



HAL
open science

Bailar la vida, bailar la muerte en San Miguel de los Baños en El bailarín ruso de Montecarlo, de Abilio Estévez

Clémentine Lucien

► **To cite this version:**

Clémentine Lucien. Bailar la vida, bailar la muerte en San Miguel de los Baños en El bailarín ruso de Montecarlo, de Abilio Estévez. Littératures d'Amérique latine. 2. Abilio Estévez, l'écriture et la vie, ENS Paris, May 2012, Paris, Francia. halshs-03444559

HAL Id: halshs-03444559

<https://shs.hal.science/halshs-03444559>

Submitted on 23 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Bailar la vida, bailar la muerte en San Miguel de los Baños en *El bailarín ruso de Montecarlo*, de Abilio Estévez

Clémentine Lucien

Renée-Clémentine Lucien est Maître de conférences à l'Université de Paris IV-Sorbonne et spécialiste de la littérature, de l'art et de l'histoire culturelle des civilisations latino-américaines et caribéennes, et tout particulièrement de Cuba. Elle est l'auteure d'une thèse de doctorat intitulée *Résistance et cubanía : Trois écrivains de la génération de la Révolution Cubaine : Eliseo Alberto, Leonardo Padura et Zoé Valdés* et de nombreux articles sur des thématiques cubaines notamment, parmi lesquels deux articles sur Abilio Estévez :
- "Hibridez, utopía, Relación", *Hommage à Milagros Ezquerro, Théorie et fiction*, México/Paris, Rilma2/ADEHL, Coll. Estudios y Ensayos, 2009, p. 337-343.
- « Abilio Estévez, On a tous un palais quelque part... », *Les Lettres Françaises* n° 96, 6 septembre 2012.

es

Bailar la vida, bailar la muerte en San Miguel de los Baños en *El bailarín ruso de Montecarlo*, de Abilio Estévez
Desde la Barcelona soñada donde decide exiliarse, el narrador autodiegético especialista de José Martí y sesentón cojo Constantino Augusto de Moreas, sediento de libertad, lleva al lector de *El bailarín ruso de Montecarlo* a un viaje por la memoria de los años setenta, en un balneario cubano desusado. Era un lugar de evasión para el adolescente hartado de la ideología del Hombre Nuevo revolucionario y del mundo carcelario, atraído por la poesía de la danza. Es obvio que el bailarín cubano fantaseado y las referencias a Nijinski obran como un puente obsesivo entre dos espacios literarios, creando así un incesante vaivén entre Barcelona y Cuba. En la novela se despliega pues una de las obsesiones de Abilio Estévez, la libertad conseguida por la belleza del arte.

arte, Revolución cubana, exilio, libertad, Martí, memoria, Hombre Nuevo

Dance life, dance death in San Miguel de los Baños, in Abilio Estévez's *El bailarín ruso de Monte-Carlo*
Fleeing Cuba and settling in Barcelona, the autodiegetic teller, a José Martí's specialist, sixty years old and lame, Constantino Augusto de Moreas, who was thirsty of liberty, takes the reader of *El bailarín ruso de Montecarlo* in a travel through memory to the 1970's in a deserted Cuban Health Resort. It was a place of evasion from an oppressive environment imposed to a young man attracted by the gracefulness of dance and weary of the ideology of New Revolutionary Man. Of course, the haunting Cuban dancer he keeps remembering and the references to Nijinski act as an obsessive bridge between two literary spaces, Barcelona and Cuba. The novel develops one of Abilio Estévez's obsessions, namely the access to freedom through the beauty of art.

art, Cuban Revolution, exile, freedom, Martí memory, New human

31/12/2013

Dansez, dansez ou nous sommes perdus
Pina Bausch

Et que l'on estime perdue toute journée où l'on n'aura pas au moins une fois dansé.

Friedrich Nietzsche

En la muestra *Danser la vie*, celebrada en el Centro de Arte Moderno Georges Pompidou de París, de noviembre de 2011 a abril de 2012, con título inspirado en la autobiografía de la bailarina Isadora Duncan (Duncan, 1928), se podía admirar en una de las muchas películas de vídeo al ruso Vaslav Nijinski llevando el vestuario muy sugestivo diseñado por su compatriota, el pintor y escenógrafo Leon Bakst, el ballet *La tarde de un fauno*, de 1912, con música de Claude Debussy; como hartó es sabido dicho ballet había desatado tremendo escándalo por su carga erótica. La película de vídeo me recordó a un tiempo el *Diario* del famoso bailarín ruso y la novela de Abilio Estévez, *El bailarín ruso de Montecarlo* (Estévez, 2010) cuya refinada y exquisita portada, elegida por el mismo autor, ostenta una reproducción del diseño de Bakst.

