

El cuerpo danzante en la invención del lazo social: el caso Nijinsky

The dancing body in the invention of the social bond: the Nijinsky case

María Inés Machado*¹
Julieta De Battista*²

938

Este artículo investiga el problema de las condiciones de posibilidad de los lazos sociales en el caso de sujetos psicóticos. Desde el marco teórico del psicoanálisis lacaniano interroga la tesis del “fuera de discurso” de las psicosis. Desde un punto de vista metodológico, procede por construcción y análisis del caso del bailarín Vaslav Nijinsky a partir de sus cuadernos autobiográficos, de su biografía y de distintos testimonios. El análisis de este caso nos permite concluir que el armado de un cuerpo a través de la danza fue posibilitado por la función del “nombrar para” que Lacan describe en 1974 y que sustituye al funcionamiento metafórico del Nombre-del-Padre. La constitución de un cuerpo danzante y su ejercicio actuaron en Nijinsky como causa del deseo del poderoso representante Diaghilev, quien lo transformó en una estrella, ovacionada para el público.

Palabras-clave: Esquizofrenia, Lazo social, Psicoanálisis, Danza

*1,2 Universidad Nacional de La Plata – UNLP (La Plata, Argentina).

Introducción

El trabajo que expondremos en este artículo se inscribe en el proyecto de investigación “Psicosis en el lazo social”, acreditado por la secretaría de investigaciones de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). En este proyecto partimos del problema de las posibilidades del lazo social en el caso de sujetos psicóticos. Desde un marco teórico orientado por la lectura de Lacan sobre el psicoanálisis freudiano proponemos interrogar la formulación clásica del “fuera de discurso de las psicosis” (Quinet, 2006; Naveau, 2004), para poder explorar las formas del lazo que quedan por fuera de los discursos establecidos (De Battista, 2016a).

Un primer análisis de los casos seleccionados para la investigación revela que en la vida de estos sujetos pueden detectarse momentos claros de ruptura del lazo, pero también intentos persistentes de dirección al Otro, tentativas de hacerse un lugar allí: ya sea por la vía de la publicación y/o exposición de la obra, como por la importancia que adquiere el impacto en el público de las producciones (De Battista, Campodónico, Kopelovich, Varela & García, 2017; Fernández Raone, 2017; Martin, Maugeri, Romé & De Battista J, 2018; Mele, Erbetta & De Battista, 2018; Volta, Martin, Machado & De Battista, 2017). A la luz de estos primeros resultados, sería insuficiente entender el fuera-de-discurso de la psicosis únicamente en su faceta deficitaria, dado que en los casos analizados hemos comprobado que es un “estar fuera” que produce transformaciones en lo establecido y que subvierte ese orden en efectos de creación novedosos (De Battista, 2016a).

En esta ocasión nos ocuparemos de otro material que conforma nuestra casuística: el caso de Vaslav Nijinsky, cuya peculiaridad con respecto al resto de los casos seleccionados es que fue diagnosticado como esquizofrenia catatónica y presenta un uso singular del cuerpo en el sostén de los lazos, previo al desencadenamiento (Machado, 2017).

Método: construcción de caso clínico

Metodológicamente esta investigación se sirve de la perspectiva iniciada por Freud (1907/1999a, 1910/1999b) y continuada por Lacan: reconocer en el artista un precursor de la investigación sobre el sufrimiento del ser humano, de ahí que pueda considerarse que el artista abre el camino al psicoanalista en la interrogación del padecimiento humano (Lacan, 1965/2001). Ambos trabajan con el mismo objeto, sólo que le aplican distintos métodos. De ahí que el testimonio de los artistas es de sumo valor para el psicoanalista y las coincidencias que el analista pueda encontrar en su lectura de la obra toca constelaciones reales (Freud, 1907/1999a).

Este tipo de metodología de investigación difiere del psicoanálisis aplicado, debido a que, en nuestros casos, no se aplica el psicoanálisis como tratamiento a un sujeto, sino que se exploran testimonios autobiográficos. Esta forma de investigar ha resultado en numerosos aportes para el desarrollo de la teoría psicoanalítica, es decir que se trata de un método de investigación de notable potencial heurístico. Sólo por nombrar algunos, podemos destacar el análisis de la obra y/o la biografía de Jensen (Freud, 1907/1999a), Leonardo da Vinci (Freud, 1910/1999b), Dostoievsky (Freud, 1928/1994), Gide (Lacan, 1958/1966b), Marguerite Duras (Lacan, 1965/2001), Joyce (Lacan, 1975-1976/2005), Rousseau, Pessoa, Joyce (Soler, 2001), Althusser (Pommier, 1998), Pizarnik, entre otros. Cabe aclarar que no se trata en este abordaje metodológico de hacer una psicobiografía de la obra o justificar el surgimiento de la obra por la biografía, tampoco de hacerse el “psicólogo” de la obra, sino de seguirla al pie de la letra para reconocer cómo la práctica de la letra converge con el uso del inconsciente y permite deslindar el orden riguroso de la composición del sujeto (Lacan, 1965/2001, p. 745).

El uso de la obra literaria no se reduce a la mera ilustración y/o confirmación de la teoría, sino que revela la potencia heurística de las hipótesis psicoanalíticas en la lectura del sufrimiento que es inherente al ser humano (De Battista, 2017a). Se trata entonces de una forma de la investigación en psicoanálisis, puesto que la operación de lectura que se utiliza para conformar el caso clínico releva del método analítico: toma el material como un síntoma y lee lo que el mismo presenta de significativo, dejando en suspenso los efectos de significación presupuestos (De Battista & Askofaré, 2015).

El método de construcción del relato del caso produce en el material una operación de lectura sobre los siguientes puntos:

- Constelación original a la que el sujeto advino: condiciones del deseo de la madre y del padre de acuerdo a las tres generaciones que inciden en la composición del deseo del sujeto.
- Posición fundacional de la orientación subjetiva ante las condiciones dadas del nacimiento: aceptación de la referencia paterna o rechazo en su tratamiento del deseo de la madre y sus efectos a nivel de la experiencia del lenguaje, del cuerpo y de los lazos.
- Delimitación del pathos singular que acompaña a la posición subjetiva en la estructura del lenguaje, coyunturas y modalidades de soportarlo: alcances y limitaciones.

El armado del caso procede entonces por inferencias retrospectivas a partir de los sucesos y de las experiencias que pueden detectarse como fundamentales en el material autobiográfico y en los epistolarios (De Battista, 2016b).

El caso Nijinsky: fuentes

En este artículo nos ocuparemos de un bailarín y coreógrafo que subvirtió con su arte la danza clásica y es considerado uno de los padres de la danza moderna: Vaslav Nijinsky (1889-1950). Nijinsky, de origen ruso, se inicia en la danza a fines del siglo XIX e influye directa y revolucionariamente sobre la danza del siglo XX, al romper con los rígidos cánones de la danza clásica e intentar construir un sistema de notación coreográfica universal de la danza que permitiera captar y escribir para su transmisión las sutiles expresiones del sentimiento en el baile.

Nijinsky fue el creador de *L'après-midi d'un faune* (1912), considerado un quiebre innovador en la historia de la danza clásica y el inicio de la danza contemporánea. Fue nombrado por la crítica como un “dios de la danza” y logró cautivar al público de diversas latitudes, especialmente durante los años en que duró su relación con el poderoso empresario y representante artístico Diaghilev. La ruptura de esta relación, junto con su precipitado matrimonio con Rómola Pulszky, implica una coyuntura dramática en la vida de Nijinsky, quien a partir de entonces padece varios brotes diagnosticados como esquizofrenia catatónica, que lo llevarán a numerosas internaciones desde sus 30 años.

Al momento de su muerte, en 1950, Nijinsky había pasado 30 años internado en instituciones psiquiátricas. Nunca pudo volver a bailar ni

a componer coreografías sistemáticamente. El principal vector de su experiencia esquizofrénica del mundo era que se había convertido en un clown de Dios. Aproximadamente desde el año 1918, aparentemente a partir de la muerte de su hermano mayor en un asilo, comienza a escribir un diario autobiográfico en el que deja asentados los distintos momentos de sus crisis psicóticas, cuyos componentes eran fuertemente alucinatorios, cenestopáticos y delirantes.

