



## *Je suis ça*: las voces que claman en la montaña<sup>1</sup>

Renata Kiburytė<sup>2</sup>

Recibido: 30 de septiembre de 2019 / Aceptado: 15 de noviembre de 2019

**Resumen.** Desde que se publicó en versión expurgada en 1936 el “Diario” de Nijinsky fue considerado como un documento de autoanálisis que registra el desarrollo y el avance de una crisis mental. En la introducción a la edición íntegra de 1999, Joan Acocella, la editora, reflexiona sobre la mayor belleza y la “nobleza” de la versión conocida hasta entonces, reescrita por Romola Nijinsky, dejando entrever que casi la preferiría. La justificación para publicar lo que Nijinsky realmente escribió, para ella, es su valor documental. En este trabajo, apoyándonos en algunos textos de Jean-Luc Nancy, intentaremos ofrecer otra lectura posible y buscar otro sentido para este texto apenas legible. Acudiremos a algunos de los dibujos de Nijinsky y a la experiencia de la danza para abrir los sonidos y los sentidos de la escritura, tal vez, para descubrir, si, acaso, se puede tratar de una existencia “en crisis”, eso es, una existencia que ex-siste, se abre, se *détache*. Tal vez, incluso, se trate de la creación de un mundo.

**Palabras clave:** resonancia; sentimiento; *détachement*; dios; existencia; sentido.

### [en] *Je suis ça* : voices that clamor from the mountain

**Abstract.** Since the publication of the expurgated version of the “Diary” of Nijinsky in 1936, it has been considered a document of self-analysis that documents the development of a mental crisis. Joan Acocella, the editor of the first unexpurgated version of the diary published in English in 1999 reflects on the beauty and “nobility” of the text that had been rewritten by Romola Nijinsky and was the only version known until then, almost preferring it over the original. For her the main value of publishing Nijinsky’s text as it had been written by him is documental. In this article, with the aid of various texts by Jean-Luc Nancy, we will try to offer a different reading and to look for a different meaning (or rather sense) that this almost illegible text could have. We will look at several drawings made by Nijinsky and we will evoke the experience of dance in order to open up the sounds and the senses of the writing. It could be that what we will find is an existence “in crisis”, that is an existence that ex-sists, that opens, that *se détache*. It could be that what we will find is the creation of a world.

**Keywords:** resonance; feeling; *détachement*; god; existence; sense.

**Cómo citar:** Kiburytė, R. (2019) “*Je suis ça*: las voces que claman en la montaña”, en *Escritura e Imagen* 15, 229-242.

<sup>1</sup> La primera versión de este texto fue escrito para ser leído en voz alta con la esperanza de hacer resonar los ecos de la voz, de la escritura y de la pintura de Nijinsky, invitando al oyente a prestar la atención a lo que se entiende porque se oye como indica Jean-Luc Nancy hablando de la palabra “entendre” (*A la escucha*, p.18).

<sup>2</sup> Universidad Complutense de Madrid  
renataki@ucm.es

“[...] mis puertas están siempre abiertas. Mis armarios y mis baúles están también abiertos. Si encontráis la puerta cerrada, llamad y os abriré si estoy en casa. Yo amo a mi mujer y le deseo bien, pero ella todavía no me comprende y por eso manda a las criadas que cierren la puerta. [...]. Yo iré allí donde me llamen. Yo estaré allí sin estar allí. Yo soy el aliento<sup>3</sup> en cada hombre. Yo soy Nijinsky.”<sup>4</sup>

Yo quería hablar hoy de un texto que quiso ser libro, pero no lo fue y hasta la fecha no se considera que lo sea. Yo querría hablar de un texto ilegible, un texto que estrictamente hablando no es para leer, si leer implica aún comprender el contenido y extraer algún tipo de mensaje. Es un texto que confunde el ver, el oír, el sentir, el entender. Se hace sonoro y visible. Empapa al lector y perturba profundamente. Es un texto que sacude, que te sacude, que sacude el “yo”, el “Yo” del que escribe, el “yo” que lee, todos los “yos” que desfilan entre las líneas de las páginas y los ojos que las siguen. “Yo soy el aliento en cada hombre” dice Nijinsky— el inspirar y el exhalar del aire, el movimiento siempre doble, el movimiento partido. El texto se mete en los pulmones y corta el aliento, se hace insoportable, tal vez, se mezcla con el aliento del que lo trazó hace cien años. Pero eso no se puede entender.

El libro que debió haberse llamado “Sentimiento” no se entendió. Se tituló “El Diario de Nijinsky” y en versión expurgada se publicó por primera vez en 1936. Después de la muerte de Romola Nijinsky, la esposa de Nijinsky, en 1978, el manuscrito se subastó y fue a parar en colecciones privadas. Fue, solamente, en 1995 cuando se publicó la primera versión íntegra en francés y en 1999 en inglés,<sup>5</sup> suscitando un interés investigador inmediato. La conclusión, después de que lo examinaran traductores, historiadores, psiquiatras y escritores no deja mucho lugar para dudas— es un registro de una mente que entra en psicosis y documenta el proceso en el momento que eso ocurre. No tiene valor literario, no es una obra, no inventa, no crea nada. Es una simple transcripción de experiencias personales e íntimas con la particularidad de que esas experiencias son patológicas. Como “Diario” se considera un documento único de un caso de esquizofrenia.<sup>6</sup>

