

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra romanistiky

**El exilio y la política en *El bailarín ruso de Montecarlo* de
Abilio Estévez**

**The Exile and Politics in *El bailarín ruso de Montecarlo* by
Abilio Estévez**

(Bakalářská diplomová práce)

Autor: Jana Mastná

Vedoucí práce: doc. Mgr. Daniel Nemrava, Ph.D.

Olomouc 2021

Prohlášení

Čestně prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně pod odborným vedením doc. Mgr. Daniela Nemravy, Ph.D. a uvedla v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použila.

V Olomouci dne:

.....

Jana Mastná

Poděkování

Chtěla bych poděkovat doc. Mgr. Danielovi Nemravovi, Ph.D. za odborné vedení mé bakalářské práce, za cenné rady a připomínky, které mi během psaní poskytl, a zejména za čas, který mi věnoval.

Índice

Introducción	6
1. Primera parte: La política (omni)potente	8
1.1. En términos generales	8
1.1.1 El triángulo amoroso de la política, el poder y la violencia	8
1.1.2. El exilio transformador	11
1.2. La historia dolorosa.....	14
1.2.1 La montaña rusa de la historia latinoamericana	14
1.2.2. La revolución tropical inspiradora.....	15
1.3. La literatura dentro de la política	17
1.3.1. El vínculo entre la Revolución y el intelectual - una relación de mutualismo o parasitismo?.....	17
1.3.2. Enfrentando la fractura o Tener que decidir de qué lado estar	22
1.3.3 El horror (ine)narrable: Alegoría como la posibilidad de lo imposible.....	25
2. Segunda parte: El bailarín ruso de Montecarlo.....	31
2.1. Cuba-España-Francia-¿Mónaco?	31
2.2. Ruinas.....	33
2.3. El itinerario por el Caos, viaje iniciático y Cosmos.....	36
2.4. Elegancia y desgarmo.....	40
2.4.1. El bailarín (ir)real	41
2.4.2. El arte y la política.....	45
2.4.3. El equilibrio y dos puntos lejanos y distintos.....	46
2.5. Sueño diurno y nocturno	49
2.6. Teatralidad y transgresión	57
2.7. ¿Quo vadis?.....	64
Conclusión	68

Resumé.....	70
Bibliografía y fuentes electrónicos	71
Anotación.....	76
Annotation	77

Introducción

El arte de escribir se vió en América Latina de la segunda mitad del siglo XX vehementemente influido por los acontecimientos políticos que penetraban los hogares y las mentes de los escritores. El presente trabajo tiene de objetivo analizar en la novela *El bailarín ruso de Montecarlo* del exiliado escritor cubano Abilio Estévez la representación de la realidad cubana densamente salpicada por aspectos políticos, la experiencia del exilio y el esfuerzo del protagonista de encontrarse y conocerse a sí mismo, de recuperar su identidad.

El trabajo está dividido en dos partes, conque la primera presenta el marco teórico y empieza por definir términos como ‘política’, ‘poder’ y ‘violencia’ que serán vistos como un trío inseparable que desempeña sus roles a la par, y ‘exilio’ que mostrará sus dos caras, la del destructor nocivo y la otra, enriquecedora. Unos ejemplos históricos de los focos de resistencia dictatorial y de la emergencia de grupos socialistas estarán completados por su motor principal – la Revolución cubana.

Veremos que con la Revolución se abrió en el campo intelectual una vasta y compleja discusión sobre la función del arte y su cuestionable compromiso político. Se expondrá ese debate incluyendo la lucha de algunos de los escritores, como Mario Vargas Llosa, por el derecho de la libertad creadora. Se intentará exponer los porqués de la imagen de la Revolución luciendo tan brillantemente para muchos en el extranjero, incluyendo en las causas las visitas de prominentes figuras forasteras en la Isla.

Ese brillo se iba esfumando al llegar a la década de los años setenta donde una presión externa e interna restringía la libre elección de los escritores en cuanto a la creación de sus obras. Se presentarán los resultados de esa decisión fundamental tanto en los textos escritos como en los destinos de los autores mismos. La parte teórica estará concluida con la exposición de la alegoría como un tropo que se sirve de dos niveles de lectura, capaz de cubrir significados profundos y en su mayoría subversivos con palabras superficiales para escapar a la censura, pero sobretodo sirviendo como un modo de representar la distorsionada realidad desde el exilio.

La segunda parte de esta tesina será dedicada a la novela *El bailarín ruso de Montecarlo* de Abilio Estévez. En seis capítulos serán examinados fenómenos diversos, como el uso de la alegoría, el mito del eterno retorno, el simbólico contraste entre la belleza y la fealdad, el sueño, la manifestación de *performance* y la importancia de transgresión, y una final reflexión sobre travesía. Todos estos puntos céntricos del interés de este trabajo están entrelazados, entrecruzándose en

varios aspectos y resguardando su núcleo en el que se halla la mítica figura del bailarín, el equilibrio y el viaje.

1. Primera parte: La política (omni)potente

1.1. En términos generales

La literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX estaba siendo agitada por radicales cambios históricos, políticos, ideológicos, sociológicos y por tanto también culturales. El intelectual latinoamericano tuvo que dar la cara a los acontecimientos y la nuevamente establecida situación y de algún modo reaccionar a los hechos. Antes de analizar distintas maneras en las cuales la escena literaria respondía a la realidad (en término generalizador) latinoamericana, primero teniendo que encontrar su voz y la forma de narrar, es esencial definir los marcos teóricos y las bases desde las cuales voy a partir en este trabajo. A continuación, definiré los términos extraliterarios claves que luego servirán para situar la obra de Abilio Estévez dentro de un contexto socio-político tan turbulento como el cubano.

1.1.1 El triángulo amoroso de la política, el poder y la violencia

La política, según una definición enciclopédica, encauza la legislación y se dedica a delimitar el rol del individuo en la sociedad, donde esta puede existir cuando todos los valores y opiniones de los individuos se modifican de tal manera para que todo el mundo pueda afectarse mutuamente.¹ A la organización de la vida pública administrada por la política y a los efectos que esta produce se refieren Ladislav Cabada y Michal Kubát en términos de la dicotomía entre amigo-enemigo, subordinados-superordinados, gobierno-oposición, izquierdas-derechas, pobres-ricos, centralización-anarquía, ecología-industria, sociedad ciudadana-maquinaría burocrática, mayoría-minoría, legitimidad-legalidad, etc.² Esta división se vuelve válida solo si no pensamos en los contrarios señalados como una dicotomía, sino como dos extremos que no obstante rodean una escala de fases por el medio. Cabada y Kubát distinguen entre la política “gobernante” y la “emancipante”, donde la anterior viene desde arriba y la posterior desde abajo, y entre ambas se halla una fricción constante.³

¹ James HUGHES, *Velká obrazová všeobecná encyklopedie*, (trad. Petr Benda *et al.*), Praha: Václav Svojtka & Co., s. r. o., 2004, 244.

² Ladislav CABADA, Michal KUBÁT *et al.*, *Úvod do studia politické vědy*, Praha: Eurolex Bohemia, 2002, 42.

³ *Ibíd.*

A la “política desde abajo” alude también Václav Havel, constatando, que la “política antipolítica” es posible. Se refiere a ella como a “política del hombre, no de aparato. Política creciente del corazón, no de una tesis.”⁴

La definición de la política asimismo en términos opuestos, concretamente como la relación entre *amigo-enemigo* la propone Carl Schmitt para quien esta distinción es “aquella a la que pueden reconducirse todas las acciones y motivos políticos”⁵. Schmitt entiende los términos como puramente existenciales y autónomos, que no tienen nada que ver con la ideología, moral, economía o estética. La dialéctica entre *amigo-enemigo* es posible solo cuando se supone una posible confrontación física – un conflicto armado, es decir, la guerra. Sin esa posibilidad, la política no podría existir, ya que hasta la negación absoluta de la guerra y el pacifismo arrancan desde la premisa de una guerra potencial. “Si sobre la tierra no hubiese más que neutralidad, no sólo se habría terminado la guerra sino que se habría acabado también la neutralidad misma, del mismo modo que desaparecería cualquier política, incluido la de la evitación de la lucha”⁶. La guerra en sí es la enemistad extremada. Schmitt, como ya se ha mencionado, rechaza rotundamente el entendimiento ideológico de la política, explicando que esa actitud lleva al pensamiento negativo sobre el enemigo, que a su vez adquiere una connotación de un criminal y una bestia en lugar de estar mirado simplemente como un rival. Lo que ocurre en este tipo de guerras es que “*van más allá de lo político* y degradan al enemigo al mismo tiempo por categorías morales y de otros tipos”⁷. Al dibujar el competidor como una barrera en el camino hacia la justicia y condiciones ideales, como un ser inhumano, da la impresión de que lo necesario es “*aniquilar[lo]* definitivamente”⁸. De ahí luego viene la crueldad y la violencia no concordante con las leyes de guerra.

Estrechamente vinculados con la política es el poder y la violencia. El poder juega un rol extremadamente importante en la efectuación de la política, y la violencia de la misma forma protagoniza la realización del poder. Max Weber entiende la política como el esfuerzo para contribuir en la ejecución del poder o para influir en su repartición, ya sea entre estados, ya sea en el marco de un estado - entre grupos de personas que el estado engloba.⁹ Weber sostiene que el

⁴ Václav HAVEL, *Do různých stran*, (ed., comp. y n. Vilém Prečan), Praha: Lidové noviny, 1989, 59. La traducción es mía.

⁵ Carl SCHMITT, *El Concepto de lo político: Texto de 1932 con un prólogo y tres corolarios*, (pról. y pres. Rafael Agapito), Madrid: Alianza Editorial, 2009, 56. <<https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/schmitt-carl-el-concepto-de-lo-politico-completo.pdf>>, [consulta: 19/04/2021].

⁶ *Ibíd.*, 64-65.

⁷ *Ibíd.*, 66.

⁸ *Ibíd.*

⁹ Max WEBER, *Politika ako povolanie*, (trad. y pres. Ladislav Kiczko), Bratislava: SPEKTRUM, 1990, 11.

estado moderno se caracteriza por una herramienta específica que es la violencia física. Según él, sin usar este medio específico, el concepto del ‘estado’ desaparecería completamente y surgiría en su lugar lo que se podría llamar ‘anarquía’. Weber desarrolla la idea sobre la violencia física diciendo que el estado es tal comunidad humana que en cierto espacio reivindica el monopolio de la legítima violencia física que pertenece prácticamente solo a él, ya que el derecho de la violencia física en el caso de otras asociaciones o individuos tiene que ser concedido a estos por el estado mismo.¹⁰

La evolución del estado le interesó a Havel quien afirma que en el estado moderno

[e]l sistema, la ideología y el aparato expropió al hombre – dominante y dominado – de su conciencia, su razón natural y su habla natural, y así pues de su humanidad concreta; los estados se asemejan a las máquinas; las personas se transforman en conjuntos estadísticos de votantes, productores, consumidores, pacientes, turistas o soldados; el bien y el mal – como categorías del mundo natural, y por lo tanto atavismos del pasado – pierden en la política un sentido real; el fin se vuelve su único método y el éxito objetivamente verificable y como se suele decir matematizado, su única medida. [...] Este poder impersonal alcanza por ahora su más completa manifestación en los sistemas totalitarios.¹¹

Havel se opone fuertemente al poder impersonal, a la deshumanización de la política, la eliminación de la conciencia de uno, la anonimización y el desprendimiento del individualismo que ocurre en la política moderna. Alude al italiano Nicolás Maquiavelo a quien atribuye el inicio de lo mencionado.

Maquiavelo a su vez emplea la violencia como un método de sojuzgar a los súbditos en caso de que estos dejaran de ver positivamente la forma de reinar del gobernador. “[L]a naturaleza de los pueblos es voluble; y es fácil convencerles de algo pero difícil mantenerlos convencidos. Por eso conviene estar preparado de tal manera que, cuando dejen de creer, se les pueda hacer creer por la fuerza.”¹² Maquiavelo alaba especialmente a Moisés, Ciro, Teseo y Rómulo por no haber conseguido el principado por la suerte o el azar, sino por sus capacidades y virtudes, y asevera que no habrían obligado al pueblo a obedecer las nuevas leyes por mucho tiempo sin el empleo de armas.

No obstante, no en todos los casos la política tiene que estar necesariamente entrelazada con la violencia, o el uso maligno de la fuerza. Dado que en Latinoamérica en la segunda mitad del

¹⁰ *Ibíd.*, 10.

¹¹ HAVEL, *Do různých stran*, 48. La traducción es mía.

¹² Nicolás MAQUIAVELO, *El príncipe*, (trad. y n. Helena Puigdomenech, estudio preliminar de Ana Martínez Arancón), 4.^a ed., Madrid: Editorial Tecnos, 2001, 43.

siglo XX sería difícil (más bien imposible) encontrar regímenes donde este sería el caso, en las obras de los autores nos encontramos con el fuerte vínculo entre la política local con la violencia hecha carne.

1.1.2. El exilio transformador

Havel tiene por su hogar su casa en la que vive, la ciudad donde nació o donde reside, su familia, el mundo de sus amigos, el entorno social y espiritual, su oficio, su lugar de trabajo. Al concepto del hogar añade el país donde vive, la lengua que habla, la percepción del mundo acorde con la mentalidad checa, la experiencia histórica checa, el coraje checo, la cobardía checa y el humor checo. Su hogar no es simplemente su conciencia nacional checa sino también la conciencia nacional checoslovaca y luego su europeísmo. Nombra también su educación, el modo en el que había sido criado, sus hábitos y su ambiente social entre otros.¹³ Havel considera importante que a todas esas capas mencionadas se les atribuya el mismo valor, que se les conceda igualdad. Dice que

[s]olo así es posible abrir el espacio hacia la autorrealización libre del hombre como el hombre, hacia la realización de su identidad, pues todas las capas de nuestro hogar, igual como nuestro entero mundo natural, forman partes inseparables de nosotros mismos y son el entorno inseparable de nuestra autoidentificación humana; el hombre completamente privado de todas las capas de su hogar sería completamente privado de sí mismo, de su humanidad.¹⁴

La negación de alguna de las capas del hogar humano encamina a una de las formas del exilio, ya sea externo o interno. La posibilidad de verse encarcelado, perder sus pertenencias, el no poder elegir libremente su religión, la persecución por la sexualidad, las opiniones políticas distintas a la corriente principal, el impedimento de expresarse libremente o hasta el peligro de perder la vida como un hecho ejecutado por el régimen, pueden conducir a que uno abandone su país forzosamente. Caballero Rodríguez y López Fernández – editoras de una obra que recopila diversos ensayos sobre el exilio e identidad en el mundo hispánico proponen el engendramiento del exilio como consecuencia de “un coste que el individuo no puede o no está dispuesto a asumir” y ese coste se realiza como “la supresión de la identidad propia, la asimilación, la privación de

¹³ Václav HAVEL, *Letní přemítání*, Praha: Odeon, 1991, 19.

¹⁴ *Ibíd.* La traducción es mía.

libertad, la vigilancia, las penurias económicas, el rechazo, el estigma, las vejaciones, tortura, el compromiso de la integridad física y, en no pocos casos, la muerte.”¹⁵

El término ‘exilio’, no obstante, no es unidimensional, y no siempre lo entendemos en el sentido negativo. Las personas pueden salir del país e instalarse en otro también por su propia libertad, cosa que a menudo tiene que ver con la visión de una mejora económica propia. Al enfrentarse con una nueva cultura, con otro modo de vivir, de comer, de bailar, cantar, hablar, pensar – en resumen, el enfrentamiento con el ‘otro’ – en todos los casos del exilio va a resultar en un choque más o menos consciente que dirigirá a la persona a empezar el camino tortuoso y escabroso de encontrar su yo, su identidad – renovada o antigua, pero todavía no descubierta. Birgit Mertz Baumgartner desarrolla el tema de la transformación psicológica del migrante (en oposición a un exiliado)¹⁶, y a base de la autora Daniel Nemrava explica que

[e]l tema tradicional de la nostalgia por la patria, cuando el héroe de la historia al chocar con una entidad ajena se refugia en sus recuerdos intentando por medio de ellos guardar su propia identidad, es sustituida por el tema del camino permanente y del desprendimiento de las raíces, el pasado, la lengua y discursos ideológicos.¹⁷

El exiliado puede sacar provecho de su situación también según Edward W. Said que aclara que haber vivido por lo menos dos experiencias culturales, haber tenido por lo menos dos hogares, lo enriquece al hombre que de tal modo convive dos realidades al mismo tiempo y esas se muestran de forma “contrapuntística”.¹⁸ Puede que Said adhiriera a este punto de vista después de haber luchado contra el inmenso dolor psíquico causado por la propia experiencia de exiliado. El exilio para él es “la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza”¹⁹.

¹⁵ Beatriz CABALLERO RODRÍGUEZ y Laura LÓPEZ FERNÁNDEZ, «Introducción», en *Exilio e identidad en el mundo hispánico: Reflexiones y representaciones*, ed. Beatriz Caballero Rodríguez y Laura López Fernández, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, 10, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck413>>, [consulta: 03/12/2021].

¹⁶ Birgit MERTZ-BAUMGARTNER, «Introducción. Experiencias de exilio y procesos de transculturación. ¿Dos percepciones de una misma realidad?», en *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*, ed. Birgit Mertz-Baumgartner y Erna Pfeiffer, Frankfurt am Main: Vervuert/Iberoamericana, 2005, 11-18.

¹⁷ Daniel NEMRAVA, *Entre el laberinto y el exilio: Nuevas propuestas sobre la narrativa Argentina*, Madrid: Editorial Verbum, S.L., 2013, 51.

¹⁸ Edward W. SAID, *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales. Referencias. Debate*, Barcelona: Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., 2005, 194.

¹⁹ *Ibíd.*, 179.

El exilio con frecuencia se esconde en la sombra de la política, donde la ecuación ‘cuanto más totalitario el sistema, tanto más exilio está presente’ es verdadera. Así, pues, es entendible este desarrollado fenómeno en Cuba durante la dictadura castrista, igual que en muchos más países de Latinoamérica que sufrieron destinos parecidos (sobre todo por dictaduras de extrema derecha) especialmente en los años setenta y ochenta cuando más frustración y disgusto aparece en el ámbito intelectual.

1.2. La historia dolorosa

1.2.1 La montaña rusa de la historia latinoamericana

La historia moderna de América Latina está marcada por charcos de sangre y sufrimiento. Los avatares políticos que definían qué rumbo iban a adoptar las vidas de los ciudadanos muchas veces cambiaban de mal a peor y la historia del siglo XX está afectada por una perpetua inestabilidad política.

Pero a pesar de que este trabajo menciona ‘el círculo vicioso de la violencia latinoamericana’, se hace preciso constatar que ese círculo no es cuestión relevante únicamente para el subcontinente latinoamericano y de ahí su literatura. Mempo Giardinelli critica a los académicos europeos autocomplacientes con la situación en Europa que leen Latinoamérica como un espacio de bestialidad o ‘territorio de la barbarie’ en dicotomía con la supuesta civilización europea.²⁰ El autor sugiere leer “la violencia como señal de la bestialidad del ser humano, pero **en todas las culturas y en todas las literaturas.**”²¹ La misma opinión guarda también Horacio Castellanos Moya que se basa en que “la historia del hombre [consiste] en un permanente ejercicio de la violencia,” y por lo tanto “la literatura, cuya materia prima es el hombre” refleja “ese mundo regido por la violencia”.²² Concluye su artículo con el siguiente resumen: “Es ahí donde está la llamada marca de Caín, en el corazón de la especie”²³. Castellanos Moya tampoco le otorga un grado más alto de violencia y ferocidad al siglo XX, ya que “el hombre no es más bueno ni más malo con el paso del tiempo; la evolución no existe en lo que respecta a las pasiones y la vida interior del ser humano.”²⁴ Dicho eso, volveré a la descripción del siglo XX latinoamericano y la barbarie del hombre en el contexto concreto.

Una descripción detallada de las tumultuosas alteraciones políticas del siglo XX en los países latinoamericanos excedería los propósitos de este trabajo, sin embargo, me serviré de unos casos que ejemplificarán las secuelas de la Revolución cubana en Hispanoamérica y que muchas veces

²⁰ Mempo GIARDINELLI, «Violencia, exilio, política y utopía. En la Literatura Latinoamericana Contemporánea: Estrategias, Compromiso y Libertad», en *Disturbios en la tierra sin mal: violencia, política y ficción en América Latina*, ed. Daniel Nemrava, Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2013, 95-97.

²¹ *Ibíd.*, 96.

²² Horacio CASTELLANOS MOYA, «Violencia y ficción en Latinoamérica: ¿Círculo vicioso o marca de Caín?», en *Disturbios en la tierra sin mal: violencia, política y ficción en América Latina*, ed. Daniel Nemrava, Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2013, 100.

²³ *Ibíd.*, 107.

²⁴ Enrique RODRIGUES-MOURA, «Conversación en Olomouc: Horacio Castellanos Moya, Alonso Cueto, Abilio Estévez y Mempo Giardinelli», en *Disturbios en la tierra sin mal: violencia, política y ficción en América Latina*, ed. Daniel Nemrava, Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2013, 307.

reaccionaban a gobiernos de extrema derecha que mantenían su poder utilizando persecuciones, asesinatos y desapariciones a diestro y siniestro. En esa oscilación de poderes, esa montaña rusa de ideologías – violencia sustituida por otra violencia, dolor siguiendo otro dolor – muestra el círculo vicioso latinoamericano.

Desde el norte hacia el sur empezamos por México donde se efectuaron manifestaciones arreadas sobre todo por estudiantes que protestaban contra los rasgos autoritarios del Partido Revolucionario Institucional (PRI) gubernamental. El 2 de octubre del mismo año, la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco fue testigo de un estrago brutal desempeñado por parte del gobierno mexicano conocido como La Masacre de Tlatelolco que dio fin al Movimiento de 1968. Otro ejemplo de foco socialista era Nicaragua. Había sido dominada por la dictadura de los Somoza, contra los cuales se elevó el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) que a su vez trajo consigo el marxismo radical.

Un importante rol socio-político jugaba en Perú el Sendero Luminoso – un grupo guerrillero sembrando terror. Las guerrillas emergían también en Argentina, donde los Montoneros y ENR (Ejército Nacional Revolucionario) atormentaban las calles luchando contra la dictadura, y en Uruguay, donde los Tupamaros manifestaban actividad feroz.