Así fue como volví con interés crecido a aquel extraño e insólito bailarín del balneario cubano de San Miguel de los Baños, preguntándome cuál es su verdadero estatuto, qué función desempeña en el entramado de la construcción imaginaria y el proceso de reconstrucción muy selectivo del pasado vivido en Cuba por el narrador homodiegético de nombre falso, Constantino Augusto de Moreas, recién llegado a Barcelona, hechos de ensoñación, remembranza y memoria. Además, como se verá a continuación, lo más llamativo de la poética de esta novela estriba en un equilibrio de contrapunto entre la discapacidad y la perfección de dos cuerpos, uno de hermoso bailarín de pies alados y otro de « cojo, miope, feo sin exageración y colosalmente escéptico », siendo el bailarín y el narrador cojo un anverso y reverso de la misma alegoría de la libertad sólo asequible por la afición a la perfección del arte, acogedora de Stravinski, Debussy y Carl María Von Weber.

1/ Moreas, un doble inverso e ideal del bailarín

La epopeya del sesentón Constantino Moreas, investigador especialista de José Martí invitado por la universidad de Zaragoza a un simposio sobre « Los días españoles de José Martí », quien aprovecha esta oportunidad para dedicarse a un acto sumamente simbólico de ruptura, quemar su documento de identidad, colofón de su anhelo de emancipación, antes de buscar alojamiento en una pensión de la ciudad condal de Barcelona en vez de leer su conferencia, esboza de entrada a un personaje deseoso de ponerse fuera del adusto juego revolucionario. Ese desafío se insertaba en la incesante lucha que había debido trabar desde la adolescencia contra los burladores de la anormalidad de su pierna coja. La analepsis hacia los años del encuentro entre el narrador adolescente y el bailarín en el balneario del destartalado Hotel Nacional, vacío de alojadores en aquellos años de la Zafra de los Diez Millones de toneladas de azúcar, le confiere un valor metafórico a la pierna más corta del nacido discapacitado narrador, ya que se convierte en el arma con que desafía el sistema carcelario y dogmático y mediante la cual fue desarrollando una capacidad de resistencia férrea. Las repetidas pruebas a que le fueron sometiendo por su pierna ajena a los criterios de la normalidad le obligaron a recorrer un camino iniciático por el que fue acopiando energías y armándose de esa ansia propia de la libertad interior de que habla la filósofa Hannah Arendt. El mismo empuje hacia la libertad le impulsaba a disfrutar de placeres inútiles en aquel contexto, echarse boca arriba para contemplar el cielo estrellado, un motivo poético que se repetirá en la novela o robar en una librería « *Las Memorias de Ultratumba* » de Chateaubriand, obra que lo acompañaría toda la vida, un contramodelo de los libros didácticos destinados a formatear a los jóvenes revolucionarios. El escarnio de sus compañeros y profesor de gimnasia y su porfía en vengarse son otras tantas afirmaciones de esta libertad indomable, así como la inteligencia que le permitía manejar la doble moral imperante, con vistas a arrostrar a aquellos aduladores de la virilidad agresiva canónica del Joven Nuevo. El narrador joven se empeñó en sustraerse a la dictadura ideológica y física de la zafra

obligatoria, en el setenta, haciendo alarde de su autonomía corpórea, al quemarse un pie, un acto de libertad harto subversivo en reacción a la coacción del poder oficial y simbólico de la ruptura con un orden autoritario. No pasa inadvertido el guiño de la referencia intertextual a Asmodeo, el diablo cojuelo de Antonio Vélez de Guevara, quien iba fisgoneando sin traba alguna desde los tejados madrileños (Vélez de Guevara, 1641). Aquel personaje sumamente libre siempre desvela el engaño descubriendo secretos inasequibles a quienes parecen andar recto y sin tropiezos. Así hay que entender que Constantino, al llegar a Barcelona embriagado por una posibilidad inaudita de desterritorialización, necesitara pasar página, maldiciendo la construcción corpórea política e inmutable de la figura sagrada de Martí Apóstol, instrumentada por la Cuba revolucionaria. La levedad de la pierna, metáfora de su liberación, la experimenta por primera vez al librarse de esa faceta de Martí y del documento de identidad: « Lo cierto es que esta falta de pertenencias me hace andar con mayor regocijo, con más ligereza. Señor cojo... anda con rapidez gracias a las pocas cosas que acarrea. » (Estévez, 2010, 23)