Como libro que Nijinsky quiso escribir no fue entendido. Porque para entender, hay que escuchar. Como apunta Jean-Luc Nancy, para oír hay que aguzar el oído, hay que tender la oreja hacia<sup>7</sup>... Para abrir la lectura de este texto ilegible, para abrir, aunque sea al menos un poco, sus armarios y baúles, recurriré a los textos de Nancy, sobre todo “A la escucha”, “El peso de un pensamiento” y “Aliteraciones”. Recurriré a varios textos para abrir uno, uno, que en realidad, son dos: “La vida” y “La muerte” son dos libros, dos movimientos o un movimiento doble, partido desde el principio,

<sup>3</sup> La palabra *duj* en ruso significa tanto aliento, como espíritu, y el sentido preciso depende del contexto. Para decir “alma” se utiliza *dusha*, palabra también relacionada con la respiración. En muchos pasajes del texto, Nijinsky se preocupa tanto de la respiración, como de perder el aliento, y sobre todo de la asfixia (*zadyjaniya*) de la tierra. También en ocasiones habla del “espíritu”, pero cuando lo hace es para negar todo tipo de transcendencia y para hacer hincapié en que no hay espíritu sin cuerpo, ni viceversa. Por estas razones, elijo traducir la palabra *duj* como aliento, aunque en las traducciones publicadas se haya optado por espíritu.

<sup>4</sup> Nijinsky, V., *Diario*, traducción de Helena-Diana Moradell, Barcelona, Acantilado, 2003, p.202.

<sup>5</sup> Acocella, J., “Introduction” en Nijinsky, V., (aut.) *The diary of Vaslav Nijinsky*, editado por Acocella, J., traducción al inglés de Fitzlyon, K., New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1999, p.xxvi y p.xxxi.

<sup>6</sup> *Inside Nijinsky's Diaries*- October 24, 2016, 7pm, conferencia presentada en The Center for Ballet and the Arts at NYU, <https://balletcenter.nyu.edu/inside-nijinskys-diaries/>

<sup>7</sup> Nancy, J-L., *A la escucha*, Buenos Aires, Madrid, Amorrortu editores, primera ed. 2007, primera reimpresión 2015, pp.13-14.

que conforman el “Sentimiento”. “*Entendez!*” – pues. Tended la oreja, para que en el esfuerzo de escuchar/entender, lo sensible y lo inteligible se confunda, para que lo uno se haga lo otro y viceversa, para que algo se abra.

El 18 de enero de 1919 se inicia la Conferencia de la Paz en Paris. Europa acaba de salir de una guerra y ahora proclama grandes discursos y riñe sentada alrededor de una mesa verde intentando negociar las condiciones de un nuevo orden del mundo<sup>8</sup>. Nijinsky, junto con su familia, lleva un año en St. Moritz, un pequeño pueblo de los Alpes suizos, el país neutral, el único que ha dado permiso de residencia a un apátrida sin pasaporte.<sup>9</sup> Sin ser prisionero, Nijinsky es un prisionero de guerra atrapado entre las montañas, en la soledad de una casa sin visitantes, donde apenas llega el cartero y casi ninguna carta. Al día siguiente del inicio de las negociaciones, el 19 de enero, Nijinsky bailará por última vez ante un público, en un salón del hotel *Suvretta* para unos doscientos invitados. Nijinsky, el aclamado Dios de la Danza, no hará de Poeta de *Les Sylphides*,<sup>10</sup> ni de Esclavo dorado de *Scheherazade*,<sup>11</sup> ni de perfume de una Rosa,<sup>12</sup>



1. El poeta



2. El esclavo dorado



3. Espectro de la rosa

ni tampoco de *Petrushka*,<sup>13</sup> ni de *Fauno*<sup>14</sup>.

<sup>8</sup> *L'illustration*, No 39600, 25 janvier 1919, pp. 87-91.

<sup>9</sup> Al estallar la revolución bolchevique en Rusia en 1917, varios de los miembros de *Les Ballets Russes de Diaghilev* se encontraban en el extranjero y al instaurarse el régimen comunista perdieron la ciudadanía. En el caso de Nijinsky, debido a una serie de circunstancias, no podía volver a Rusia para obtener un nuevo pasaporte porque habría sido reclutado para el servicio militar de dos años, lo que habría significado el fin de su carrera como bailarín (Nijinska, B., *Early Memoirs*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1981, p.10, p.312, p.481.)

<sup>10</sup> El poeta- papel creado en 1909 para el ballet abstracto *Les Sylphides*; coreografía de Michel Fokine.

<sup>11</sup> El esclavo dorado- esclavo favorito de la infiel sultana Zobeide, papel creado en 1910 para el ballet *Scheherazade*, coreografía de Michel Fokine.

<sup>12</sup> Espectro, espíritu o perfume de la Rosa- papel creado el 1911 según el poema de Theophile Gautier para el primer ballet con un protagonista masculino *Spectre de la Rose*; coreografía de Michel Fokine.

<sup>13</sup> *Petrushka*- marioneta enamorada animada por un mago, papel creado en 1911 para el ballet homónimo *Petrouchka*; coreografía de Michel Fokine

<sup>14</sup> Fauno- papel creado en 1912 para el poema coreográfico *L'Après Midi d'un Faune*; coreografía de Vaslav Nijinsky.