En Chile ganó popularidad el Frente de Acción Popular (FRAP) de ideología comunista, socialista y antiimperialista (se trataba de una coalición de varios partidos, todos en la posición política izquierda). Al disolverse el partido con las elecciones del 1970, en su lugar emanó otro parecido – la Unidad Popular – cuyo líder Salvador Allende llegó a ser el presidente del país.

La existencia del FRAP, FSLN, el Movimiento de 1968 en México, y asimismo el surgimiento de varias organizaciones guerrilleras a lo largo del sur del continente se debía al incremento de la conciencia revolucionaria a causa del ejemplo cubano. Por lo tanto, el siguiente subcapítulo ofrece una descripción de este acontecimiento primordial – la emersión de la lucha armada socialista – que tanta influencia tuvo en los países latinoamericanos e igualmente en la obra de Abilio Estévez.

1.2.2. La revolución tropical inspiradora

El eterno ciclo de Sisifo en su versión tropical e hispanohablante lo observamos en Cuba y su constante alternancia dictatorial. El primer dictador fue el general Gerardo Machado Morales cuyas acciones se iban desplazando paulatinamente desde una inicial reputación positiva hacia una dictadura abominada y detestada. Lo sustituye Fulgencio Batista y empieza un nuevo ciclo de

condiciones muy duraderas para la nación, con Batista persiguiendo a toda oposición, irrelevante la posición de esta en el eje político izquierda-derecha.

Contra Batista se erige el joven Fidel Castro con los demás revolucionarios. Un asalto fracasado en Santiago de Cuba, la subsiguiente encarcelación de los hermanos Castro y la amnistía que les fue concedida un año después por Batista al verse presionado a hacer semejante acto, condujeron al fundamiento del Movimiento de 26 de julio (M-26-7) y el exilio de Castro en México desde donde los guerrilleros (Ernesto Che Guevara incluido) salieron el 25 de noviembre de 1956 con la idea de destruir al dictador con ayuda de armas. El choque con el ejército batistiano dejó a la mayoría de los revolucionarios bañarse en sangre y solamente un par de ellos lograron huir a las montañas de la Sierra Maestra para dirigir la primera revolución comunista en el continente americano desde la cordillera y para inundar tanto Cuba como muchos otros países con las ideas revolucionarias. De ejemplos nos pueden servir movimientos, grupos guerrilleros o personajes políticos mencionados anteriormente, como el nicaragüense Frente Sandinista de Liberación Nacional, el Sendero Luminoso peruano, los Tupamaros de Uruguay, los Montoneros argentinos, el gobierno de Salvador Allende en Chile, o el Movimiento de 1968 en México que desenlazó en el exterminio en Tlatelolco.

1.3. La literatura dentro de la política

1.3.1. El vínculo entre la Revolución y el intelectual - una relación de mutualismo o parasitismo?

Vertidos en los cambios dramáticos que llegaron con la Revolución cubana eran no solo los actores políticos sino también los escritores e intelectuales²⁵. Daniel Nemrava consta que “fue la Revolución cubana la que despertó del letargo a la izquierda intelectual latinoamericana y la motivó al compromiso radical.”²⁶ La Revolución estimuló una excitación tan intensa que tanto más desoladora fue la caída más tarde. El hervor de la rabia contra los que eran la causa de las vidas asfixiantes de la gente (por una parte los opresivos EE.UU., por otra, varias dictaduras derechistas) se debía fijar en el espíritu revolucionario. El escritor en tal ambiente tenía que escoger una postura cual adoptar.

En el periodo subsiguiente a la Revolución surgen varias preguntas que se han intentado responder, como por ejemplo, cuál es “la función de la literatura y de la experimentación artística, el rol del escritor frente a la sociedad, [cuáles son] los criterios normativos del arte y [cuál es] la relación entre los intelectuales y el poder.”²⁷ Como asevera Karl Kohut, nos percatamos de dos lados opuestos de la involucración del literato en lo político: en uno de los remates el escritor está inmerso en lo político y lo social y en el otro es completamente desprovisto de ello, adscribiéndose así a la filosofía del *l'art pour l'art*. “[A]mbos -llevados al extremo- se excluyen mutuamente. La teoría del realismo socialista, por ejemplo, no deja lugar a la autonomía de la literatura; por otra parte, la autonomía absoluta excluye la responsabilidad política, simbolizada por la metáfora de la torre de marfil.”²⁸ Si nos acercamos al concepto de la oposición de manera dialéctica, el escritor se

²⁵ Varios académicos al describir la politización de la cultura en América Latina que alcanza su cumbre en los años sesenta y setenta, apuntan la diferencia semántica entre el término ‘escritor’ e ‘intelectual’. Daniel Nemrava comenta: “Curioso era incluso el fenómeno de la distinción entre los intelectuales (progresistas) y escritores, ya que el estatuto del intelectual incluía y garantizaba el compromiso social y político.” (NEMRAVA, *Entre el laberinto y el exilio*, 37.) Por su parte, Claudia Gilman indica que “el escenario público fue el escenario privilegiado donde se autorizó la voz del escritor, convertido así en intelectual.” (Claudia GILMAN, *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, 29.)

²⁶ Daniel NEMRAVA, «¿Intelectual comprometido o simple escritor? Dilema con el trasfondo de la Revolución cubana», en *Entre la Experiencia y la Narración: Ficciones latinoamericanas de fin de siglo (1970-2000)*, Daniel Nemrava y Ezequiel De Rosso, Madrid: Editorial Verbum, S. L., 2014, 17.

²⁷ Claudia GILMAN, *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, 28.

²⁸ Karl KOHUT, «Literatura y política: Poder, violencia, memoria», en *Disturbios en la tierra sin mal: violencia, política y ficción en América Latina*, ed. Daniel Nemrava, Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2013, 25.

puede encontrar, en el espacio entre los dos polos más cerca de uno que de otro, y es posible alcanzar “un equilibrio difícil”.²⁹ En un estado totalitario (o revolucionario), la elección del lugar en la escala sugerida por Kohut, no obstante, choca con límites de libertad. Más adelante veremos que la decisión se nos restringirá a ‘*responsabilidad política sí, pero no subversiva, en otro caso – persecución*’.

Al principio, sin embargo, las reacciones que el fervor revolucionario provocó eran muy favorables en los estados de América Latina, pero también en el occidente europeo. Pablo Sánchez declara que se trataba de “una etapa de cohesión de la intelectualidad internacional en torno a la revolución y la autonomía del escritor.”³⁰ Sánchez explora las posiciones de los escritores hispánicos durante la época anterior al famoso ‘caso Padilla’. En la literatura testimonial escrita a través de los años sesenta nos encontramos con características frecuentemente repetidas:

la amabilidad y eficacia de los miembros del aparato político-cultural de la Revolución, la originalidad del proceso político cubano frente al modelo soviético, su compatibilidad con la independencia y la libertad artísticas y, por supuesto, el liderazgo de los héroes épicos, sobre todo Fidel Castro.³¹

La inicial palpante diferencia de la Revolución en comparación con la ideología marxista-leninista de la URSS atraía atención de los europeos del Oeste (por ejemplo a los franceses socialistas o los antifranquistas españoles) que no experimentaron la cotidianidad de la ‘verdadera realidad socialista’. Con referencia a los universitarios franceses involucrados en el Mayo de 1968, Hanna Arendt aclara que los estudiantes precisaban de una alternativa a la polarización de la superpotencia del Este y la del Oeste, lo que por poco les condujo a venerar a Mao, Castro, Che Guevara y Ho Chi Minh.³² La fama se debía de gran parte a las desarrolladas capacidades retóricas del portavoz de la Revolución – al hecho de que Fidel Castro era un orador elocuente, y que la imagen que daba sobre la cultura y el arte cubanos parecía ser independiente de la ideología profesada. No obstante, ya en el discurso dirigido a los intelectuales cubanos en 1961, Castro proporciona una advertencia bien clara de que la crítica de la Revolución por parte de los escritores revolucionarios o no revolucionarios, no sería tolerada:

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ Pablo SÁNCHEZ, «La independencia del escritor hispánico y la Revolución Cubana (posiciones y testimonios anteriores al “caso Padilla”)», en *Abilio Estévez, Entre la tradición y el exilio*, ed. José Manuel Camacho Delgado, Daniel Nemrava y Milagros Ezquerro, Madrid: Editorial Verbum, S. L., 2018, 127.

³¹ *Ibíd.*, 129.

³² Hannah ARENDT, *Sobre la violencia*, (trad. Guillermo Solana), Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2006, 35.

[L]a Revolución debe tener la aspiración de que marchen junto a ella no solo todos los revolucionarios, no solo todos los artistas e intelectuales revolucionarios. [...] [L]os revolucionarios deben aspirar a que marche junto a ellos todo el pueblo. [...] La Revolución [...] debe actuar de manera que todo ese sector de los artistas y de los intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentren que dentro de la Revolución tienen un campo para trabajar y para crear; y que su espíritu creador, aun cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tiene oportunidad y tiene libertad para expresarse. Es decir, dentro de la Revolución.

Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie —por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera—, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. [...] [F]rente a los derechos de todo un pueblo, los derechos de los enemigos de ese pueblo no cuentan.³³

Así que aunque Castro es consciente de que una parte considerable de los ciudadanos cubanos no sea revolucionaria, y habla de la libertad creadora que tienen, toda esa ‘autonomía’ se encuentra dentro del marco de la Revolución. La Revolución con su líder se convierte en un elemento omnipotente, en un ídolo al que se debe idolatrar y que está por encima de cualquier derecho del individual.

Una táctica que resultó ser muy eficaz en cuanto a la propaganda internacional fue un fenómeno bien conocido en la URSS ya a partir de los años veinte. Se trataba de visitas y excursiones extranjeras sobre todo de personas con orientación política izquierdista. El propósito que tenían en la Unión Soviética organizaciones como por ejemplo, La Sociedad para las Relaciones Culturales con el Exterior (VOKS) o Intourist, era tanto el de la publicidad como en los años treinta ya también parcialmente el comercial. El movimiento libre de los visitantes cedía ante los mecanismos de control que se extendían cada vez más, como la implementación de la restricción de entrada de los paisanos en espacios con servicios para los extranjeros. La obtención de visados igualmente significaba una dificultad para los turistas, ya que de parte del aparato burocrático soviético servía como un filtro, protegiendo la visión positiva de la federación socialista frente a sus potenciales críticos, y de parte del país de origen inhibía la propaganda prosoviética.³⁴

³³ Fidel CASTRO RUZ, «Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961.», [en línea], <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>>, [consulta: 19.4.2021].

³⁴ Jan LOMÍČEK, «Poznávací zájezdy československých občanů do sovětského Ruska v meziválečném období z pohledu archivních pramenů Ruské federace», Praha: Časopis Národního muzea, řada historická 183 (2014), 75–76,

Aquí encontramos un paralelo con la situación en la Cuba revolucionaria. Sánchez hace constar que

el viaje a Cuba era especialmente difícil por el bloque estadounidense y el boicot de los países de la OEA y por ello la experiencia del viaje confería inmediata legitimidad al escritor porque era una forma verificable de compromiso y desafío al imperialismo. [...] Mario Vargas Llosa [...] destacaba [...] “el absurdo periplo que por ejemplo obliga a un venezolano a viajar hasta Praga o Madrid para llegar a La Habana [...]”³⁵

Así, los que emprendieron ese viaje traspasando los obstáculos que aparecían por el camino, automáticamente franqueaban el filtro de los bienvenidos.

El fenómeno de la *delegaciya* y el turismo revolucionario partiendo de la Unión Soviética lo recuerda Hans Magnus Enzensberger que sobre el *delegado* apunta: “[L]os espectáculos que se celebran para él no sólo sirven para tenerlo bajo tutela, sino también para evitar situaciones para las cuales quizás no estaría preparado.”³⁶ Esta táctica corresponde con la actitud de Fidel que hacía de guía personal a los personajes prominentes de los países extranjeros. Le enseñó su reino tropical por ejemplo a Jean Paul Sartre que después de haber pasado un mes dentro del microcosmos isleño con Castro estando siempre en acecho, divulgó su opinión positiva por Europa occidental. Nemrava añade que “la visita de Sartre fue clave para la imagen de la alternativa izquierdista y de la vanguardia revolucionaria, y los líderes de la Revolución se daban cuenta de su importancia para la opinión pública de Occidente.”³⁷ La buena prensa le han concedido a Cuba escritores tan importantes como el uruguayo Mario Benedetti, el peruano Mario Vargas Llosa, el chileno Pablo Neruda, el colombiano Gabriel García Márquez, los argentinos Julio Cortázar y Juan Gelman o algunos “escritores mexicanos que vieron inicialmente cierta homologación entre la revolución de su país y la cubana, junto a la élite del antifranquismo español”³⁸, en particular, el mexicano Fernando Benítez o el español Juan Goytisolo, “perfectos ejemplos de ese entusiasmo inicial por una revolución que, sobre todo, parecía evitar los errores del socialismo soviético.”³⁹ Sánchez

<https://publikace.nm.cz/file/5d6357388045da75b2013416a750cfd1/18649/ISSN_1214-0627_3-4_2014_pp_75-88.pdf>, [consulta: 19/04/2021].

³⁵ SÁNCHEZ, «La independencia del escritor hispánico y la Revolución Cubana (posiciones y testimonios anteriores al “caso Padilla”)), 132.

³⁶ Hans Magnus ENZENSBERGER, «Turismo revolucionario», en *El interrogatorio de La Habana y otros ensayos*, Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 3ª ed., 2006, 108.

³⁷ NEMRAVA, «¿Intelectual comprometido o simple escritor? Dilema con el trasfondo de la Revolución cubana», 24.

³⁸ SÁNCHEZ, «La independencia del escritor hispánico y la Revolución Cubana (posiciones y testimonios anteriores al “caso Padilla”)), 128.

³⁹ *Ibíd.*, 129.

apunta a la existencia de “homenajes colectivos de sentido épico, como la antología *España canta a Cuba* [...] que incluía poemas de poetas españoles como Gabriel Celaya, Blas de Otero, Jaime Gil de Biedma o Rafael Alberti.”⁴⁰

No obstante, al pasar los años, esa ilusión se va difuminando y en el campo intelectual se va ensanchando la fisura entre los que siguen respaldando la Revolución y los que le dan la espalda. La autonomía del escritor es un tema discutido y todavía antes de la maquinaria construida y el encarcelamiento del poeta Heberto Padilla aparece un texto que expone el debate entre Mario Vargas Llosa y Óscar Collazos, un autor colombiano comunista. Vargas Llosa defiende la necesidad de la *duplicidad* del escritor, la ambivalencia que hay entre su personalidad, su carácter, su visión del mundo, sus pensamientos políticos o su percepción de la moral, y su obra, su creación literaria, sus fantasías o sueños materializados. Explica que

en el acto de la creación hay la intervención de un factor irracional que muchas veces trastorna y contradice las intenciones y las convicciones del escritor. La única manera en que se podría eliminar toda posibilidad de antagonismo entre una obra y su autor [...] sería suprimiendo toda *espontaneidad* en la creación literaria, reduciendo el trabajo creador a una operación estrictamente racional en la que alguien (el guardián de los valores ideológicos o morales: la Iglesia o el Estado) determinara [...] los temas o el tratamiento de los temas [...]. Esto se intentó, a través de la Inquisición y a través del realismo socialista, con los resultados conocidos[.] [...] [S]ignificó, simplemente, la banalización y casi la extinción de la literatura.⁴¹

La pérdida de la libertad escritural, el no haber ninguna aptitud de la expresión sincera y franca en cuanto a la escena política, la falta de reacción del líder cubano a la Masacre de Tlatelolco, la llegada de los tanques rusos a Checoslovaquia apoyada por Fidel,

la muerte de Che Guevara, la estalinización del régimen de Castro, los fracasos del 68 (París, Praga, Tlatelolco), el caso Padilla, el pinochetazo, terminando con el golpe militar en Argentina en el 1976 son hechos que significan, casi al mismo tiempo, el delirio revolucionario y su derrota, a la que sigue una gran frustración.⁴²

⁴⁰ Pablo SÁNCHEZ, «La tentación de la utopía: La Poesía de Juan Gelman sobre la Revolución Cubana», en *Disturbios en la tierra sin mal: violencia, política y ficción en América Latina*, ed. Daniel Nemrava, Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2013, 264.

En el análisis de la fascinación que a su tiempo generó la visión de la utopía cubana, Sánchez igualmente añade „otros nombres, como los de Ernesto Cardenal, Efraín Huerta, Francisco Urondo, Roque Dalton o Antonio Cisneros, simpatizantes en mayor o menor medida de la Revolución.“ (Ibíd.)

⁴¹ Mario VARGAS LLOSA, «Luzbel, Europa y otras conspiraciones», en *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, México: Siglo XXI Editores; 1ª ed., 1970, 84-85.

⁴² NEMRAVA, *Entre el laberinto y el exilio*, 33-34.

1.3.2. Enfrentando la fractura o Tener que decidir de qué lado estar

Escribir y crear en un régimen donde no es permitido reflejar libremente sobre la situación política, social y económica del país, nos hallamos frente a una grieta en cuanto a la creación literaria. Una parte de los autores componen dentro del paradigma revolucionario, por lo cual están recibidos positivamente por parte del régimen, sus obras se publican y los escritores viven de la literatura. La situación literaria del periodo posterior al caso Padilla, en concreto en los años 1975 – 1987, está caracterizada por una producción intensa de las novelas detectivescas o de contraespionaje por un lado, y las novelas históricas, por el otro.⁴³

La razón de la frecuente apariencia de la novela policíaca fue una estrategia gubernamental que contaba con que la lectura de este tipo de novela desmotivaría al pueblo de cualquier acción contrarrevolucionaria. Un ejemplo *par excellence* de una novela detectivesca es *El cuarto círculo* (1976) de Luis Rogelio Nogueras y Guillermo Rodríguez Rivera. La obra igual como otras del mismo estilo se distinguen de una típica novela detectivesca de países no socialistas, mostrando características que pertenecen al marco revolucionario.⁴⁴ Un ejemplo ilustrativo de la novela de contraespionaje del periodo es otra obra de Nogueras: *Y si muero mañana* (1980), en la que el autor compara la actitud de los comunistas cubanos con la de los capitalistas norteamericanos y destaca “la violencia, la inmoralidad y la competencia despiadada de la sociedad norteamericana”⁴⁵ en comparación con el vínculo entre los cubanos infundido por el cariño común que sienten por su tierra natal, y la determinación de triunfar con el fin de remodelar el país a un sitio espléndido definido por la libertad.⁴⁶

Destacando un atributo propio a esas novelas detectivescas o de contraespionaje nombramos la particularidad de la sencillez de lectura. Era una táctica del gobierno para que esa literatura fuera accesible al lector común sin un gran conocimiento literario. Lo mismo observamos en la novela histórica la cual compone otra corriente literaria a menudo utilizada por autores con una carrera literaria dentro del régimen revolucionario. Alejo Carpentier disminuye la complejidad de *La*

⁴³ Ver Seymour MENTON, «La novela de la Revolución cubana, fase cinco: 1975-1987», Pittsburgh: Revista Iberoamericana, 1990, p. 913-932, <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4795/4955>>, [consulta: 19/04/2021].

⁴⁴ Los elementos distintivos de la novela policíaca cubana de la era post-revolucionaria la describe Seymour Menton basándose en un artículo publicado en La Gaceta de Cuba en: MENTON, «La novela de la Revolución cubana, fase cinco: 1975-1987», 914-915.

⁴⁵ *Ibíd.*, 916.

⁴⁶ *Ibíd.*, 916-917.

consagración de la primavera (1978) por esa misma razón, “sacrificando así la experimentación artística.”⁴⁷

No obstante, hace falta percatarse de que ser un escritor oficial de importancia en Cuba muchas veces llevaba consigo la autocensura. De ese modo, Carpentier termina *La consagración de primavera* por la épica victoria del 1961 en la Bahía de Cochinos, librándose así del tener que reflexionar sobre el flujo histórico cubano que siguió después. De manera similar evita escribir sobre la época de la Revolución Lisandro Otero que traza las paralelas entre “la insurrección contra Batista [y] las revoluciones inglesas contra el despotismo de Carlos I y Jacobo II, la revolución norteamericana de 1776, la francesa de 1789 y las guerras de independencia de las colonias españolas de 1810, 1868 y 1895”⁴⁸ en su obra *Temporada de ángeles* (1983). El no poder criticar y escribir transparentemente sobre la situación post-1959 lleva a los autores a huir en sus obras al pasado: a la Guerra de los diez años, a la Guerra de la Independencia de 1895-1898, al periodo desde la muerte de José Martí hasta que Fidel Castro asumió el poder (*De Peña Pobre: memoria y novela* (1978) escrito por Cintio Vintier), a la lucha ideológica desde la Sierra Maestra (*El comandante Veneno* (1979) de Manuel Pereira), la vida prerrevolucionaria en el campo y en el pueblo hasta el triunfo del 1959 (*Un rey en el jardín* (1983) cuyo autor es Senel Paz).⁴⁹

El grupo de los escritores que se encuentran en el otro lado del abismo ‘dentro o fuera de la Revolución’ está marcado por persecución, “marginalización, cárcel o exilio (José Lezama Lima, Reinaldo Arenas, Cabrera Infante”⁵⁰, Antonio Benítez-Rojo, Edmundo Desnoes, Ricardo Bofill, Virgilio Piñera y otros). Abilio Estévez verbaliza una lista de lo que se hacía con el escritor que no quería servir a “ningún partido, que no quería ser un arma de nada, salvo de su propia y relativa verdad, de su rebeldía intacta, de su negación irremediable, de su permanente inconformidad, de su saludable decir ‘no’”.⁵¹ Los procesos que se aplicaban a esos ‘rebeldes’ fueron los siguientes: “[a]partar, expulsar, separar, recluir, dividir, confinar, fantasmear”.⁵²

⁴⁷ *Ibíd.*, 920.

⁴⁸ *Ibíd.*, 921.

⁴⁹ *Ibíd.*, 921-925.

⁵⁰ NEMRAVA, «¿Intelectual comprometido o simple escritor? Dilema con el trasfondo de la Revolución cubana», 19.

⁵¹ Abilio ESTÉVEZ, «El pistoletazo en el concierto. (El conflicto del escritor cubano)», en *Disturbios en la tierra sin mal: violencia, política y ficción en América Latina*, ed. Daniel Nemrava, Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2013, 118.

⁵² RODRIGUES-MOURA, «Conversación en Olomouc: Horacio Castellanos Moya, Alonso Cueto, Abilio Estévez y Mempo Giardinelli», 327.