En la construcción del caso que realizaremos se revela el lugar preponderante que cumplió para Nijinsky la danza, no sólo por las posibilidades que le abrió en sus lazos con los otros, sino también porque la misma era un principio vital para Nijinsky, el lenguaje que le permitía una salida del autismo y del mutismo. También fue su forma de ganarse la vida, al elevar su cuerpo danzante a un objeto de intercambio. Ahora bien, esta solución requería del continuo sostén de su representante. La ruptura de esta relación marca el inicio de la desorganización esquizofrénica y la posterior restitución delirante “ser el bufón o el clown de Dios”.

El corpus de material a investigar desde la perspectiva propuesta está constituido por los diarios completos de Nijinsky (1919/1996) en su versión en español traducida por Cristina Piña y en su versión francesa traducida directamente del ruso por Christian Dumais-Lvowski y Galina Pogojeva (1919/2000), la obra que escribiera su esposa Rómola Nijinsky (1944): Vida de Nijinsky y algunas referencias de su biógrafo, Ostwald y de su hermana. Antes de comenzar ese recorrido, reseñaremos brevemente los aportes que hemos encontrado en la revisión del estado del arte.

942

Breve estado del arte y preguntas de investigación

Numerosos trabajos destacan el viraje que las innovaciones coreográficas de Nijinsky produjeron en la historia de la danza, plasmadas en *L'après-midi d'un faune* (1912), *Jeux* (1913) y *Le sacre du printemps* (1913) (Acciardi, 2012; Caron, 2003; Roques, 2003; Sulbarán Zerpa, 2009; Yaghen-Vial, 1999, 2002). Nijinsky logra en ellas liberar a la danza de la música, ya no es la danza la que sigue una historia lineal marcada por la música, sino que el movimiento se funde con los sonidos. Los pasos clásicos de la danza dejan su lugar a movimientos más animales, a la ruptura de las tendencias curvas, formales y gráciles de la danza clásica: se ponen al servicio de la expresión de los sentimientos más inconscientes.

Esta verdadera subversión de la danza clásica llevada a cabo por Nijinsky marca un hito en la historia de la estética e inaugura la danza moderna y contemporánea. Es así como, Nijinsky es considerado el padre de la danza moderna (Yaghen-Vial, 1999; 2002). La mayor parte de los estudios encontrados se dedican a explorar el impacto de esta innovación en las artes escénicas.

Los estudios psicoanalíticos son relativamente raros. En ellos se enfatiza el rol del cuerpo y la danza como principales condiciones para que la esquizofrenia de Nijinsky no se desencadenara. No obstante, las funciones atribuidas al cuerpo y la danza difieren según los autores.

Yaghen-Vial (2002), por ejemplo, propone que la danza se constituye para Nijinsky en una metáfora privilegiada del cuerpo, que expresa su fantasmática y que puede ser ofrecida al otro. En la danza, el cuerpo del deseo se escribe figurativamente de acuerdo a los procesos primarios de la condensación, el desplazamiento y el miramiento por la figurabilidad. De esta forma, la danza tendría una función sublimatoria de lo traumático que produce una investidura narcisista del cuerpo y que le permite a Nijinsky no caer en la incapacidad expresiva que se presentó en su niñez y luego en el brote de esquizofrenia catatónica. Así, la danza es para esta autora la forma del lazo social de la que es capaz Nijinsky, ya que en esa forma de la sublimación se trata de una escritura corporal en la música que se opone al lazo delirante fusional con Dios. Este lazo con Dios excluye el lazo social y lo relega a la internación psiquiátrica (Yaghen-Vial, 1999). En el apartado “Discusiones”, pondremos en cuestión esta hipótesis de la dimensión metafórica del cuerpo de Nijinsky.

Para Raffinot (2015), la escritura del testimonio autobiográfico en los *Cahiers* le posibilita a Nijinsky armar un cuerpo imaginario que pueda contener el riesgo de un cuerpo que se disocia ante la imposibilidad de duelar la muerte del padre (1912), del hermano (1918) y su separación de Diaghilev. En el cuerpo se juega esa imposibilidad, en la medida en que la danza le habría provisto de una vestidura del cuerpo a través de su ejercicio cotidiano. Esta lectura rescata la importancia del ejercicio muscular en el armado del cuerpo de Nijinsky y cómo el salto es la figura principal, ese salto que también lo salva cuando su padre lo arroja al río, aunque él no supiera nadar, único recuerdo infantil que Nijinsky conserva de su padre, como veremos en el siguiente apartado. El relato autobiográfico se convierte entonces en la historia de la ruina de un cuerpo. Sulbarán Zerpa (2009) sostiene una hipótesis similar con respecto al cuerpo, en la medida en que es a través del trabajo cotidiano con la danza que Nijinsky puede construirlo.

Un punto en común entre los autores citados es que consideran a la danza como aquella práctica que le permitió a Nijinsky constituir cierta investidura narcisista del cuerpo. Ahora bien, la pregunta por el tipo de lazos en los que ese cuerpo puede incluirse no ha sido en cambio tan explorada, tampoco cómo se produce el engarce por el cual el armado de un cuerpo por otras vías que las establecidas logra producir un efecto en lo social como para convertir esa práctica en un objeto de intercambio que posibilita participar de cierto entramado social. He ahí el problema que trataremos en este artículo, siguiendo el método del armado del caso clínico para poder extraer del mismo algunas conclusiones con respecto a los lazos que pudo habitar Nijinsky.

Caso Nijinsky: constelación original y posición fundacional del sujeto

944 V. Nijinsky habría nacido en Kiev en marzo de 1889, aunque la fecha exacta y la ciudad de nacimiento son inciertas. Según su esposa Rómola, Vaslav nació en Kiev, pero sus padres lo hicieron bautizar en Varsovia, declarando falsamente que había nacido un año antes y en esa ciudad, para evitar que hiciera el servicio militar. En esa época, el servicio militar era considerado una tragedia para aquellos que querían hacer carrera en el arte. Por entonces, el mundo del ballet florecía en Rusia. Nijinsky es hijo de bailarines polacos, para quienes la danza fue una vía de escape de sus trágicos destinos familiares. Vaslav pertenece entonces a una segunda generación de bailarines, luego de la ruptura que se produjo en la generación de sus padres con respecto al destino profesional que les era asignado. La madre de Nijinsky había quedado huérfana a los 7 años: su madre se dejó morir de hambre luego de la muerte de su marido, que no pudo soportar. El padre de Nijinsky decidió convertirse en bailarín, en el seno de una familia de revolucionarios que nada entendía de la escena artística.

La madre de Nijinsky acepta casarse con él luego de un noviazgo fallido con un ruso. El padre de Nijinsky le insistió durante varios años para contraer matrimonio y ella rechazaba el ofrecimiento, debido a los modales violentos de este hombre. En una ocasión, él amenaza con suicidarse, apuntándose en la sien con un revólver. Por miedo a que realmente lo hiciera, ella decide casarse.

Vaslav es el segundo de tres hijos. Los tres estaban destinados a convertirse en bailarines y fueron criados entre bambalinas. El mayor, Stanislav, sufrió en su infancia una serie de accidentes. En uno de ellos

cae por una ventana desde un cuarto piso y a causa de las heridas sufridas queda con secuelas y pasa la mayor parte de su vida internado. La menor, Bronislava, nace muy poco tiempo después que Vaslav y se convierte en su alma gemela.

Ambos padres se ganaban la vida con la danza de forma itinerante. Cuando Vaslav tenía aproximadamente seis o siete años, el padre los abandona para irse con otra bailarina y desde entonces no se ocupa de su manutención. La madre debe abandonar el sueño de trabajar como bailarina para sostener económicamente a sus hijos. En su relato, la infancia de Vaslav está marcada por la ausencia repentina del padre y las penurias económicas que padecía la madre. Se instala desde entonces para él el temor obsesivo a que su madre muriera de hambre, que se transmite desde la generación anterior con el destino trágico de su abuela materna. La falta de dinero era para él la principal causa del sufrimiento materno y la danza, para ella, era una esperanza de salvación. Vaslav se ve llamado a convertirse muy tempranamente en jefe de familia y la madre adopta una actitud sumamente sobreprotectora con él: Nijinsky es el objeto principal de sus cuidados.

