

Nijinski, ese efímero fuego

Pablo Montoya

Para Doris Weiler

Si la danza es el arte de lo efímero, entonces Vaslav Nijinski es una de las más conmovedoras representaciones de la danza. Desde que aparecía en escena dejaba en los ojos del espectador la imagen del milagro. De los movimientos de ese hombre, poco comunicativo, tímido e inseguro cuando no estaba bailando, no quedan claros testimonios. Diaguilev prohibió terminantemente filmar los espectáculos de los Ballets Rusos, donde el bailarín de Kiev fue la estrella durante cinco años. Del arlequín del *Carnaval*, del esclavo de *Scheherazade*, de *Petrushka* y del fauno del *Preludio* sólo quedan pruebas escritas, las fotos de Meyer, los dibujos de Kokoschka y Modigliani, y la escultura de Rodin, que intentan plasmar el fuego de un genio que habría de apagarse en la locura.

El obsceno fauno

París lo celebró como ninguna otra ciudad. En 1909 Nijinski, con diecinueve años, irrumpió en sus teatros bailando los grandes ballets decimonónicos *Las sílfides* y *Giselle*. Después, de la mano de la música de Stravinski, despertó la ovación de todos. Como bailarín clásico, Nijinski significó la plena adquisición de una corriente que había desarrollado a finales del siglo XIX Marius Petipa en el teatro imperial de San Petersburgo, y que continuaba, apenas iniciado el XX, Michel Fokine en la compañía de Diaguilev. El escándalo, sin embargo, surgió cuando Nijinski se lanzó como coreógrafo. Con el estreno del *Preludio a la siesta de un fauno*, en 1912, la danza estallaba en pedazos todos los cánones de la tradición y entraba a la modernidad.

Nijinski nunca se sintió bien con la música de Debussy. Le parecía demasiado impresionista, muy etérea para sostener esos movimientos contruidos sobre líneas rectangulares que lo obsesionaban. Él hubiera deseado una atmósfera sonora más rítmica y menos melódica. Lo que buscaba Nijinski era darle vida a una nueva danza de acentos remotos, y la música parecía importarle poco. Su pesquisa se inició con las visitas al Louvre. Pasó horas observando en los vasos griegos dibujos que representaban eróticas persecuciones de faunos y otras actividades amatorias del imaginario mitológico. Luego vinieron los ensayos, numerosos y exigentes. Fueron más de cien para que los diez minutos de la música de Debussy logran ser recreados de esa manera magistral que recuerda la historia del ballet. Las exigencias lindaron con la exasperación. Lo pretendido por Nijinski iba contra la estética de la época. Contra lo que los mismos bailarines pensaban que eran los límites de los movimientos corporales. La dificultad no residía sólo en alcanzar las posturas ideadas por el ruso: cuerpo de frente, brazos levantados y doblados, rostro de perfil y pies volteados de tal manera que se opusieran al rostro. Lo difícil también era desplazarse sin transformar esas poses logradas. Los desplazamientos había que hacerlos, no sobre la punta de los pies, sino posando primero el talón. El mismo Debussy quedaría, más que decepcionado, aterrorizado cuando presencié el ensayo general del ballet antes del estreno. Su conclusión fue tajante. Nijinski disonaba de manera atroz con su música. Los movimientos, tanto del fauno como de las siete ninfas, le parecieron propios de marionetas, llenos de gestos duros, angulosos, arcaicos, grotescos, ajenos por completo a su música poblada de ondulaciones.

Debussy no participó en el escándalo que se desató después del estreno por una razón de orden económico. Sabía que, si hacía públicas sus consideraciones, el ballet podría ser retirado de cartelera y las prestaciones disminuirían peligrosamente. Sus opiniones eran comprensibles. Y es aquí donde se presenta una de esas ejemplares paradojas que surcan la evolución del arte. Nijinski inauguraba la danza moderna precisamente introduciendo las coordenadas rechazadas por Debussy. Establecía otra manera de bailar. Otro modo de apreciar el espectáculo de la danza. Abría el camino para que esta fuera una instancia independiente, no sometida al dominio de la música. Como los grandes innovadores, Nijinski fundaba una coreografía que se hundía en el porvenir, sin olvidar el pasado. Ahora se sabe que antes del *Preludio a la siesta de un fauno* no hubo un ballet donde la exactitud musical y coreográfica hubiera alcanzado tanto rigor. Cada posición y movimiento del cuerpo de los bailarines estuvo pensado según un estricto plan que, tres años más tarde, Nijinski escribió en su totalidad.