En cuanto al ostracismo de algunos de los escritores, en *Inventario secreto de la Habana* (2004) de Estévez nos podemos enterar de cómo vivían José Lezama Lima, José Rodríguez Feo o Virgilio Piñera. Al explorar la tonalidad y la musicalidad de la frase de Abilio Estévez, Michèle Ramond aplica el mito de Creación y la visión de la Cloaca habanera en la óptica de Estévez sobre la capital cubana.⁵³ Ramond concibe el contrapunto entre la Habana espléndida y magnífica, marcada por la presencia de personajes extraordinarios y con su arquitectura hermosa del pasado, y la Habana de ahora – “pobre y sombría como cloaca originaria o caverna platónica del apagón”⁵⁴, como reflejado en la melodía de la obra de Abilio. Se describen las casas pocilgas, tenebrosas y lúgubres, con sus cuartos minúsculos – hogares de autores que produjeron unas perlas literarias en este ambiente sórdido. La casa de Lezama es el

vientre y útero de la escritura más refinada, [...] es la mítica Cloaca-Matrix donde se va tejiendo el paraíso literario, y la inmensa Cloaca que es La Habana es el vientre nutricio donde se exagera el desasosiego intelectual o espiritual a la vez que se forma una y otra vez la revelación que dará nacimiento a una obra, proceso de engendramiento que se manifiesta a través de un nacimiento o sea de un enamoramiento [...] fálico.⁵⁵

La creación literaria de la calidad más alta nace en estas condiciones míseras no por ser un ambiente que excitara el ingenio del escritor y lo impulsara a procrear frutos artísticos de una magnificencia superior, sino al hecho de que la fantasía e imaginación del escritor le ayudan a superar cualquier signo de penuria.⁵⁶ De forma similar se describe el apartamento habitado por Virgilio Piñera, igual como otros edificios que el autor concurría en los últimos años de su vida, y otra vez vemos la paradoja de un ámbito infame que hace brotar todo un mundo literario del escritor: “Proscrito por motivos obviamente políticos Virgilio mantiene vivo el fuego de la creación literaria en los cuchitriles que le depara Fortuna, suprema expresión de los poderes germinales de la cloaca, conve[r]tida en este caso en el lugar del nacimiento literario de Abilio E.”⁵⁷

Expresando su opinión sobre la violencia (en este caso latinoamericana, pero en términos generales más bien del *homo sapiens* como especie sin especificar la nacionalidad o etnicidad) el escritor salvadoreño Horacio Castellanos Moya igualmente opina

⁵³ Michèle RAMOND, «Un nuevo mito de la creación», en *Abilio Estévez, entre la tradición y el exilio*, ed. José Manuel Camacho Delgado, Daniel Nemrava y Milagros Ezquerro, Madrid: Editorial Verbum, S. L., 2018, 61-72.

⁵⁴ *Ibíd.*, 66.

⁵⁵ *Ibíd.*, 67.

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ *Ibíd.*, 69.

que no se escriben obras artísticas relevantes a partir de la felicidad y la autocomplacencia, de la inercia propia de quien cree haber arribado al punto de llegada, a la ‘meta’ de la historia, y que el círculo vicioso de la violencia, y los esfuerzos que las sociedades latinoamericanas hagan por salir de él, generan una vitalidad que seguirá encontrando cauces y enriqueciendo la ficción que se escribe en esa región.⁵⁸

La miseria, la catástrofe, la violencia y todo lo demás negativo genera dolor, desagrado y descontento en el escritor que moldeará esa realidad angustiada en sus obras porque, como sostiene Llosa, en una sociedad perfecta y edénica “-si existe alguna vez- la literatura habrá desaparecido, pues ya no tendrá razón de ser”.⁵⁹

Acabamos de ver las condiciones de los autores tocados por el exilio interior (muchas veces obligatorio, ya que las autoridades no le permitieron a salir del país por ejemplo a Lezama, que no pudo ni siquiera recoger los premios que le habían sido otorgados en el extranjero). El exilio exterior fue el destino de Reinaldo Arenas que tomó la oportunidad del éxodo permitido por Castro en 1980, y que con muchos otros cubanos emigró del puerto Mariel para no volver físicamente a su añorada tierra natal nunca más.

1.3.3 El horror (ine)narrable: Alegoría como la posibilidad de lo imposible

En las literaturas que de algún modo reflejan la angustia vivida bajo condiciones desfavorables, donde un ejemplo *par excellence* en el amplio repertorio de experiencias dolorosas son las condiciones (post)dictatoriales, nos enfrentamos a la pregunta “adorniana: ¿Cómo narrar lo inenarrable? o ¿cómo contar el horror?”⁶⁰ La violencia superpuesta por el gobierno opresor que lleva al despedazamiento de los valores hasta ahora establecidos pueden llevar al escritor a experimentar una crisis lingüística, de la mimesis. Es el caso que Idelber Avelar resume con “que *uno ya no puede escribir, que escribir ya no es posible*”, y por lo tanto la escritura es la que tiene que gestionar ese problema de la imposibilidad ya que a parte de ello está desprovista de otra función.⁶¹ Me gustaría destacar el tropo de la alegoría⁶² como una (im)posibilidad de representar

⁵⁸ CASTELLANOS MOYA, «Violencia y ficción en Latinoamérica: ¿Círculo vicioso o marca de Caín», 106-107.

⁵⁹ VARGAS LLOSA, «Luzbel, Europa y otras conspiraciones», 86.

⁶⁰ NEMRAVA, *Entre el laberinto y el exilio*, 10.

⁶¹ Idelber AVELAR, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, s.f., 192, <https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/09/alegorias_de_derrota_la_ficcion_postdictatorial_y_el_trabajo_del_duelo_-_idelber_avelar.pdf>, [consulta: 09/10/21].

⁶² Otros tropos que se ofrecen a ser analizados para responder a la pregunta: ‘¿Cómo contar lo incontable?’ son sobre todo la ironía y un subtipo de ella – la parodia, que, sin embargo, este trabajo no incluye por límites de longitud. Para obtener información sobre el uso de la ironía véase p.e. Víctor BRAVO, *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad europea*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1997., Richard RORTY, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona: Ed. Paidós, 1996., Paul DE MAN, «The Concept of Irony» en *Aesthetic*

los hechos, tomando en cuenta la “[r]elación irreductible [...] entre alegoría e imposibilidad: *alegórico es todo aquello que representa la imposibilidad de representar*.”⁶³ Más adelante me dedicaré a la alegoría en el sentido de herramienta tanto para escapar del ojo del censor en plena dictadura como para dar forma a lo que se relata desde el exilio (y de tal modo lejos del Big Brother y una posible persecución), sin embargo, primero se hace imprescindible definir la alegoría como tal.

En la visión tradicional o clásica, en el sentido de “romántica, goetheana [...]”⁶⁴ entendemos la alegoría como una “relación convencional entre una imagen ilustrativa y un sentido abstracto”⁶⁵ o en otras palabras: “relación arbitraria entre el significante y el significado”.⁶⁶ Hay una actitud un tanto negativa hacia la alegoría por parte de Goethe, Hegel o Coleridge que como explica Avelar, perciben esta figura “como desvío aberrante, patológico, del ideal translúcidamente orgánico del símbolo.”⁶⁷ Al símbolo se le atribuye la capacidad de portar evidencia del sentido que gracias a la inspiración poética muestra la trascendencia en la lengua humana.⁶⁸ Eso es posible, pues lo que hace el símbolo es crear una unidad del significante y significado, es la causa de la fusión entre esos dos: “El símbolo [...] redondea[...] la representación en una totalidad infisurada, en la cual imagen y sentido, signo y concepto, [son] indistinguibles.”⁶⁹ Como contraste se manifiesta aquí la ‘torpeza’ y arbitrariedad de la alegoría, que lo único que hace es subrayar el punto débil del habla humana, en la que nunca podemos alcanzar el sentido definitivo.⁷⁰ De ahí concluimos que todo lo alegórico obtiene un estatuto temporal impetrificable dado que gracias a la imposibilidad de fijar un sentido definitivo usando la alegoría adquirimos un dinamismo que nos permite interpretar los textos alegóricos de formas diferentes y hasta nos brinda la posibilidad de analizar las obras de formas divergentes en distintos puntos históricos.

Ideology. Theory and History of Literature, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1996., Daniel NEMRAVA, *Snivci a trosečnici. Repräsentace (bez)moci v současném latinskoamerickém románu*, Brno: Host, 2014, 63-73., Claire COLEBROOK, *Irony*, London and New York: Routledge, 2004., Mara FAVORETTO, *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso*, 2009, 121-136, <<https://core.ac.uk/download/pdf/162208061.pdf>>.

⁶³ AVELAR, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, 151.

⁶⁴ *Ibíd.*, 5.

⁶⁵ *Ibíd.*

⁶⁶ Daniel NEMRAVA, *Snivci a trosečnici. Repräsentace (bez)moci v současném latinskoamerickém románu*, Brno: Host, 2014, 57. La traducción es mía.

⁶⁷ AVELAR, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, 6.

⁶⁸ Petr MÁLEK, «Alegorie marnosti. K dílu Richarda Weinera», *Slovo a smysl 2. Časopis pro mezioborová bohemistická studia*, 2004, [en línea], <<http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/99>>, [consulta: 31/10/21].

⁶⁹ AVELAR, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, 6.

⁷⁰ MÁLEK, «Alegorie marnosti. K dílu Richarda Weinera».

Walter Benjamin entiende lo alegórico como cierta fragmentariedad unificada: “Aquello a lo que se refiere la intención alegórica es separado de los contextos de la vida: y con ello es tan destruido como conservado. La alegoría se aferra a las ruinas, ofreciendo la imagen de la inquietud coagulada.”⁷¹ Basándose en Benjamin y Avelar, Nemrava consta que alegoría “[e]s la expresión retórica de la desesperanza. Las obras alegóricas son microcosmos textuales que alegóricamente representan una totalidad en el momento de la suspensión de la historia, del progreso, un momento de la eternalización de las experiencias.”⁷² El tiempo se detiene y los hechos del pasado se plasman en derrumbe, en la degeneración; la historia se immortaliza en forma de la ruina.

Asimismo Peter Bürger en su estudio sobre la vanguardia alude a Benjamin y elabora la definición de alegoría basada en sus rasgos fundamentales:

Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función [...]. Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos. [...] Benjamin interpreta la función de lo alegórico como expresión de melancolía. [...] La alegoría, cuya esencia es el fragmento, representa la historia como decadencia [...].⁷³

La melancolía y la alegoría son estrechamente vinculadas para Benjamin: “En la *vía crucis* del melancólico las alegorías son las estaciones.”⁷⁴ Al comparar, no obstante, la alegoría del barroco con la modernista, Benjamin encuentra una discrepancia: “[E]n el siglo XIX la melancolía contiene un carácter diferente al del siglo XVII. La figura clave de la alegoría anterior es el cadáver. La

⁷¹ Walter BENJAMIN, *Baudelaire*, ed. José Manuel Cuesta Abad, Madrid: Abada Editores, 2014, 219, en «El flâneur y el mestizo latinoamericano como paradigmas de sujetidad barroca», Edwin ALCARÁS, Ciudad de México: Diánoia, 2020. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-24502020000200029>, [consulta: 02/11/21].

⁷² Daniel NEMRAVA, «La política, lo político y la representación literaria», en *Entre la experiencia y la narración: Ficciones latinoamericanas de fin de siglo (1970-2000)*, Daniel Nemrava y Ezequiel De Rosso, Madrid: Editorial Verbum, S. L., 2014, 15. Ezequiel de Rosso analiza la novela del mejicano Mariano Azuela *Los de abajo*, (1997) sobre la Revolución Mejicana y los efectos psicológicos que esta produjo en los personajes. De Rosso comenta: “El subtítulo original de *Los de abajo* no es ‘novela’ (de la Revolución), sino ‘Cuadros y escenas de la revolución actual’. De la ‘novela’ a los ‘cuadros y escenas’ hay una descomposición, una fragmentación que está en el centro de la novela de Azuela, pero también [...] de algunas de las poéticas centrales de la novela latinoamericana del siglo xx.” (Ezequiel DE ROSSO, «Relatos del terror», en *Disturbios en la tierra sin mal: violencia, política y ficción en América Latina*, ed. Daniel Nemrava, Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2013, 284.) Vemos que la estrategia narrativa común que describía el espanto en el siglo XX se servía de la fragmentación hasta en la narración, ya que lo fragmentario no solo es un rasgo típico de la alegoría.

⁷³ Peter BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, (trad. Jorge García), Barcelona: Ediciones Península s.a., 2000, 131-132.

⁷⁴ Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas, Vol. III*, editora brasiliense, s.f., 157. La traducción es mía. <https://www.academia.edu/27603950/BENJAMIN_Walter_Obras_escolhidas_III_Charles_Baudelaire_um_1%C3%ADrico_no_auge_do_capitalismo>, [consulta: 04/11/21].

figura clave de la alegoría posterior es el ‘recuerdo’.”⁷⁵ El melancólico ‘recuerda’, contempla el pasado fracturado, y reconoce que él también forma parte del mundo descompuesto. Así, Avelar distingue entre un estado en el que la persona carga con el peso de la pérdida de algo o alguien, que llama ‘duelo’, y la condición en la que el sujeto está en el interior de la devastación, se convierte en una parte de lo que se ha perdido, y así se crea la variante intensiva con la restricción extensiva de la semántica del duelo – la melancolía.⁷⁶ El surgimiento de la melancolía y lo que esta implica, Avelar describe de la siguiente forma: “La melancolía emerge así de una variedad específica del duelo, de aquel duelo que ha cerrado un círculo que incluye al propio sujeto enlutado como objeto de la pérdida.”⁷⁷

Todos los estudiosos y académicos citados arriba que de alguna forma trataron el tropo de la alegoría (Avelar, Benjamin, Bürger, Nemrava), lo entienden como una noción mucho más compleja de lo que sería percibir la alegoría solo como un modo de hablar de la dictadura y sus condiciones cuando uno está en el país y pues forzado a llamar las cosas no directamente sino bajo términos diversos para calarse en el canon a pesar de la vista de águila del censor. Un sencillo argumento en contra de esta explicación drásticamente simplificada es el hecho de que también escritores que residen en el exilio en países democráticos implementan en varios grados la alegoría en sus obras, a pesar de tener libertad de expresión, por cuya razón tomamos las aclaraciones de Benjamin y Avelar.

De todos modos, es indudable que la censura (y la autocensura que es, según declara Abilio Estévez, “la nefasta consecuencia de la censura. Es decir, ese Big Brother que ya no necesita mirarte porque la mirada está en ti. Una vez echado a andar, el miedo hace su propio trabajo.”⁷⁸) es una condición favorable para el desarrollo de alegoría (e ironía) que en la superficie del texto presenta(n) una cosa, pero esconde(n) otra en su profundidad. Mara Favoretto analiza el uso de alegoría e ironía en algunas de las obras escritas en Argentina durante el periodo entre 1976 y 1983 – años de la dictadura militar⁷⁹, en las cuales interpreta estos dos recursos retóricos “como formas

⁷⁵ *Ibíd.*, 180. La traducción es mía.

⁷⁶ AVELAR, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, 192.

⁷⁷ *Ibíd.*

⁷⁸ ESTÉVEZ, «El pistoletazo en el concierto. (El conflicto del escritor cubano)», 121.

⁷⁹ A parte de analizar las obras subversivas y los modos en los que fue aplicada la alegoría e ironía en ellas, Favoretto asimismo expone esos tropos en el discurso político oficial. Comenta: “Al analizar el discurso militar, se observan elementos que se enhebran en una alegoría mayor. La narrativa que surge de estas lecturas se puede ordenar en torno a cinco temas: el cuerpo enfermo, la familia, la unión, el ser nacional y el enemigo. Para la junta militar, el ‘enemigo’ (subversión, oponentes al régimen, marxistas) provocan una ‘enfermedad’ a la ‘gran familia argentina,’ que está ‘unida’ en su único e ideal ‘ser nacional.’ La única forma de ‘salvar’ (mensaje mesiánico) a los miembros de esa familia-nación, es proteger a ese unilateral ‘ser nacional,’ apoyados en los ‘valores occidentales y cristianos;’ y para

cifradas de resistencia a la ideología impuesta por la dictadura.”⁸⁰ Favoretto discierne en la alegoría los dos niveles de lectura mencionados arriba, el superficial y el profundo, de los que el posterior se hace evidente a un lector sagaz que sospecha una descripción de la realidad brotando entre las palabras escritas, cuando sabe que el escritor publicaba siendo revisado por los censores. Por lo tanto, “[s]i entendemos la alegoría como una cobertura ficcional descartable, sumada a una lectura condicionada, por saber que un texto fue escrito bajo censura, lo que yace debajo del significado aparente debe ser probablemente subversivo.”⁸¹

Una forma de escape de la crítica directa y a la vez una codificación de ella para que el lector la descifre era posicionar la historia contada a un tiempo pasado: “[L]a ficcionalización de la historia fue un instrumento válido para evadir el momento presente, o, al menos, construir en un texto en apariencia histórico, un paralelo a la realidad político-social del presente.”⁸² Via el pasado se exponía a la luz el presente. En algunas de las obras de Abilio Estévez (tomemos de ejemplo *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, 1987 a la que alude la siguiente cita) observamos esa estrategia cuya razón, no obstante, no parece ser la evasión consciente de la censura en primer lugar:

[T]oda [mi obra] tiene que ver con mi vida y las circunstancias políticas, sociales, históricas de mi vida, que no fueron cualesquiera circunstancias. [...] Las condiciones históricas han sido para mí tan brutales, tan intensamente brutales, que aún en los momentos en que intentaba ‘evadirme’ intentando una obra sobre un poeta romántico, salía una obra de presente, rigurosamente comprometida con el pequeño infierno en el que vivíamos.⁸³

Esta declaración nos afirma que el uso de la alegoría o el paralelismo de textos no siempre tiene de motor principal la necesidad de engañar a la censura (aunque esa también era una razón para que Abilio hablara de un poeta del siglo XIX, un mago que representa la descomposición de las utopías (en *Un sueño feliz*, 1998), omnipotente Dios cristiano (en *La noche*, 1995), un enano encerrado dentro de una botella (en *El enano en la botella*, incluido en *Ceremonias para actores desesperados*, 2004), una doble cerradura de una comunidad cercada por la flora tropical y rodeada por el mar en

eso, es necesaria e inevitable una ‘cirugía sin anestesia’ (Proceso de Reorganización Nacional, desaparecidos, censura).” (Mara FAVORETTO, *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso*, 2009, 42. <<https://core.ac.uk/download/pdf/162208061.pdf>>, [consulta: 09/10/21].)

⁸⁰ FAVORETTO, *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso*, 39.

⁸¹ *Ibíd.*, 74.

⁸² *Ibíd.*, 72.

⁸³ Endika BASÁÑEZ BARRIO, «Sujeto creativo desde los márgenes exílicos. Recuerdo desde la ausencia y reivindicación de la cubanidad: Entrevista con el escritor cubano Abilio Estévez», *Revista Letral*, (23), 298-303, 2020, 301-302. <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7250468.pdf>>, [consulta: 30/10/21].

espera de un cataclismo (en *Tuyo es el reino*, 1997), la reclusión voluntaria en un teatro en ruinas (en *Los palacios distantes*, 2002), o el ciclón devastador (en *El navegante dormido*, 2008), etc.)⁸⁴, sino que más bien responde a la necesidad emotiva del escritor, por cargar encima una experiencia distorsionada en forma de la ruina del pasado que no se puede contar de una forma que no fuera fragmentada.

⁸⁴ ESTÉVEZ, «El pistoletazo en el concierto. (El conflicto del escritor cubano)», 121-123.

2. Segunda parte: El bailarín ruso de Montecarlo

Hemos mostrado las condiciones del escritor latinoamericano y su posición difícil en el suelo tembloroso e inestable de la ‘Tierra sin Mal’⁸⁵ y sus alrededores. No menos complicada seguía la situación para los que abandonaron (por fuerza o decisión propia) la tierra de su origen y fijaron su posición en otro lugar del mundo. A continuación veremos el análisis de *El bailarín ruso de Montecarlo*⁸⁶, una hermosa novela de Abilio Estévez⁸⁷ que comparte con el lector una ficticia historia (con trozos del escritor mismo dentro de ella) de una salida inesperada, de una larga travesía por los terrenos del exilio y sobre todo por los espacios del ser del protagonista, y finalmente de una llegada. Este viaje es presentado cándida y tiernamente, enseñando al lector las penas y las alegrías del (anti)héroe cubano y ofreciendo un sosiego final vivamente y de primera mano quizá de uno que ‘sabe bien lo que escribe, porque Constantino Augusto de Moreas es él’, o quizá de un alterego de Constantino.

2.1. Cuba-España-Francia-¿Mónaco?

Cuando Constantino Augusto de Moreas, sesentañero cubano, tímido y extravagante (la contradicción es solo aparente), aterriza en Madrid para tomar un tren camino a Zaragoza donde debe participar en una conferencia sobre José Martí, una momentánea y espontánea decisión cambia radicalmente el rumbo de su vida: quema su pasaporte cubano, se desprende de la mayoría de sus pertenencias y acompañado por el tomo de Chateaubriand, *Memorias de la ultratumba*, se dirige a Barcelona, sin que nadie lo supiera.

En Barcelona encuentra refugio en un hostel de nombre atractivo Quo Vadis con cuya dueña teatralmente excéntrica de voz agradable y apodada por él Patti Bazán establece paulatinamente

⁸⁵ El término ‘Tierra sin mal’ o también *Yvy Marãe’ỹ* se refiere a un mito de los pueblos tupí-guaraníes que creen en la existencia de un territorio liberado de todo mal, el pecado, la injusticia y la muerte. Esa creencia fue la causa de intensivas migraciones de los pueblos en busca de ese espacio que a diferencia del Jardín del Edén cristiano se puede alcanzar en el más acá. Aquí destacamos la discrepancia entre el espacio sagrado, desprovisto de cualquier padecimiento y el malestar del siglo XX en el territorio del buscado *Yvy Marãe’ỹ*.

⁸⁶ Abilio ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, Barcelona: Tusquets Editores, S.A., 2010.