Del padre, Vaslav conserva un recuerdo en sus Diarios, cuyo relato reproducimos para poder sopesar el efecto que tuvo en el hijo este «dejar caer» del padre. Los relatos acerca de la posibilidad de una caída mortal abundan en el material autobiográfico:

Yo no tengo miedo. Sentí temor a la muerte en el precipicio. Nadie quería matarme. Caminaba y caí en un precipicio y un árbol me retuvo. No sabía que había un árbol en el camino. Era niño y mi padre quiso enseñarme a nadar. Me tiró al agua, donde la gente se bañaba. Caí y me hundí hasta el fondo. No sabía nadar, pero sentí que el aire me faltaba, entonces cerré la boca. Tenía poco aire, pero lo guardaba pensando que si Dios así lo quería me salvaría. Caminé derecho, no sabía hacia dónde. Caminé y caminé y súbitamente, sentí una claridad, bajo el agua. Comprendí que haría pie y caminé más rápido. Llegué a una pared. La pared era derecha. No veía el cielo. Veía el agua debajo de mí. Súbitamente sentí fuerza física y salté. Cuando salté, advertí una cuerda. Me aferré a la cuerda y me salvé. (Nijinsky, 1919/1996, p. 106)

En el relato de este suceso ya se perfila con claridad el rol salvador que adquiere la destreza del cuerpo mediante el salto y también la esperanza en la salvación de Dios ante la dimisión paterna que ya es padecida por Vaslav. En la cita siguiente asistimos a la insistencia con la que subraya esta caída del amor al padre como referencia y ya aparece en el horizonte el amor de Dios como solución posible:

Veía a mi padre hacer volteretas y caer al agua, pero tenía miedo. No era más que un niño de seis o siete años y no olvidé esta historia, por eso busco hacerle una muy buena impresión a mi pequeña hija, pues sé que un niño no olvida lo que le ocurrió (...) Yo comprendí que el niño había perdido el amor de su padre y el padre había perdido el amor de Dios. (Nijinsky, 1919/1996, p. 107)

Las escenas de caídas y de estar al borde del precipicio insisten en su obra y en sus *Diarios*. Este “dejar caer del padre”, que podríamos pensar como una dimisión paterna o *Verwerfung* de hecho (Lacan, 1975-1976/2005), se compensa por una relación muy estrecha con su madre. Ella decide iniciar a sus hijos desde muy pequeños en el mundo de la danza, les marca ese camino, que tanto Vaslav como Bronislava siguen a rajatabla. A Vaslav le prohíbe además que se relacione con muchachas. Entendemos que esta operatoria por la cual el amor al padre no se convierte en una referencia fundamental de la posición subjetiva — sino que más bien asistimos a la experiencia en la constitución del sujeto de los efectos de esta dimisión paterna —, podría captarse teóricamente desde la articulación propuesta por Lacan en 1974 acerca del “nombrar para”. Desarrollamos a continuación un poco más esta hipótesis.

946 En su seminario de 1973-1974 *Les non-dupes errent*, Lacan propone que la función del Nombre-del-Padre se sostiene de cierta traducción que la madre realiza del “decir que no” del padre y que esta operación habilita la posibilidad del amor. Lacan destaca que también es propio de ese momento histórico de la civilización capitalista el hecho de que este soporte del amor al Nombre-del-Padre sea sustituido por otra función: la del “Nombrar para”. “Ser nombrado para algo” organiza un orden que sustituye al orden establecido por el Nombre-del-Padre y aquí ya no es el amor al padre la orientación, sino el camino o el proyecto que la madre designa e indica y para lo cual basta la sola intervención de su deseo, sin la mediación del Nombre-del-Padre. Lacan destaca que esta función del “ser nombrado para” puede sostener al sujeto incluso en caso de desaparición accidental de la madre, dado que Lacan inscribe esta función en términos del deseo humano en tanto deseo del Otro.

En la función del “nombrar para” el deseo de la madre que indica el camino y traza un proyecto es preferido a la opción del amor al Nombre-del-Padre. Y, curiosamente, esto implica para Lacan la restitución de un orden que difiere del orden amoroso establecido por el Nombre-del-Padre, en tanto Lacan define a este orden otro como un orden de hierro. Esta expresión resuena con otra de antigua data en Lacan, la del “cuerpo de hierro” para referirse a la psicosis (Lacan, 1946/1966a, p. 176).

Entonces, para precisar nuestra hipótesis esclarecemos sus términos: Nijinsky habría encontrado una orientación fundacional de su posición subjetiva en el deseo de la madre que traza el proyecto de que se convierta en bailarín. Ser nombrado para ser bailarín se habría constituido en el temprano soporte de este sujeto, en tanto la vía del Nombre-del-Padre está rechazada. Esta orientación de la posición subjetiva fundacional a partir del deseo de la madre habría permitido instituir un orden de hierro por la vía del armado de un cuerpo de hierro en la disciplina de la danza. Este orden estaba además organizado por una prohibición que no recae sobre el deseo de la madre, sino solamente sobre el deseo de Nijinsky: no relacionarse con otras mujeres que no sean la madre y la hermana.

Resta interrogar las potencialidades a nivel del lazo social de esta función del nombrar para, en tanto Lacan propone que en estos casos “Es bien extraño que lo social tome un predominio de nudo y que literalmente produzca la trama de tantas existencias” (Lacan, 1973-1974, clase del 19/3/1974). Las potencialidades de esa trama social parecen involucrar en el caso de Nijinsky a su madre, a su hermana, a su representante y a la relación con el público que este último habilita.

Pero veamos a continuación si el material acompaña la formulación de esta hipótesis.

Entonces, siguiendo ese camino trazado por el deseo de esta madre que se basta por sí sola, a los 10 años Vaslav logra ingresar en la reconocida Escuela Imperial de Ballet del Teatro Marinsky y se convierte poco después en integrante estable de la compañía.

En los expedientes de la misma, Vaslav aparece caracterizado como un niño muy tímido, inseguro, retraído, con notables dificultades para hablar. Por momentos parece caer en estados de mutismo, de ausencia y depresión; y por otros parece hiperactivo, irritable, colérico. La hipótesis en ese entonces es que el niño sufría algún tipo de retraso mental, debido a su notorio aislamiento y sus magros resultados escolares (Dumais-Lvowski, 2000). A esta dificultad en sus comportamientos sociales se sumaba que, en varias ocasiones, lo habían suspendido por masturbarse en la escuela. Este desenfreno del cuerpo se convierte en fuente de malestar para él, en sus Diarios relata que no puede evitar masturbarse cada vez que se acuesta: “le tengo miedo a la lujuria, pues conozco su sentido. La lujuria es la muerte de la vida. Un hombre presa de la lujuria parece una bestia” (Nijinsky, 1919/1996, p. 43). Ya adulto evitará comer carne pues la asocia con esta lujuria. A sus 15 años relata que abandona la masturbación cuando empieza a sentir que baila menos o peor cuando se

masturba: “comprendí que era la ruina de mi madre y no podría ayudarla” (Nijinsky, 1919/1996, p. 127). Estas descripciones parecen ordenarse desde la hipótesis de las dificultades que enfrentó Nijinsky para hacerse un cuerpo por fuera del orden establecido por el amor al Nombre-del-Padre: aparece un cuerpo desregulado — que pasa del mutismo y la depresión a la hiperactividad y la agresión — y que encuentra muchas dificultades para insertarse en las tramas sociales establecidas en las que los cuerpos quedan atrapados discursivamente en nuestra cultura (escolarización, etc.).