4. *Petrushka*5. *Fauno*

En solitario, sin decorados ni trajes pintados por un pintor famoso, sin música compuesta por encargo para la ocasión, sin una coreografía meticulosamente preparada de antemano, Nijinsky se sentará en una silla durante dos o tal vez treinta minutos<sup>15</sup> y después de un silencio insoportable gritará: “Yo bailaré la guerra que vosotros no supisteis prevenir!”<sup>16</sup> Luego bailará como nunca nadie había visto. Algunos querrán salir espantados. Otros contarán que fue horrible y magnífico. Nijinsky lo explicará: “Es mi boda con Dios”.<sup>17</sup> Ese mismo día, comenzará la escritura del libro. En sus páginas encontraremos a Dios, descubriremos cómo es estar casado con él y cómo se es Dios. Por el momento, por un instante, quedémonos en el baile de bodas.

Rodeado de unas doscientas personas, Nijinsky se levanta de su silla y se lanza a bailar la guerra, la muerte de soldados ensangrentados, el sufrimiento, la pérdida. Él solo. Y en ese solo, en el vértigo de la danza al que se ha lanzado su cuerpo, se consume un matrimonio. Jean-Luc Nancy comenta: “[...] estoy tentado a decir que la danza es *détachement* incluso antes y después de ser movimiento: ella desata [*détache*] el cuerpo y se desata [*se détache*] de él en una paradoja. Ella lo lanza [*lance*] y ella lo abandona [*laisse*]— justo en el pasaje de ese tener y retener en el que escapa el sentido [...]”.<sup>18</sup> En la danza el cuerpo es lanzado, proyectado hacia, incluso bailando solo, o tal vez más que nunca cuando está bailando solo, el cuerpo se orienta al otro, sale de sí. Sale o se desprende, *se détache*, y se destaca, *se détache*. Se hace más sensible a sí mismo como estando fuera de “sí mismo”. En la danza el “yo” se parte, o parte sacudiendo la mano en alto para decir un “adiós”. “Sacudir, llevar hacia un estallido, en el sentido en que yo estallo (“yo me estallo”) y en el sentido en que un estallido sale de mí, y al salir, me vacía, me hace gozar fuera de

<sup>15</sup> Solo se conocen dos testimonios escritos del evento y salvo en algunos detalles “objetivos”, como la música elegida por la pianista o los colores de las telas que utilizó Nijinsky en su puesta en escena, no coinciden. A Romola Nijinsky (siempre muy consciente del “qué dirán”) le parece que había pasado una eternidad mientras Nijinsky no sabía qué hacer sentado en su silla. Sandoz piensa que estaban presenciando el nacimiento de una obra de arte.

<sup>16</sup> Para diferentes testimonios de lo que vieron: testimonio de Maurice Sandoz, en Moore, L., *Nijinsky*, London, Profile books, 2014, pp. 202-204; testimonio de Romola Nijinsky y de Costa Achillopoulos en Butler, R., *Nijinsky. A life of genius and madness*, New York, Pegasus books, 2012, pp.493-495.

<sup>17</sup> Nijinsky, R., *Nijinsky*, London, Sphere books Ltd, primera edición 1970, primera reimpresión 1980, p.336.

<sup>18</sup> Monnier, M. y Nancy, J-L., *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005, p.55.

mí. Esto es tal vez ese estremecimiento muy secreto que la danza coge y lleva a lo visible”.<sup>19</sup> En su baile solitario, en el que baila la guerra, Nijinsky estalla en pedazos, se hace muchos, se ve despedazado él mismo y en ese horror en el que dice “adiós” a sí mismo, saluda a Dios, al otro, al extraño a quien aún no conoce, pero quien lo ha invadido, atravesado, se ha apoderado de él. Mientras, en el escenario solo se ve a uno de los dos:

Un bailarín solista es, sin duda, el único artista que reúne enteramente en sí el medio, la forma, el fin, el instrumento. No necesita a nadie más. [...] para esta radicalidad de soledad [...] me viene una fórmula: “solo en el mundo” [...] en el sentido en el que la soledad, si es soledad pura, es lo absoluto, según la terminología filosófica estricta, “absoluto” significa “desligado de”. [...] Ser desligado de todo, eso es no tener ningún vínculo y, al mismo tiempo, ser expuesto a un espacio inmenso, eso que se llama el mundo. Yo veo en un solo de danza como una relación al mundo de una soledad absoluta. De golpe, ella puede ponerse a hacer mundo, a ver, a ocupar el mundo, tal vez incluso a crearlo. Tal vez hay una creación del mundo cada vez que hay un solo sobre la escena.<sup>20</sup>

Y cuando hablamos de la creación, también, ya estamos hablando de lo divino que en ocasiones aterroriza, que no se hace entender, que por eso mismo puede dejar en solitario. Algo aún no visto, aún desconocido aconteció en *Suvretta* esa tarde desencadenando, por una parte, una crisis, la guerra particular, entre Romola y Vaslav Nijinsky y, por otra, poniendo en marcha un pensamiento o una escritura. Ese cuerpo lanzado al vacío, desligado de sí mismo y al encuentro con “dios” pasará las siguientes cuarenta días, una cuarentena, escribiendo obsesivamente, escribiendo un mundo, uno que pudiese ser sentido, ya que el que había bailado unas horas antes no lo fue. Quisieron comprenderlo, pero él había bailado para hacer sentir<sup>21</sup>, ahora intentará escribirlo, intentará que todos los hombres sean dioses como ya lo es Nijinsky en la soledad de los paseos por las montañas nevadas. Si el fin de la danza es “enviar al cuerpo a un espacio (al espacio del pensamiento)”<sup>22</sup>, Nijinsky después de su última actuación pública, se envía al suyo a casa para que escriba, para que de algún modo siga bailando ese “matrimonio con dios” en la escritura, en el “gran libro sobre el sentimiento”.<sup>23</sup>