⁸⁷ Nacido en 1954 en La Habana, el autor es un novelista, dramaturgo, poeta y cuentista cubano que actualmente reside en Palma de Mallorca. Estudió filología hispánica y filosofía en la Universidad de La Habana y en el municipio habanero Marianao se quedó viviendo hasta su ida de la Isla en 2000 por motivos políticos. En Cuba estableció una amistad con Virgilio Piñera que marcó su escritura de manera determinante. Abilio Estévez pertenece a los mejores dramaturgos de su generación, con su ópera prima *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* (1987) en la cumbre de la crítica positiva. De la obra novelística destaca ya su primera novela *Tuyo es el reino* (1997). Su obra recibió varios premios literarios y fue traducida a múltiples idiomas convirtiendo al autor en un escritor mundialmente reconocido.

una relación amistosa. Somos testigos de cómo Constantino explora Barcelona y de cómo encuentra alegría mezclada con nostalgia en sus calles. Un flujo incesante de reflejos retrospectivos de su pasado nos muestra la juventud de Constantino en su ciudad nata, Marianao, y nos engraba la imagen de un bailarín clásico en el fondo de toda la historia. Este compañero eterno en la vida del protagonista que había jurado actuar un día en Montecarlo jugará el rol principal en la ardua búsqueda del yo de Constantino, la libertad que le fue arrebatada en la Cuba totalitaria, la vida verdadera y sincera, su propia identidad.

Llenado de inseguridades, ahora también financieras, a Constantino le salva otra decisión espontánea, sugerida por Patti Bazán. Juntos emprenden un viaje simbólico y determinante por los Pirineos con el fin de llegar a Montecarlo. El libro cuenta una bella historia de un exilio integrante, “de un encuentro, de un bosque, de un cielo estrellado y de un viaje.”⁸⁸

⁸⁸ ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, 15.

2.2. Ruinas

La relación entre la ruina y la alegoría es recíproca: la ruina la entendemos como una materia prima para la aplicación de la alegoría que describe una realidad inmovilizada en el tiempo y a la vez comprendemos la alegoría como origen de la ruina, ya que la alegoría distorsiona la realidad que se deshace así en fragmentos. Nos centraremos ahora en la primera parte, es decir, en la congelación del *cronos* y la decadencia terrenal que se manifiesta claramente en *El bailarín ruso de Montecarlo*.

La paralización de la vida, progreso, o simplemente flujo histórico se muestra en el pueblo San Miguel de los Baños: “Las casas de madera sobre horcones [...] comenzaban a acusar el paso de los años, el paso de un tiempo inmóvil, inútil, la falta irremediable de cuidados que se iba apropiando, como una plaga, de todo el país.”⁸⁹ La falta de movimiento y la consternación del tiempo son la fuente de la devastación, y al mismo tiempo la devastación ya presente refuerza la suspensión. Leemos que “[San Miguel de los Baños] parecía haber sobrevivido a las grandes guerras.”⁹⁰ Sobre la batalla como la manifestación física de la guerra Constantino menciona: “Para ver la batalla hay que ser su mártir, escribió alguien, ya no sé quién. Ignoro si soy un mártir. Tengo la certeza, en cambio, de que he visto la batalla.”⁹¹ Ser un mártir implica haber muerto. Constantino cuenta la historia, está vivo, afirma que ha visto la batalla. De ello derivamos que es un mártir, así que había muerto antes y luego pasó por la resurrección. Ese renacer trae consigo la refragmentarización. La muerte descompone la persona en trocitos y si lo que ocurre después es un renacimiento, la persona continúa siendo ella misma, pero cambiada, distinta. Las mismas piezas se reestablecen y reordenan desembocando en algo novedoso igual como sucede en el proceso alegórico benjamiano. Con la resurrección nos enfrentamos con el mítico ciclo del eterno retorno que será analizado más profundamente en el capítulo siguiente. No obstante, uno que sobrevive una batalla o guerra, un veterano, es en sí también una suerte de ruina. Aún si no dañado físicamente, está tocado, destrozado por la experiencia, él es lo que ha quedado inmóvil después de la hecatombe, y la ruina se encuentra dentro de él.

La guerra o una batalla dejan atrás un paisaje devastado, casas derrumbadas, iglesias quemadas, animales degollados, los cultivos aplastados por los soldados, caballos o tanques, y los

⁸⁹ *Ibíd.*, 101.

⁹⁰ *Ibíd.*

⁹¹ *Ibíd.*, 147.

campos sembrados con cadáveres y regados con sangre. Con el paso de tiempo hasta los procesos orgánicos se paran cuando lo que queda son solo esqueletos y piedras caídas – el marasmo es absoluto. En la Cuba de Constantino no hubo una batalla, pero la imagen que obtenemos de las descripciones se asemeja a un paisaje posapocalíptico:

En aquellos campos, los olores de la noche llegaban del saó, de la tierra húmeda, de los potreros, de los animales vivos y dormidos, de los animales muertos, de los árboles batidos por el terral frío, de las frutas maduras o podridas. Nadie transitaba por las calles oscuras. Las farolas habían caído; las que aún se mantenían en pie carecían de bombillos. Sólo íbamos nosotros, los enfermos rebeldes, sin saber adónde dirigirnos.⁹²

Los reclusos en el hospital que se escapaban y salían a la noche aparentan unos supervivientes perturbados, cojeando por las calles vacías y tenebrosas. Esas calles sin luz contrastan con las calles madrileñas que representan un espacio que no se ha detenido en el tiempo, que respira, vive y con sus ruidos y animación hace destacar el otro mundo catastrófico: “[E]n las noches había luces en las calles de Madrid, como alguna vez las hubo en La Habana, y la gente se sentaba en los cafés, conversaba, bebía y reía, como se hizo alguna vez, muchísimos años atrás, en aquel ensueño llamado La Habana.”⁹³ La Habana ahora es un antiguo Cosmos en derrumbe que está en espera de desintegrarse completamente, convertirse en Caos y emprender un nuevo ciclo desde el principio para establecer una nueva vida allí.

El lugar del encuentro de Constantino con el bailarín – “[el] Gran Hotel que ya en aquella fecha [...] no era hotel ni era nada. O sí, era la más absurda y extraña de las ruinas.”⁹⁴ – se manifiesta en una aniquilación parecida. Por fuera observamos que “[l]os antiguos arriates estaban destruidos, cortados por álamos y cocoteros derribados por la desidia y por algún lejano huracán”⁹⁵ y en los interiores del hotel “[l]os antiguos cristales habían sido sustituidos por pliegos de papel. El oscuro pasillo del sótano olía a humedad, a encierro, a podredumbre. El techo estaba cubierto de manchas negras que no eran manchas sino murciélagos.”⁹⁶ En este lugar desmoronado acontece el encuentro fálico decisivo para el resto de la vida de Constantino.

⁹² *Ibíd.*, 100.

⁹³ *Ibíd.*, 22.

⁹⁴ *Ibíd.*, 102.

⁹⁵ *Ibíd.*, 103.

⁹⁶ *Ibíd.*, 104.

Pero el desmoronamiento en la isla no es solo físico representado por los edificios desmantelados; la degeneración penetra en la vida de las personas. Al estar invitado a una cena navideña por Patti Bazán, a Constantino le gustaría explicar

que desde [su] adolescencia no asistía a una cena navideña, mucho menos con chimenea, [...] que había olvidado lo que era un villancico, que no escuchaba a *The Drifters* [...] desde diciembre del cincuenta y ocho, que hacía mucho que no veía una mesa bien puesta, que los únicos árboles de Navidad que recordaba eran los de Hans Christian Andersen y Charles Dickens.⁹⁷

El miedo pánico del capitalismo y el odio profundo hacia el enemigo occidental burgués llevó a los jefes de la Isla a fomentar aversión en unos, temor en otros, hacia lo proveniente de los EEUU y las consecuencias de si se supiera que hubieran ‘apoyado’ a los ‘yanquis’. La ruina aquí es interna, se trata de valores y tradiciones arruinados, la cristiandad desolada.

Para volver al marco de la alegoría, el deterioro físico de las casas, edificios derrumbados y el paisaje dantesco mostrados en la superficie del texto revelan el derrumbe interno que constituye la causa del colapso exterior. Análogamente con el retrato pintado de Dorian Gray que mostraba la degradación de la belleza física del protagonista en proporción directa con el modo del aumento de la truculencia del carácter del personaje⁹⁸, aquí también somos testigos de la caída de la Isla en el aspecto político. Ese derrumbe interno englobaba el desvanecimiento de las tradiciones, visiones, esperanzas, y los fines hacia los cuales se dirige uno si no se le acortan las alas, y está superficialmente reflejado en las ruinas literales de balnearios desbaratados, pueblos silenciosos con enfermos deambulando por las calles vacías, y diciembres sin celebrar el nacimiento de Cristo.

⁹⁷ *Ibíd.*, 158.

⁹⁸ Oscar WILDE, *The picture of Dorian Gray*, Richmond: Alma Classics Ltd, 2017.

2.3. El itinerario por el Caos, viaje iniciático y Cosmos

En el capítulo anterior hemos visto algunas alusiones a lo que se conoce como el mito del eterno retorno – un concepto cíclico de toda la creación que repite el arquetipo sagrado de la Creación del mundo a partir de una masa indiferenciada y amorfa. Con la Creación se establece orden en el previo Caos dándole existencia al Cosmos. En mi aplicación del mito al *El bailarín ruso de Montecarlo* partiré de la obra de Mircea Eliade - *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición* (2001).

Igual que la creación de mundos y la infinita repetición de la alternancia entre el Caos y el Cosmos, también la creación del alma, de la identidad o del carácter se puede entender dentro del marco cíclico. En busca de su modo de ser, Constantino imita el “acto primordial: la transformación del caos en Cosmos por el acto divino de la Creación”⁹⁹ en el que repite “el acto de los dioses, que organizaban el caos dándole formas y normas.”¹⁰⁰ La construcción del Cosmos por los dioses constituye el acto arquetipal celeste/extraterrestre que funciona como el patrón según el cual todo lo demás se construirá imitándolo.

Para poder crear el Cosmos ordenado y sistematizado del Caos tenebroso y confuso, hace falta un ritual. Se trata del ritual de iniciación que pone en marcha el viaje iniciático – uno semejante ejerce Constantino en Madrid, antes de tomar el tren a Barcelona:

[...] me vestí, [...] tomé un cepillo de dientes, un álbum de fotos, un libro, un solo libro, y dejé el hotelito [...], no sin antes quemar el gris (o azul, da lo mismo) pasaporte cubano en el lavamanos del baño. [...] Hasta donde sé, nadie me vio abandonar la vieja y prestada maleta en un contenedor de basura.¹⁰¹

Al quemar su pasaporte, Constantino quemó los puentes detrás de sí, los puentes que lo conectaban con el viejo mundo cubano en declive, mundo que debía pasar al Caos. De tal forma ha iniciado el viaje hacia un nuevo Cosmos. Derivando de la enunciación que “[e]n los relatos míticos, como lo ha demostrado Mircea Eliade, los umbrales entre caos y cosmos tienen un ambiente de aguas”¹⁰² interpreto el Océano Atlántico como el umbral que separa el Caos (Cuba)

⁹⁹ Mircea ELIADE, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, (trad. Ricardo Anaya), Buenos Aires: Emecé Editores, 2001, 11.

¹⁰⁰ *Ibíd.*

¹⁰¹ ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, 22.

¹⁰² Carlos SANTANDER, «Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier», Universidad Nacional Costa Rica, 1965, 115.
<https://repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/19699/lo%20maravilloso_CSantander.pdf?sequence=1&isAllo wed=y>, [consulta: 25/11/21].

del Cosmos (Barcelona). El agua obtiene un inmenso significado en la mitología y el rito, donde está interlazada con el nacimiento y la resurrección, tomando de ejemplo el “diluvio que regenera periódicamente la vida histórica”¹⁰³ o el bautismo que “equivale a una muerte ritual del hombre antiguo seguida de un nuevo nacimiento. En el plano cósmico equivale al diluvio: abolición de los contornos, fusión de todas las formas, regresión a lo amorfo.”¹⁰⁴ Durante el ritual del bautismo cristiano, el agua tiene el mismo rol que tenía al inundar el mundo entero – destruir lo degenerado de la vida ya desgastada para que se pueda fundar un nuevo Cosmos puro. De la misma forma, al atravesar el océano, Constantino vive una licuación de su antiguo ser, una muerte simbólica y un renacimiento.

Una vez en Barcelona, amparado en el barrio del Raval, Constantino se encuentra frente a las palmeras de la Rambla del barrio y se percata de una vehemente alegría: “Satisfecho, me digo que no estoy en Barcelona sino en el centro del mundo. En el mismísimo corazón de los enigmas del cosmos, que diría Kepler.”¹⁰⁵ El barrio del Raval y especialmente el hostel Quo Vadis se convierten en el Centro del Mundo. Ese Centro, “siendo un *Axis mundi*, [...] es considerado como punto de encuentro del Cielo con la Tierra y el Infierno.”¹⁰⁶ La reunión de la Tierra con el Cielo adquiere un significado especial en la novela, pero antes de entrar en ese pasaje, se hace necesario divagar del asunto por un momento.

La excéntrica dueña del hostel Quo Vadis hace la decisión de su vida, decide cerrar el hostel y junto con Constantino partir para Mónaco. El camino de cientos quilómetros se vuelve otro viaje iniciático, y un cierto espacio francés se convierte en el nuevo Centro. El viaje hacia el Centro es difícil: “El camino es arduo, está sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad. El acceso al ‘centro’ equivale a una consagración, a una iniciación.”¹⁰⁷ El terreno en Francia se tiene que sacralizar primero, y por eso Constantino y Patti Bazán “en el santuario, como designamos al bosque”¹⁰⁸ realizan un ritual iniciático. “Cada vez había que desplegar un paño blanco, poner servilletas, sacar la aceitera de su estuche, desambalar los tomates,

¹⁰³ ELIADE, *El mito del eterno retorno*, 42.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, 40.

¹⁰⁵ ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, 37.

¹⁰⁶ ELIADE, *El mito del eterno retorno*, 12.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, 15.

¹⁰⁸ ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, 179.

extraer las aceitunas de los cuencos de barro. Y saborear, demorarnos en saborear.”¹⁰⁹ La zona del sur de Francia se convirtió en sagrada, real y eterna.

Volvamos ahora a lo que significa ser el Centro del Mundo – el contrapunteo entre el Cielo y la Tierra. En el consagrado territorio francés, Constantino experimenta esa dualidad que le está proporcionada por las ramas de los árboles que se alzan contra el cielo estrellado y lo rodean para formar un redondel que deja observar las estrellas.¹¹⁰ Esa imagen es una proyección de su experiencia en Cuba cuando era un adolescente y será analizada con más profundidad en otros capítulos. No obstante, ese momento ilustra la unión de la Tierra (las ramas de los árboles) con el Cielo (la bóveda celeste estrellada). De ahí derivamos que Constantino está en el Centro del Cosmos y está pasando por el proceso de la Creación, ya que “[l]a creación del hombre ocurre igualmente en un punto central.”¹¹¹ Está (re)naciendo el nuevo Constantino.

Después de la resurrección, en un momento de la marcha hacia Montecarlo, nos enteramos de que el dúo extraordinario paró un momento para “alabar[...] al olmo seco, listo para conocer la gracia de la rama verdecida.”¹¹² El narrador nos informa que “Patti pensaba en sí misma como en ese olmo seco.”¹¹³ François-René de Chateaubriand a su vez presenta la vida de una persona usando la metáfora extendida de la descripción de otoño:

[E]sas hojas que caen como nuestros años, esas flores que se marchitan como nuestras horas, esas nubes que se efuman como nuestras ilusiones, esa luz que se debilita como nuestra inteligencia, ese sol que se enfría como nuestros amores, esos ríos que se hielan como nuestra vida tienen relaciones secretas con nuestro destino.¹¹⁴

Ese destino del que habla Chateaubriand es la vejez del hombre, el acercamiento del final y la inevitable muerte que, si prolongásemos la metáfora sería representada por el invierno. No obstante, con el invierno se cierra el ciclo del año y empieza uno nuevo – llega la primavera. Y eso es precisamente lo que ha ocurrido a Patti Bazán. Ella, como un sombrío olmo despojado de ojas, vivió su transformación en un árbol lleno de vida.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, 180.

¹¹⁰ *Ibíd.*, 74 y 186.

¹¹¹ ELIADE, *El mito del eterno retorno*, 15.

¹¹² ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, 190.

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ François-René de CHATEAUBRIAND, *Memorias de Ultratumba. Libros I-XII.*, (trad. José Ramón Monreal), 1848, 131. [en línea], <<https://www.scribd.com/document/370874107/5De-Chateaubriand-Francois-Rene-Memorias-de-Ultratumba-Libros-I-XII-126>>, [consulta: 14/10/21].

En el libro descubrimos como ha sido la vida de Constantino, y “también [...] sus muertes, con las sucesivas e inevitables resurrecciones.”¹¹⁵ Las muertes son naturales y además indispensables. Eliade constata:

Una forma sea cual fuere, por el hecho de que existe como tal y dura, se debilita y se gasta; para retomar vigor le es menester ser resorbida en lo amorfo, aunque sólo fuera un instante; ser reintegrada en la unidad primordial de la que salió; en otros términos, volver al ‘caos’.¹¹⁶

El antiguo Cosmos se ha agotado, se fatigó hasta no poder más. Perteneciendo a ese mundo desgastado, también Constantino tuvo que pasar por un proceso de reiniciación, de una nueva Creación. Su antigua identidad se recreó (no solo arregló), saliendo de las tinieblas una nueva forma, un nuevo modo de ser.

¹¹⁵ ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, 193.

¹¹⁶ ELIADE, *El mito del eterno retorno*, 56.

2.4. Elegancia y desgarbo

Se ofrece confrontar el contrapunteo inicial entre el viejo y rígido protagonista y el elegante y flexible bailarín, que con el paso del tiempo (y las páginas del libro) cesa de ser contrapuntístico y deja que esos dos conjuntos se fundan y den lugar a una sola integridad. El protagonista se nos presenta como un “habanero de sesenta años [...] [m]iopo, cojo, feo sin exageración y colosalmente escéptico”¹¹⁷, y añade también “insignificante, de aspecto anticuado”¹¹⁸. Leemos que la cojera se debe a que Constantino “había nacido con una pierna más delgada y más corta que la otra”¹¹⁹, por lo que “nunca sería ‘fuerte y vigoroso’ frente al enemigo, cualquiera que éste fuera.”¹²⁰ Cuando aterriza en la Península, “el primer viaje, no ya transatlántico, sino de más de dos horas, lo [ha] realizado, viejo y cansado [...], a la segunda ciudad de Martí.”¹²¹ (La ciudad a la que se alude aquí es Madrid - la primera ciudad europea del primer exilio del poeta cubano José Martí.) La inicial falta de fuerzas de Constantino causada por su edad y la extenuación rápida se muestra antónima a su habilidad final: “Andamos por un pinar y he descubierto que aquí mis piernas se desenvuelven con maravillosa destreza. Así que finalmente, para caminar con corrección, era un bosque en Europa lo que ellas pedían.”¹²² En este trabajo se verá como ese cambio físico de Constantino y de ahí subsiguientemente también psíquico es logrado a través de la mítica figura del bailarín.

Este del principio rebosa de flexibilidad e irradia la elegancia:

[L]a punta del pie derecho se iba al tobillo de la pierna izquierda y comenzaba un acompasado recorrido hacia la rodilla, se elevaba en el aire, se lanzaba hacia atrás como la manecilla de un reloj poderoso. Cuando esto ocurría, el brazo que descansaba en la barra de yana se alzaba hasta reunirse con el otro en un arco por encima de su cabeza.¹²³

Esa elasticidad extrema representada por la juntura del cuerpo humano lineal y la creación de un círculo corporal está intensificada por la sucesión de sintagmas pronunciada por el narrador:

„[B]uscaba el modo de alzarse, de construirse en el espacio, de erigirse, de resaltar en él, de dominarlo y dominarse, de fingir que la acción era fácil, que no costaba el movimiento, que todo consistía en un

¹¹⁷ ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, 15.

¹¹⁸ *Ibíd.*, 191.

¹¹⁹ *Ibíd.*, 68.

¹²⁰ *Ibíd.*, 68.

¹²¹ *Ibíd.*, 20.

¹²² *Ibíd.*, 172.

¹²³ *Ibíd.*, 105

asunto de equilibrio («equilibrarse significa entender»), que era sencillo un *saut-de-chat*, fácil un *tour-en-l'air*, que se giraba con la misma naturalidad que se exigía para respirar.¹²⁴

La señalada diferencia física entre Constantino y el bailarín será a continuación interpretada en dos planos: el político, con lo físico entendido como una alegoría del encarcelamiento o libertad respectivamente, y el individual y psíquico relacionado con el conocimiento de uno mismo, con la búsqueda de la identidad.

2.4.1. El bailarín (ir)real

La importancia vital del personaje del bailarín en la vida del protagonista o hasta cierta obsesión incesante del mismo por el joven ruso aglutina todas las partes del libro en un conjunto integral. Se proponen dos formas de mirar y percibir al mozo. O como una persona del pasado del protagonista que tuvo una importancia crucial para él, no solo como un ejemplo que seguir y un alma que intentar a descifrar, sino también como un objeto amoroso único y especial, inalcanzable en una época y un lugar llenos de prohibiciones: “No se tocaban las manos. Se acercaban, se presentían, no se tocaban. ¿Y quién creyó nunca que un hombre tuviera que acariciar *realmente* a otro para acariciarlo *en realidad*? [...] Alguna ventaja estábamos obligados a sacar de una época y unas circunstancias mezquinas, reprimidas, terribles.”¹²⁵ Es la magnitud del alcance emocional que habría podido causar que el recuerdo se quedara en la mente de Constantino tan fuerte que llegaba a ser casi materialmente palpable para él hasta después de tantos años; o quizás se trataba de una persona que nunca existió, un bailarín fantasma, un producto onírico de un sueño despierto. La segunda propuesta es la que intentaré sustentar con mis argumentos.

En uno de sus recuerdos, Constantino vuelve a su niñez y constata: “Yo tendría siete, ocho años, poco más o menos, cuando iba los sábados con el tío Máximo al Centro Gallego de La Habana.”¹²⁶ Describe el recorrido de la aventura (ir al centro de la capital) con todos sus encantos para un niño pequeño y explica que su tío acompañaba entrenamientos de ballet en el piano.

[M]e sentaba en silencio, en el suelo, en un rincón, junto al tío y su piano. El salón se llenaba de jóvenes, de muchachas y muchachos. Entraba una anciana alta y delgada [...]. Mi tío la miraba, la obedecía, comenzaba a mover sus dedos sobre las teclas del piano. [...] Para aquellos muchachos y muchachas el

¹²⁴ *Ibíd.*, 112-113.