Otra cosa ocurría con su cuerpo cuando bailaba, allí se transformaba y llegó a merecer el mote de “maravilla de las maravillas” o de “octava maravilla del mundo”. El salto se convierte en la figura principal del cuerpo danzante de Nijinsky. Era además un bailarín que ignoraba el dolor al bailar. La danza se convierte entonces en lo principal de su vida, así lo dice su hermana:

Nuestros padres eran artistas de ballet, bailarines. Nosotros nacimos artistas de la danza. Naturalmente nosotros aceptamos este patrimonio proveniente de nuestros padres — nuestros cuerpos de bailarines. El teatro y la danza fueron desde nuestro nacimiento un modo de vida natural. En el teatro, nosotros estábamos en nuestro elemento natural, cada cosa hallaba un eco en nuestra alma. (Nijinska, 1983, p. 19)

La pertenencia al ballet del Teatro Marinsky le permite comenzar a relacionarse con la aristocracia rusa, principalmente con el príncipe Lvov. La madre ve con buenos ojos esta relación homosexual y continúa prohibiendo toda posible relación de su hijo con una mujer. Con Lvov, Vaslav inicia un intercambio por el cual accede a mantener relaciones sexuales a cambio de un beneficio económico, cuyo fin principal era darle tranquilidad y estabilidad a su madre, asunto que atormentaba a Nijinsky. Al mismo tiempo, es un primer momento de separación de la madre, quien hasta entonces lo seguía a sol y a sombra. Esta incipiente separación impacta en su forma de bailar: se vuelve más audaz y empiezan a aparecer movimientos originales. Lvov lo abandona luego de un año de relación y Vaslav se deprime: el sostén económico de su madre peligró y el temor a que muriera de hambre vuelve a instalarse.

Este tramo del material nos permite afirmar nuestra hipótesis: Vaslav se posiciona ante las condiciones de su constelación de origen — dimisión del padre, función del “nombrar para” de la madre — prefiriendo la senda del camino indicado por el deseo de la madre. Esto constituye una forma de asumir este deseo sin referirse al Nombre-del-Padre y que da lugar a un orden de hierro y a un cuerpo de hierro que se forja en la estricta disciplina de la

danza. Es a través de la práctica de la danza que el cuerpo de Nijinsky parece adquirir cierta consistencia y vitalización. Ahora bien, veremos a continuación cómo esta forma de hacerse un cuerpo mediante la danza — un cuerpo danzante — le permite además formar parte de ciertos lazos en el ballet, en la medida en que su danza logra causar el deseo de un poderoso representante que anhela convertirlo en un genio. Leemos en el encuentro con el príncipe Lvov un primer antecedente de cómo este cuerpo de hierro puede convertirse en objeto de intercambio, que le permita además ganarse la vida.

El deseo de Diáguilev: invención del genio y trama del éxito

Empezaba el año 1908 y en las coordenadas subjetivas que acabamos de presentar, Nijinsky conoce a Diaghilev, un empresario y representante de artistas que habría de llevar a los ballets rusos a todo el mundo. Este encuentro fue fundamental para que el talento de Vaslav tuviera la repercusión que tuvo. El biógrafo de Nijinsky — Ostwald — sostiene que, sin Diaghilev, Nijinsky no hubiera sido Nijinsky, ya que fue él quien transformó “al niño prodigio en un genio” (Ostwald, 1991/1993, p. 44). En esa biografía, se presenta a Diaghilev como un verdadero revelador del genio de los artistas, alguien habitado por el “deseo de hacer vivir ese genio, de revelarlo al mundo” (p. 51). La madre de Nijinsky acepta de muy buen grado esta nueva relación que significaba la resolución de los problemas económicos, dado que Nijinsky conseguirá tiempo después que Diaghilev le pague una pensión a la madre.

Nijinsky accede inicialmente a las condiciones propuestas por Diaghilev — que incluían que él fuera su partenaire sexual —, con el fin de salir de las penurias económicas. La relación con Diaghilev aparece para él signada por la ambivalencia y los vaivenes entre el afecto y el odio:

Yo lo detestaba por su voz demasiado segura, pero fui a probar suerte. Allí yo encontré la suerte, porque lo amé enseguida. Yo temblaba como una hoja [...] No amaba a Diaguilev, pero vivía con él. Detesté a Diaguilev desde el primer día de nuestro encuentro, pues conocí el poder de Diaguilev. No me gustaba su poder, pues abusaba de él. Yo era pobre. Sesenta y cinco rublos por mes no bastaban para alimentar a mi madre y a mí [...] Lo detestaba, pero aparenté, pues sabía que mi madre y yo moriríamos de hambre. Comprendí que era preciso vivir, por eso el sacrificio que debía hacer me daba igual [...] Cuando lo conocí lo amaba sinceramente, le creí cuando me decía que el amor de las

mujeres era una cosa horrenda. Si no le hubiera creído no hubiera podido hacer lo que hice. (Nijinsky, 1919/1996, p. 115)

Diaghilev ordena no sólo su carrera sino su vida entera: vivían juntos e iban juntos a todos lados, formaban una inseparable unidad en la vida privada y en la pública. El cuerpo de hierro forjado en la danza entra en el orden de hierro de Diaghilev. Nijinsky se somete a la voluntad del empresario, que es también quien sabrá explotar sus potencialidades en el escenario convirtiéndolo en el bailarín estrella. Este es el punto más álgido de su carrera. Con Diaghilev hace presentaciones en Francia, EEUU y también en América latina. En 1909 se trasladan a París, junto a Bronislova y la madre. La crítica bautiza a Nijinsky como un «dios de la danza», el mejor bailarín de su tiempo, quien combina a la perfección la ambigüedad de un cuerpo andrógino — femenino y masculino a la vez —, junto con el erotismo que destila su danza.

Es importante destacar que este orden de hierro impuesto por Diaghilev sigue las líneas de fuerza de la función del “nombrar para” materno y no pone en cuestión la prohibición que recaía sobre las mujeres.

950

El cuerpo danzante como principio vital y como objeto de intercambio

La danza lo animaba, le devolvía el sentimiento de la vida y ahora le permitía también ganarse la vida y solucionar el sufrimiento de su madre: “Soy un artista que tiene voz en la danza” (Nijinsky, 1919/1996, p. 221). De hecho algunos señalan que Nijinsky era una suerte de imbécil de genio, puesto que era extraordinario bailando, pero por fuera de esa escena sólo podía repetir siempre las mismas palabras como si fuera un loro.

Su biógrafo refiere que, según varios testigos, Nijinsky sólo “se animaba cuando bailaba [...] Parecía que no podía dejar sus personajes. Se lo podía ver continuar saltando, gesticulando y ensayando piruetas una vez que el telón había caído y que todos sus compañeros estaban ya en camarines” (Ostwald, 1991/1993, p. 81). Nijinsky era un verdadero camaleón, que se transformaba completamente cuando comenzaba a usar el vestuario del personaje y luego se quedaba horas después de la finalización de la función, bailando solo en el escenario: “Nijinsky quedaba literalmente cosido en su atavío [...] lo vivía ya en su carne y le molestaba que le dirigieran la palabra” (Nijinsky, 1944, p. 64).

La danza fue desde el inicio un principio vital para él “era preciso bailar como se respira” (Nijinsky, 1944, p. 69). Los momentos en que por alguna razón no podía bailar se convertían en un suplicio para él: “sentía la muerte de la danza, por eso me volví nervioso” (Nijinsky, 1919/1996, p. 175). En esos momentos lo aquejaba un mal misterioso de difícil diagnóstico: sufría de problemas en la garganta, cansancio intenso, vómitos, diarreas. Por temor a contagiarse, Diaghilev contrató un guardia para que se ocupe de él: lo saque de la cama, lo vista, lo afeite y sobre todo que impida que se relacione con bailarinas. Nijinsky parecía como perdido y en algunas representaciones apareció una angustia obsesiva e infundada de caer en la trampa del escenario. Temía ahogarse. En 1910, a sus 20 años, se diagnostica este padecer como una forma aguda de neurastenia.