Antes de leer, o mejor, antes de escuchar alguna de las páginas de ese libro, hagamos un desvío más, vayamos a la habitación de Nijinsky donde se encuentran un piano, algún armario<sup>24</sup> y una gran mesa con cajones llenos de pinturas. Al tiempo que escribe, Nijinsky también dibuja. Cubre las paredes enteras, el suelo y su mesa de trabajo con bosquejos, retratos y pequeños cuadros. En ellos surge algo parecido a un tema y variaciones que son agrupables en series por distintas técnicas empleadas y por distintos coloridos<sup>25</sup>. Así, hay varios que evocan máscaras, otros que son ojos,

<sup>19</sup> *Ibidem*, p.115.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.87.

<sup>21</sup> Nijinsky, V., *Diario*, *op.cit.*, p.12.

<sup>22</sup> Monnier, M. y Nancy, J-L., *Allitérations*, *op.cit.*, p.114.

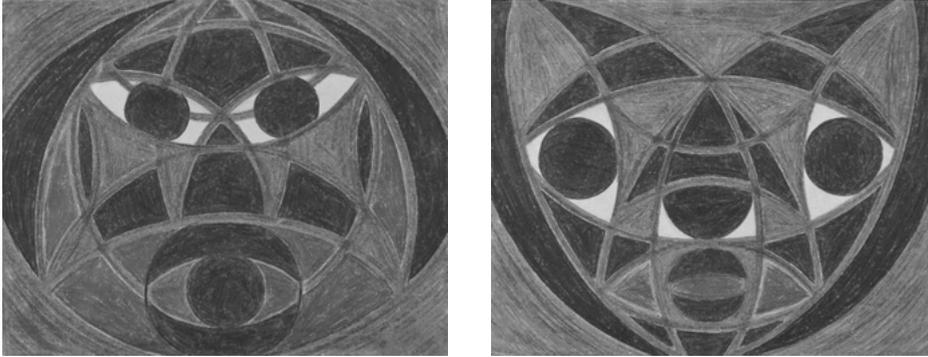
<sup>23</sup> Nijinsky, V., *Diario*, *op.cit.*, p.69.

<sup>24</sup> Nijinsky esconderá al menos alguno de los cuadernos en los que escribe detrás del armario para que no los encuentre Romola. Aún no se sabe si los cuatro cuadernos que componen el “diario” son todos los que escribió. Hay indicios de que podrían haber sido más. La casa de los Nijinsky en St. Moritz fue derribada enterrando en sus escombros la posibilidad de descubrir si más textos se escondían en sus paredes o muebles olvidados.

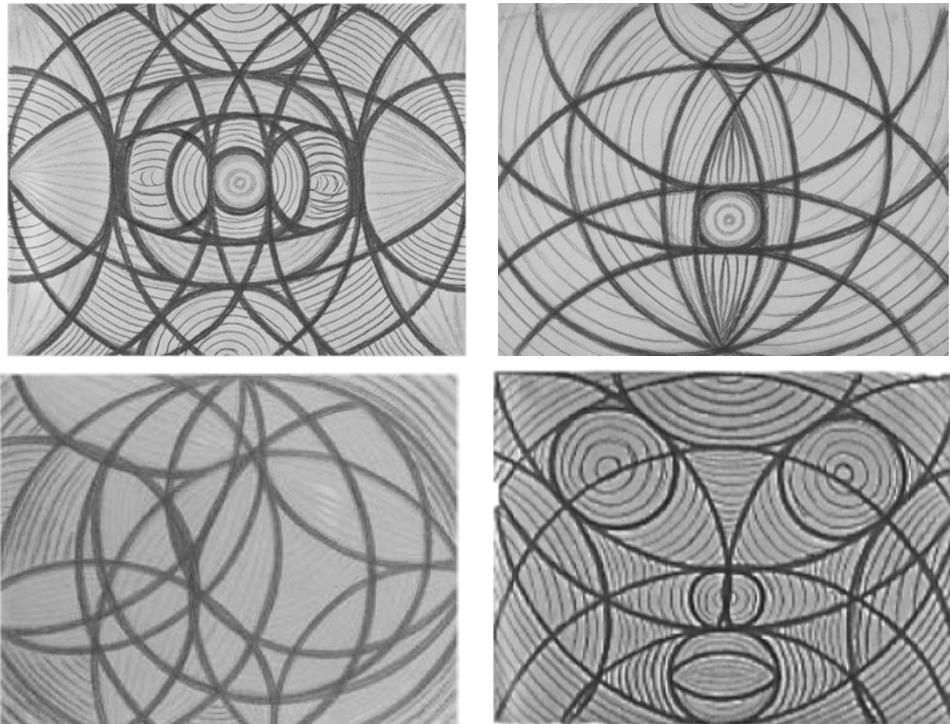
<sup>25</sup> Aunque los trabajos gráficos de Nijinsky se pueden agrupar en series, no se sabe si pintaba de modo serial o

y otros— repeticiones de arcos y círculos que se entrecruzan sin tocarse más que en un punto y desde los que emergen lunas, peces, caras de gatos, más ojos. Una variedad de imágenes se configura a partir de los mismos elementos:

Serie 1

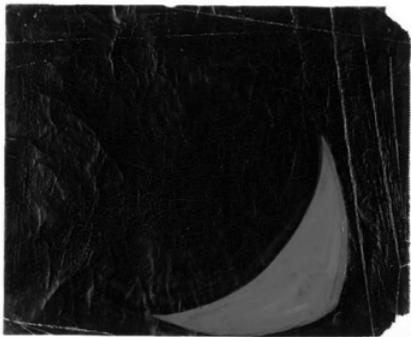


Serie 2



empleaba distintas técnicas al mismo tiempo. Tampoco se puede establecer ningún orden cronológico entre cuales fueron pintadas antes o después. Romola Nijinsky insinúa que las pinturas fueron haciéndose cada vez más abstractas y más terroríficas, pero ella está narrando una versión de la historia en la que se experimenta el progreso de una enfermedad. Además, Nijinsky ocultaba muchas de sus pinturas de ella para que no preguntara lo que hacía o qué significaban, por lo tanto, Romola probablemente no conocía tampoco cuando fueron hechas exactamente. Para un estudioso menos interesado, no es posible restaurar ningún orden en esas obras, ya que no están fechadas, aunque algunas sí llevan la firma del autor.

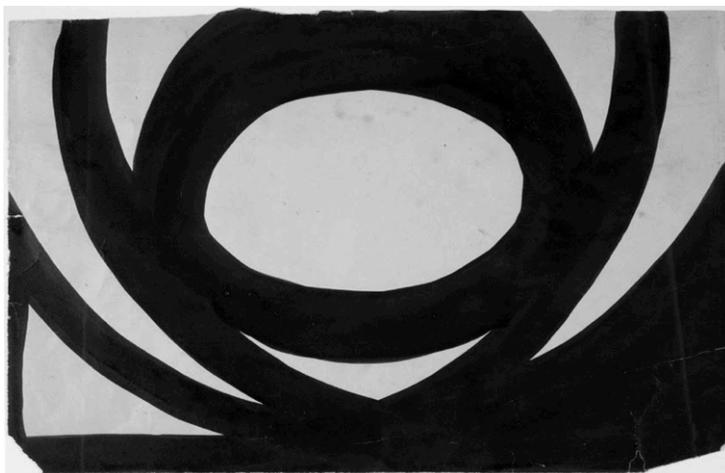
## Tal vez Serie 3



Dos cosas me llaman la atención: la mayoría de los dibujos no tienen centro, hay una simetría, pero casi siempre esta desplazada. No se puede saber desde donde se empezó a dibujar, ni tampoco donde está el arriba o el abajo de la imagen. Según los estudios, Nijinsky dibujaba girando el papel a medida que avanzaba y dejando el codo como punto fijo a partir del cual se movía el antebrazo y la mano con el lápiz. De esta forma, el punto fijo de las imágenes, su punto de fuga, está fuera de la imagen. La mirada queda libre para vagar, seguir los recorridos de las líneas allá donde quiera, fijarse en el grosor de cada trazo, las resonancias entre trazos gordos y finos que acaban esbozando una especie de red sin anclaje. Además, el codo, ese punto fijo a partir del cual irradia el dibujo, no es un punto, ni tampoco puede ser fijo. El codo, como cualquier otra articulación, es lo que permite el movimiento, siendo él mismo un punto dividido y por lo tanto, desarticulable, en peligro de desajustarse, de saltar de los goznes, o de atascarse. A través del codo pasa el movimiento errante del brazo, de su ir y venir trazando arcos y más arcos hasta que algo toma forma. Ese trazar una y otra vez, deja también la marca, el rastro de un cuerpo concreto: las líneas están sujetas al largo exacto del radio que es el antebrazo de Nijinsky, aunque nosotros no sabríamos donde cabría colocar el punto— codo de referencia. Ese trazar en tema y variaciones a medida del cuerpo se parece mucho a cómo se practica la danza: un número definido de ejercicios que se repiten y se repiten diariamente y que luego se pueden combinar en una cantidad casi infinita de variaciones, eso es coreografías.

La segunda particularidad es que los dibujos de Nijinsky parecen no caber en el papel. En muchos, sus arcos, círculos, parábolas e hipérbolas desbordan los límites

del papel y dan la impresión de que deberían seguir más allá de lo que se ve, como si el dibujo realmente continuara, sustrayéndose a la vista, recortado por la pura casualidad de las dimensiones de su soporte. O como si ese soporte fuese una ventana a través de la cual se ve una parte de algo que se expande, se extiende en la distancia.



Lo que yo veo en estos dibujos que clasificaríamos, probablemente, como arte abstracto, me parece ver también en la escritura de Nijinsky: 1. una repetición por limitación y selección de elementos para crear a partir de ellos una variación, una resonancia, incluso una tensión dramática, si se quiere, 2. un descentramiento del centro, un “yo” que intenta atarse al “yo” infectando las páginas como un virus y al mismo tiempo descentrándose, partiéndose, estallando en mil pedazos, en mil voces, y vagando por doquier, y 3. el carácter expansivo de la escritura que no se mantiene en la página, en un significado, en un mensaje, sino hace recorridos, pasajes, salta de un registro de sentido a otro: la letra se convierte en sonido, el sonido en imagen; y que acaba siendo ese aliento, siempre dividido, que es Nijinsky y que también es el lector. La escritura salta de un “yo” a otro “yo”, en ese salto se extraña y acaba tocando y extrañando a un otro “yo”, el que lee, tal vez a modo de esa danza que Nijinsky bailó en un hotel perdiéndose en ella y encontrándose, también en ella, con un extraño. Allí, había perdido a su público, en las páginas que escribe pide que se lo entienda bien, eso es, que no se lo comprenda, sino que se lo sienta. Él quiere ser, sobre todo, escuchado. Escuchen, pues:

Yo quiero llorar, pero no puedo, pues me duele tanto en el alma que temo por mí mismo. Yo siento dolor. Yo soy un enfermo del alma. Yo estoy enfermo del alma y no de la mente. El doctor Frenkel<sup>26</sup> no comprende mi enfermedad. Yo sé lo que me hace falta para estar sano. Mi enfermedad es demasiado grande para que se me pueda curar pronto. Yo soy incurable. Yo estoy enfermo del alma. Yo soy pobre. Yo soy miserable. Yo soy desgraciado. Yo soy horrible. Yo sé que todos sufrirán cuando lean estas líneas, pues sé que me sentirán. Yo sé bien lo que me hace falta. Yo soy un hombre fuerte y no débil. Yo no estoy enfermo del cuerpo. Yo estoy enfermo del alma. Yo sufro. Yo sufro. Yo sé que

<sup>26</sup> El médico de medicina deportiva que Romola Nijinsky contrató (a falta de alguien más indicado) en St. Moritz para que observase a Nijinsky.



Dice Jean-Luc Nancy:

Esa presencia siempre está [...] en la remisión y el encuentro. *Se remite a sí*, se encuentra o, mejor, se hace contra sí, en su contra o en contigüidad consigo misma. [...] Pero si bien no consiste en un ser presente ahí, un ser estable y asentado, no está, empero, en otra parte ni ausente: se encontraría [...] en ese rebote del “ahí” o en su puesta en movimiento, que hace de él [...] un lugar a sí, un lugar como relación consigo, como el tener lugar de un sí mismo, un lugar vibrante como diapasón de un sujeto.<sup>30</sup>

El diapasón cuando se lo toca, no suena. Solo colocado sobre una superficie, sobre la caja de un instrumento o sobre el hueso de la mandíbula, se hace sonoro y es contra o en relación a ese sonido que por sí solo no suena, como se afina un instrumento. Además, el diapasón es una especie de parábola, una curva, un arco como en los dibujos de Nijinsky, en los que la multiplicidad de líneas no se toca, (como las cuerdas de una guitarra o de un laúd tensadas sobre el diapasón) sino solamente se entrecruza. De modo parecido, los múltiples “yos” del texto citado más que tocarse y aglutinarse en un todo, se entrecruzan, suenan, porque son muchos, más que sonar, tal vez, gritan.

En los largos y solitarios paseos por las montañas nevadas, Nijinsky a veces grita. Grita “*Parole!*”, grita que ama a todos<sup>31</sup>. Busca la palabra exacta, la que aún no ha nacido para decir lo que un extraño llamado “dios” le manda decir. Su voz clama desde la montaña en la que Dios también lo encuentra a él. Se debe tratar de un dios nómada, un dios al que algo le falta y que va en su busca. Los dos tienen suerte y se encuentran “el uno al otro”. Pero en ruso no se dice “el uno al otro”, sino el “otro al otro” – *drug druga*, que también podría traducirse como “el amigo al amigo”. En ruso la palabra “amigo” y “otro” tiene la misma raíz, el amigo no es al que se ama, sino el que es otro. Así en esas montañas blancas el otro encuentra a su otro, Nijinsky a Dios y Dios a Nijinsky. Uno es al mismo tiempo el otro y al revés. Al encontrarse, comienzan una especie de baile, una coreografía para dos parecida tal vez a un tango:

Dios me ordenó que me levantara. Yo me levanté. Dijo que yo podía irme a casa. Yo me fui hacia casa. Dios me dijo: “Detente”. Yo me detuve. Yo di con el rastro de sangre. Él me ordeno que volviera atrás. Yo volví atrás. Él dijo: “Detente”. Me detuve.<sup>32</sup>

La escritura de la escena avanza por repetición y resonancia entre palabras, entre sílabas que entran en bucle y crean aliteraciones, como se ha visto en los dibujos y también como ocurre en danza. No en vano, Nancy titula un texto dedicado a la danza exactamente así – “Aliteraciones”. Y entonces, si esta escena (u otra semejante ocurrida en otra ocasión) se parece a una danza, una danza en solo, pero en realidad entre dos, ya hemos visto lo que allí ocurre. El cuerpo lanzado, a danzar o por un precipicio, se *détache*, se desliga de sí para ligarse a su extrañeza absoluta. Nijinsky afirma no tener propiedades, en otras palabras, nada le es propio, ni ser “hombre” ni ser “gato”<sup>33</sup>, sino ser tanto hombre como gato y como dios, en una infinita remitencia

<sup>30</sup> Nancy, J-L., *A la escucha*, op.cit., p.38.

<sup>31</sup> Nijinsky, V., *Diario*, op.cit., p.87.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p.21.