¹²⁵ *Ibíd.*, 110. Abilio en una entrevista sobre *El bailarín ruso de Montecarlo* mordazmente comenta que „[l]a revolución nunca toleró la ‘debilidad’, cualquier debilidad, y la mariconería era una gran debilidad.” (RODRIGUES-MOURA, «Conversación en Olomouc: Horacio Castellanos Moya, Alonso Cueto, Abilio Estévez y Mempo Giardinelli», 327.)

¹²⁶ ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, 114.

tío y yo éramos invisibles. Sólo uno reparaba en nosotros. Le decían el Ruso. Cuando finalizaba la clase, se acercaba, intercambiaba frases con el tío, y luego se acuclillaba ante mí, me acariciaba la cabeza, me rozaba la cara con el dorso de la mano, y decía cosas que nunca entendí. Me impresionaba la cara achinada, la piel esplendente y una estrellita de oro que brillaba en uno de sus dientes.¹²⁷

Todo indica que ya en su niñez el pequeño Constantino se encontró con el mismo bailarín al que conoció en San Miguel de los Baños. Desde el punto de la narración, es un recuerdo de doble retrospectiva. Viejo Constantino que está en Barcelona narra su experiencia de la zafra y los encuentros nocturnos con el bailarín con el que se están conociendo cada vez más. Es una de esas noches cuando ya a solas, Constantino se acuerda de repente de las visitas del Centro Gallego con el tío Máximo, y la describe. La imagen de un bailarín ruso con la estrellita de oro en un diente parece tener raíces en su niñez, antes de observar al bailarín en el hotel en ruinas la primera vez. (Si quisiéramos adherir a que se tratara de un personaje real, o podemos confiar en que lo que nos dice el narrador es verdad, o se podría suponer una reformación del pasado en la mente del protagonista influido ya por el encuentro decisivo en su recién pasada adolescencia. Es decir, que el joven Constantino se pudo haber inventado más o menos inconscientemente una estrellita de oro, una lengua extraña, un apodo característico y una forma de la cara específica de un bailarín cualquiera del Centro Gallego, dado que acordarse con tanta precisión de un hecho tan lejano en el tiempo no da la impresión de ser una reflexión cognitiva, sino más bien un producto de la mente que con el tiempo adquiere el mismo presentimiento de realidad como un hecho o cosa verdaderamente real.¹²⁸ Esa sería una plausible opción en el caso de considerar al bailarín una persona existente.)

¹²⁷ *Ibíd.*, 115-116.

¹²⁸ Esta interpretación sería acorde con los resultados de muchos experimentos psicológicos. Sabemos que lo que el sujeto considera como recuerdos de su pasado puede que sea en una gran parte equívoco, reconstruido o construido directamente, y de ahí totalmente equívoco: "En el proceso de la reconstrucción llenamos los espacios blancos en nuestros recuerdos con información probable. En el proceso de construcción creamos inconscientemente un contenido psíquico totalmente nuevo que está basado en nuestras experiencias anteriores o en informaciones verosímiles adquiridas de otras personas. Estos contenidos nuevos están sobre todo en la literatura psiquiátrica denominados confabulaciones." (Alena PLHÁKOVÁ, *Učebnice obecné psychologie*, s.l.: Academia, 2003, 218. La traducción es mía.) Una causa significativa del retorcimiento de los recuerdos son motivos individuales: reconstruimos los recuerdos anteriores que modelamos concordemente con nuestras necesidades y deseos actuales. (*Ibíd.*) Por otro lado, las informaciones inconscientemente inventadas están implementadas a la memoria donde están procesadas, complementadas con otros datos y subsiguientemente reconocidas como verdaderos recuerdos del pasado. Se trata de lo que conocemos bajo el término síndrome de la memoria falsa. (*Ibíd.*, 222.) Los conocidos experimentos 'Lost in a shopping mall' y 'Lost again' (Elizabeth F. LOFTUS y Jacqueline E. PICKRELL, «The Formation of False Memories», *Psychiatric Annals* 25(12), 720-725, 1995. <<https://doi.org/10.3928/0048-5713-19951201-07>>, [consulta: 13/11/21].) enseñaron que el sujeto puede estar influenciado por la sugestión y es posible que llegue a creer que un acontecimiento de su niñez ocurrió aún si había sido inventado. Se mostró que los sujetos solían usar más palabras en descripciones de acontecimientos que verdaderamente pasaron que para describir los falsos (que ellos llegaron a creer verdaderos),

Propongo contemplar al bailarín como un producto de la identidad deseada de Constantino, como el fruto de su fecunda imaginación, conectado con Cuba y toda su vida. La invención del bailarín como un compañero omnipresente podría ser interpretada como un modo de escapar la realidad cruel de un chico peculiar, no deportista, sufriendo la burla de los mozos que cumplen con el ideal revolucionario¹²⁹, pero que por otro lado es especialmente despierto, sumergido en los libros y la imaginación ajena. La poca popularidad de Constantino entre sus coetáneos se nota en el siguiente ejemplo: “Mis enemigos eran mis compañeros de colegio. Aquellos, la mayoría, que se burlaban de mi cojera [...]. Se reunían cada vez que me tocaba el salto largo, o los cien metros planos, y creaban un público ansioso por verme correr, por divertirse viéndome correr.”¹³⁰ La discapacidad de destacar en el deporte está contrarrestada por el tiempo que Constantino dedica a la lectura:

[C]ada vez que me veía leyendo (ella suponía que yo leía demasiado, y que tanto leer no servía en exceso para vivir), mi madre recalaba con una sonrisa triste, desconcertada: ‘Despierta, hijo, vas dormido por la vida. Te advierto que el mundo no acepta a los que se pasean dormidos por él.’¹³¹

El ‘pasear dormido por el mundo’, con otras palabras, andar soñando o también soñar despierto, es un tema recurrente en la obra que será analizado más adelante.

El libro que más importancia tiene en la vida de Constantino es la autobiografía *Memorias de ultratumba* del romántico François-René de Chateaubriand. En el joven Chateaubriand podemos reconocer unas cualidades propias al mismo Constantino. Lo que deriva de la personalidad del autobiógrafo es un intenso uso de imaginación y una absoluta implementación de su invento a su realidad cotidiana: “La vehemencia de mi imaginación, mi timidez, la soledad hicieron que, en vez de manifestarme al exterior, me replegara en mí mismo; a falta de un objeto real, evocaba por

pero que en interrogaciones subsiguientes, es decir, repetidas, los sujetos describían el evento falso con más detalles y con más precisión y convencimiento (el experimento menciona un sujeto que dio una descripción muy específica y detallada de lo que llevaba encima el hombre que lo supuestamente había encontrado en una tienda con juguetes).

¹²⁹ Al estar entrevistado, Abilio Estévez describe a un revolucionario hecho y derecho según la teoría y la práctica cubana durante el régimen de Castro. La descripción antagónica concuerda perfectamente con Constantino: “La revolución tenía que ser hecha por hombres verdaderos y por mujeres hombrunas. Cualquier representación del ‘hombre nuevo’ mostraba a un joven muy musculoso, un atleta, de rasgos extremadamente viriles que alza una hoz o un martillo o las dos cosas. De manera que el que fuera delicado, lánguido, dado a la nostalgia, consumidor de poesía (lírica) y música de Chopin, era un estorbo, un enemigo en potencia y se hallaba fuera del ‘proceso’.” (RODRIGUES-MOURA, «Conversación en Olomouc: Horacio Castellanos Moya, Alonso Cueto, Abilio Estévez y Mempo Giardinelli», 327.) Esas características bastaban para que un muchacho o un hombre no encajara, fuera considerado contrincante de la Revolución, y por lo tanto en peligro sin haber cometido una falta real.

¹³⁰ ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, 68.

¹³¹ *Ibíd.*, 76.

medio del poder de mis vagos deseos un fantasma que ya no me abandonó.”¹³² El fantasma del cual está hablando es una mujer inventada, una compañera que él podía talar de la forma de la que se le antojara y que cumpliera con todos los atributos deseables y deseados de una dama. El romántico francés esclarece: “Me creé, pues, una mujer a partir de todas las mujeres que había visto”.¹³³ Esa imaginada figura compuesta, “[i]gnorante de todo, sabedora de todo, virgen y amante a la vez, Eva inocente, Eva caída, la hechicera causante de mi locura era una mezcla de misterios y de pasiones: yo la ponía sobre un altar y la adoraba.”¹³⁴ Tanto en este fragmento como en el que sigue se nota la perseverancia de la mítica quimera en la mente del hombre y su obsesión con ella: “Esta hechicera me seguía invisible a todas partes; charlaba con ella, como con un ser real; ella variaba a merced de mi locura”.¹³⁵ Constantino lee el libro desde joven, desde que lo robó “una mañana dichosa de hace aproximadamente cincuenta años.”¹³⁶ Sabemos, pues, que había conocido la voz del difunto Chateaubriand antes de asistir en el corte de caña – “un acto voluntario que era rigurosamente obligatorio”¹³⁷ y de mirar la figura del bailarín en el Gran Hotel la primera vez.

Cuando se acaba la zafra y llega la despedida de los dos hombres, Constantino describe su último recuerdo del bailarín así:

[É]l era una silueta, una sombra chinesca que parecía danzar en las cornisas del antiguo hotel en ruinas. Temí que saltara al vacío. Y me alivié pensando que si saltaba de ningún modo caería. Seguiría en equilibrio, bailando, ajeno a la tierra y a esa fuerza con que la tierra quiere siempre apropiarse de las cosas.¹³⁸

Esta imagen un tanto fantasmagórica, desprovista de cualquier preocupación por la vida del bailarín puede ser justificable si la apariencia de él hubiera sido implantada solo en la mente de Constantino, sin permear al mundo de los mortales. Es como si Constantino sintiera que el bailarín se excluía a las leyes terrenales y por eso la gravedad no tenía poder sobre él.

El recuerdo del Centro Gallego saliendo de la niñez de Constantino cuando fue con el tío Máximo a la Habana y se encontró con un bailarín semejante al que bailaba en el Gran Hotel en San Miguel de los Baños años después, la invención de una mujer por Chateaubriand en el libro *Memorias de ultratumba* que jugaba un papel clave en el desarrollo del adolescente Constantino

¹³² CHATEAUBRIAND, *Memorias de Ultratumba*, 126.

¹³³ *Ibíd.*, 127.

¹³⁴ *Ibíd.*, 132.

¹³⁵ *Ibíd.*, 127.

¹³⁶ ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, 77.

¹³⁷ *Ibíd.*, 90.

¹³⁸ *Ibíd.*, 118.

asimismo antes de ir a las plantaciones, y un modo de pensar sobre el bailarín como si no perteneciera a este mundo son tres razones principales que me empujaron a sugerir la observación de la figura del bailarín como puramente ideada, reflejando así la nostalgia y una manera de poder luchar contra el mundo, contra sí mismo y las distintas formas reales y posibles de ser. A través del bailarín omnipresente será posible conectar esas formas de ser del mismo modo que una cadena entrelaza las perlas que lleva.

2.4.2. El arte y la política

El arte, como ya sabemos, a menudo se ve influido por la política, la cual es capaz de modelarlo, formarlo y transformarlo a su gusto acorde con sus necesidades, pero también es cierto que la buena literatura se resiste a la política o se hace subversiva de distintas maneras para mantener su autonomía de creación libre. En algunas ocasiones podríamos decir que la transformación ocurre inconscientemente y más bien interiormente en las psiques de los consumidores o los productores del arte.

El bailarín ruso de Montecarlo está entretelado por el arte que se muestra en la obra bajo varios nombres y disciplinas como las composiciones de Stravinski – su *Pájaro de fuego* (una versión para piano), representando así la música, el retrato de Nijinsky como ejemplo de pintura, la arquitectura que se manifiesta en el imponente edificio del Casino en Mónaco, el asolado Gran Hotel habanero, y el Centro Gallego de la Habana que tanto fascina al pequeño Constantino. La literatura está representada por *Memorias de Ultratumba* de François-René de Chateaubriand, el ejemplar de suma importancia que nunca deja de acompañar al protagonista en su viaje por la vida (y sus muertes), etc. La forma artística que sin duda merece el mayor enfoque es, como ya indica el título mismo, el ballet, al que en continuación aludiré como a una posible herramienta del escritor para describir simbólica y alegóricamente la política de la dictadura cubana.

En el subcapítulo anterior vimos el particular contraste entre el viejo, feo y cojo Constantino y el bailarín diestro, ágil y maestro. Me permito interpretar las descritas apariciones físicas, las condiciones corporales y el grado de la habilidad de movimiento bajo la simbólica de la opresión y la libertad respectivamente.

El moverse libremente, no encadenado, apenas sujetado a las leyes físicas representa una libertad absoluta. Constantino se maravilla ante el estiramiento del cuerpo del bello joven que examina los límites de los tendones y las articulaciones. Se trata de ir más allá de un movimiento natural como sería simplemente andar o correr para alcanzar los extremos. Es una forma de rebelión

contra la naturaleza, contra el universo, y lo único que lo limita es él mismo y su materialidad, porque salvo eso, es libre en su decisión. Constantino, por otro lado, hasta de joven siempre ha sido antónimo al bailarín. Con una pierna más corta que la otra corría de una forma carnavalesca y ridícula. La imagen de acercarse en la flexión del cuerpo a la del bailarín se hace imposible. Creo que el contraste tantas veces repetido tras la obra apunta a que la torpeza de Constantino señala metafóricamente lo apretada y rígida que es la dictadura para los que se someten a ella. Constantino es el ejemplo hecho carne del perímetro minucioso que da el régimen para moverse (literalmente y en su sentido figurado) y de esa forma, usando el cuerpo indoblegable del protagonista, transmite al lector la realidad isleña.

De ahí viene también el alivio cuando al final leemos que Constantino emprende un viaje de cientos kilómetros, que parte, que se para, que sale otra vez, y que no se contenta con haber llegado a Francia sino que tiene pensado llegar al destino: Montecarlo. “Constantino y Patti-Bazán no se dejaron convencer por las promesas y los celebrados misterios [...] de París. Insistieron en su plan inicial: llegar a Montecarlo.”¹³⁹ La ruta entrecortada, pausada y tan inusualmente libre, la resume el autor con: “Andar, llegar a un sitio. Partir luego, otra vez. Partir, llegar. En definitiva, en eso consistía la supervivencia.”¹⁴⁰ Al ponerse a caminar y empujar su cuerpo hacia ese movimiento, Constantino rompe con las esposas imaginarias del régimen, con su antigua personalidad, traspasa el miedo, supera el rigor de la esclavitud corporal, esto es, dictatorial, y se asemeja a su querido bailarín. Se produce una parcial unión entre los dos personajes y por consiguiente la liberación de Constantino. Una transformación en otro y la consiguiente unión de las dos almas ocurre también al joven Chateaubriand que confirma: “[N]o sabía ya cuál era mi verdadera existencia [...]. Me despojaba de mi naturaleza para fundirme con la hija de mis deseos, para transformarme en ella”.¹⁴¹ Los dos hombres (Constantino y Chateaubriand) cobran ánimo para asemejarse a sus ideadas y admiradas ensoñaciones (el bailarín y la mujer fantasma respectivamente), que les proporcionan una mudanza determinante y un mayor conocimiento de sí mismo.

2.4.3. El equilibrio y dos puntos lejanos y distintos

Otro recurrente motivo en el libro es el equilibrio. Se relaciona otra vez con el ballet y con cómo el bailarín lo logra establecer. El balance, el punto justo de estabilidad, la belleza que brota

¹³⁹ *Ibíd.*, 189-190.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, 191.

¹⁴¹ CHATEAUBRIAND, *Memorias de Ultratumba*, 133.

de esa perfección estática que salió de la dinámica del desplazamiento parece fascinarle a Constantino. Él no sabe alcanzarlo, y es por eso que lo admira tanto. Cronológicamente, la primera vez que el protagonista contempla el bailarín en el arruinado Gran Hotel en San Miguel de los Baños, nos proporciona con una descripción meticulosa la serie de movimientos elegantes que acaba así: “En algún momento, el torso volvía a bajar, y la pierna, llevada detrás en ángulo recto, comenzaba a ascender en la misma proporción en que el torso iba descendiendo. El equilibrio parecía mantenerse con los brazos, que señalaban dos puntos lejanos y distintos.”¹⁴² En otro momento, cuando Constantino deambula por Barcelona, se detiene frente al monumento a Colón. “Dicen que el marino no orienta su índice hacia el Nuevo Mundo, que, por un error de disposición, señala hacia Turquía. ¿Y si no hubiera error alguno? ¿Ese señor marino no quería dirigirse hacia las Indias? También reflexiono que lo valioso no es señalar a un punto fijo, sino tan sólo señalar.” Considero esos dos pasajes estrechamente relacionados, otorgándole importancia a la señalación de ‘dos puntos lejanos y distintos’ que de esa forma abarca el mundo entero. El propio hecho de señalar puede ser la expresión de la libertad deseada, de querer englobarlo todo, prolongarse en el espacio y tiempo y extenderse hasta la infinidad. Muestra el coraje del cual señala, su ambición, la falta de miedo. Es otro contraste palpitante entre el viejo Constantino y su adorado e idealizado bailarín.

Constantino es inmóvil, no cambia, no se va: “Lo mío, [...] ¡permanecer, quedarme, como un árbol! Bueno, como un árbol no, yo no estaba sembrado, sino fijo; no aferrado a la tierra sino apenas unido a ella, sin la vida contundente de los árboles, más bien con la insegura fijeza de la hierba, de la mala hierba.”¹⁴³ No tiene mérito estar conectado con la tierra con la debilidad de la maleza que no da frutos, antes bien asfixia los cultivos o árboles. Un árbol que llega con sus raíces profundamente a la tierra es un organismo vital que crece, prospera, florece y da fruta. En Barcelona, Constantino reconoce que “[e]n esta ocasión, a diferencia de antiguas debilidades, me reconozco dueño de mi propia vida, si entiendo por vida lo que en realidad es: el pequeño prodigio de un paseo por las Ramblas, en una tarde lluviosa, fantasmagórica, de noviembre, sin saber adónde ir y sin nadie que me espere.”¹⁴⁴ Antes no tuvo vida, no era un árbol, pero tampoco tenía la capacidad de traslado, de actividad. Afirma: “Disfruto de la imaginación ajena. [...] He vivido de

¹⁴² ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, 105.

¹⁴³ *Ibíd.*, 164.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, 32.

las cosas que otros han soñado para mí.”¹⁴⁵ No es un hombre de acción, no sale de la norma, se subyuga a todo (con unas excepciones que le causaron graves problemas, como el artículo sobre la aceptación de la homosexualidad de José Martí que Constantino escribió en la universidad o la autolesión desesperada¹⁴⁶ para escapar de la brutalidad del trabajo en las plantaciones de la caña de azúcar), hasta que al final hace la decisión que cambia su vida por completo. Con el viaje empieza a vivir plenamente, sentir por sí mismo y hacer lo que desea hacer él y no lo que otros tienen pensado para él. Se siente invisible y eso le da felicidad. El hecho radical de Constantino llega a cumplir con la señalación de ‘dos puntos lejanos y distintos’. Obtiene el valor de mirar hacia donde señalaba el bailarín (hacia ningún lugar en concreto y hacia todos a la vez), se le amplía la zona de otear, se deja abrir las posibilidades, empieza a vivir.

En este punto conviene volver al fenómeno del equilibrio. Al haberse unificado con el bailarín en la percepción del mundo y el vivir en él, Constantino consiguió el equilibrio. En el epílogo el autor regresa a la imagen del bailarín:

El equilibrio. El equilibrio. La obsesión por el equilibrio que parecía lograrse con la cabeza erguida, con aquella espalda recta, con ambos brazos, que señalaban dos puntos opuestos y lejanos. [...] Al final, ¿sería cierto que los buenos propósitos detienen la muerte?¹⁴⁷

Constantino equilibró la dolorosa experiencia del pasado con su presente yo, lo que tuvo como consecuencia la detención de la muerte. Una muerte interna, psicológica, de corazón y el alma. Muerte de pensamientos y sensaciones, pero también una muerte física, ya que era un hombre mayor que a pesar de su edad tomó el segundo aliento, descubrió otro modo de respirar y está empezando una nueva etapa de su vida.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, 61.

¹⁴⁶ El autor mismo expone recuerdos de la dura realidad cubana: “Muchos (y cuando digo muchos es muchísimos) de los recluidos en las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), que fueron homosexuales, religiosos, personas que habían gestionado su salida del país..., acudían a la automutilación para salvarse del trabajo forzado. Importante: en muchos casos se llegó a la amputación de un brazo; y más: en muchos casos esa automutilación llegó al suicidio. La automutilación tenía una apariencia menos dolorosa que el trabajo forzado. Y quizá (eso no lo sé) redimía de la extraña culpa de aceptar la crueldad de aquel campo de concentración, que es lo que era.” (RODRIGUES-MOURA, «Conversación en Olomouc: Horacio Castellanos Moya, Alonso Cueto, Abilio Estévez y Mempo Giardinelli», 329.)

¹⁴⁷ ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, 192-193.

2.5. Sueño diurno y nocturno

En *El bailarín ruso de Montecarlo* juega un rol importante el soñar. Nos encontramos por un lado con un sueño real, el que se sueña cuando uno pierde la conciencia mientras duerme (en cama o si el destino lo quiera, también “en un banco de los jardines de la Ciutadella”¹⁴⁸), y por el otro, con un sueño irreal, soñado mientras uno está despierto, anda por la ciudad o pasa por un hotel. El soñar despierto es un motivo que atraviesa todo el libro y así también toda la vida de Constantino y al final acaba uniéndolo todo.