Bajo la compañía y representación de Diaghilev, Nijinsky trabaja incesantemente y tiene su período más exitoso y productivo: no sólo baila, sino que empieza a crear coreografías. Por estas creaciones se lo reconoce como el inventor de un nuevo modo de concebir la danza que inaugura la danza contemporánea. El pasaje de ser intérprete y bailarín clásico a ser también creador de sus propias coreografías, coincide con la concreta separación de la madre Rusia. Estos momentos más inventivos se combinan con episodios de franco aislamiento. Crece su interés por elaborar un sistema notacional que posibilite transcribir la composición de cada coreografía, una suerte de sistema universal de notación de la danza que permita así su transmisión a la posteridad por una vía más segura que la verbal. Lo inquietaba el hecho de que “es posible anotar las palabras y la música y no así la danza. Las composiciones más preciosas se pierden y caen inexorablemente en el olvido” (Nijinsky, 1944, p. 221).

951

Creaciones coreográficas y subversión del orden establecido

En la invención de esta nueva forma de bailar que subvirtió la danza clásica, Nijinsky parte de rechazar la gracia, el encanto y la fluidez del clásico: crea una nueva danza que ya no está basada en las cinco posiciones clásicas. Para él, la música y el arte de la danza respondían a las mismas leyes, en tanto ambas reposaban sobre la teoría de las armonías y la danza “no debe limitarse a expresar solamente una acción dramática o una emoción: es preciso que todos los movimientos del bailarín estén dirigidos por una idea viva” (Nijinsky, 1944, p. 112). Nijinsky estableció una distinción entre

la danza y los movimientos: la danza es una combinación armoniosa de movimientos, pero esa armonía se logra si el movimiento está compaginado a la idea viva que se intenta transmitir. Todos los movimientos debían subsumirse a esta “idea directriz”.

Sus creaciones pueden pensarse como verdaderos “Poemas coreográficos”, y no simplemente como ballets (Nijinsky, 1944, p. 116). La danza clásica se preocupaba más por la perfección del paso, sin considerar la idea del drama, el vestuario, ni el decorado. Nijinsky, en cambio, estaba atento a cada aspecto que contribuía a la transmisión de esa idea viva, armando así una y cada vez un marco que delimitaba una escena. Si retomamos su testimonio sobre la certeza de estar muerto hace mucho tiempo, podríamos decir que no sólo armaba una escena, sino que su cuerpo estaba vivo en esa escena de la danza. En esa escena, el cuerpo de Nijinsky parecía desafiar las leyes de la gravitación en el salto, eternizado en la historia de la técnica de la danza, como “entrechat royal”, donde unía los pies en el aire hasta diez veces.

Una característica esencial de las coreografías que creó Nijinsky es que encarnó en ellas a personajes andróginos de un alto potencial dramático y erótico: una marioneta-humana, un espectro y un fauno. En la puesta en escena de estas creaciones fue esencial el papel de su hermana Bronislava, quien prestaba su cuerpo a las indicaciones de su hermano y traducía en movimientos y en palabras aquello que su hermano no lograba comunicar verbalmente:

Soy como un pedazo de arcilla al que él amasa y da forma para hacerle tomar una postura nueva cada vez [...] Estamos completamente absorbidos por nuestro trabajo [...] pero a veces aumenta la tensión y perdemos la paciencia. Vaslav no toma en cuenta la distancia enorme que separa su visión de la danza de los medios de los cuales dispone el artista. (Nijinska, 1983, p. 316)

Ruptura de la prohibición: separación de Diaghilev y caída

Diaghilev acompaña a Nijinsky en estas nuevas creaciones, pero el impacto que provocan en la crítica empieza a afectar sus negocios en el rubro. Las coreografías de Nijinsky son consideradas una genialidad por algunos sectores de la crítica, pero otros ven en ellas un despliegue excesivamente erótico y agresivo. La distribución de los roles de *L'après-midi d'un faune* — él en el rol del fauno y su hermana en el rol de una ninfa con la que se esboza

un encuentro sexual — aporta además una cuota incestuosa difícil de digerir para el público.

1912 se convierte así en un año de quiebre para Nijinsky, no sólo por el estreno de su nueva coreografía, sino también porque poco tiempo después del estreno, su hermana decide casarse y se produce entonces una separación con quien había sido fundamental en el sostén y transmisión de sus invenciones. En 1912 muere también el padre y ante esta noticia él responde con una risa que su entorno calificó de “extraña”. Por momentos tenía crisis de cólera y por otros pasaba del entusiasmo a la depresión sin motivos. Algo de la escena de la danza en la que su cuerpo lograba animarse comienza a resquebrajarse.

El tiro de gracia de la ruptura con Diaghilev, que marca un antes y un después irremisible en su vida, es el intempestivo casamiento con Rómola Pulszky en 1913, durante una gira por América del Sur a la que su representante no asistió. Se quiebra así por primera vez el camino y el mandato indicado por la madre — quien le prohibía el trato con mujeres — y sostenido posteriormente por Diaghilev. El casamiento tuvo un alto costo para la carrera artística de Vaslav, ya que Diaguilev no se lo perdona y lo despide de la compañía. Es el final de la participación de Nijinsky en los ballets rusos.

Rómola era una apasionada de la danza que había visto bailar a Nijinsky en Europa en 1911 y se había propuesto casarse con él. No es claro el estado psíquico en el que se encontraba Nijinsky al momento de dar el sí y es totalmente enigmático lo que lo empujó a realizarlo. De hecho los novios no habían prácticamente intercambiado palabras antes del casamiento. La propuesta de matrimonio la realiza una tercera persona y la novia al recibirla cree que es una broma. En sus diarios, Nijinsky no sólo tilda a este hecho como un error, sino que describe lo que sintió en su vínculo con Rómola:

[...] experimenté tristeza por primera vez, tres o cinco días después de la boda. Le pedí que aprendiera a bailar, pues para mí la danza era la cosa más sublime del mundo [...] Yo lloraba y lloraba amargamente. Ya sentía la muerte. Comprendí que había cometido un error, pero el error era irreparable. Me puse en manos de una persona que no me amaba. Me amaba, pero no fue sensible a mí [...] era sensible al dinero y a mi éxito [...] caí en agotamiento nervioso y tuve fiebre, estuve a la muerte, [...] más adelante perdí el empuje porque advertí que no me amaban. Me encerré en mí mismo, me encerré tan profundamente que no podía comprender más a la gente, lloraba y lloraba. (Nijinsky, 1919/1996, p. 149)

En esta cita podemos leer cómo este nuevo enlace con una mujer marca la ruptura con el proyecto que la madre había trazado para él y que excluía

como prohibición la relación con las mujeres. El orden de hierro en el que su cuerpo había logrado armarse y vitalizarse comienza a desintegrarse en el desorden. Es importante notar el rol que Vaslav adjudica a la ausencia del amor o, mejor dicho, a la falta de la sensibilidad danzante. Nijinsky no encuentra en Rómola la sensibilidad que había encontrado en su madre, en su hermana y en Diaghilev.

Vaslav intentó reanudar su carrera en forma independiente creando su propia compañía, pero ya no se trataba de bailar ni crear solamente, sino que tenía a cargo un conjunto de aspectos organizacionales que le sumaban exigencias de difícil resolución para él. Pasó dos meses trabajando y bailando literalmente casi todo el tiempo, pero no tuvo el éxito esperado. A esto se sumó que se convirtió en padre de una niña, Kira y se desencadenó la primera guerra mundial. La familia fue considerada como prisionera de guerra y debieron vivir por mucho tiempo en la casa de la madre de Rómola y su pareja, con quien no tenían buenas relaciones. Nijinsky se vuelve cada vez más autista y ensimismado.

954

La salvación delirante: el clown de Dios

Las manifestaciones psicóticas se vuelven cada vez más manifiestas. Se instala junto a su mujer y su hija en la Villa suiza de Saint-Moritz, por pedido de los médicos para que descanse de sus nervios. Pero allí los fenómenos se acrecentaron: accesos de agresividad — en una ocasión empuja a su mujer por las escaleras-, largos paseos alucinado y exaltado — corría a la montaña para escuchar los mandatos divinos y luego transmitirlos en la villa a viva voz, era un predicador-, dormía poco. Todo esto era acompañado por el continuo intento de invención, desde coreografías a dibujos que empapelaban su habitación.