La pesada primavera

En el *Preludio a la siesta de un fauno* se creó una danza en la cual las relaciones del bailarín con el suelo eran nuevas. Se propusieron centros de energía corporal, tales como la pelvis y el cuello, que la técnica del ballet clásico desconocía. Pero la búsqueda y los hallazgos coreográficos de Nijinski adquirieron otra dimensión, más escandalosa aun, con *La consagración de la primavera*, estrenada en 1913. Lo curioso aquí es ver cómo el revolucionario Stravinski no fue capaz o no quiso entender al revolucionario Nijinski. En sus *Crónicas*, el compositor no vacila en atribuir el fracaso del estreno de *La consagración* a la coreografía. Y se refiere de manera cínica al trabajo de un hombre que, en el ámbito de la danza, tuvo un papel tan ejemplar como el suyo en los dominios de la música sinfónica. Para Stravinski, el



Fuleco, mascota del Mundial de Brasil, 2014



Póster oficial del Mundial de Brasil, 2014

bailarín no entendió el verdadero sentido de su música. A ello ayudaron la poca formación musical y el carácter caprichoso del efebo estelar. “Su ignorancia de las nociones más elementales de la música era flagrante — escribe Stravinski—. El pobre muchacho no sabía leer música, ni tocar ningún instrumento. Y sus reacciones musicales las manifestaba a partir de frases banales o repitiendo lo que se decía en su entorno”. El testimonio del músico es mal intencionado y falso. Hoy se sabe que Nijinski no era de ninguna manera un ignorante musical. Difícil serlo, por otra parte, cuando se

ha logrado el espacio que él ocupa en la evolución de la danza occidental.

Nijinski, por supuesto, entendió la música de Stravinski. Lo que pasa es que su montaje está concebido como una manera de representar la pesadez paleolítica. *La consagración* evoca, en esa primera versión, ritos primitivos de una tribu eslava. Este matiz casi etnográfico se manifiesta incluso en la presencia del pintor y arqueólogo Nicolas Roerich, quien hizo los decorados y hasta dio a Stravinski los nombres de las partes en que está dividida la composición. La coreografía de Nijinski se opone a la tradición clásica, no haciendo caso de lo aéreo. Los bailarines visten pieles. Calzan botines de cuero y los pies siempre se mueven con la punta dirigida hacia adentro. Casi todos los movimientos son lentos, toscos, agresivos. Se podría decir que son torpes, si se tiene en cuenta la mayoría de los montajes de la época, incluido el *Preludio a la siesta de un fauno*. Son movimientos que ilustran una particular atracción de la tierra. La coreografía acude a la curvatura del cuerpo. Por ninguna parte aparecen la estilización y la esbeltez, tan valoradas por la danza clásica. También se plantea una especie de contrapunto en los movimientos colectivos, consistente en que un grupo baila con pesadez, mientras el otro lo hace con un poco más de ligereza. En fin, Nijinski plantea movimientos más simbólicos que expresivos. Se trata de cuerpos que hablan por sí mismos, que se mueven enteramente en forma de bloque, como si estuvieran poseídos por un temblor perpetuo. Y sin abandonar las pautas generales dadas por Nijinski: los codos pegados a la cintura, las cabezas inclinadas y adheridas al pecho, las manos abiertas y rígidas, las puntas de los pies siempre llevadas hacia adentro.

La última danza

Con el advenimiento de la guerra, las presentaciones de Nijinski se trasladaron a América.