<sup>33</sup> Varias veces a lo largo de su texto Nijinsky se refiere a los gatos, que él es o no es gato. También a menudo utiliza la frase “los gatos arañan el corazón” para decir que algo hace mucho daño. Cuando amenaza, lo más

de no pertinencia (“a ningún partido”) y de no propiedad que se expande. Así el Dios Nijinsky se apodera del hombre Nijinsky y le ordena adonde ir, cuando parar, saltar o no saltar por el precipicio, entrar y no entrar en una casa, le dice qué comer y cuando dormir. El hombre Nijinsky a veces se queja que ya no puede más, pero el Dios Nijinsky le obliga. Nijinsky no sabe qué decir, no sabe qué escribir, pero Dios quiere que escriba. Le hace entender que le da igual si lo escriben con mayúscula o con minúscula, porque no es lo substancial, no es ni sustantivo ni la sustancia de nada<sup>34</sup>. Sin embargo, debe ser escrito. Lo esencial, lo más importante, es escribir sin tregua, para mostrar, entre otras cosas, que todos “son iguales”<sup>35</sup>. Eso quiere decir que, en realidad, son muchos los dioses. Hay un dios francés que inventó el aeroplano, Tolstoi también es Dios, y también Beethoven. En realidad, todos los hombres son dioses, todos “tienen ese sentimiento”<sup>36</sup>, pero no lo saben. Por lo que podemos deducir, Dios no es nada que sea, no es una sustancia ni un sustantivo que habría que escribir con mayúscula para distinguirlo. Dios no es algo distinguible, ni algo distinguido. Dios es algo que se siente. Y entonces, algo que conmueve, trastoca, altera. La voz de Nijinsky clama en la montaña que también es un desierto, fuera de la temporada de esquí, en St. Moritz no hay ni Dios, y su voz que clama son muchas voces. Como dice Nancy en un texto a su vez escrito a dos voces:

La voz grita en el desierto, porque antes que nada ella misma es ese desierto desplegado en el medio del cuerpo, más acá de las palabras.<sup>37</sup> “En la voz, habría esto: que esta existencia no es un sujeto, pero que eso es una existencia abierta y atravesada por ese “jet”, una existencia lanzada al mundo.<sup>38</sup>

La existencia abierta y lanzada grita. En las montañas desiertas y en las páginas de un libro resuena un eco. En ellas, hay pasajes en los que ya no es Nijinsky quien mueve la pluma para escribir, sino Dios el que la coge en *su* mano y escribe directamente. Si Nijinsky “habla por la boca de Dios”<sup>39</sup>, Dios escribe con la mano de Nijinsky. Pero no son uno, sino uno dividido, uno en dos, o más bien en muchos, porque Nijinsky también es una estrella titilante, un gato con patas, un pájaro carpintero que hace toc toc, un terremoto, el ritmo, la danza, el verso. Es movimiento, pero no un movimiento. Es paso, pero no un paso. Es todo el mundo, no porque se identifique con él, sino porque es inmenso en su extensión, espaciamento y su extrañeza. Esa extrañeza infinita la llama Dios, y también sentimiento, amor, vida, todos los nombres de lo que al convertirse en verbos: sentir, amar, vivir, adquieren dirección, se orientan hacia algún lugar, sacan una vez más el “si” de “si mismo”, lo ponen en tensión, vibración, movimiento, en un querer sentir, querer amar, querer vivir. Las conversiones, que no transubstanciaciones, son también actos divinos, porque generan. Dice Nancy:

---

terrible y malvado que se le ocurre que puede hacer para dañar a alguien es arañar y morder.

<sup>34</sup> Nijinsky, V., *Diario, op.cit.*, p.213.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p.213.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p.86.

<sup>37</sup> Nancy, J-L., *Le poids d'une pensée*, Sainte-Foy (Québec), Le Griffon d'argile, 1991, p.22.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p.23.

<sup>39</sup> Nijinsky, V., *Diario, op.cit.*, p.70 y p.121.

La metamorfosis es una morfogénesis, es la génesis interminable, donde se suspende desatándose toda forma producida en el movimiento. Esto es un devenir-cuerpo, un cierto cuerpo cuyo crecimiento o la incorporación no tendrá conclusión nunca. [...] Una anamorfosis más que metamorfosis: un cuerpo deformado por su proyección sobre un volumen indeterminado, de geometría variable [...], sinuosa, plegada en torno a un centro en fuga<sup>40</sup>.

Como en esos dibujos descentrados y en la escritura en la que el “yo” no tiene ningún centro, ni identidad, sino se desata continuamente en su esfuerzo por atarse en la escritura. Y también en danza.

Allí, en algún lugar entre páginas de un cuaderno y papeles para pintar, ocurre algo más. Si Nijinsky escribe sobre “todo” o sobre cualquier cosa, desde ruidos de su estómago, hasta la construcción de un puente que una Europa con los Estados Unidos, desde crepitar de la nieve, hasta las inmundicias de los burdeles parisinos, es porque para escribir sobre “La vida” y “La muerte”, hay que escribir, eso es pensarlo “todo”. “Pensar es de alguna manera intentar pesar lo que pesa “todo”. Por eso no hay objeto privilegiado del pensamiento: podría ser el mundo, el ruido, la materia o la danza [...]... En todo caso, se trata de pesar, y de pesar la gravedad de cada cosa en los dos sentidos de la palabra “gravedad”. Pero eso no tiene nada que ver con el ejercicio intelectual, con la reflexión, el juicio o el discurso<sup>41</sup>, observa Nancy. Lo que ocurre en las páginas de los cuadernos de Nijinsky, no es ni un juicio, ni una reflexión, mucho menos un discurso lógico. Él dice que va a entregar un mensaje<sup>42</sup>, pero no lo hace. El mensaje se pierde, y en su lugar se genera el sentido. A través de los tartamudeos, a través de palabras que no dicen nada, que se agrupan por sonoridades similares, a través de la repetición, la aliteración, la resonancia a veces obsesiva y cargante, el texto se hace insoportable. Los “yos” desatados de Nijinsky asaltan al “yo” del lector, lo invaden y sacuden. El texto se hace sentir. Allí no hay nada que entender, allí solo puede haber escucha. Como dice Nancy “el acto de pensar es un pesar efectivo: el peso mismo del mundo, de las cosas, de lo *real* en tanto que *sentido*”<sup>43</sup>. Las palabras de Nijinsky pesan, pesan todo el peso del mundo que el escribe, porque para entender la vida y la muerte hay que saber, hay que sopesarlo todo de todo el mundo. Esas palabras, esos pensamientos, incluso cuando son incompresibles, dejan una mella en el lector. Solamente a modo de recordatorio, este libro no comprendido debió haberse llamado “Sentimiento”. Es lo que hace exactamente. El libro “Sentimiento” suena, resuena, abre, separa y confunde los sentidos. Lo visible se ve contra lo sonoro, lo sonoro se convierte en una imagen.<sup>44</sup> En la resonancia de esta separación, de este *entre* lo audible y lo visible, el sentido, el sentido del “Sentimiento” se hace sensible. La separación, el estallido, el *détachement*