En ese estado realiza su última presentación, el día 19/1/1919, que él denominó “el día de mi matrimonio con Dios” (Nijinsky, 1919/1996, p. 33). Allí, lo esperaba un público ansioso por ver su nueva obra, pero él se queda por más de treinta minutos en silencio sentado en una silla en medio del escenario. Recién después empieza a bailar y dice que allí sintió el amor de Dios. Esta última presentación fue calificada como “la danza de la vida contra la muerte” (Dumais-Lvowski, 2000, p. 19). La temática central estaba ligada a lo vivido en la guerra. Todos coinciden en que era un espectáculo estremecedor.

Escribe los diarios, casi sin descanso, durante tres meses a pedido de Dios: “no sabía exactamente qué significaban su mandato, pero cumplía sus órdenes”, “no sé qué escribir, pero quiere que escriba, pues conoce el sentido de que lo haga” (Nijinsky, 1919/1996, p. 44 y 151) Cada vez más agresivo, terminó siendo llevado al Hospital de Zurich, para ser evaluado por Bleuler. Ese día escribe la última hoja del diario. Allí es diagnosticado como una “confusión mental de naturaleza esquizofrénica, acompañada de una ligera excitación maníaca” (Dumais-Lvowski, 2000, p. 21). A los 30 años es internado en el Hospicio de Bellevue en Kreuzlingen y muere en 1950 en un hospital de Londres, luego de treinta años de internaciones psiquiátricas.

Discusiones: la invención de lazos por fuera de los discursos establecidos

Al retomar las hipótesis reseñadas en el estado del arte, estamos de acuerdo en el punto en que el armado del caso revela que la danza le permitió hacerse un cuerpo a través de su práctica y que fue el principio vital que le permitió salir del autismo inicial. Sin embargo, otorgar a ese cuerpo un estatuto metafórico (Yaghen-Vial, 1999, 2002) o enfatizar el rol de la escritura (Moulinier, 2010; Raffinot, 2015) no parece poder extraerse con claridad del material presentado.

De acuerdo a nuestra hipótesis, el armado del cuerpo a partir de la práctica danzante es un efecto de la función del “nombrar para” materno y no conduce a un cuerpo metafórico, sino más bien a un cuerpo de hierro que se sostiene en esa disciplina que excluía las relaciones con mujeres. Tampoco nos parece que se pueda extraer del material que ese cuerpo se arma bajo la forma de la escritura, dado que la misma coincide más bien con el momento de desorganización esquizofrénica del cuerpo y la caída en la catatonía.

Ahora bien, volvemos a nuestra pregunta inicial acerca de las potencialidades sociales de la función del ser nombrado para. Y allí el hecho de que ese cuerpo danzante pudiera habitar lo social parece haber requerido de algo más que del “nombrar para” de la madre. La sensibilidad de Diaghilev y su deseo de convertirlo en un genio de la danza le permitieron transformarse en la estrella de los ballets rusos. Claro que esta solución sigue las líneas de eficiencia del proyecto indicado por el deseo de la madre, no lo pone en cuestión, pero es un inicio de separación del mismo que posibilita que el cuerpo danzante de Vaslav se convierta en objeto de intercambio que permite aplacar no sólo su propio sufrimiento sino también el de su madre y el de

su hermana. Por añadidura, lo inserta en la trama social de los ballets de esa época. Podemos ubicar un antes y un después en la vida de Vaslav cuando se separa de este camino, de este orden de hierro. Si bien luego de la ruptura con Diaghilev, Nijinsky siguió bailando — con su mujer como representante —, nada volvió a ser igual. ¿Qué posibilitó esta relación con su representante, que su esposa no alcanza a sustituir?

Como ya se expuso anteriormente, la relación al empresario estuvo caracterizada por el sometimiento sexual y comercial, funcionaban como un todo. Sin embargo, no se puede negar que esta forma de Diaguilev se acomodaba perfectamente al natural aislamiento del bailarín y le posibilitaba dedicarse exclusivamente a crear y bailar. Las nefastas consecuencias de la separación lo demuestran. Por otra parte, Nijinsky siempre mantuvo la esperanza de restablecer alguna vez la relación con él tras la ruptura. La disolución de esta esperanza coincide con la más cruda manifestación de los fenómenos psicóticos, de los que ya no hubo retorno.

956 De sus testimonios se puede deducir cómo Diaguilev implicó un movimiento de localización de un Otro deseante y no sólo gozador. Esta tentativa más paranoica posibilita la localización del goce en exceso por fuera del cuerpo y pareciera permitirle incursionar en el lazo social. Es una relación al Otro que recuerda en mucho a la que Schreber estableció con su Dios. Si bien por momentos aparece como gozador — un Otro que le ordena hacer de marioneta —, también es un Otro al que le hace falta (De Battista, 2015, 2017b). Quizás esta es una forma en que el amor permite condescender el goce al deseo (Lacan, 1962-1963/2004, p. 209), permite sublimar el goce en deseo, a partir de ese encuentro con una sensibilidad deseante (De Battista, 2015) que Vaslav logró causar con su danza.

Nijinsky nunca puso en duda el amor de Diaguilev o de Dios por él, sí en cambio el de su mujer. En síntesis, con Diaguilev pudo localizar y localizarse en un Otro al que le hace falta, no así con su mujer ni con Dios, en este último caso, tal vez porque ya no bailaba.

Retomando nuestro problema inicial, no nos dedicaremos a estudiar en esta oportunidad cómo se fracturó el lazo, sino cómo la psicosis da cuenta de distintas modalidades del lazo social no sostenidas en el Nombre-del-Padre. En 1969 Lacan presenta su teoría de los discursos en tanto discursos sin palabras, sostenidos en el decir de un padre que es lo que posibilita el lazo social. ¿Qué acontece cuando se revela que este decir paterno no fue operativo, fue rechazado? ¿Queda por eso el sujeto fuera del discurso o por fuera de los discursos establecidos? ¿Quedar por fuera de los discursos

establecidos implica quedar por fuera del lazo social? Proponemos que habría ciertas formas de sostenerse en el lazo social que excluyen al Padre y son formas no discursivas.

La posición inicial y fundacional de rechazo de la impostura paterna que caracteriza a la psicosis no implica una abolición de los lazos. Lacan señala tempranamente en su obra que, en algunos casos, a pesar de esta no simbolización del deseo por el Nombre-del-Padre, el psicótico puede asumir el deseo de la madre a través de identificaciones, tal como lo propone para el caso Schreber (Lacan, 1958/1966c). Podríamos pensar que la tardía referencia al «nombrar para», va en la misma dirección de poder ubicar formas de enlazarse y de enlazar los cuerpos no regidas por el Padre, cuerpos que no quedan atrapados en los discursos establecidos.

En este sentido, en la actualidad se discute el valor de la sublimación en la constitución de distintos escabeles que posibilitan a los psicóticos cierta incursión en el lazo social, por fuera de los discursos establecidos (Miller, 2010; Quinet, 2006; Soler, 2018). A falta de poder echar mano de los discursos establecidos para dominar el cuerpo, el sujeto psicótico “está obligado a inventar un discurso, está obligado a inventar sus apoyos, sus recursos, para poder hacer uso de su cuerpo y de sus órganos” (Miller, 2007). Soler (2018) propone que la clínica diferencial del escabel es una forma de abordar las formas en que un psicótico puede hacerse un cuerpo y además utilizarlo para ganar el reconcimiento del otro a través de instrumentos diferenciados, como por ejemplo las performances de excepción. Nijinsky no sólo eleva su cuerpo a la dignidad de la cosa, sino que se arma uno en cada coreografía. El cuerpo aparece como el objeto condensador de goce, el soporte y marco de las escenas que arma, cuasi fantasmáticas. En suma, el uso que hace Nijinsky de su cuerpo es su solución, su artificio, es por medio de él que queda integrado al circuito de los intercambios a la manera de un objeto de arte.

957

Conclusiones

Luego del recorrido realizado podemos concluir que en el caso de Nijinsky, el deseo de la madre fue una clara brújula: la danza en los teatros rusos como salvación y orientación, marcó un camino y un proyecto que la figura de Diaghilev contribuyó a sostener.

