

NIJINSKY O LA GRACIA

por

Françoise Reiss

Cuando en la primavera de 1953 apareció la primera edición francesa del "Diario" de Nijinsky, la emoción causada por esta lectura fue para nosotros el punto de partida de la tesis que tuvimos el honor de presentar ante la Sorbonne y cuyo punto de partida fue el siguiente:

¿Qué conocíamos de Nijinsky? Sólo lo que sabía nuestra generación sobre la enfermedad y la sobrevida inconsciente del gran bailarín y coreógrafo, cuya gloria nos había llegado a través del eco de lo que contaban nuestros mayores. Era un semidiós aureolado por una leyenda deslumbrante y el drama más sombrío, el máximo artista de los Ballets Rusos, de prestigiosa memoria, el intérprete-creador de "El Espectro de la Rosa", del esclavo de oro de "Sherezada", del patético "Petrouchka". Había sido inmortalizado por la pluma de Paul Claudel, de Anna de Noailles, de Jean Cocteau y de los más grandes espíritus de su época. Era el coreógrafo de "L'Après-Midi d'un Faune" y de "Sacre du Printemps" que en 1912 y en 1913 habían causado en París una revolución estética memorable. Era el amigo del animador de los Ballets Rusos, Diaghilew, con el cual rompió a raíz de su matrimonio con Romola Pulszky. Después de una carrera fulgurante entre 1907 y 1913, con una breve reaparición en 1916 y 1917, se convirtió en un muerto en vida desde los 29 a los 60 años, de 1919 a 1950, año de su desaparecimiento.

Todo parecía haber sido dicho y el tema se revestía de un tabú misterioso que lo aislaba tras la doble barrera del genio y de la locura.

¿Qué contacto podríamos tener nosotros con él?

Y he aquí que en este "Diario", escrito en Saint-Moritz —a pesar de las reservas que podríamos tener sobre la autenticidad de ciertos pasajes— estalla el grito de un hombre cuyos problemas y sufrimientos no pueden ser inventados porque tocan lo universal y trascienden a

través del tiempo. Ese hombre, que se debatía entre los más apremiantes llamados de lo Absoluto y los peores delirios de la enfermedad, mezclando a veces casi inextricablemente el uno y la otra, ese hombre estaba próximo a nosotros y nos revelaba profundamente al artista genial, sumergido en su leyenda, al que nadie hasta ahora había intentado descubrir.

La lectura del "Diario" de Nijinsky nos planteó los graves problemas del genio, de la locura y de la gracia. Nos pareció que si entre sus líneas lográbamos distinguir lo cuerdo de lo mórbido, quizás llegáramos a descubrir la clave de la triple personalidad de Nijinsky —hombre, artista y creador— y, al mismo tiempo, la realidad sobre otros problemas análogos.

¿Qué tipo de hombre era, pues, ese Nijinsky y cuáles fueron los problemas que no pudo resolver —él, el mago que se burlaba de las leyes del equilibrio y de la pesantez? ¿Cuál era el dominio que no había sabido conquistar, aún al precio de las peores angustias, ese seductor ante cuyo arte los corazones parecían fundirse de entusiasmo y de amor?

Necesitábamos antes que nada, para emprender este estudio, una ayuda competente en dos dominios que están más allá de nuestro conocimiento: el de la patología mental y el de la teología. Sólo un psiquiatra podía analizar, de manera constructiva para nuestra investigación, los elementos mórbidos del "Diario" de Nijinsky. Sólo un teólogo podía confirmarnos la autenticidad de los impulsos místicos contenidos en ese documento.

El doctor Ch. H. Nodet, autor de numerosos estudios que tienden a precisar, a través de los conocimientos freudianos, el papel de las funciones instintivas e inconscientes en la elaboración de las preocupaciones morales y culturales, y un padre dominico, que ha querido guardar el anonimato, nos contestaron con generosidad. El primero nos dio la clave de la neurosis de Nijinsky, basada en una falta de madurez afectiva, hecho de extrema fecundidad en la continuación de nuestro estudio. El segundo llegó a la conclusión de que era posible que existiera una unión mística, a pesar de las discontinuidades producidas por la enfermedad y las confusiones que deben atribuírsele a la ignorancia y a la falta de orientación espiritual.

Provistos de estas dos bases esenciales —y de una intuición personal de que la gracia era la idea clave que nos permitiría orientarnos a través de todos los planos— partimos, pues, a la búsqueda de Nijinsky.

Nos faltaba además una base biográfica sólida. A ella hemos consagrado la primera parte de este trabajo.

* * *

¿Con qué documentos contábamos?