Buenos Aires, Río de Janeiro, Nueva York lo aclamaron. Su vida, no obstante, había dado un giro radical. El matrimonio con Romola, una joven de la aristocracia húngara, culminaría de manera brusca la turbia relación afectiva que Nijinski tuvo con Diaguilev. La actitud del director de los Ballets Rusos fue implacable. Retiró del grupo a su mejor estrella. Con este aislamiento del mundo del espectáculo empezaría el derrumbe de Nijinski. En 1917, después de una gira por América del Sur, el matrimonio decide instalarse en un pequeño pueblo de Suiza. Al principio, la estancia en San Moritz fue benéfica. La visión de las montañas y los lagos, la compañía de su pequeña hija y el aire fresco en los amaneceres permitieron que Nijinski retomara sus diarios ejercicios físicos y corrigiera la notación del *Preludio a la siesta de un fauno*. Sin embargo, la locura estaba esperando su turno. Los ataques de agresividad se intensificaron. Una suerte de energía desbocada lo arrojó a la danza hasta tal punto que pasaba dieciséis horas al día saltando, corriendo, atribulado por un monólogo incesante. Creyéndose profeta de un dios que le susurraba en todo momento cruciales mensajes, se dedicó a exhortar a los plácidos habitantes del pueblo, vestido con una túnica y un gran crucifijo colgado en el pecho. Y, como si esto no fuera suficiente, se encerró a dibujar y a escribir. De lo primero, quedan cuadros donde numerosos círculos acechan como trampas insalvables. De lo segundo, cuatro *Cuadernos* que pueden leerse para entender mejor la antesala a la demencia padecida por el bailarín.

La última vez que Nijinski bailó públicamente fue en San Moritz, el 19 de enero de 1919. Lo hizo ante un auditorio de viejos burgueses y turistas aristócratas que colaboraban, con sus entradas, en la recolección de fondos para la asociación caritativa que organizaba el espectáculo. Ninguno de ellos imaginó que asistiría esa noche al último resplandor de Nijinski. Romola, que estuvo allí, llamó a los movimientos de su esposo “la danza de la vida contra

la muerte". En verdad fue una evocación de la guerra que acababa de pasar. "El —escribe la esposa— hacía vivir ante nuestros ojos toda una humanidad sufriente y golpeada por el horror. Sus gestos tenían una dimensión épica. Como un mago, nos daba la ilusión de flotar sobre una multitud de cadáveres. El público, horrorizado, parecía estupefacto, extrañamente fascinado. Vaslav era como una de esas criaturas irresistibles e indomables, como un tigre escapado de la jungla, pronto a exterminarnos de un instante a otro".

Nijinski murió en Londres. Su grandeza como bailarín la mostró en los teatros del mundo. Su desgarramiento, en una soledad de frenocmios que duró más de treinta años. En el abismo y el silencio fue hermano de Hölderlin y Schumann, de Nerval y Van Gogh. Receptores de una luz tan intensa que los habitó con ple-

nitud, para luego dejarlos pasmados, extraviados en salas llenas de vigilantes y enfermeros. Un Ícaro tocado por el rayo en pleno vuelo. El Ícaro de Matisse, tal vez, podría ser una manera aproximada de entender la caída de Nijinski. Pero lo de este es un largo dolor. Y lo del pintor, un inolvidable dibujo.

París, febrero de 2001.

Pablo Montoya es ensayista, narrador y poeta. Conferencista y profesor, está vinculado a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Ha publicado, entre otros, los libros: *Música de pájaros* (del cual extraemos el presente ensayo), *Trazos*, *Cuaderno de París*, *Lejos de Roma*, *Programa de mano*, *Tríptico de la infamia* (Premio Rómulo Gallegos 2015) y *La escuela de música*.

Andrei Tarkovsky: un cineasta entre Rusia y el exilio

Juan David Suárez Ceballos

Andrei Tarkovsky es considerado por muchos como el cineasta más grande de todos los tiempos, reconocimiento corroborado no solo por los galardones que recibió en los más prestigiosos festivales de Europa, sino por el mismísimo Ingmar Bergman: "Tarkovsky, para mí es el mejor (director), el que inventó un nuevo lenguaje, fiel a la naturaleza del cine, ya que captura la vida como un reflejo, la vida como un sueño".¹ Una filmografía compuesta solo por siete películas (consideradas casi en su totalidad auténticas obras maestras) lo catapultaron al Olimpo del séptimo arte.

Andrei Arsenyevich Tarkovsky nace el 4 de abril de 1932 en Zavrazhye, distrito de Yurye-

vetsky, República Socialista Federativa Soviética de Rusia, Unión Soviética, y fallece el 29 de diciembre de 1986 en París, Francia, a la edad de 54 años. Hijo de Arseney Tarkovsky y de María Ivanova Vishnyakova. *El violín y la aplanadora* (1961) fue, no solo su tesis de grado, sino su cortometraje más laureado.

Cine bajo el régimen

Tarkovsky fue de los pocos realizadores que logró evadir por años la censura que imponía el régimen soviético a todo aquel que cuestionara los procedimientos de este sistema político e ideológico, puesto que su obra "se conside-