La danza le permitió hacerse un cuerpo y la relación a su representante posibilitó la apertura al lazo social en la escena del ballet. Entendemos que esta apertura logró producirse por intermedio de cierto engarce deseante en el que convergieron el tratamiento del cuerpo por la danza como principio vital con el deseo de Diaghilev por convertir ese trabajo en un objeto de intercambio con valor social, que le permitiera a Vaslav ganarse la vida y a la vez mitigar el sufrimiento materno. Es esa “sensibilidad al deseo”, a aquello que lo mantenía vital lo que Vaslav reconoce en su madre y en Diaghilev, pero no en Rómola. Sus “matrimonios” (del latín Mater, matrios = madre) más exitosos fueron con su madre, con la danza y con Diaghilev, en cambio al apartarse del camino señalado por la madre su matrimonio con Rómola y con Dios no resultaron en un principio organizador de su cuerpo y de su vida.

Podríamos pensar que en este tipo de solución “matrimonial” se conjuga el deseo de la madre que marca el proyecto, un cuerpo de hierro que resulta de ello, el deseo de Diaghilev que convierte ese tratamiento del cuerpo danzante en objeto de intercambio y le permite a Nijinsky cierta sublimación por la cual el objeto de goce es elevado a la dignidad de la cosa, se vuelve un goce socializado.

958 Quizás, esta lectura del caso aporte una nueva manera de entender el término propuesto por Lacan de “Condanzación” (Lacan, 1975-1976/2005, p. 154.) “Condansation” en francés conjuga la danza (danse) con la condensación, utilizado para nombrar el hecho de que alguien pueda hacerse un cuerpo por intermedio de la danza y que además esa forma de tener un cuerpo logre anudar en una trama social a varias existencias.

De esta manera, queda abierto el camino para continuar explorando formas del lazo social que quedan por fuera de los discursos establecidos y que, sin embargo, tienen la potencialidad de causar el deseo de los otros produciendo efectos de trama en lo social. Resta interrogar si toda invención de un lazo en las psicosis incluye este carácter social o habría que distinguir entre formas sociales y formas no sociales del lazo por fuera de los discursos.

Referencias

- Acciardi, M. (2012). Vaslav Nijinsky: una mirada psicoanalítica sobre su arte y su locura. *Revista universitaria de psicoanálisis*, Tomo XII.
- Caron, P. (2003). *L'après-midi d'un faun: Mallarmé, Nijinski, l'animalité et la danse*. Thèse de doctorat en Littérature et civilisation françaises. Paris III.

- De Battista, J. (2015). *El deseo en las psicosis*. Buenos Aires, Argentina: Letra Viva.
- De Battista, J. (2016a). Psicosis <> lazo social: comunicación preliminar sobre un proyecto de investigación (UNLP). *Actas del VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología – Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- De Battista, J. (2016b). Psicosis en el lazo social: consideraciones sobre el método. *Actas del V Jornadas de Investigación y IV Encuentro de Becarios de Investigación de la Facultad de Psicología* (Ensenada, 2016), pp. 395-398.
- De Battista, J. (2017a, jun.). O jovem Joyce e o pathos da linguagem. *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, 20(2), 382-398. <http://dx.doi.org/10.1590/1415-4714.2017v20n2p382.1>.
- De Battista, J. (2017b). Lacanian concept of desire in analytic clinic of psychosis. *Front. Psychol.* 8, 563. doi:10.3389/fpsyg.2017.00563. ISSN 1664-1078.
- De Battista, J., & Askofaré, S. (2015). Réexamen de la méthodologie freudienne pour une recherche en psychanalyse aujourd'hui. *Cliniques méditerranéennes. Revue de psychanalyse et psychopathologie freudiennes*. Centre inter-régional de recherches en psychopathologie clinique/ Eres. 91(1), 153-166, marzo.
- De Battista, J., Campodónico, N., Kopelovich, M., Varela, J., & García, N. (2017). Efectos de la solución psicótica en el lazo social: Hitler, Joyce, Nerval. *Libro del IX Congreso Argentino de Salud Mental «Nuevas familias, nuevas infancias. La clínica hoy» y del IV Congreso Regional de la World Federation for Mental Health.*, p. 85-89.
- Dumais-Lvowski, Ch. (2000). Avant-propos. In V. Nijinsky (1919). *Cahiers*. Barcelona, España: Babel.
- Fernández Raone, M. (2017). Psicosis y lazo social: el arte de Yayoi Kusama. *Actas del IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología – Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Freud, S. (1999a). El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen. In *Obras completas* (Tomo IX, pp. 1-80). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1907).
- Freud, S. (1999b). Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci. In *Obras Completas*. (Tomo XI). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1910).
- Freud, S. (1994). Dostoievski y el parricidio. In *Obras completas* (Tomo XXI, pp. 171-191). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1928).

- Lacan, J. (1966a). *Propos sur la causalité psychique*. In *Écrits*. Paris, França: Seuil. (Trabajo original publicado en 1946).
- Lacan, J. (1966b). *Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir*. In *Écrits*. Paris, França: Seuil (Trabajo original publicado en 1958).
- Lacan, J. (1966c). *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*. In *Écrits*. Paris, França: Seuil. (Trabajo original publicado en 1958).
- Lacan, J. (1969-1970). *Le séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse*. Paris, França: Seuil.
- Lacan, J. (1973-1974). *Le séminaire. Livre XXI. Les non-dupes errent ou Les noms du père*. Inédito. Clase del 19 de marzo de 1974.
- Lacan, J. (2001). *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol. V. Stein*. In *Autres écrits*. Paris, França: Seuil. (Trabajo original publicado en 1965).
- Lacan, J. (2004). *Le séminaire. Livre X. L'angoisse*. Paris, França: Seuil, 2004. (Trabajo original publicado en 1962-1963).
- Lacan, J. (2005). *Le séminaire. Livre XXIII. Le sinthome*. Paris, França: Seuil. (Trabajo original publicado en 1975-1976).
- 960 Machado, M. I. (2017). *Formas del lazo social: V. Nijinsky. IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología – Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires
- Martin, J., Maugeri, N., Romé, M., & De Battista, J. (2018). *Enlaces y desenlaces de las psicosis: enseñanzas de Pizarnik*. *Revista Universitaria de Psicoanálisis*. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires.
- Mele, G., Erbetta, A., & De Battista, J. (2018). *Caso Althusser: la acumulación de reservas como invención no religiosa frente al retorno de lo real*. *Desde el jardín de Freud*, 18, 37-48. DOI: 10.15446/djf.n 18.71457. Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.
- Miller, J.-A. (2007). *La invención psicótica*. *Revista Virtualia*, 16.
- Miller, J.-A. (2010). *La salvación por los desechos*. *Revista Radar*, 56.
- Moulinier, A. G. (2010). *Journaux intimes de la folie: étude différentielle de l'écriture du sujet dans l'hystérie et la schizophrénie à partir des écrits de Mary Barnes et de Vaslav Nijinski*. Thèse de doctorat en Psychologie, Université de Rennes II.
- Naveau, P. (2004). *Les psychoses et le lien social. Le noeud défait*. Paris, França: Anthropos.
- Nijinska, B. (1983). *Mémoires – 1891-1914*. Paris, França: Ramsay.
- Nijinsky, V. (1996). *Vaslav Nijinsky. Diarios*. Traducido del francés por Cristina Piña. Buenos Aires: Taurus, 1996. (Trabajo original publicado en 1919)