En el contrapunto entre la discapacidad y la perfección de los cuerpos esbozado por la novela, consta que en el recinto del desusado balneario de San Miguel de los Baños en que se ambienta el espacio cubano de la novela, a unas pocas leguas de los dormitorios del campamento de los jóvenes castigados en trance de reeducación y de las tareas forzosas en aquellos años decisivos de la implementación de la utopía del Hombre Nuevo, paradigmáticas de la enajenación y del sojuzgamiento de los cuerpos, como lo diría Michel Foucault en *Surveiller et punir* (Foucault, 1975), unos pies perfectos de bailarín se habían puesto a salvo de las limitaciones y pesadumbre.

Por cierto, uno de los logros de la novela es que la poética forjada por Abilio Estévez en torno a la identificación del cuerpo de Nijinski y del ficticio bailarín ruso de Montecarlo del balneario, dos hombres que aciertan a confundirse en el imaginario del narrador cojo, en el mundo ideal del arte y antinómico del ideal destructor del Hombre nuevo, se plasma en una verdadera construcción en abismo de la persecución de la libertad. ¿No había ideado el músico ruso Scriabine una utopía del arte, de la música?

El narrador, cuya esencia ontológica estriba en su cojera, encuentra pues a su doble inverso en el bailarín, cuyo dominio del espacio, por la ausencia de gravedad de su cuerpo de rey, lo convierte alegóricamente en un desafío al liberticidio diario. En su ensayo *Philosophie du geste* (Guérin, 2011), el francés Michel Guérin baraja la tesis de que el cuerpo del bailarín supone un ímpetu de los ademanes, un rito hecho de gestos, una arquitectura en movimiento, que conforman un acto tanto estético como político, a lo que añadiré ético. Equipara los dos cuerpos del Rey, el cuerpo físico y mortal, y el político, sagrado e indestructible, a los dos cuerpos de los bailarines. Mientras que uno, preso de la gravedad física, se desplaza pero está anclado en el suelo, el otro se alza, dotado de la levedad del pájaro y de la poesía, inmarcesible e inasequible, configurando una entelequia de « momentos perfectos » que escapan de la amenaza procedente de la exterioridad. Dichos momentos perfectos acuñados por Michel Guérin destacan por su trascendencia en la poética de Abilio Estévez.

En la ciudad condal y el hostel, la figura que sigue acompañando en forma compulsiva a Constantino es la de un bailarín; la casualidad o el destino se empeñan en propiciar repetidas circunstancias en que determinadas sensaciones desatan los consabidos mecanismos de la reminiscencia de la magdalena proustiana. El decorado del dormitorio del hostel alardea en una pared la reproducción del diseño de Leon Bakst para *La tarde de un fauno*, el ballet subversivo del que el narrador Moreas nos propone una verdadera écfrasis que subraya su recepción estética focalizada en lo etéreo que parece Nijinski: « La figura, el bailarín tiene el pelo rubio, el torso desnudo y un *maillot* de adornos (¿hojas?) azules. Tampoco puede distinguirse si observa un ramo de flores o una zampoña. Parece sentado en el aire. Y es curioso, calza una sandalia en un pie mientras el otro se muestra descalzo. Que se halla