En total eran los siguientes: en francés, el hermoso libro de Romola Nijinsky sobre su marido, con el admirable prefacio de Claudel, obra agotada actualmente y a la cual ha podido reprochársele cierta parcialidad en la apreciación de la persona de Diaghilew. Además, este libro puede ser considerado como parcialmente de segunda mano en lo referente al periodo anterior a 1913, es decir, la infancia, la adolescencia y los años más brillantes. Su sustancia debía, pues, ser completada y corroborada por otros antecedentes. Aunque era precioso y a menudo irremplazable para un gran número de testimonios sobre el carácter y la vida cotidiana de Nijinsky, en particular a partir de 1913; este testimonio se continuaba en un segundo libro, publicado sólo en inglés, sobre “Los últimos años de Nijinsky”, que abarca desde 1919 hasta su muerte.

Felizmente otra biografía, también en inglés, nos daba toda suerte de datos sobre los años de infancia y adolescencia en San Petersburgo. Se trata del libro de Anatolio Bourman, condiscípulo de Nijinsky en la Escuela Imperial de Ballet y su amigo de la infancia: “La tragedia de Nijinsky”, escrita en colaboración con una periodista norteamericana, D. Lyman.

Para el período de 1909-1913 teníamos a nuestra disposición los innumerables artículos y textos diseminados en los libros, los diarios y las revistas de la época, tanto de París como de Londres. América nos proporcionaba documentos del período 1916-1917. Finalmente nos quedaba la posibilidad de interrogar también a testigos de esa época y reunir así una documentación suplementaria e inédita. Lo hemos hecho en la medida posible y estamos en deuda con la señora Valentine Hugo y los señores Emile Henriot, J. L. Vandoyer, Alexander Benois, Michel

Lariónow, René Dumesnil, Estrade Guerra, el Marqués de Cuevas, Nicolás Zverew y André de Badet, por las informaciones muy valiosas que nos proporcionaron.

Así, gracias a estas diferentes luces, hemos podido reconstituir los tres principales períodos en la vida de Nijinsky: el de la infancia y la adolescencia en San Petersburgo, con su paso demasiado brusco del austero internado de la Escuela Imperial de Ballet a la atmósfera fastuosa y disoluta de la alta sociedad rusa; el de los Ballets Rusos, con el cual Nijinsky se confundió durante cinco años, aunque destacándose como la estrella más brillante; aquél, finalmente, del drama, con sus signos precursores, las semanas de lucha en Saint-Moritz y la crisis final que siguió muy de cerca al último recital, en Suvretta.

Nuestra tesis no puede ser considerada una biografía definitiva, puesto que numerosos documentos concernientes a la vida de Nijinsky no han aparecido aún y estamos lejos de haber podido juntar e interrogar a todos los testigos vivos aún: nos fue necesario limitar esta documentación a la formación de una base objetiva que contuviera todos los elementos esenciales para nuestro estudio estético, filosófico y teológico; es decir, para la segunda parte de este trabajo, la principal a nuestro parecer.

Mientras trabajábamos, el personaje había adquirido ante nuestros ojos, una vida nueva bajo los focos cruzados de esos proyectores que eran, a veces, testimonios concordantes, y otros divergentes. Surgía el caso límite de un artista de genio que había perseguido hasta el fin el llamado de lo Absoluto a la vez que el del más conmovedor, más humano, más vulnerable de los hombres.

* * *

Desde el comienzo de esta segunda parte —cualquiera que haya sido la dificultad de esta exploración— se impuso una certidumbre: el único y sólido hilo conductor que nos permitió llevar a su término nuestra búsqueda a través de los diferentes planos considerados —estético, filosófico, teológico— era la noción de la gracia. Nijinsky se definió en todo en relación con la gracia, ya que él la simbolizó y la en-

carrió hasta identificarse con ella, puesto que ella constituyó su problema más doloroso.

En el plano estético, en este primer problema de la gracia artística en Nijinsky, y para comodidad del análisis, hemos debido separar cuatro aspectos. (Debemos confesar que el libro de Raymond Bayer, "La Estética de la Gracia", ha sido capital para nuestro estudio).

Estos cuatro aspectos del problema de la gracia artística en Nijinsky son como las cuatro vertientes de la montaña de su genio, cuya cumbre fue tan elevada porque, justamente, estos diferentes aspectos eran de igual calidad, solidez y altura.

Se trata 1º) de la gracia preliminar u originaria, 2º) de la gracia del virtuoso, 3º) de la gracia del intérprete, 4º) de la gracia creadora del coreógrafo.

Básicamente partimos de la fundamental distinción hecha por Schiller entre la gracia y la belleza. Nijinsky no era hermoso; es decir, en sus rasgos en reposo, no había belleza. Sus contemporáneos lo han dicho a menudo. Era hermoso gracias a la transfiguración escénica de su actitud o de su gesto; a través del movimiento humano que deja traslucir las cualidades del alma. Nadie mejor que Nijinsky ha ilustrado la definición dada por Schiller de la gracia, lo mismo que ilustró las innumerables definiciones de la gracia dadas por Home, Spencer, Bayer, Paul Souriau, Alain y tantos otros.