- Nijinsky, V. (2000). *Vaslav Nijinski. Cahiers*. Traduit du russe par Christian Dumais-Lvowski et Galina Pogojeva. Barcelona, España: Babel. (Trabajo original publicado en 1919).
- Nijinsky, R. (1944). *Vida de Nijinsky*. Barcelona, España: Ediciones Destino.
- Ostwald, P. (1993). *Vaslav Nijinsky, Un saut dans la folie*. Trad. al francés de Bruno Poncharal. Paris, França: Passage du Marais. (Trabajo original publicado em 1991).
- Pommier, G. (1998). *Louis de la nada. La melancolía de Althusser*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Quinet, A. (2006). *Psicosis y lazo social*. Buenos Aires, Argentina: Letra Viva.
- Raffinot, L. (2015). Osservazioni sul corpo autobiografico nella psicosi. Il Salto nei Cahiers di Nijinsky. In M. Balsamo (comp.), *L'autobiografia psicotica* (pp. 118-129). Milán, Italia: Franco Angeli.
- Roques, S. (2003). *La représentation de l'oeuvre paradigme artistique de l'enseignement de la danse: analyse comparé de quatre chorégraphies du Sacre du Printemps d'Igor Stravinsky: Vaslav Nijinsky (1913), Maurice Béjart (1959), Pina Bausch (1975), Martha Graham (1984)*. Thèse de doctorat en Sciences de l'éducation. Université de Nice.
- Soler, C. (2001). *L'aventure littéraire ou la psychose inspirée. Rousseau, Joyce, Pessoa*. Paris, França: Du Champ Lacanien.
- Soler, C. (2018). *Otro narciso*. Buenos Aires, Argentina: Escabel ediciones.
- Sulbarán Zerpa, M. (2009). *Le travail du corps et les pirouettes de la jouissance*. Thèse de doctorat en Psychanalyse et pratiques sociales. Université de Paris VII.
- Volta, L., Martin, J., Machado, M. I., & De Battista, J. (2017). Psicosis en el lazo social. rol del partenaire-representante en Yves Saint-Laurent, Marilyn Monroe y Vaslav Nijinsky. *Libro del IX Congreso Argentino de Salud Mental "Nuevas familias, nuevas infancias. La clínica hoy"* y del *IV Congreso Regional de la World Federation for Mental Health*, pp. 65-70.
- Yaghen-Vial, N. M. L. B. (1999, dez.). Un caso para la clínica de las psicosis: Vaslav Nijinsky. Un caso paradigmático de la investidura narcisista del cuerpo y del devenir psicótico. *Rev. Latinoam. Psicop. Fund.*, 2(4), 143-158.
- Yaghen-Vial, N. M. L. B. (2002, mar.). Las metáforas de Terpsícore. *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, 5(1), 152-163.

Resumenes

(O corpo dançante na invenção do laço social: o caso Nijinsky)

Este artigo investiga o problema das condições de possibilidade de laços sociais no caso de sujeitos psicóticos. A partir do referencial teórico da psicanálise lacaniana, questiona a tese “fora do discurso” das psicoses. Do ponto de vista metodológico, procede pela construção e análise do caso do bailarino Vaslav Nijinsky a partir de seus cadernos autobiográficos, de sua biografia e de vários testemunhos. A análise desse caso nos permite concluir que a montagem de um corpo através da dança foi possibilitada pela função de “nomear para”, que Lacan descreve em 1974 e que substitui o funcionamento metafórico do Nome-do-Pai. A constituição de um corpo dançante e seu exercício atuou em Nijinsky como causa de desejo do poderoso representante Diaghilev, que o transformou em uma estrela, aplaudida pelo público.

Palabras-clave: Esquizofrenia, laço social, psicanálise, dança

(The dancing body in the invention of the social bond: the Nijinsky case)

962 *This paper investigates the problem of social bonds possibility conditions in the case of psychotics. Based on the theoretical framework of Lacanian psychoanalysis, it questions the “out of discourse” of psychoses. From the methodological point of view, it undertakes the construction and analysis of the case of the ballet dancer Vaslav Nijinsky, based on his autobiographical notebooks, his biography and various testimonies. The analysis of this case allows us to conclude that the assembly of a body through dance was allowed by the function of “naming for” which Lacan describes in 1974, and which replaces the metaphorical functioning of the Name-of-the-Father. The constitution of a dancing body and its exercise acted in Nijinsky as the cause of desire of the powerful representative Diaghilev, who transformed him into a star, applauded by the public.*

Key words: Schizophrenia, social bond, psychoanalysis, dance

(Le corps dansant dans l'invention du lien social: le cas Nijinski)

Cet article aborde la question des conditions de possibilité de liens sociaux chez les sujets psychotiques. À partir du cadre théorique de la psychanalyse lacanienne, il interroge la thèse du «hors discours» des psychoses. D'un point de vue méthodologique, il se base sur la construction et l'analyse du cas du danseur Vaslav Nijinski à partir de ses cahiers autobiographiques, de sa biographie et de divers témoignages. L'analyse de ce cas nous permet de conclure que l'assemblage d'un corps par la danse a été rendu possible par la fonction de «nommer-à» que Lacan décrit en 1974 et qui remplace le fonctionnement métaphorique du Nom-du-Père. La constitution d'un corps dansant et

son exercice ont provoqué chez Nijinski un désir du puissant représentant Diaghilev, qui l'a transformé en un danseur étoile, ovationné par le public.

Mots clés: Schizophrénie, lien social, psychanalyse, danse

(Der tanzende Körper und die Erfindung der sozialen Bindung: der Fall Nijinsky)

Dieser Artikel untersucht das Problem der Bedingungen möglicher sozialer Bindungen bei psychotischen Patienten. Basierend auf dem theoretischen Rahmen der lacanianischen Psychoanalyse analysiert es die These „außerhalb des Diskurses“ von Psychosen. Methodisch geht es dabei um die Konstruktion und Analyse des Falles des Tänzers Vaslav Nijinsky, basierend auf seinen autobiographischen Notizbüchern, seiner Biografie und verschiedenen Zeugnissen. Die Analyse dieses Falles lässt den Schluss zu, dass die Bildung eines Körpers durch den Tanz durch die von Lacan 1974 beschriebene Funktion der „Benennung“ ermöglicht wurde, die die metaphorische Funktion des Namens-des-Vaters ersetzt. Die Bildung eines Tanzkörpers und seine Benutzung wirkten in Nijinsky wie ein Grund des Begehrens des mächtigen Vertreters Diaghilev, der ihn zu einem von der Öffentlichkeit applaudierten Star machte.

Schlüsselwörter: Schizophrenie, Soziale Bindung, Psychoanalyse, Tanz

Citação/Citation: Machado, M. I., & De Battista, J. (2019, dez.). El cuerpo danzante en la invención del lazo social: el caso Nijinsky. *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, 22(4), 938-964 <http://dx.doi.org/10.1590/1415-4714.2019v22n4p938.14>.

Editoras/Editors: Profa. Dra. Sonia Leite

Submetido/Submitted: 24.4.2019 /4.24.2019 **Aceito/Accepted:** 22.7.2019 / 7.22.2019

Copyright: © 2009 Associação Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental/ University Association for Research in Fundamental Psychopathology. Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original authors and sources are credited.

Financiamento/Funding: Este trabalho tem apoio da Secretaria de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de La Plata – UNLP y por la CIC. (La Plata, Argentina) / This work is supported by the Secretaria de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de La Plata – UNLP and by the CIC. (La Plata, Argentina).

Conflito de interesses/Conflict of interest: As autoras declaram que não há conflito de interesses / The authors have no conflict of interest to declare.

MARÍA INÉS MACHADO

Investigadora de la Universidad Nacional de La Plata – UNLP (La Plata, Argentina). Laboratorio de Investigaciones en Psicopatología y Psicoanálisis LIPPSI. UNLP. Licenciada en Psicología, psicóloga de planta del Hospital Larrain (Buenos Aires, Argentina).
mariainesmachado@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7944-4728>

JULIETA DE BATTISTA

Investigadora de la Comisión de Investigaciones Científicas (CIC) y de la Universidad Nacional de La Plata – UNLP (La Plata, Argentina). Instituto de Ciencias de la Salud de la Universidad Nacional Arturo Jauretche – UNAJ-CIC (Buenos Aires, Argentina). Laboratorio de investigaciones en Psicopatología y Psicoanálisis LIPPSI (UNLP). Doctora en Psicopatología de la Université de Toulouse (Toulouse, França) y Especialista en Clínica Psicoanalítica con Adultos de la UNLP. Profesora Adjunta a cargo de Psicopatología I de la UNLP.
julietadebattista@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2946-8806>

