

# Bohemios y dandys: *Los palacios distantes* y *El bailarín ruso de Montecarlo* de Abilio Estévez como “novela de artista”

*Sandra M. Casanova-Vizcaino*

Universidad Nacional de Rosario

**Resumen:** En este artículo propongo leer las novelas *Los palacios distantes* (2002) y *El bailarín ruso de Montecarlo* (2010) de Abilio Estévez (Cuba, 1954), como “novela de artista.” Las mismas, argumento, funcionan como parodia de las categorías de artistas surgidas en el siglo XIX: el bohemio y el dandy. Finalmente, exploro cómo las obras de arte de los personajes-artistas redefinen conceptos como realidad, ficción e historia y el rol del artista en la sociedad cubana contemporánea.

**Palabras clave:** Abilio Estévez – Novela de artista – Bohemio – Dandy – Período Especial

“¡Ah, los muertos deseos! Nada ansío  
de lo que el mundo ofrece ante mi vista:  
aquello que mi alma no contrista  
tan sólo me produce hastío.

como encalla entre rocas un navío  
que se lanza del oro a la conquista,  
así ha encallado el Ideal del artista  
entre las nieblas del cerebro mío...”  
Julián del Casal, “Oración”



En *Los palacios distantes* (2002) y en *El bailarín ruso de Montecarlo* (2010), ambas novelas del escritor cubano Abilio Estévez (1954), aparecen personajes principales que podrían catalogarse como artistas. Por un lado, el payaso Don Fuco y, por otro lado, Constantino Augusto de Moreas, un académico admirador de las artes. En este artículo propongo leer ambos textos como

ejemplos de novela de artista (*Künstlerroman*), definido en 1922 por Herbert Marcuse<sup>1</sup> como la novela en la cual “un artista è inserto e inquadrato nel mondo circostante como esponente di una forma specifica di vita” (4). De acuerdo a Maurice Beebe, dentro de este género literario, la producción artística no es requisito para identificar a un personaje como artista (v). En cambio, lo que define al arquetipo del artista es su “sensitivity, passivity, egotism, introversion, the faculty of absorption in a single activity, a sense of divine vocation, aloofness from society, and the ability as artist to stand detached even from self” (267).

Don Fuco y Constantino, por su parte, exhiben la capacidad de producir arte y de entender y aprehender procesos artísticos, respectivamente. Mas aun, las historias y anécdotas que relatan ambos personajes están siempre vinculadas a momentos y experiencias artísticos situados en espacios en ruinas. En este artículo, analizo cómo la representación de estos espacios y los personajes que los habitan parodian las categorías de artistas que surgen en el siglo XIX: el bohemio y el dandy. Si en su origen este tipo de artista se encuentra en conflicto con los valores del Modernismo y de la Modernidad (Berman), en las novelas de Estévez, el bohemio y el dandy añoran un pasado pre-socialista que ha sido sustituido, casi a perpetuidad, por su ruina. Dentro de este contexto cubano contemporáneo, a contrapelo del capitalismo, Don Fuco y Constantino se afirman, no obstante, como productores de arte y como los “creadores” de una nueva cepa de artistas, cómplices y continuadores de un nuevo tipo de arte. Finalmente, en el artículo exploro cómo esas obras de arte que producen los personajes de la novela desarticulan o redefinen conceptos como realidad, ficción e historia y el rol del artista en la sociedad cubana contemporánea.

### **Don Fuco: el payaso**

Don Fuco es un payaso viejo que vive en el interior del antiguo teatro, el Pequeño Liceo de La Habana, convertido ahora, como el resto de la ciudad, en un edificio arruinado que conserva, no obstante, destellos de un pasado opulento. Dentro del teatro, Don Fuco habita uno de los camerinos; éste es, a un tiempo, su casa y su atelier. El camerino, contrario a los otros espacios característicos del teatro (el escenario o el lugar que ocupa el espectador), es el lugar privado del artista ya que es ahí donde ocurre la transformación de actor a personaje; es decir, el camerino es el espacio intermedio entre la realidad y la ficción. Al igual que el camerino, Don Fuco representa algo indefinido o algo entre dos momentos y dos lugares: una ciudad burguesa pasada y decadente y una ciudad presente en ruinas pero, también, un espacio indefinido entre la realidad y la ficción.

---

<sup>1</sup> En su tesis *Der Deutsche Künstlerroman* publicada por primera vez en 1978. La misma sólo ha sido traducida al italiano como *Il romanzo “del’artista” nella letteratura tedesca*.