El sueño soñado en los dulces barrancos inexplorados de la mente dormida fue para Constantino un sueño recurrente, lo visitaba con frecuencia. Constantino decide contar el sueño y describe al hombre con su “sonrisa de Krim, de Crimea”¹⁴⁹ y su perro chino:

Los dos, hombre y perro, saltaban, se movían con velocidad y destreza que no era tal en el sueño, sino algo como una ingravidez. [...] El hombre continuaba inmóvil en su lugar, buscando (analicé) el milagro del equilibrio. [...] Y llevaba la cabeza erguida, y abría los brazos para no caer.¹⁵⁰

El autor enfoca la ligereza del bailarín y su determinación de vencer las leyes físicas newtonianas. La escala móvil que resultaba en el punto perfecto – balance – aparece de nuevo simbólicamente significativa. Parece que anima y apacigua a Constantino porque este dice: “El hombre me tendió la mano, y como me sentí seguro, avancé con mayor rapidez, sin experimentar incertidumbre, miedo, y eso fue lo prodigioso.”¹⁵¹ En el instante en el que Constantino se atreve a salir de la cotidianidad rígida y de las normas, en el momento en el que encuentra el valor de seguir el ejemplo de su bailarín, él también encuentra el equilibrio. Este sueño que se repite en sus noches dolorosas durante su vida y que lo persigue a Barcelona es el reflejo de la realidad. Ya en el apartado 2.4.2. El arte y la política, interpretamos el contraste físico entre Constantino y el bailarín y la subsiguiente identificación del primero con el segundo como la representación de la política tiesa y la posterior liberación de ella que brotó de la unión. Aquí me permito ir más allá de lo político y me instalo en el nivel psicológico e individual. La identificación mencionada obtiene un valor personal y por lo tanto aún más importante que el político. Aludo inversamente a las palabras del

¹⁴⁸ *Ibíd.*, 153.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, 154.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, 154-155.

¹⁵¹ *Ibíd.*, 155.

protagonista cuando justifica el uso de la palabra *inusual* en la descripción de un “invierno inusual”¹⁵², él del 1969:

[H]ubo razones nacionales, y, cómo no, razones históricas. Y, sin duda, razones personales: las de menor jerarquía como sucede en los proyectos que pueden ponerse bajo el título de «masa y poder». Estas últimas, las personales, y como no podía ser menos, se vieron cruelmente influidas por las nacionales y las históricas. Como habría de suceder ya para siempre.¹⁵³

En el sueño nocturno donde Constantino atraviesa los techos y recorre las cornisas de la capital catalana junto con el bailarín, su capacidad física se iguala con la del bailarín, se extiende. Lo que sobreviene es la fundición de lo físico y del mismo modo también lo psíquico, es decir, lo emocional. El ya mencionado equilibrio emotivo de los hechos y los acontecimientos políticos del pasado y de la nueva realidad constantina, o sea, su nuevo modo de vivir, viene estrechamente vinculado con el equilibrio interno entre lo que era el antiguo Constantino y como es ahora. El mítico y simbólico viaje iniciático dio lugar a una resurrección y un hallazgo de su nueva identidad, una nueva forma de ser a la que primero tenía que haberse acostumbrado. De allí podemos hablar sobre el balanceo entre personalidades distintas y el terminante cese de la oscilación y el establecimiento del balance.

En su ensayo sobre el mito, memoria y viaje¹⁵⁴ en *El bailarín ruso de Montecarlo*, Nemrava propone leer la novela “como contrapunteo entre la ilusión y la realidad a través del ejercicio constante de la ensoñación.”¹⁵⁵ Para apoyar sus argumentos se sirve de la obra de Gaston Bachelard: *La poética de la ensoñación* (La poétique de la reve, 1997), la que también yo usaré para la explicación del sueño diurno que Constantino vive.

Algunos psicólogos consideran el sueño diurno un estado psíquico que se encuentra en la frontera entre estar durmiendo y estar despierto y que comprende cambios del estado de conciencia subjetivamente evocados.¹⁵⁶ A ese punto de vista se opone Bachelard afirmando que “hay otras ensoñaciones que no pertenecen a este estado crepuscular en que se mezclan vida nocturna y vida diurna”, y se niega a tratar la ensoñación “como un derivado del sueño” e incluirla “en el orden de

¹⁵² *Ibíd.*, 88.

¹⁵³ *Ibíd.*

¹⁵⁴ Daniel NEMRAVA, «Stravinsky, Chateaubriand y un errante nostálgico en el barrio del Raval: mito, memoria y viaje en *El bailarín ruso de Montecarlo*», en *Abilio Estévez, entre la tradición y el exilio*, ed. José Manuel Camacho Delgado, Daniel Nemrava y Milagros Ezquerro, Madrid: Editorial Verbum, S. L., 2018, 109-125.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, 109.

¹⁵⁶ Robert J. STERNBERG, *In search of the human mind*, Orlando: Harcourt Brace College Publishers, 1995, 210.

los fenómenos oníricos.”¹⁵⁷ Una diferencia crucial entre el sueño y la ensoñación Bachelard ve en la ensoñación siendo entrometida por la conciencia.¹⁵⁸

Mientras Plháková constata que los sueños diurnos pueden brindar un desahogo de una realidad cotidiana muchas veces desagradable, ayudar a disminuir la tensión interna y aguantar situaciones difíciles¹⁵⁹, Bachelard opina que los psicólogos “insisten demasiado en el carácter de evasión que tienen nuestras ensoñaciones.”¹⁶⁰ Objeta a que la ensoñación saliese de un estado de alma perturbada, según él es al revés: “la buena ensoñación ayuda realmente al alma a gozar de su reposo.”¹⁶¹ Cuando uno experimenta la ensoñación su alma está tranquila y descansando; es un estado que parte de la placidez: “La ensoñación ilustra [...] un descanso del ser, un bienestar. El soñador y su ensoñación entran en cuerpo y alma en la sustancia de la felicidad.”¹⁶² La mente experimenta una euforia estética que brota de la cosa imaginada: “la ensoñación cumple su verdadero destino: se convierte en ensoñación poética: gracias a ella y en ella todo se vuelve hermoso.”¹⁶³

No así para Sigmund Freud: él asevera que la causa de la ensoñación son deseos insatisfechos y que el sueño diurno funciona como una forma de cumplimiento de ellos que corrige el malestar; de ahí que el sueño diurno siempre pertenece a uno que no está completamente feliz y contento.¹⁶⁴ Además, la ensoñación para Freud flota entre el pasado, presente y futuro, pues en el momento del sueño diurno la persona está visualizando un porvenir deseado que tiene raíces ya en una niñez feliz.¹⁶⁵

Para entender las ensoñaciones de Constantino sería posible hacer una fusión de los análisis presentados arriba. La persecución permanente de Constantino por la figura del bailarín la podemos entender en el sentido freudiano y de Plháková como una huída del protagonista de su situación miserable, transportándose así a otro mundo, a una realidad feliz, como había sido feliz su vida en

¹⁵⁷ Gaston BACHELARD, *La poética de la ensoñación*, (trad. Ida Vitale), México: Fondo de Cultura Ecocómica, 1997, 24.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, 25.

¹⁵⁹ PLHÁKOVÁ, *Učebnice obecné psychologie*, 253. La traducción es mía.

¹⁶⁰ BACHELARD, *La poética de la ensoñación*, 32.

¹⁶¹ *Ibíd.*

¹⁶² *Ibíd.*, 26.

¹⁶³ *Ibíd.*, 27.

¹⁶⁴ Sigmund FREUD, *Sebrané spisy Sigmunda Freuda. Spisy z let 1906-1909.*, (trad. Miloš Kopal y Ota Friedmann), Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1999, 171. La traducción es mía.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, 172.

Marianao al lado de su madre y el tío Máximo cuando era un niño pequeño. Disfrutando en Barcelona de un estado de contento y alegría, Constantino menciona lo siguiente:

Cada vez que descubro un relámpago de felicidad, por ejemplo, la brevísima luz me lleva a mi madre, a la casona de madera con los siete sillones. Mi madre. Los sillones. Los portales amplios, frescos. Las matas de mango, limones, guayabas, tamarindos y aguacates de nuestro patio.¹⁶⁶

Vemos que la niñez despierta en Constantino sensaciones positivas, que pueden ser la fuente para sus sueños diurnos proyectando al futuro sus deseos de alcanzar otra vez la felicidad perdida. Se acuerda de haber escapado con el recién usurpado tomo de Chateaubriand a un bosque donde vivió un momento decisivo:

¡Qué espacio mágico aquel bosquecito! En él me sentía en 'otro lugar'. [...] Tenía siempre olor a flores, a troncos, a fango, a charcos. [...] Por encima de mí, el entramado de las ramas de los árboles dejaba un redondel oportuno. Podía, por tanto, observar un trozo negro de cielo con las inevitables estrellas. Brillaban con mayor fuerza que la acostumbrada. Nuevas para mí, las estrellas. [...] Las cosas desaparecieron alrededor mío. Ni árboles, ni flores, [...]. Las estrellas. Yo. [...] En la noche cálida. Marianao.¹⁶⁷

Es otro momento de su adolescencia llenado de deleite. Entendiendo al bailarín como un producto de la mente de Constantino cuando este estaba despierto y plenamente consciente el bailarín es para Constantino la ensoñación. Le hace compañía en el saó junto al Gran Hotel otra vez debajo de un cielo sembrado de estrellas. El bailarín “[m]iraba al cielo estrellado y su ancho y al mismo tiempo espigado cuello era entonces lo más hermoso de su cuerpo. Señalaba una estrella. Aldebarán.”¹⁶⁸ Este momento es paralelo con el del bosquecito de la primera vez. Dentro del marco freudiano el feliz pasado lo constituye la estancia con el libro de Chateaubriand en aquel bosquecito. El presente marcado por la dureza de la experiencia de la zafra y en general una época estalinista de la Cuba revolucionaria en el que se sueña el sueño diurno tiene como destino un mejor futuro que espera encontrar una parecida felicidad en la imagen de las estrellas en el cielo. (Lo que, como veremos, al final ocurrirá.) La hermosura del bailarín concuerda con la visión bachelardiana y en su figura se cumple la ensoñación que se vuelve poética.

Como ha sido dicho arriba, la ensoñación para Bachelard es consciente y no deriva del sueño nocturno. Los dos tipos de sueño (nocturno y diurno) los contrasta el mismo Constantino

¹⁶⁶ ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, 33.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, 73-74.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, 116.

cuando comenta sus sueños nocturnos: “En sueños, creí que avanzaba hacia ningún lugar, dos pasos, una caída, un sobresalto, un suspiro, como si me ahogara. Y ahora, cuando abro los ojos, todo continúa su incomprensible normalidad.”¹⁶⁹ Pero de repente escucha el son de un piano:

Voy a la ventana [...] Las seis de la mañana [...] Continúa escuchándose la música. [...] Stravinski, *El pájaro de fuego*. [...] Cierro los ojos y escucho la música. Como si entrara en otro sueño. Regreso a los años dichosos de la casona familiar. [...] Golpes rítmicos, tan-tan-tan-tan-tan, que al cabo de unos minutos comienzan a escucharse en la habitación de al lado.¹⁷⁰

Constantino por un momento está seguro de que esos golpes vienen de la habitación vecina del hostel Quo Vadis, pero al escuchar una voz se da cuenta de “que esa voz masculina no pare[ce] una voz del hoy, del ahora, sino de la memoria.”¹⁷¹ Vemos que Constantino está perfectamente consciente de que lo escuchado no es real sino un mero producto de su imaginación. La ensoñación lo lleva al pasado lejano de su Mariano, a cuando escuchaba al tío Máximo tocar el *Pájaro de fuego* en el piano, y cuando parece que vuelve mentalmente a la Barcelona presente, sigue experimentando el recuerdo intenso del bailarín y su respiración al compás del undostrés. El recuerdo al bailarín le proporciona una vez más el recuerdo de su infancia:

Enseguida advierto lo mismo que hace cuarenta y tantos años: que se aleja, como si saltara [...] Casi ‘veo’ saltar al desconocido. Hasta que, como hace muchos años, regresa *El pájaro de fuego*, el piano. [...] [C]omo si despertara en mi casa [...] con el tío Máximo, allí sentado al viejísimo y supuesto Clementi.

Constantino destaca la fisicidad de la imagen que tiene materializada enfrente de sus ojos al decir que casi ‘ve’ la figura a pesar de que está detrás de la pared (y además solo en su imaginación).

Durante su estancia en Barcelona acontecen varios momentos en los que Constantino experimenta casi carnalmente la presencia del bailarín. El joven ruso adquiere el valor de objeto de obsesión para el protagonista. Constantino lo ve u oye en todas partes. En la capital catalana, parece que Constantino nunca está solo, porque cuando camina por la ciudad el bailarín camina con él, a su lado¹⁷², y en el cobijo, el Centro del Mundo de Constantino – el hostel Quo Vadis – se respira la presencia del ruso. Al principio, cuando entra a su cuarto la primera vez, Constantino siente una rara sensación de familiaridad con el ambiente y descubre

¹⁶⁹ *Ibíd.*, 54.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, 55-58.

¹⁷¹ *Ibíd.*, 58.

¹⁷² *Ibíd.*, 153.

un bellissimo cuadro [...] que se diría un retrato de Nijinski[...] La figura, el bailarín tiene [...] un *maillot* de adornos (¿hojas?) azules. Tampoco puede distinguirse si observa un ramo de flores o una zampoña. Parece sentado en el aire. [...] Que se halla sentado en el aire no sólo se deduce por la ausencia de mueble, sino por un paño, también azul, que flota [...] y donde se aprecian caracoles, conchas trabajadas.¹⁷³

Más tarde, no obstante, Constantino vuelve a fijarse en el cuadro: “¿Algo en él ha cambiado? ¿Algo sutil habrá tenido lugar en ese cuadro, en ese Nijinski [...] es que han desaparecido la zampoña, las flores? Y en cuanto al paño que flota, ¿no tenía caracoles con conchas trabajadas?”¹⁷⁴ Constantino no le presta mucha más atención al hecho de que el cuadro tiene otra apariencia de la que tuvo anteriormente. Es como si estuviera acostumbrado a que los objetos cotidianos o situaciones habituales estuvieran salpicadas por la alternante presencia del bailarín y pudieran mudar según aparezca la silueta o no.

En un momento determinado, la figura se concreta en frente de sus ojos en el pasillo del hostel abandonado:

No bien llego al segundo piso, descubro una figura humana. Un hombre. Sudoroso, de respiración agitada [...] Calza destrozadas zapatillas de ballet. [...] La cara de tártaro. Los ojos oscuros, casi cerrados por los pómulos anchos, de una virilidad que perturba [...] Me invade el olor a sudor [...] Ahí está la boca gruesa [...], la sonrisa, los dientes de ruso, en uno de los cuales continúa brillando, como entonces, una pequeñísima estrella de oro. Cierro los ojos. [...] ¿Y qué sucede cuando los abro? Nada. Lo de siempre. No hay nadie. Es un recuerdo, lo sé, sólo eso. Aunque vívido, casi palpable.¹⁷⁵

Constantino admite a sí mismo la ensoñación que se desvanece y se disipa cuando él concentra su mente en la posible realidad del cuerpo materializado. Al difuminarse, la ensoñación lo deja a solas con su neurosis y nostalgia. Una noche, recostado en la butaca de su cuarto en el hostel, leyendo a Chateaubriand, de repente se ve interrumpido por algo que atrae su atención:

[d]ejo el libro sobre los cojines de la butaca. ¿Por qué abandono la lectura? [...] ¿Por qué me concentro en la ventana [...]? En medio de la oscuridad, entre chimeneas y antenas de televisión, [...] creo divisar [...] una silueta, una sombra chinesca [...]. Al parecer, es una sombra con los brazos en alto. Diría que se mueve con elegancia, con destreza, como si saltara, como si girara. Creo ver que la sombra se detiene

¹⁷³ *Ibíd.*, 51.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, 54-55.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, 81-83.

junto a [...] una columna en forma de cruz, sin tocarla, como si la sola estructura de la columna, fuera capaz de proporcionarle el equilibrio.¹⁷⁶

El bailarín está descrito de la misma forma tras toda la novela. Si Constantino lo observa desde cerca sobresalen los pómulos anchos, rasgos viriles y la estrellita de oro en uno de sus dientes; si se contempla su complexión los brazos están en alto o señalando dos puntos lejanos y distintos; en cualquier modo el cuerpo siempre alcanza el balance, siempre goza del equilibrio.

La obsesión de volver a ver el bailarín en frente de sus ojos, quizás de hablar con él, llega a tal grado que Constantino persigue su sombra en las oscuridades del hostel, indagando quién causaba resonar el *Pájaro de fuego* y los golpes rítmicos. No logra descubrir a nadie: “De nada ha servido el tiempo que he estado acechando tras la puerta. [...] Ha sido innecesario que me haya ocultado durante horas en el baño comunitario”.¹⁷⁷ A sus preguntas indirectas (para no levantar sospechas) Patti Bazán nunca le responde, pero antes de que decidan irse juntos a Montecarlo, a Constantino y también al lector (a pesar de que ambos ya lo han sabido en el interior) se confirma que durante la estancia del protagonista nunca hubo otro huésped en el hostel. Constantino conversa con Patti Bazán e inquiriere: “¿No tienes miedo de que llegue un cliente?” En sus labios se dibuja una sonrisa. No sé si de burla, de tristeza, o ambas cosas. Baja ligeramente la cabeza, levanta aún más la copa. ‘*Tu ets l’únic.*’¹⁷⁸ Constantino gana la certeza, al estar pronunciada por otro la afirmación de que él es el único cliente en el Quo Vadis, que el bailarín está dentro de él, es su fiel acompañante y el segmento primordial “para la recomposición de los hechos claves de la memoria en busca del propio yo y de su libertad.”¹⁷⁹ Al conectar la Cuba del pasado con la nuevamente obtenida vida en Barcelona (y una subsiguiente vida de un peregrino, un caminante y viajero por el bosque y campos franceses), el bailarín es el eslabón, la pieza cardinal en la creación de la totalidad de los momentos claves en las vidas vividas por Constantino.

Hemos visto que los sueños diurnos de Constantino están repletos de escenas visual y acústicamente bellas, a lo que contribuye la elección de palabras por Abilio Estévez que fomenta la poeticidad del texto y nos muestra la esencia del ánimo del protagonista: en las palabras de Bachelard, “la ensoñación nos da el mundo de un alma, [...] una imagen poética da testimonio de

¹⁷⁶ *Ibíd.*, 78.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, 62.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, 159.

¹⁷⁹ NEMRAVA, «Stravinsky, Chateaubriand y un errante nostálgico en el barrio del Raval: mito, memoria y viaje en *El bailarín ruso de Montecarlo*», 111.

un alma que descubre su mundo, el mundo en el que quisiera vivir, donde merece vivir.”¹⁸⁰
Constantino, tras el ejercicio incesante de la ensoñación, emprende el camino hacia el descubrimiento de ‘su mundo’, su alma, su espíritu.

¹⁸⁰ BACHELARD, *La poética de la ensoñación*, 32.

2.6. Teatralidad y transgresión

Miguel González Abellas analiza la figura de la jinetera en *El hombre, la hembra y el hambre* (1998) de Daína Chaviano, la figura de la esposa en *La nada cotidiana* (1996) de Zoé Valdés y la figura del balseiro en *Dime algo sobre Cuba* (1998) de Jesús Díaz en términos de teatralidad, actuación o la palabra proveniente del inglés – *performance*.¹⁸¹ Se apoya en Marvin Carlson para definir el término *performance*, quien constata que “toda actividad humana pueda ser considerada *performance*, o al menos toda actividad realizada con una conciencia de sí misma.”¹⁸² Estando conscientes de nuestras acciones, cuando se pierde la espontaneidad de conducta y nuestro comportamiento es pensado, convierte esas acciones en una actuación; estamos realizando una *performance*.

En el estudio *Estética de lo performativo* (2011) de Erika Fischer-Lichte leemos que en el acto de la *performance* se diluye la línea separatoria entre el ser-cuerpo y tener-cuerpo¹⁸³, y que la consecuencia resultante es “que la mente apare[ce] a través de su cuerpo”¹⁸⁴ y “el cuerpo actúa como una mente corporizada (*embodied mind*).”¹⁸⁵ Nos confrontamos con una relación tergiversada del concepto de *encarnación* o *corporización*, donde igualmente encontramos la disipación de esa tensión, pero donde el cuerpo fenoménico, sensible y orgánico del actor – su estar-en-el-mundo – se descorporiza para dejar presente el cuerpo semiótico como un “nuevo portador de signos, al servicio de la expresión de los significados lingüísticos del texto”¹⁸⁶. Con la *performance*, no obstante, el actor no representa, no encarna ningún significado preexistente y la interpretación del papel no es su meta última sino que simplemente constituye un medio para que “el cuerpo mismo aparezca como algo mental”¹⁸⁷. En tal entendimiento, el actor no tiene poder

¹⁸¹ Miguel GONZÁLEZ ABELLAS, «Viviendo la pesadilla: Performatividad y teatralidad en la identidad de los cubanos en el “Periodo especial”», en *Exilio e identidad en el mundo hispánico: Reflexiones y representaciones*, ed. Beatriz Caballero Rodríguez y Laura López Fernández, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, 836-859, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnk413>>, [consulta: 03/12/2021].

¹⁸² Marvin CARLSON, *Performance: A Critical Introduction*, New York: Routledge, 1996, 4, en GONZÁLEZ ABELLAS, «Viviendo la pesadilla: Performatividad y teatralidad en la identidad de los cubanos en el “Periodo especial”», 839. La traducción es de González Abellas.

¹⁸³ Fischer-Lichte expone la opinión de Vesevolod Meyerhold que opina que la figura del actor es la suma del organizador/constructor y lo que debe ser organizado, es decir, el cuerpo que ejerce las instrucciones del constructor. De ahí Fischer-Lichte deriva: “[s]e supera la tensión entre ser-cuerpo y tener-cuerpo: al sujeto [entendido] como sujeto-cuerpo, se le atribuye una disponibilidad absoluta sobre el objeto-cuerpo.” (Erika FISCHER-LICHTE, *Estética de lo performativo*, (trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha), Madrid: Abada Editores, S.L., 2011, 166.)

¹⁸⁴ *Ibíd.*, 169.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, 170.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, 161.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, 169.

sobre su cuerpo, en oposición con la percepción del cuerpo “como un material infinitamente moldeable y controlable”¹⁸⁸.

Volviendo al análisis de González Abellas, el estudioso expone que “los personajes cubanos en la novelística de autores que viven en el exilio”¹⁸⁹ se comportan de manera teatral para “reflejar lo que ellos ven como una falsedad en el régimen cubano que obliga a la gente a ‘representar’ en lugar de tener una vida ‘real’”.¹⁹⁰ Esa performatividad ocurre, entonces, “debido a una situación sociopolítica en la isla en la que los autores encuentran una falta de ética y libertad, que les lleva a presentar personajes que tienen la necesidad de representar para poder sobrevivir.”¹⁹¹ Este marco teórico me gustaría aplicar a Constantino que expone varios rasgos teatrales a través de la novela.