El estudio de las condiciones de la gracia originaria y orquestada de Nijinsky nos ha permitido verificar, desde el primer momento, predisposiciones físicas y morales excepcionales y verificar las teorías de Spencer sobre la gracia de la prestancia animal, de la "altura" animal, como un poder instintivo que refuerza prodigiosamente sus efectos al combinarse con el principio utilitario de la economía de las fuerzas. Nijinsky guardó siempre, por otra parte, esta "altura de grand fauve" descrita por Claudel.

El estudio del virtuoso nos ha permitido subrayar la importancia de la educación técnica de Nijinsky, genialmente predispuesto, y que tuvo el privilegio de trabajar en la mejor escuela de ballet que haya habido nunca, con los más célebres y mejores profesores de la historia de la danza. Por lo tanto, coincidencia de la predisposición única y de un medio formativo único.

En todo caso, si Nijinsky no hubiera sido sino un virtuoso, su reputación hubiera igualado a la de Vestris, sin sobrepasarla. En el terreno de la interpretación, entre Vestris y Nijinsky y sus respectivas épocas, estaban los años del Romanticismo y éste había dado a Nijinsky la posibilidad de expresar su profundo lirismo. Toda una zona de la naturaleza de Nijinsky era, además, romántica. Y por eso conquistaba los corazones.

De paso nos propusimos definir la "presencia" —cualidad del intérprete en general y en especial de Nijinsky— como el momento crítico de la gracia escénica, aquél en que el don recibido gratuitamente por el comediante se transforma en don prodigado al espectador, con liberación de energía espiritual comunicable por radiación y transmitida en una longitud de ondas afectivas específicas. Toda la literatura contemporánea es un testimonio de esta sorprendente gracia de interpretación de Nijinsky. Es quizás, esta "presencia", cuya fuerza está ligada a la intensidad de energía espiritual encarnada en él, la que obligó a Nijinsky a poner nuevamente de actualidad —actualidad que aún continúa— el papel del bailarín masculino, que se había borrado desde el Romanticismo.

En lo que respecta al coreógrafo creador, se plantea directamente el problema del genio. Hemos creído encontrar muchas pruebas del genio coreográfico de Nijinsky, pero la principal se aviene con la definición de Kant: el genio crea, saltando por sobre las leyes, obras originales y ejemplares.

Justamente porque "L'Après-Midi d'un Faune" y el "Sacre du Printemps" se desentienden de las reglas establecidas, su originalidad irritó a los públicos contemporáneos en el momento de su creación, provocando escándalo en su época. Pero los espíritus más grandes reconocieron de inmediato su valor. Testigos de su ejemplaridad son nuestros actuales críticos coreográficos, puesto que aún no hemos terminado de ver sus desarrollos y prolongaciones a través de toda la coreografía moderna.

La gracia coreográfica es una gracia de creación muy diferente a la de la gracia de la interpretación. "Es un equilibrio que se establece entre los sistemas y las leyes de la obra", como lo ha definido Raymond Bayer. Es una conformidad profunda y una armonía con la evo-

lución general de las artes. En cuanto a coreógrafo, Nijinsky rechazó la búsqueda de "la gracia por la gracia" en favor de una evolución que renovara la gracia ingenua de los primitivos. Seguía así, exactamente, el mismo camino de Picasso. Liberó a la danza de su sujeción a la música, estableciendo sus conexiones en el plano de la equivalencia espiritual y de la transposición paralela.

Al término de este estudio estético, llegamos a la siguiente conclusión: artista de disposiciones excepcionales y de formación técnica privilegiada, Nijinsky llegó a ser un virtuoso clásico, un intérprete romántico y un genial coreógrafo revolucionario —es decir, un artista tan completo como es posible imaginar, un modelo en la escala del genio, según la clasificación de Max Scheller.

* * *

En el plano filosófico, se plantea todo el problema de la gracia psíquica, es decir, en el caso de Nijinsky surge el problema del equilibrio interior, basado en las circunstancias particulares de la psicología del comediante con prolongaciones metafísicas.

En la base de la gracia psíquica doblemente sublimada del artista intérprete y del creador de genio, hay una gracia psíquica propiamente humana sin la cual nada se comprendería. Es en esta escala "humana" donde el estudio psicoanalítico sitúa la falla que se mantuvo durante toda la evolución de la carrera de Nijinsky y que se agrandó hasta llegar a ser una brecha irreparable, hasta alcanzar unos años más tarde, la dramática escisión psíquica que desembocó simultáneamente en la desaparición de la gracia psíquica y de la gracia artística.