sentado en el aire no sólo se deduce por la ausencia de mueble, sino por un paño, también azul, que flota, parece que asciende, y donde se aprecian caracoles, conchas trabajadas. » (Estévez, 2010, 51) Lo que más llama la atención en este comentario del narrador es la vacilación entre zampoña y un ramo de flores. La zampoña encajaría en la representación de una normalidad erótica en que una ninfa vendría atraída por un fauno simbolizado por su flauta. Al revés, el receptor del diseño, quien cree ver el ramo de flores, percibe más bien un síntoma, así como lo diría Georges Didi-Huberman (Halgestein, 2005, 81-96), es decir algo revelador de una línea divisoria entre dos regímenes, dos temporalidades, siendo el bailarín del balneario excluido de la normalidad presente, encerrado en su propio presente de belleza, muy lejano de los aborrecidos símbolos de la ideología oficial, la hoz y el martillo. « ¿Alguien podía imaginarse al Obrero de la Koljosiana enarbolando un ramo de flores en la mano, en vez de una hoz? » (Estévez, 2010, 91) Cobran particular trascendencia las flores al insertarse entre los objetos obsesivos y los motivos poéticos así como se verá con la remembranza del bailarín imitador del Nijinski del *Espectro de la rosa*, que apuntalan el vaivén espacio-temporal entre el balneario cubano y Barcelona, propiciando una reflexión acerba de Constantino acerca de la renuencia paroxística de los revolucionarios a las supuestas desviaciones, como « la mariconería », signo de carencia de virilidad: la narración despliega pues un diálogo permanente entre el ballet y la ensoñación, mediante un viaje analéptico en que Nijinski parece obrar como un puente entre el cuerpo físico del bailarín con quien el narrador había trabado una relación amorosa y erótica apenas sugerida en el balneario cubano, y el fantasma que lo persigue en el hostal, puesto que al lector se lo confronta con unas apariciones raras y manifestaciones fenomenológicas de dobles del bailarín a Constantino, sensaciones físicas y sensuales como el olor del sudor varonil, de noche y en pleno día; se le antojan alucinaciones, sombras que se mueven, destacándose sobre el cielo de la ciudad y ruidos de su respiración detrás del tabique que los separa, hasta tal punto que duda de su existencia o si ha sido juguete de una trampa armada por su imaginación febril y la nostalgia.

2/ Bailar la muerte, bailar la vida

Si bien se acuerda Constantino del encierro de los jóvenes marginados mandados a cortar caña y las frías temperaturas inauditas del setenta cubano, metáfora obvia de la soviétización del gobierno revolucionario y del clima que se había creado en la isla, ya que no se andaba en remilgos a la hora de castigar a los desafectos, el acceso a los espacios deshabitados del balneario, a donde llegaba el narrador a escondidas, se abría como una transgresión, cuando se dormía el vigilante del campo de reeducación y el bailarín, quien había hallado refugio en un territorio descuidado y olvidado por aquellos que privilegiaban la zafra, se encontraba en un universo extraterritorializado en su propio país, una modalidad de insilio al intentar escapar a un miedo que el narrador confiesa sin rodeos, « un miedo mayor que pasando por encima de muchas cosas, no se detenía en detalles y parecía abarcar la propia vida. » En lo que respectaba al bailarín, aquel miedo metafísico y existencial no procedía de los indicios de los agravios a un cuerpo que tosía y teñía del rojo de la sangre sus dientes y su estrellita, quizás ya corroído por una enfermedad que en manera alguna le impedía bailar con un único espectador desafecto al frío del Hombre Nuevo. El bailarín del balneario bailaba su vida, así como lo hubiera dicho Isadora Duncan, al compartir con el narrador la fascinación por la luz de la estrella Aldebarán y el amor a la perfección del baile para trascender la realidad terrestre mortífera de la zafra, contra la sensación de muerte en vida de los bailarines del ballet impuesto y siniestramente agotador de los cortadores de caña avasallados, tan inhumano como la pena de los esclavos de la época colonial.

La memoria configura pues un como *locus amoenus*, un palacio distante, paraíso efímero en San Miguel, donde el fugitivo del campamento de pie quemado oía y saboreaba *El pájaro de fuego* de Igor Stravinski, bailado en un teatro fantasmagórico, donde el joven espectador