El personaje femenino de *El hombre, la hembra y el hambre* – Claudia – pierde su trabajo en la Cuba castrista y sin otra manera de como resolver su situación desgraciada, se vuelve jinetera bajo el pseudónimo profesional – la Mora. Acaece cierto distanciamiento en la psique de Claudia de su doble interna, en el sentido de que los hechos vividos por la Mora no son los hechos que vive Claudia. Cuando un cliente la besa, ella: “lo dejó hacer como si aquel acto no tuviera relación alguna con su cuerpo”¹⁹². Para Claudia, la Mora es un papel que se desempeña en el escenario, en el teatro; no es ella misma. También en Constantino observamos un distanciamiento de sí mismo. En Barcelona ve “un mulato de pelo lacio y brillante” que lleva “una gorra blanca, como las de Rolando Laserie, y puede tener lo mismo cincuenta que cien años. Canta con voz aguardentosa”.¹⁹³ (Es interesante fijarse en cómo muchos de los inmigrantes mencionados a lo largo del libro exhiben rasgos teatrales, actúan o pretenden frente al público. Aquí el joven mulato evoca la imagen del cantante y músico cubano y en otra parte nos encontramos con “una mujer vestida de faralaes, maquillada como un payaso, [que] canta una canción rusa, extraordinariamente triste, como se supone que son las canciones para que tengan aire verdaderamente ruso”¹⁹⁴, que resulta ser “un [hombre] anciano, vestido de faralaes”.¹⁹⁵ Ergo, los demás exiliados también actúan frente al público catalán/español/viajero.) Enfrentado con la figura del cantante mulato, Constantino se frena

¹⁸⁸ *Ibíd.*, 166.

¹⁸⁹ GONZÁLEZ ABELLAS, «Viviendo la pesadilla: Performatividad y teatralidad en la identidad de los cubanos en el “Periodo especial”», 836.

¹⁹⁰ *Ibíd.*

¹⁹¹ *Ibíd.*, 838.

¹⁹² Daína CHAVIANO, *El hombre, la hembra y el hambre*, Barcelona: Planeta, 1998, 149, en GONZÁLEZ ABELLAS, «Viviendo la pesadilla: Performatividad y teatralidad en la identidad de los cubanos en el “Periodo especial”», 845.

¹⁹³ ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, 27.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, 26.

¹⁹⁵ *Ibíd.*

para escucharlo y estando inmóvil con los ojos cerrados le recorren por la cabeza las siguientes preguntas: “¿Adónde he llegado? ¿Qué sitio es éste? ¿Estoy realmente en Barcelona? ¿Qué edad tengo? ¿Soy en realidad este viejo cojo y escéptico o aquel joven ágil y lleno de ilusión?”¹⁹⁶ Como Claudia/la Mora, Constantino también se imagina ser otro, en un cuerpo distinto; él no se siente identificado con el que aterrizó en Madrid – el que es ‘viejo, cojo, escéptico’.

El acto de representar salía a la superficie ya desde su primera introducción, cuando supimos que Constantino Augusto de Moreas era un “nombre evidentemente falso”¹⁹⁷. Constantino dispone del don de actuación y de convertir lo falso en verdadero como un actor profesional: “‘Constantino Augusto de Moreas’ digo, no, no digo, entono, recalco, paladeo casi cada sílaba de mi nombre falso. Y el nombre, que es sonoro y teatral, resulta pronunciado sin falsedad, como si fuera verdadero.”¹⁹⁸ Su satisfacción de haber interpretado el papel adecuadamente es casi palpable. Irradia la conciencia de haber actuado, notamos la *performance*.

Otro ejemplo de performatividad se nos abre cuando Constantino entabla una conversación con un joven catalán (que acaba por asaltar Constantino). Cuando el mozo le pregunta de dónde es, Constantino responde: “‘De La Palma, Gran Canaria’ -no es improvisado. Siempre pensé que en un caso así daría semejante respuesta. Es el acento al que más se aproxima mi inevitable deje cubano.”¹⁹⁹ Es una respuesta preparada, forma parte de un guión que tenía en la cabeza. Como si hubiera estado ensayando para el rol, preparándose para una película que al final llega a protagonizar. La preparación para desempeñar el papel parece hallarse también en la oración pronunciada por Constantino: “A la mañana del cuarto día, me vestí, o mejor me disfracé, con el gabán rioplatense del tío Máximo”²⁰⁰, donde choca la autocorrección del hablante que destaca el hecho de que se trataba más bien de un disfraz, como uno que se ponen los actores.

Llevando encima el gabán, Constantino pasea por Barcelona de una forma excéntrica y teatral, recita poemas y canta boleros. Él mismo admite que “además de anticuado, [es] susceptible y un poco extravagante”²⁰¹ La ciudad de Barcelona se asemeja a un escenario en el teatro donde Constantino protagoniza el papel principal. El papel secundario lo interpreta Patti Bazán²⁰² “con el

¹⁹⁶ *Ibíd.*, 27.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, 15.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, 43.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, 129.

²⁰⁰ *Ibíd.*, 22.

²⁰¹ *Ibíd.*, 26.

²⁰² El nombre mismo es el apodo que le ha concedido Constantino, porque le “[encontraba] cierto parecido a lo que [él] consider[aba] que debieron haber sido dos celebridades, Adelina Patti y doña Emilia Pardo Bazán.” (*Ibíd.*, 40.) De tal forma le ha otorgado el valor de uno que actúa frente a un público.

maquillaje de cantante imposible, [...] el aire de mujer de otra época”²⁰³, presumiendo de “párpados alevosamente cubiertos, manchados, por crema añil, con brillitos”²⁰⁴ y manos “cargadas de anillos gigantes”²⁰⁵ que presenta rasgos del máximo grado de teatralidad. Ya en el primer encuentro con Constantino “se prepara como una gran diva en el escenario de la Scala, y canta con voz de soprano[...]”²⁰⁶ Constantino, a su vez, reacciona de una forma actuada y meticulosamente pensada:

Afirmo nervioso, atónito, con énfasis, muevo las manos como los niños que recitan versos de Espronceda, y me atrevo a exclamar: ‘¡Dios, ah!’ [...] ‘¡La felicito, madame, no creía que nadie en España, no ya en Cataluña, conociera esa canción...! Además, es usted otra Adelina Patti, y escucharla es como comenzar un viaje en el lomo de un insecto y acabarlo en el ala de un ángel.’²⁰⁷

Constantino a continuación afirma que la última frase la había pronunciado José Martí dirigiéndose hacia la Adelina Patti real, pero como la catalana no sabe eso, “conmovida, casi llorosa [...] se inclina ante [él] como ante la platea repleta de la Scala.”²⁰⁸ En la vida real, ese comportamiento excéntrico de ambos personajes parece excesivo y exorbitante.

Interpreto la teatralidad de Patti Bazán junto con su modo extravagante de vestir como un disfraz o máscara que encubre su solitaria e insatisfecha vida real. “[H]a visto morir, uno a uno, a cada miembro de su familia, [...] se vio obligada a quedar sola al frente del hostel.”²⁰⁹ Le duele ser “[u]na mujer sola, sin hijos, que había creído en el amor[...] Le daba lástima verse tras el mostrador de la recepción de un hostel al que acudían tantas parejas.”²¹⁰ Ella vive una vida con la que está disconforme, no es una vida que reflejaría a ella misma, como realmente es. Su modo de vivir parece solo un papel trágico, y para reflejar ese engaño y la mentira se comporta como si fuera una celebridad enjoyada – está haciendo su *performance*.

A pesar de que las experiencias vitales de Constantino y Patti Bazán son dos diferentes experiencias sociopolíticas (Patti Bazán es catalana, no es una exiliada o una transterrada), los dos representan personajes de cierto modo marginalizados. Por eso es simbólico que al final salen juntos en busca de una nueva vida y un modo de ser realmente, ser no limitados. La *performance* de la que hablaba Carlson deja de ocurrir porque los actos no tienen más la conciencia de ser

²⁰³ *Ibíd.*, 40.

²⁰⁴ *Ibíd.*, 41.

²⁰⁵ *Ibíd.*

²⁰⁶ *Ibíd.*, 46.

²⁰⁷ *Ibíd.*, 46-47.

²⁰⁸ *Ibíd.*, 47.

²⁰⁹ *Ibíd.*, 163.

²¹⁰ *Ibíd.*, 190.

actuados; con el viaje vuelven a la espontaneidad: “Se perdieron por rumbos peligrosos y rumbos inofensivos. Bosques, llanuras, montañas. Y más bosques, llanuras y montañas. Se fatigaron, descansaron. Volieron a fatigarse [...]”²¹¹ Es el movimiento natural, el poder seguir, el poder parar y después continuar por sitios desconocidos y por tierras que jamás habían pisado, que contrasta con las frases aprendidas y movimientos ensayados de una *performance*. En el viaje (re)encuentran la felicidad no fingida: “[Q]ué mayor triunfo que haberse puesto en camino. [...] Ésta sí que era la libertad, la invisibilidad y la libertad.”²¹²

En este punto haré un aparente desvío hacia el acto de transgresión para luego entrelazarlo con el fenómeno de *performance* hasta ahora discutido. Alonso Cueto aplica los mitos clásicos de Adán y Eva o Prometeo y Pandora en los personajes de sus novelas *Grandes Miradas* (2005) que tiene de base la dictadura peruana del duo Alberto Fujimori-Vladimiro Montesinos, y *La Hora Azul* (2005) que registra las repercusiones de la lucha entre el Sendero Luminoso y las fuerzas estatales peruanas.²¹³ Cueto parte de la premisa que “[e]n mitos antiguos [...] el mal toma la forma de la rebelión y la búsqueda del conocimiento.”²¹⁴ La primera pareja en la faz de la Tierra tiene prohibido comer del Árbol del Conocimiento.²¹⁵ La serpiente sembra una semilla de curiosidad en los pensamientos de Eva al decirle: “Es que Dios sabe muy bien que el día en que comáis de él se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y el mal.”²¹⁶ Eva come de los frutos del árbol y le da también a su marido: “están buscando una verdad que trasciende su entorno. [...] Están poseídos por la necesidad de trascender.”²¹⁷ Según Cueto, “[t]ransgredir la ley, comer de la manzana [...] es el origen de cualquier historia.” Y en otras palabras, “las historias nos cuentan siempre cómo los seres humanos han roto alguna forma de la ley. Con ello se han definido como quienes son.” Haber roto la ley, haber comido del árbol prohibido significó para ellos tener que conocer el mal como forma de castigo, pero a la vez llegar a un mejor entendimiento del mundo y de sí mismos.

²¹¹ *Ibíd.*, 189.

²¹² *Ibíd.*, 191.

²¹³ Alonso CUETO, «La narrativa y el mal», en *Disturbios en la tierra sin mal: violencia, política y ficción en América Latina*, ed. Daniel Nemrava, Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2013, 141-153.

²¹⁴ *Ibíd.*, 142.

²¹⁵ “Dios impuso al hombre este mandamiento: ‘Puedes comer de cualquier árbol del jardín, pero no comerás del árbol de la ciencia del bien y del mal, porque el día que comieres de él morirás sin remedio.’” (Génesis. 2:16-17 *Biblia de Jerusalén: 4ª edición Manual totalmente revisada*)

²¹⁶ Génesis. 3:5

²¹⁷ CUETO, «La narrativa y el mal», 143.

En la historia de Constantino podemos identificar tres momentos claves de transgresión. En primer lugar, el delito leve de hurto de *Memorias de ultratumba* significó una desobediencia a las reglas socioeconómicas. En segundo lugar, una importante transgresión en el vocablo de la Revolución era el tema de la homosexualidad (tanto en la defensa de José Martí como un verdadero revolucionario a pesar de su supuesta inclinación sexual hacia hombres, como en su propia afección al bailarín, Constantino rompe con las reglas establecidas ‘de biología’, pero lo más conflictivo – establecidas por la Revolución). La tercera y la más significativa de las transgresiones es la huida del país, el convertirse en ‘gusano’.

Reiterando la aserción de Cueto sobre el conocimiento de sí mismo tras la ruptura de ley, también en el caso de Constantino podemos plantear la premisa de que si no hubiera transgredido las leyes, no se habría conocido, no habría descubierto su identidad. Si volvemos ahora al tema de la *performance*, es probable que sin la rebelión Constantino siempre estaría actuando, es decir, haciendo siempre lo que se esperaba de él en ese distópico mundo isleño. Dado que el descubrimiento del verdadero carácter de uno ocurre en una situación extrema, es allí donde se abandona la actuación consciente y la persona empieza a comportarse según la rigen los instintos. También Cueto opina que „una situación inesperada y violenta es un modo de desnudar [a los personajes], es decir, de conocerlos. Los seres humanos nos revelamos en el riesgo, en la incertidumbre, en la sorpresa.”²¹⁸ Porque en situaciones de una vida repetida, tediosa y siempre igual, el comportamiento de uno puede ser un espectáculo, puede ser aprendido; no así en una situación que sale de las normas y traspasa los límites de la normalidad, pues lo que sale de la persona en tal condición – su comportamiento, expresiones verbales o sus sensaciones – sale de sus mismísimas entrañas por causa de la inmediatez y novedad de los hechos.

La situación extrema aquí es precisamente la transgresión de las normas por Constantino, que lo lleva al descubrimiento de la verdad sobre sí mismo – lo lleva a un entendimiento más profundo sobre su identidad. Si no hubiera robado la obra de Chateaubriand igual nunca se habría imaginado al bailarín (suponiendo que se lo haya soñado). Si no hubiera tomado, “a sabiendas, el tren equivocado[...]²¹⁹, nunca habría empezado el camino hacia su identidad renovada (destaco la palabra ‘renovada’, ya que en el caso de Constantino no se construye desde cero sino que se suma su identidad pasada con la presente para crear una nueva, que no es una simple suma de las dos, puesto que tiene un valor añadido). Y finalmente, si el bailarín no hubiera existido en la vida de

²¹⁸ *Ibíd.*, 150.

²¹⁹ ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, 146.

Constantino, esa reconstrucción de su identidad quizá jamás habría ocurrido, porque no existiría el eslabón que conectaría las perlas de la cadena para formar la entereza.

2.7. ¿Quo vadis?

En Barcelona, a Constantino le invade una repentina sensación deleitosa. Se siente alegre por un hecho que a otros (quizá a no cubanos, quizá a no provenientes de un país totalitario) les podría hacer sentir solos como un hongo, insignificantes y minúsculos – se trata del hecho que no tiene un sitio concreto a donde dirigirse, que no hay nadie que lo esperase, que nadie lo conoce, que nadie sabe quién es o a dónde va.²²⁰ “El regocijo proviene de algo mucho más trascendental: nadie sabe de dónde vengo. [...] [A] nadie (¡a nadie!) le importa quién es este cojo, miope, insignificante, feo sin exageración y aspecto anticuado.”²²¹ El personaje disfruta de su presencia incógnita en la metrópolis fría que no se interesa, no mira. La alegría se forma a partir del recuerdo de la isla con su metafórico cíclope cubano de la Odisea con “miles de ojos precisos y bien orientados”²²², del que Constantino ha logrado escapar. Lo que le proporciona el presentimiento de la libertad es “el don de la invisibilidad.”²²³ Como Ulises, también Constantino se convierte en “‘Nadie’ [...] Ni siquiera un ‘rostro en la muchedumbre’. Más bien, la muchedumbre.”²²⁴ Se pierde en una totalidad no distinguida donde las individualidades desaparecen; se vuelve etéreo.

La doble pregunta ‘de dónde vienes, a dónde vas’ aparece de forma iterativa en la obra de Estévez y a pesar de la felicidad de Constantino que nadie se la pregunte, él mismo la tiene muy presente en la mente. El refugio barcelonés de Constantino – el ‘sórdido’ hostel del nombre oportuno, Quo Vadis, ha sido elegido por el protagonista precisamente por su nombre:

Un hostel cuyo nombre sea Quo Vadis pierde de inmediato cualquier sordidez, adquiere una decencia de un valor diferente, una promisoría irrealidad. Lo elijo por eso. También porque mi madre adoraba a Henryk Sienkiewicz, [...] y por un sobresalto al que se me ocurre denominar esperanza, como podría, con igual acierto, denominarlo premonición, inquietud, confusión, miedo o entusiasmo.²²⁵

El nombre despierta en Constantino emociones de extensión amplia, porque la importancia extrema de ser capaz de contestar a la pregunta que el nombre plantea forma parte de su búsqueda de la identidad que de momento se halla confusa, llena de preocupaciones, pero también de esperanza. Su elección asimismo tiene que ver con la imagen de su madre que de tal modo muestra otro vínculo con su abandonado hogar tropical.

²²⁰ *Ibíd.*, 31-32.

²²¹ *Ibíd.*, 32.

²²² *Ibíd.*, 34.

²²³ *Ibíd.*

²²⁴ *Ibíd.*

²²⁵ *Ibíd.*, 38.

Meditando un día en la orilla mediterránea acordándose de unos momentos en compañía del bailarín, Constantino fija su mirada lejos, hasta donde llega el agua del “irritado matiz gris acero”²²⁶ y se pregunta: “¿Un crucero navega por detrás del horizonte? [...] ¿Adónde irá? ¿De dónde vendrá?”²²⁷ La pregunta la encontramos también en otro libro de Estévez, *Archipiélagos* (2015). El narrador se imagina como era posible contemplar el planeta Tierra antes de que se dibujaran los mapas, y aparece la omnipresente pregunta: “¿Qué idea tendrían [los hombres] de los caminos de la Tierra, de dónde venían, adónde conducían?”²²⁸ La característica de los caminos (y los cruceros) es que parten de un lugar y conducen a otro, rasgo que hasta la decisión impulsiva de irse a Barcelona, Constantino no compartía. Él antes no iba a ningún lado, pero siempre ardía en él la llama de la pasión de conocer el mundo, de viajar:

[Y]a desde antes de cumplir los catorce, viajar me pareció el único objetivo importante de mi vida, o de la vida, de cualquier vida. En esos años creí entender que viaje y vida eran sinónimos, y que una vida sin travesía no tenía el menor derecho al nombre de vida.²²⁹

Se acomodaba en la biblioteca de su padre que le proporcionaba un atlas y muchos libros y revistas sobre la geografía. Su desarrollada imaginación le llevaba de viaje

por el Rin, por el Sena, por el Danubio, por el Amazonas, por el Zambeze hasta las cataratas Victoria. Me lanzaba a la conquista de la Costa de Malabar, en el oeste de la India. Ascendía al Kilimanjaro. Recorría la Costa Blanca de Valencia. Partía de Omaha en el Union Pacific, hacia no sabía dónde. Amanecía en el lago de Ypacaráí, que imaginaba de un azul transparente [...] Uno de mis más hermosos viajes de entonces, era el que me llevaba a la Costa Azul francesa, a Mónaco.²³⁰

En su gran similitud con Constantino (sin quererlo ni uno ni el otro), también Chateaubriand describe con entusiasmo los viajes exóticos que se figuraba con su amada:

[C]ómo visitábamos cogidos de la mano las célebres ruinas, Venecia, Roma, Atenas, Jerusalén, Menfis, Cartago; cómo atravesábamos los mares; cómo demandábamos la felicidad a las palmeras de Otahiti, a los bosquecillos perfumados de Amboine y de Tidor; cómo en la cumbre del Himalaya íbamos a despertar a la aurora; cómo descendíamos los ríos sagrados cuyas olas desparramadas rodean las

²²⁶ *Ibíd.*, 132.

²²⁷ *Ibíd.*, 134.

²²⁸ Abilio ESTÉVEZ, *Archipiélagos*, s.l.: Pangea Ebook Librería digital, 2015, 267. Recuperado de <<https://es.pangeaebook.com/ebook/archipelagos-abilio-estevez/>>.

²²⁹ ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, 101.

²³⁰ *Ibíd.*, 102.

pagodas de bolas de oro; cómo dormíamos en las riberas del Ganges, mientras el bengalí, encaramado en el mástil de una navecilla de bambú, cantaba su barcarola india.²³¹

Los viajes y el movimiento por el mundo es una gran meta de Constantino. Él es consciente de la polarización entre la escasa libertad de movimiento en Cuba (tanto por ser una isla, donde el aislamiento y los límites de poder andar el territorio son literales, tanto por el duplicado aislamiento causado por el insilio y el cercenamiento del libre albedrío de la población) y lo que a él le parece una muestra de lo que significa vivir – el haber una ruta. Cuando emprenden la larga travesía Barcelona-Montecarlo Constantino confiesa: “La feliz idea de este largo ‘paseo’ ha sido de mi amiga. [...] [E]s una idea propia de personas acostumbradas a habitar la tierra firme [...]. A mí, isleño inveterado [...] probablemente nunca se me hubiera ocurrido.”²³² Por el camino, Constantino alcanza su sueño y el merecido gozo final:

Comprobó algo que siempre supo [...]: que el tiempo no avanza, que el tiempo no existe si no hay ruta, viaje, desvío, cuadrante, bitácora, barcos y trenes. Y sueños, claro; sueños de barcos y de trenes, sueños como el de huir, llegar, extraviarse, sucumbir.²³³

En la fascinación por el viaje concuerda con el narrador de *Archipiélagos* que declara que los regalos que le daba una mujer parecían ser intuitivos, “como si ella supiera que, con el tiempo, mi gran pasión serían los viajes y los barcos, el camino hacia algún lugar o hacia ninguno.”²³⁴ Centrándonos en la ruta ‘hacia algún lugar o hacia ninguno’ encontramos parangón con los brazos extendidos del bailarín, o la estatua de Colón que tanto más valor obtenía por no señalar a un punto fijo sino por simplemente señalar. Interpreto que tampoco a Constantino le importaba en demasía el rumbo o la dirección de su camino, lo preciso era tan solo caminar.

Finalmente, en un momento burlesco en algún lugar impreciso de los terrenos franceses, Constantino encuentra en su interior la triple respuesta a: ‘Quis es, unde venīs et quō vādis?’²³⁵. Como hacía antes el bailarín, Constantino levanta la mirada hacia el cielo y vive una epifanía que desenlaza su vida (y la novela) en un final feliz:

Ahora soy yo quien levanta los ojos al cielo de la noche de marzo. El cielo despejado, azul, hondo-azul, centelleante, cubierto de brillos, de constelaciones. Estrellas. [...] [E]n un mismo segundo están

²³¹ CHATEAUBRIAND, *Memorias de Ultratumba*, 130.

²³² ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, 173.

²³³ *Ibíd.*, 192.