Esta falla es la falta de madurez afectiva, tanto más peligrosa en un artista que es, por definición, un hipersensible. Probablemente esta falta de madurez afectiva favoreció la aceptación de una relación homosexual prolongada, generadora de la neurosis ulterior.

No resuelto en el plano más instintivo del hombre, el equilibrio interior pudo haberse establecido en la sublimación artística. Pero ahí surgió un nuevo peligro, el de su naturaleza romántica (quizás el romanticismo está ligado a la falta de madurez afectiva) y de su pasión generadora de desmesura. En una sublimación de segundo grado, la del

genio creador, todo artista se encuentra en íntima conexión con fuerzas espirituales cada vez más altas y poderosas —como el inconsciente colectivo revelado por C. G. Jung—, que son más y más difíciles de conciliar con las fuerzas sociales y materiales. Mientras más se eleva el artista hacia la creación genial, más sólido debe ser su equilibrio interior para poder soportar, en su frágil persona humana, el encuentro de esas fuerzas contradictorias y poder operar así la síntesis. Jaspers ha dicho justamente que el genio está “peligrosamente situado entre el rayo fulminante de la verdad divina y el hombre a quien debe transmitir ese mensaje de manera accesible, sin poner el mensaje en peligro”.

Vulnerable por falta de madurez afectiva y expuesto a la desmesura de la pasión debido a su naturaleza romántica, Nijinsky no encontró en sí mismo el equilibrio interior necesario para poder sostener por largo tiempo la terrible tensión de la creación de obras geniales en circunstancias exteriores adversas. Perdió el equilibrio de su gracia psíquica por exceso de energía espiritual incontrolada y desembocó, como Schumann y Nietzsche, según la expresión de Pierre Dournes, en “una carbonización del espíritu en su propia llama”.

El equilibrio interior del genio, su gracia psíquica, se desplaza sencillamente hacia el problema del equilibrio interior del artista y del hombre —pues todos tenemos posibilidades artísticas y una partícula de genio. Y el denominador común, ¿no es acaso la gracia psíquica, es decir, la necesidad de conciliar en nosotros el impulso instintivo, afectivo y espiritual con las realidades materiales y sociales, la vida profunda con la vida utilitaria, la vida interior con la vida exterior, la Pasión con lo Cotidiano?

* * *

En el plano religioso, era necesario, probablemente, ese impulso místico de Nijinsky, tan emocionante en su “Diario”, para llegar a su cometido final. El famoso salto de Nijinsky, que terminaba en una sublime caída, como lo ha descrito Claudel, parece prefigurar el salto místico “hasta el corazón de Dios” del Maestro Eckhagt. Esta fusión con lo Absoluto, en contradicción con la condición humana, Nijinsky la pagó con la pérdida de la razón. Nada nos impide pensar que este

“rayo” tenía valor universal e intemporal, cualesquiera que hayan sido las contaminaciones mórbidas que a veces le precedieron y que le siguieron en definitiva.

Si Nijinsky conoció la plena reversibilidad de la gracia en el plano estético, su irreversibilidad dramática en el plano psíquico y la unión mística final, justo antes de su muerte espiritual, podría resumirse en este movimiento de la gracia: energía espiritual prodigada a Nijinsky, que él prodigó a su vez en su arte y que, instintivamente, devolvió a Dios como en un círculo, símbolo del eterno retorno del poeta, el que el bailarín coreógrafo consideraba la figura perfecta, tanto en el arte como en la vida.

La vida entera de Nijinsky, estudiada dentro de estos tres niveles, es una ilustración de la gracia en tres momentos: impulso primero —Punto crítico— reversibilidad de su triple naturaleza: espiritual, dinámica y armónica (es decir, determinar un equilibrio, operar una síntesis constructiva).

Si este estudio de la gracia nos ha permitido comprender a Nijinsky, a su vez el estudio de la personalidad Nijinsky nos ha logrado, pensamos, llegar a comprender mejor lo que es la gracia.

(Traducción de César Cecchi).

FE DE ERRATA

En el Nº 55 de la REVISTA MUSICAL CHILENA, página 40, en el artículo “Los Festivales latinoamericanos de música y el Festival de Montevideo”, por Domingo Santa Cruz, en vez de decir: “Por desgracia, los nobles ideales en que vimos inspirada la política de buena vecindad del Presidente Roosevelt, dejó olvidado el campo musical, etc.”, debe leerse: “Por desgracia, los nobles ideales en que vimos inspirada la política de buena vecindad del Presidente Roosevelt, se olvidaron y, en el campo musical, la gestión de nuestros intereses musicales desde los Estados Unidos ya no nos aprovecharán en ningún sentido”.