Don Fuco es el artista entre esos dos tiempos, lugares y órdenes; éste representa el recuerdo del bohemio del pasado y el bohemio decadente del presente.<sup>2</sup>

Joven y excéntrico, el bohemio, figura surgida durante el siglo XIX en Europa, se caracteriza por su pobreza y por vivir al margen de las reglas de la sociedad burguesa a la cual desprecia. Aun cuando Don Fuco comparte con éste la marginalidad y la pobreza, el payaso es, no obstante, la antítesis del artista joven. Su vejez evidente, sumada al ridículo maquillaje y vestuario de payaso, lo convierte en un personaje poco elegante, caricaturesco, siniestro y grotesco: “El dédalo de arrugas se hace más y más visible con cada capa de maquillaje que se lleva el *cold cream*, hasta que sólo queda en el espejo una carita estriada, lastimosa, de ojos mínimos, borrados por las nubes opacas, y labios mezquinos, sin color, que delatan la anemia del cuerpo y la falta de calcio de la dentadura amarilloverdosa” (Estévez, *Los palacios distantes* 102).<sup>3</sup>

Finalmente, son los espacios que escoge para sus performances -tejados de edificios, cementerios, hospitales, funerarias- los que lo ubican, literalmente, al margen de la sociedad y lo definen, al igual que el bohemio, como un inadaptado. Don Fuco lleva su arte a lugares despojados de gente o a lugares poco ortodoxos en donde la tragedia de la muerte queda atravesada por la comedia que representa. En este sentido, el mundo del payaso evoca el ambiente descrito por Baudelaire en el cual “heroes will come dressed as anti-heroes, and whose most solemn moments of truth will be not only described but actually experienced as clown shows, music-hall or nightclub routines-shticks” (Berman 157). El mundo de Don Fuco se define, entonces, entre lo cómico y lo tétrico.

Pero Don Fuco no siempre fue payaso. Éste pasa de formar parte de una bohemia elegante y excesivamente limitada que frecuentaba el Pequeño Liceo a principios del siglo XX (en el cual él era un espectador y no un actor) a convertirse en un payaso decrepito que vive entre escombros y utilería antigua. Que sea un payaso y no un músico, pintor, escritor-poeta o escultor (como el artista bohemio por excelencia) resulta significativo. Don Fuco parece ser un hombre del espectáculo a tiempo completo: cuando no está por la ciudad realizando espectáculos de malabares, está en el interior del teatro vestido de Pierrot o del personaje de Shylock. Según Enid Welsford, esa idea del artista que no puede abandonar su rol es propia del payaso y no así de otras categorías de artistas: “[...] but Grock and Charlie Chaplin do not express other men's thoughts, they are the creators of their own alter egos which, even outside the walls of the theatre, cling to them like shadows -at any rate in the popular imagination” (xiii). Más aun, Welsford distingue el payaso del héroe trágico ya que aquél:

---

<sup>2</sup> Con “decadente” no sólo me refiero a la idea del artista bohemio tradicional, rebelde e iconoclasta, sino también, a la idea de destrucción y deterioro que invocan tanto la ciudad como Don Fuco.

<sup>3</sup> Todas las citas pertenecen a la edición de Tusquets (2002) citada en la bibliografía del artículo y se identificarán desde este momento con el número de página.

is more often than not a real and very robust personality, amassing a fortune by a lifetime's successful exercise of his art. As a dramatic character he usually stands apart from the main action of the play, having a tendency not to focus but to dissolve events, and also to act as intermediary between the stage and the auditorium. As an historical figure he does not confine his activities to the theatre but makes every-day life comic at the moment and on the spot. The Fool, in fact, is an amphibian equally at home in the world of reality and the world of imagination. (xii)

Es siguiendo esta definición de payaso como un ser anfibio que me interesa ver el personaje de Don Fuco. Como el camerino en el teatro, el payaso se encuentra entre dos extremos: en el paso de la comedia a la tragedia; en el límite entre el pasado y el presente; entre el mundo de la realidad y el de la ficción; entre los extremos físicos de La Habana (los tejados y los cementerios, el interior y el exterior del teatro); entre dos contextos cubanos opuestos: la exuberancia de la República pre-socialista cuando se funda el teatro y la ruina que caracteriza al Período Especial, momento en que se desarrolla la narración.

