el papel, hasta un 8 de Abril de 1950, día en que todo permanece en su sitio para Vaslav Nijinsky, «Dios es movimiento, y por eso la muerte es necesaria» [Nijinsky (2003: 23)].

María Peña Lombao