cojo participaba de un ritual del cuerpo transfigurado por un discurso nutrido por lo imaginario: « la construcción inexplicable, oscura, y callada, adquiriría un protagonismo caprichoso.» Según el narrador, para evadirse de una “época estúpida y miserable”, el bailarín cubano, de probable origen matancero, se había inventado una mitología personal en que él había sido amigo de Serge Lifar y lo había apoyado el bailarín ruso Leónidas Massine, quien lo hubiera introducido en los Ballets de Montecarlo. Así es que el cuerpo que bailaba alzaba la mirada hacia las constelaciones durante esos « momentos perfectos » de que habla Michel Guérin. Aldebarán, una de las estrellas más brillantes, iluminaba de un fulgor diurno el régimen nocturno en que vivía Cuba en aquellos años, y en « esos momentos perfectos » en que el cuerpo del bailarín trascendía el mundo terrenal, le gritaba al espectador voyeur que mirara sus saltos, sus « grandsjetés », el mismo « ballon » que el del bailarín Nijinski, vueltos hacia un ideal de belleza por el arte: « Me gustaba aquella disciplina que obligaba al cuerpo, bello de por sí, a forzar la búsqueda de una belleza mayor » (Estévez, 2010, 106). El ideal del bailarín cubano era escapar por la ventana de *El espectro de la rosa*, sin que nadie pudiera detenerlo. La construcción en abismo de la utopía del arte como la única forma de libertad y medio de evasión y de bailar la vida se comprueba en la referencia a ese ballet de Nijinski estrenado el 19 de abril de 1911, con música de Carl María Von Weber. Como en los versos del poeta Théophile Gautier inspiradores del ballet de Jean-Louis Vaudoyer y escenografía de Leon Bakst, en que una joven es hechizada por el perfume de la flor, símbolo del amor, y visitada en sueños por el espectro que la encarna, el bailarín del balneario aspiraba a saltar por la ventana igual que en los ballets rusos en el Teatro de Monte-Carlo. « Saldré con un doble salto del escenario, del teatro, al viento de la noche ». Si bailar la muerte consiste en ser sometido « a la infame gravedad » del teatro del mundo inaguantable de los requisitos de la zafra, de la cultura oficial y su lenguaje prefabricado, bailar la vida abre el horizonte a la levedad de su cuerpo de rey y libertad del pájaro, a la embriaguez del ballet y de « los momentos perfectos » de los saltos de Nijinski: « Llegará el día en que conseguiré volar.» El bailarín podría entonces hacer suyo este comentario de Isadora Duncan: « Mi arte es de verdad un esfuerzo por expresar por gestos y movimientos la verdad de mi ser. Desde el principio no hice más que bailar mi vida.» (Duncan, 1928)

Conclusión

Este bailarín real y soñado y su espectador cojo conforman la alegoría de una utopía del arte, inasequible entre las rejas de la cárcel del Hombre Nuevo revolucionario. Al saltar del campo de reeducación al balneario, y más tarde, de Cuba a Barcelona, a donde lo había convidado algún día el bailarín antes de que se despidieran, el cojo sesentón reitera un « momento perfecto » soñado del mundo de Nijinski, liberándose de una vez por todas. Según lo confesó, fue el mismo autor Abilio Estévez quien escogió el diseño de Bakst como portada de la novela, porque cree que « el libro en algún modo le debe expresar incluso como objeto.» (Estévez, 2012) Estableciendo de tal modo una relación especular entre él, autor, y el bailarín del balneario cubano, el Nijinski de Bakst y Constantino, no cabe duda alguna de que no erró el blanco, al ser la novela *El bailarín ruso de Monte Carlo* un manifiesto del derecho del artista a la contradicción a un orden coercitivo, y a salvarse por la belleza. Derecho del escritor Abilio Estévez quien, como Constantino el cojo, saltó de la isla a Barcelona por un salto tan impresionante y etéreo como aquellos de Vaslav Nijinski hacia la libertad.

Duncan Isadora, *Ma vie*, trad. Jean Allary, Paris, Gallimard, 1928.

Estévez Abilio, *El bailarín ruso de Montecarlo*, Barcelona, Tusquets, «Andanzas », 2010.

Foucault Michel, *Surveiller et punir*, 1975, Paris, Gallimard, « Tel », 1993.

Guérin Michel, *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, Hors-collection, 2011.

Hegelstein Maud, « Georges Didi-Hubermann : une esthétique du symptôme », *Revue Daimon*, n°34, 2005, p. 81-96.

Journal de Nijinsky, traduit de l'anglais et préfacé par G. S. Solpray, 1953, Paris, Gallimard, 1953.

Vélez de Guevara Antonio, *El diablo cojuelo*, Madrid, 1641.