²³⁴ ESTÉVEZ, *Archipiélagos*, 44.

²³⁵ ‘Quis es, unde venīs et quō vādis?’ en la traducción al español significa ¿Quién eres, de dónde vienes y a dónde vas?

coincidiendo varios cielos. Dicho de otro modo, están coincidiendo los cielos observados por mí durante años distintos. Enigmática mezcla de pasado y presente. Tres instantes diferentes, como la tríada sagrada. Hoy único. [...] [E]stoy otra vez en aquel bosquecito de mi niñez, en Marianao, junto al instituto; por encima de mí, entre ramas, observo por segunda vez el trozo de cielo, las estrellas que brillan con mayor fuerza. Vuelvo a hallarme en San Miguel de los Baños; aquel otro cielo de San Miguel de los baños, frente al bailarín que señala una estrella y dice que mire allá, Aldebarán; sigo como entonces la línea de su índice; sólo alcanzo a distinguir la confusión de oscuridades, de luces, sombras azules del cielo de marzo, el de ahora mismo. Y puesto que nada sé de estrellas, de galaxias, de constelaciones, puesto que sólo soy capaz de reconocer mi ignorancia, me arriesgo a constatar que soy yo, yo mismo (dos que fui, uno que soy) el que ha logrado reunir los tres instantes de una vida, los tres instantes que confluyen en esta noche.²³⁶

Somos testigos de la unión de las vidas de Constantino, de la fusión de Constantinos. El hecho de que el cielo contemplado por el protagonista en Francia, con sus estrellas y constelaciones, sea el mismo que ese que observaba acompañado por el bailarín y aquel que le había propiciado apreciar el brillo del redondel encerrado por las ramas de los árboles, hace que la fusión se revele perfecta. La misma estrella aparece en tres cielos distintos, haciendo converger los mundos con sus cielos en uno, y confluir las identidades antiguas con la nueva creando una renovada y enriquecida. Las vidas vividas por Constantino con sus muertes superadas colisionan para dar germen a un nuevo universo espiritual, anímico y emocional con la figura vestida en el *maillot* en su núcleo.

²³⁶ ESTÉVEZ, *El bailarín ruso de Montecarlo*, 185-186.

Conclusión

El propósito de esta tesina ha sido mostrar cómo la obra de Abilio Estévez – *El bailarín ruso de Montecarlo* – refleja el contexto político de la Revolución cubana y sus secuelas, y cómo el escritor trata la condición del exilio y la búsqueda de la identidad de su personaje ficticio.

Antes de empezar el análisis mismo de la novela, en la parte teórica se han tratado los términos ‘política’, ‘poder’, ‘violencia’ y ‘exilio’, se han mostrado la influencia de la Revolución cubana en el subcontinente americano junto con el inicial enardecimiento de una parte considerable de la *intelligentia* mundial por la Revolución tropical y los motivos de este apasionamiento, y se ha discutido la posición precaria dentro del campo cultural/literario cuando se disipó el entusiasmo originario. Las obras que atravesaron los meticulosos controles de las editoriales cubanas, o se adaptaban al paradigma revolucionario o eran marcadas por la autocensura. En unos ejemplos de los coetáneos de Estévez hemos visto los duros destinos de los que no se quisieron subyugar. Para representar los horrores experimentados se ha expuesto el tropo de la alegoría como una manera conveniente de narrar lo inefable.

El cuerpo principal de este trabajo lo constituye la interpretación de la obra elegida. El segundo capítulo de la segunda parte ha examinado la ruina y el derrumbe presentados en la superficie, entendiéndolos como una alegoría, es decir, cobertura de la arruinada situación socio-política interna.

En el tercer capítulo se ha tomado el mito del eterno retorno y se ha aplicado a Cuba y el antiguo Yo del protagonista, que representan el Cosmos primordial degenerado en necesidad de convertirse en Caos y vía un viaje iniciático dar nacer a un nuevo Cosmos, una nueva identidad del personaje.

El cuarto capítulo ha tenido de interés el contrapunteo de la flexibilidad y la tiesura representadas por el bailarín (que fue propuesto ser contemplado como irreal) y Constantino respectivamente. Las cualidades contrapuntísticas se han interpretado como una doble alegoría – el primer nivel siendo el contraste entre la libertad política y el régimen castrista, y el segundo nivel representando la oposición de la emancipación del alma y la encarcelación interna. Dentro del marco de esta interpretación el ‘equilibrio’ y el ‘señalamiento de dos puntos lejanos y distintos’ operan como términos reiterativos que redondean la final fusión del bailarín con Constantino, propiciando las cualidades deseadas al liberado protagonista.

En el quinto capítulo nos hemos sumergido a las honduras del soñar – tanto del sueño nocturno, como de la ensoñación, destacando al bailarín como el eslabón clave en la ligadura de los productos de la memoria de Constantino en su viaje (metafórico) hacia una identidad renovada.

El hecho de tener que actuar en el exilio para representar la falsedad de la situación política cubana y la necesidad de transgresión para romper las esposas del actor para poder comportarse naturalmente ha sido el tema del sexto capítulo.

El análisis ha terminado con una reflexión sobre la trascendencia del viaje y el menester de haber una ruta, que es visto como *conditio sine qua non* para tener una vida verdadera.

En definitiva, en doscientas páginas, Abilio Estévez revela a los lectores una historia íntima teniendo como telón de fondo el contexto de la Revolución cubana que, no obstante, no reduce de ningún modo la calidad estética de la obra. Vemos cómo la experiencia del exilio, a pesar de tener que andar por un camino espinoso puede resultar en una final complementación y unidad.

Resumé

Kubánská Revoluce pod vedením Fidela Castra v roce 1959 ohromila politickou sféru celého světa. Levicově orientovaní intelektuálové zahořeli tropickým utopismem a jásot mnohých neustál ani v sedmdesátých letech, kdy nadšení většiny spadlo na bod mrazu se vzrůstajícím ‘stalinizováním’ režimu. Tato práce si klade za cíl analyzovat v termínech politiky, exilu a s ním spojené identity dílo *El bailarín ruso de Montecarlo* od soudobého kubánského spisovatele Abilia Estéveze, žijícího v současné době ve Španělsku.

Teoretická část se zabývá zadefinováním termínů ‘politika’, ‘moc’, ‘násilí’ a ‘exil’, a představením okolností Revoluce, včetně jejích vlivů na další hispanoamerické země a zahraničních reakcí. Nastiňujeme kubánskou literární sféru po nuceném, a v mnoha případech životně důležitém rozhodnutí, zda literární tvorbou podpořit politicko-sociálně-kulturní přetvoření země, nebo si zachovat tvůrčí autonomii. V rámci řešení obtížnosti či nemožnosti reprezentovat zažitou hrůzu se zkoumá alegorie jako řečnická figura, která se tohoto údělu ujímá.

Následuje část druhá, tj. praktická, ve které je analyzován vybraný román z několika úhlů pohledu, které se však navzájem prolínají a doplňují. Věnujeme se ruině, mýtu o věčném návratu, propletení politiky a umění, snění, předvádění a transgresi a konečně významu cesty. Rozborem fluidně proplouvá figura tanečníka, vždy v rovnováze, která rámuje život protagonisty, celý román a tím i naši analýzu.

Bibliografía y fuentes electrónicos

Literatura primaria:

ESTÉVEZ, Abilio: *El bailarín ruso de Montecarlo*, Barcelona: Tusquets Editores, S. A., 2010.

Literatura secundaria:

ARENDR, Hannah: *Sobre la violencia*, (trad. Guillermo Solana), Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2006.

AVELAR, Idelber: *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, s.f., <https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/09/alegorias_de__derrota__la_ficcion_postdictatorial_y_el_trabajo_del_duelo_-_idelber_avelar.pdf>, [consulta: 09/10/21].

BACHELARD, Gaston: *La poética de la ensoñación*, (trad. Ida Vitale), México: Fondo de Cultura Ecocómica, 1997.

BASÁÑEZ BARRIO, Endika: «Sujeto creativo desde los márgenes exílicos. Recuerdo desde la ausencia y reivindicación de la cubanidad: Entrevista con el escritor cubano Abilio Estévez», *Revista Letral*, (23), 298-303, 2020. <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7250468.pdf>>, [consulta: 30/10/21].

BENJAMIN, Walter: *Baudelaire*, ed. José Manuel Cuesta Abad, Madrid: Abada Editores, 2014, en «El flâneur y el mestizo latinoamericano como paradigmas de sujetidad barroca», Edwin ALCARÁS, Ciudad de México: Diánoia, 2020. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-24502020000200029>, [consulta: 02/11/21].

BENJAMIN, Walter: *Charles Baudelaire. Un lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas, Vol. III*, editora brasiliense, s.f. <https://www.academia.edu/27603950/BENJAMIN_Walter_Obras_escolhidas_III_Charles_Baudelaire_um_l%C3%ADrico_no_auge_do_capitalismo>, [consulta: 04/11/21].

BÜRGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*, (trad. Jorge García), Barcelona: Ediciones Península s.a., 2000.

CABALLERO RODRÍGUEZ, Beatriz y Laura LÓPEZ FERNÁNDEZ: «Introducción», en *Exilio e identidad en el mundo hispánico: Reflexiones y representaciones*, ed. Beatriz Caballero Rodríguez y Laura López Fernández, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmnc413>>, [consulta: 03/12/2021].

CABADA Ladislav, Michal KUBÁT *et al.*: *Úvod do studia politické vědy*, Praha: Eurolex Bohemia, 2002.

CASTELLANOS MOYA, Horacio: «Violencia y ficción en Latinoamérica: ¿Círculo vicioso o marca de Caín?», en *Disturbios en la tierra sin mal: violencia, política y ficción en América Latina*, ed. Daniel Nemrava, Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2013, 99-107.

- CARLSON, Marvin: *Performance: A Critical Introduction*, New York: Routledge, 1996, en «Viviendo la pesadilla: Performatividad y teatralidad en la identidad de los cubanos en el “Periodo especial”», Miguel González Abellas, en *Exilio e identidad en el mundo hispánico: Reflexiones y representaciones*, ed. Beatriz Caballero Rodríguez y Laura López Fernández, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, 836-859, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnk413>>, [consulta: 03/12/2021].
- CASTRO RUZ, Fidel: «Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961.», [en línea], <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>>, [consulta: 19/04/21].
- CHATEAUBRIAND, François-René de: *Memorias de Ultratumba. Libros I-XII.*, (trad. José Ramón Monreal), 1848. [en línea], <<https://www.scribd.com/document/370874107/5De-Chateaubriand-Francois-Rene-Memorias-de-Ultratumba-Libros-I-XII-126>>, [consulta: 14/10/21].
- CHAVIANO, Daína: *El hombre, la hembra y el hambre*, Barcelona: Planeta, 1998, en «Viviendo la pesadilla: Performatividad y teatralidad en la identidad de los cubanos en el “Periodo especial”», Miguel González Abellas, en *Exilio e identidad en el mundo hispánico: Reflexiones y representaciones*, ed. Beatriz Caballero Rodríguez y Laura López Fernández, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, 836-859, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnk413>>, [consulta: 03/12/2021].
- CUETO, Alonso: «La narrativa y el mal», en *Disturbios en la tierra sin mal: violencia, política y ficción en América Latina*, ed. Daniel Nemrava, Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2013, 141-153.
- DE ROSSO, Ezequiel: «Relatos del terror», en *Disturbios en la tierra sin mal: violencia, política y ficción en América Latina*, ed. Daniel Nemrava, Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2013, 281-301.
- Escuela Bíblica Arqueológica de Jerusalén, *Biblia de Jerusalén: 4ª edición manual totalmente revisada*, (traducido por Equipo de traductores de la NBJ), Bilbao: Editorial Desclée De Brouwer, S.A., 2017. ISBN: 978-84-330-2322-3.
- ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, (trad. Ricardo Anaya), Buenos Aires: Emecé Editores, 2001.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: «Turismo revolucionario», en *El interrogatorio de La Habana y otros ensayos*, Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 3ª ed., 2006.
- ESTÉVEZ, Abilio: *Archipiélagos*, s.l.: Pangea Ebook Librería digital, 2015. Recuperado de <<https://es.pangeaebook.com/ebook/archipelagos-abilio-estevez/>>.
- ESTÉVEZ, Abilio: «El pistoletazo en el concierto. (El conflicto del escritor cubano)», en *Disturbios en la tierra sin mal: violencia, política y ficción en América Latina*, ed. Daniel Nemrava, Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2013, 107-123.
- FAVORETTO, Mara: *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso*, 2009. <<https://core.ac.uk/download/pdf/162208061.pdf>>, [consulta: 09/10/21].

- FISCHER-LICHTE, Erika: *Estética de lo performativo*, (trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha), Madrid: Abada Editores, S.L., 2011.
- FREUD, Sigmund: *Sebrané spisy Sigmunda Freuda. Spisy z let 1906-1909.*, (trad. Miloš Kopal y Ota Friedmann), Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1999.
- GIARDINELLI, Mempo: «Violencia, exilio, política y utopía. En la Literatura Latinoamericana Contemporánea: Estrategias, Compromiso y Libertad», en *Disturbios en la tierra sin mal: violencia, política y ficción en América Latina*, ed. Daniel Nemrava, Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2013, 91-97.
- GILMAN, Claudia: *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- GONZÁLEZ ABELLAS, Miguel: «Viviendo la pesadilla: Performatividad y teatralidad en la identidad de los cubanos en el “Periodo especial”», en *Exilio e identidad en el mundo hispánico: Reflexiones y representaciones*, ed. Beatriz Caballero Rodríguez y Laura López Fernández, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, 836-859, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmnc413>>, [consulta: 03/12/2021].
- HAVEL, Václav: *Do různých stran*, (ed., comp. y n. Vilém Prečan), Praha: Lidové noviny, 1989.
- HAVEL, Václav: *Letní přemítání*, Praha: Odeon, 1991.
- HUGHES, James: *Velká obrazová všeobecná encyklopedie*, (trad. Petr Benda et al.), Praha: Václav Svojtka & Co., s. r. o., 2004.
- KOHUT, Karl: «Literatura y política: Poder, violencia, memoria», en *Disturbios en la tierra sin mal: violencia, política y ficción en América Latina*, ed. Daniel Nemrava, Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2013, 25-49.
- LOFTUS, ELIZABETH F. y Jacqueline E. PICKRELL, «The Formation of False Memories», *Psychiatric Annals* 25(12), 720-725, 1995. <<https://doi.org/10.3928/0048-5713-19951201-07>>, [consulta: 13/11/21].
- LOMÍČEK, Jan: «Poznávací zájezdy československých občanů do sovětského Ruska v meziválečném období z pohledu archivních pramenů Ruské federace», Praha: Časopis Národního muzea, řada historická 183 (2014), <https://publikace.nm.cz/file/5d6357388045da75b2013416a750cfd1/18649/ISSN_1214-0627_3-4_2014_pp_75-88.pdf>, [consulta: 19/04/2021].
- MÁLEK, Petr: «Alegorie marnosti. K dílu Richarda Weinerja», *Slovo a smysl* 2. Časopis pro mezioborová bohemistická studia, 2004, [en línea], <<http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/99>>, [consulta: 31/10/21].
- MAQUIAVELO, Nicolás: *El príncipe*, (trad. y n. Helena Puigdomenech, estudio preliminar de Ana Martínez Arancón), 4.^a ed., Madrid: Editorial Tecnos, 2001.
- MENTON, Seymour: «La novela de la Revolución cubana, fase cinco: 1975-1987», *Pittsburgh: Revista Iberoamericana*, 1990, p. 913-932, <<http://revista->

iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4795/4955>, [consulta: 19/04/2021].

- MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit: «Introducción. Experiencias de exilio y procesos de transculturación. ¿Dos percepciones de una misma realidad?», en *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*, ed. Birgit Mertz-Baumgartner y Erna Pfeiffer, Frankfurt am Main: Vervuert/Iberoamericana, 2005, 11-18.
- NEMRAVA, Daniel: *Entre el laberinto y el exilio: Nuevas propuestas sobre la narrativa Argentina*, Madrid: Editorial Verbum, S.L., 2013.
- NEMRAVA, Daniel: «¿Intelectual comprometido o simple escritor? Dilema con el trasfondo de la Revolución cubana», en *Entre la Experiencia y la Narración: Ficciones latinoamericanas de fin de siglo (1970-2000)*, Daniel Nemrava y Ezequiel De Rosso, Madrid: Editorial Verbum, S. L., 2014, 16-26.
- NEMRAVA, Daniel: «La política, lo político y la representación literaria», en *Entre la experiencia y la narración: Ficciones latinoamericanas de fin de siglo (1970-2000)*, Daniel Nemrava y Ezequiel De Rosso, Madrid: Editorial Verbum, S. L., 2014, 11-16.
- NEMRAVA, Daniel: *Snivci a trosečníci. Reprezentace (bez)moci v současném latinskoamerickém románu*, Brno: Host, 2014.
- NEMRAVA, Daniel: «Stravinsky, Chateaubriand y un errante nostálgico en el barrio del Raval: mito, memoria y viaje en *El bailarín ruso de Montecarlo*», en *Abilio Estévez, entre la tradición y el exilio*, ed. José Manuel Camacho Delgado, Daniel Nemrava y Milagros Ezquerro, Madrid: Editorial Verbum, S. L., 2018, 109-125.
- PLHÁKOVÁ, Alena: *Učebnice obecné psychologie*, s.l.: Academia, 2003.
- RAMOND, Michèle: «Un nuevo mito de la creación», en *Abilio Estévez, entre la tradición y el exilio*, ed. José Manuel Camacho Delgado, Daniel Nemrava y Milagros Ezquerro, Madrid: Editorial Verbum, S. L., 2018, 61-72.
- RODRIGUES-MOURA, Enrique: «Conversación en Olomouc: Horacio Castellanos Moya, Alonso Cueto, Abilio Estévez y Mempo Giardinelli», en *Disturbios en la tierra sin mal: violencia, política y ficción en América Latina*, ed. Daniel Nemrava, Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2013, 305-347.
- SAID, Edward W.: *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales. Referencias. Debate*, Barcelona: Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., 2005.
- SÁNCHEZ, Pablo: «La independencia del escritor hispánico y la Revolución Cubana (posiciones y testimonios anteriores al “caso Padilla”», en *Abilio Estévez, Entre la tradición y el exilio*, ed. José Manuel Camacho Delgado, Daniel Nemrava y Milagros Ezquerro, Madrid: Editorial Verbum, S. L., 2018.
- SÁNCHEZ, Pablo: «La tentación de la utopía: La Poesía de Juan Gelman sobre la Revolución Cubana», en *Disturbios en la tierra sin mal: violencia, política y ficción en América Latina*, ed. Daniel Nemrava, Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2013, 261-278.

- SANTANDER, Carlos: «Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier», Universidad Nacional Costa Rica, 1965.
<https://repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/19699/lo%20maravilloso_CSantander.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, [consulta: 25/11/21].
- SCHMITT, Carl: *El Concepto de lo político: Texto de 1932 con un prólogo y tres corolarios*, (pról. y pres. Rafael Agapito), Madrid: Alianza Editorial, 2009.
<<https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/schmitt-carl-el-concepto-de-lo-politic81tico-completo.pdf>>, [consulta: 19/04/2021].
- STERNBERG, Robert J.: *In search of the human mind*, Orlando: Harcourt Brace College Publishers, 1995.
- VARGAS LLOSA, Mario: «Luzbel, Europa y otras conspiraciones», en *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, México: Siglo XXI Editores; 1ª ed., 1970.
- WEBER, Max: *Politika ako povolanie*, (trad. y pres. Ladislav Kiczko), Bratislava: SPEKTRUM, 1990.
- WILDE, Oscar: *The picture of Dorian Gray*, Richmond: Alma Classics Ltd, 2017.

Anotación

Nombre y apellido de la autora: Jana Mastná

Departamento y facultad: Departamento de Lenguas Románicas, Facultad de Filosofía, Universidad Palacký Olomouc

El título de la tesis: El exilio y la política en *El bailarín ruso de Montecarlo* de Abilio Estévez

El supervisor de la tesis: doc. Mgr. Daniel Nemrava, Ph.D.

Número de páginas: 77

Número de caracteres del propio trabajo: 157 996

Número total de caracteres: 176 236

Número de apéndices: 0

Número de recursos utilizados: 55

Las palabras claves: política, poder, violencia, exilio, Revolución cubana, creación literaria post-revolucionaria, alegoría, Abilio Estévez, bailarín, equilibrio, viaje

Anotación: El objetivo de esta tesis ha sido analizar en términos de la política y el exilio una obra situada en el trasfondo de la Revolución cubana y el subsiguiente régimen castrista – *El bailarín ruso de Montecarlo* – escrita por el contemporáneo exiliado escritor cubano Abilio Estévez. La parte teórica ha introducido el término exilio asimismo que los términos relevantes a la política, como el poder y la violencia, y ha delineado la situación socio-cultural en el fuertemente politizado entorno revolucionario. Hemos tratado la dificultad de representación de una dolorosa experiencia sirviéndonos del tropo de la alegoría. En la parte práctica nos hemos dedicado a la novela misma, enfocando varios fenómenos relacionados con la juventud del protagonista tocada por la realidad cubana, con el exilio y con la búsqueda de su ser, su identidad.

Annotation

The author's name and surname: Jana Mastná

Department and faculty: Department of Romance Languages, Faculty of Arts, Palacký University Olomouc

Title of the thesis: The Exile and Politics in *El bailarín ruso de Montecarlo* by Abilio Estévez

Thesis supervisor: doc. Mgr. Daniel Nemrava, Ph.D.

Number of pages: 77

Number of characters of the actual work: 157 996

Total number of characters: 176 236

Number of annexes: 0

Number of sources: 55

Keywords: politics, power, violence, exile, Cuban Revolution, post-revolutionary literary creation, allegory, Abilio Estévez, dancer, equilibrium, journey

Annotation: The objective of this thesis is to analyze in terms of politics and exile a work set on the background of the Cuban Revolution and the subsequent Castro regime – *El bailarín ruso de Montecarlo* – written by the contemporary exiled Cuban writer Abilio Estévez. The theoretical part introduces the term exile as well as the terms relevant to politics, such as power and violence, and delineates the socio-cultural situation in the highly politicized revolutionary environment. The difficulty of representation of painful experience is dealt with, using the trope of allegory. The practical part is dedicated to the novel itself, focusing on various phenomena related to the protagonist's youth influenced by the Cuban reality, to the exile and to the search of his self, his identity.