<sup>40</sup> Monnier, M. y Nancy, J-L., *Allitérations*, op.cit., p.109.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p.101.

<sup>42</sup> Nijinsky, V., *Diario*, op.cit., p.20.

<sup>43</sup> Nancy, J-L., *Le poids d'une pensée*, op.cit., p.3.

<sup>44</sup> Por ejemplo, y solo es un ejemplo, Nijinsky habla de la invención de los dirigibles- zepelines y como iban a contribuir a la guerra. Cito: “Los doctos se admiraron del zepelín, pues comprendieron su fuerza. Ellos comprendieron que en él se podía meter a mucha gente y por eso él era bueno para la guerra. Los alemanes encargaron a Zeppelin muchos zepelines. Ellos pensaron que saldrían pollitos y salieron hombres muertos. (p.240)”. En ruso “zepelín” se pronuncia *tsepelín* y “pollitos”- *tsipliata*. A partir del sonido *ts*, en una corta frase, surge la imagen de un huevo del que nacen pollitos, donde el huevo debería ser el símbolo de la vida, pero todo lo contrario, es utilizado para sembrar muerte.

de una existencia que se abre y se extiende, que se escribe, que danza y se extraña es el sentido, diría Jean-Luc Nancy: “esta distancia, esta distancia del ser-a-sí de una existencia cuyo existir significa precisamente ese ser-a – un *a* del ser mismo, el *a* de un envió, de un reenvió, de un lanzamiento [*jet*], de un proyecto [*projet*], de un rechazo [*rejet*], el *a* de un advenir, de una espera [*attente*], de una atención, de una llamada–, esta distancia no es otra cosa que *el sentido*, absolutamente”.<sup>45</sup> Tal vez en el libro de Nijinsky no ocurre nada más ni nada menos que el registro no de una locura, sino el de una existencia que se desliga de sí misma, que ex-siste: se danza, se dibuja, se es- o ex-cribe. Pero esto no se puede entender. Esto solo se puede, tal vez, oír.

Sin concluir nada, pero a modo de conclusión, después de todo: “Se trata de saber simplemente, si en una voz, en un tono, en una escritura, un pensamiento está naciendo o muriendo: de abrir el sentido, de exponerlo o de [cerrarlo]”.<sup>46</sup> La mujer de Nijinsky cierra las puertas de su casa, Nijinsky abre sus armarios y sus baúles. Una voz resuena, –*entendez!*– solo un poco más:

*Je suis ça et je suis ça*  
*Je suis ça suis ça je ça*  
*Je suis ça je suis ça ça*  
 [...]
 *Je suis bon mes pas un bombe*  
*Je ne bombe pas/ je ne bombe*  
*Je suis bonne je suis je bonne*  
*Bonne et bombe ne pas un ça*  
*Je suis ça je suis je ça*  
 [...]
 *Je suis bon- bon bon- bon bon*  
 [...]
 *Je ne suis- bon bon- bon bon*  
 [...]
 *Bon ton bon ton bon tombeaux*  
*Je suis bon mes pas tombeaux*  
*Je suis tombeaux pour tombeaux*  
 [...]
 *Je ne suis je tambourin*  
*Mon tamboure est un tamboure*  
*Cette tamboure est un tamboure*  
 [...]
 *J’aime les sonts les sonts les sonts*  
*Sont pas sont je suis je sont*  
*Je suis sont avec le sont*  
*Sont- sont sont- sont sont- sont sont*  
*Je suis sont avec le sont*  
 [...]
 *Je suis ça je suis je ça*

<sup>45</sup> Nancy, J-L., *Le poids d’une pensée*, op.cit., p.5.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p.133.

*Je me tu pour ça je ça  
Je ne suis je ça pour ça  
Je suis ça sent ça sent ça  
Je me tu pour ça sent ça  
[...]  
Je suis ça je suis je ça*<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Nijinsky, V., *The diary of Vaslav Nijinsky*, editado y con la introducción de Acocella, J., traducción al inglés de Fitzlyon, K., New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1999, pp.280-298. Poema titulado “Au hommes”. Nota: Nijinsky escribe en francés fonéticamente lo que obliga a leer sus poemas en voz alta para intentar adivinar cuales podrían ser la palabras. Eso mismo en ocasiones permite oír dos palabras distintas al mismo tiempo, por ejemplo, *chont* en otro lugar del poema citado, sin ser ninguna palabra, en el contexto, podría entenderse como *chat* o como *chant*.