Don Fuco vivió y vive en cada uno de esos opuestos. Primeramente, él es testigo de la fundación del teatro en 1917 por Marina Voljovskoi, una princesa rusa que huye de los bolcheviques y que busca en Cuba al violinista negro de quien se había enamorado años antes durante un concierto, hasta que, finalmente, decide establecerse en La Habana.<sup>4</sup> En el Pequeño Liceo, Don Fuco y Marina fueron siempre los únicos espectadores, aun cuando durante sus años de esplendor el teatro acogió a grandes artistas del siglo XX como Ana Pavlova, Enrico Caruso, Sarah Bernhardt, María Callas, Diaghilev, Karsávina, Nijinsky, Pau Casals, Ella Fitzgerald, Antonin Artaud, Jean Marais, María Félix, Jorge Negrete, Michele Morgan, Galina Ulánova, Celina González, Cora Vaucaire, Alicia Alonso, Miko Yana y Lorenzo Nadal. Es decir que, en medio del espectáculo habanero caracterizado por “aquella mezcla de suntuosidad e indigencia, la exquisitez que bordeaba siempre el espanto[...]” (107), la princesa y Don Fuco construyen un lugar utópico, lleno de belleza y arte; un lugar que les serviría de refugio contra la realidad ambigua de la ciudad, de “interior,” diría Walter Benjamin.

Sin embargo, lo que comenzó prácticamente como una sociedad secreta a la que acudían los genios artísticos para representar ante un público limitado, se transforma con el tiempo en un lugar igualmente secreto y despojado de gente pero cargado de objetos:

---

<sup>4</sup> La princesa rusa y Claudio, violinista, recuerdan a Vera y a Enrique, los personajes principales de la novela de Carpentier, *La consagración de la primavera* (1978). Vera es una bailarina rusa que huye en el 1917 de la Revolución. Por su parte, Enrique es un cubano exiliado en París durante la dictadura de Machado. La obra, además, podría ser leída como un *Künstlerroman*.

Columnas toscanas, dóricas, corintias, jónicas.<sup>5</sup> Columnas de órdenes compuestos. Cariátides sonrientes y tristes (la comedia, la tragedia). Más columnas con motivos art nouveau, art déco. Columnas salomónicas. Restos de palcos con amanerados barandales de hierro y pasamanería de madera con adornos griegos, romanos, bizantinos. Volutas modernistas. En el arco-proscenio, esa mezcla de león, cabra y serpiente que forma la Quimera, símbolo de las gloriosas exaltaciones de la imaginación. Junto al monstruo, hermosa Oshún levita sobre la barca castigada por el temporal. Las nueve musas sostienen el manto de la Virgen, al tiempo que negritos caleseros levantan las clámides de las musas. Cabezas de sátiros conviven con Isis y Buda. Una pequeña gárgola se une con un ángel. Una ninfa sostiene la cuerda del Ahorcado del Tarot. La mandrágora sirve para el nacimiento de un pequeño biliar. Adornos de Tiffany y Lalique... (93)

Los objetos no sólo designan estilos diferentes: clásico, bizantino o modernista, entre otros, sino también contextos diferentes: Imperio Romano, Europa, el Caribe, etc. En ese sentido, el Pequeño Liceo lo contiene todo, un conjunto de objetos que fueron utilizados en algún momento para representar cada uno de esos mundos en diferentes tiempos. Y Don Fuco, de alguna manera, es una especie de “sujeto metafórico,” en términos de Lezama Lima, que une la historia universal con la cubana: “A ratos me vienen recuerdos del Imperio Romano, de la expansión de los godos, de la Revolución Francesa, de la guerra de las Dos Rosas, juraría que en algún lugar he conocido a Galileo y a Mazarino y a Goethe, y sé que he gozado en los burdeles de Bizancio y en los tugurios de Nueva Orleans, y he sufrido bajo Napoleón, Lenin, Mussolini, Stalin, Machado [...]” (102). Estas palabras del payaso, sumadas a su descripción física, hacen imposible determinar su edad. Sólo podemos precisar que se trata de un hombre viejo y físicamente destruido. Según él mismo aclara: “soy viejo, hijo, sumamente viejo, ¿qué edad tengo?, mil, dos mil años, eso al menos me parece” (100-101).

Don Fuco también ocupa varios espacios. Así, sale del teatro hacia los lugares más trágicos de La Habana para llevar su comedia y perderse “entre los horrores de los barrios marginales, del Husillo, de la Timba, del Romerillo y Zamora. Bajaré el puente de La Lisa, en busca de los espectros y los güijes que habitan junto al río Quibú” (153-154). Dicho de modo más extremo, el “público” de Don Fuco está constituido por homosexuales, ancianos, enfermos (mentales y de Sida), pobres y muertos, niños discapacitados, en fin, el exceso grotesco de la sociedad cubana.

---

<sup>5</sup> Nuevamente, el texto de Estévez invoca a Carpentier. En *La consagración de la primavera*, el personaje de Vera dice una ocasión: “Quien ahora me habla evoca la ciudad de su infancia, ciudad de muchas columnas, infinidad de columnas, columnas en demasía [...]” (34). Igualmente, recuerda al ensayo del mismo autor, “La ciudad de las columnas”: “la increíble profusión de columnas, en una ciudad que es emporio de columnas, selva de columnas, columnata infinita, última urbe en tener columnas en tal demasía” (*Ensayos selectos* 89).

Por lo tanto, existe entre Don Fuco y los espectadores un vínculo que se establece a partir de la diferencia de ambos. Como explica Donald McManus, tanto el payaso como el espectador, son una especie de “outsider” que acepta los términos planteados por la ficción representada pero que, no obstante, se mantiene al margen del “normative character in fiction” que representa dicha ficción (McManus 14).

Pero no sólo hay una identificación entre espectador y payaso sino que éste también logra transformar a aquél. El circuito teatral de Don Fuco se organiza en los extremos de la ciudad, en aquellos lugares marcados por la pobreza, la fealdad y destrucción, la enfermedad y la muerte. El payaso intenta, de ese modo, extender el espacio de la representación llevando la ficción a los lugares de mayor realismo. Don Fuco reconstruye, así, una bohemia compuesta por seres marginales cuyo vínculo principal es el de ser los despojos de una sociedad en crisis.

### **Don Fuco: sus obras de arte**

Don Fuco es el creador de dos grandes obras de arte: 1) la conversión de Victorio y Salma, de abyectos sociales a aprendices de payaso; y, 2) la creación de un teatro dentro del teatro como la obra maestra del payaso.

Victorio y Salma son los otros personajes principales de la novela. Él, un cuarentón homosexual, funcionario de gobierno que decide renunciar a su trabajo y hacerse vagabundo y que vivía en un antiguo hotel abandonado antes de que Don Fuco lo rescatara de la calle y lo llevara consigo al teatro. Ella, una joven jinetera que, huyendo de Sábasaagrada, su proxeneta, se une a Don Fuco y Victorio como residente permanente del Pequeño Liceo.

En el interior del teatro, Victorio y Salma son el único público de Don Fuco y, al mismo tiempo, sus aprendices de payasos:

Cada amanecer estarán en pie frente al maestro, en largas horas de arduo aprendizaje. Salma conoce el misterio de hacer desaparecer rosas y conejos y palomas en sombreros, bolsos y cajas de regalo. Baila con pelotas, abanicos, paraguas, y aprende a mover en el aire barajas españolas ... Victorio no sólo perfecciona el arte de los-poemas-serios-que-dan-risa, sino que aprende la técnica de la danza japonesa, y es capaz de imitar a Don Fuco, de realizar los mismos movimientos como samurái, como geisha, como niño y como anciano.... (196-197)

En este sentido, Don Fuco *crea* los nuevos payasos. Mientras que la novela no presenta el proceso de formación artística de Don Fuco (el payaso es eterno), en cambio, sí presenta el traspaso de Victorio y Salma: de un estilo de vida vinculado con el orden social (ya sea de forma legítima, en el caso de Victorio como funcionario público o de forma ilegítima, en el caso de Salma como jinetera) a una vida regida por parámetros por

fuera de lo económico y sus nuevas formas de articulación. Victorio y Salma, entonces, se acercan más a la vida bohemia decimonónica: la juventud, la pobreza y el rechazo a la sociedad.

Sin embargo, estas condiciones de los artistas en *Los palacios distantes* se dan en un contexto socioeconómico marcado fuertemente por lo informal y, por lo tanto, por la dificultad de acceder a nuevos e inestables medios de subsistencia (Hernández 270). En ese panorama inestable e incierto es que se da la nueva bohemia propuesta por los tres payasos. Para Jerrold Seigel, la bohemia tradicional se define como la apropiación, por parte de jóvenes y no tan jóvenes burgueses, de estilos de vida marginales con el propósito de dramatizar la ambivalencia que sienten hacia sus propias identidades y destinos sociales (11). Similarmente, Victorio y Salma, en el contexto del Período Especial, se enfrentan a la posibilidad de emerger “into a very different place than the one from which they had entered a decade before” (Hernández 267). De esta forma, éstos, a imagen y semejanza de Don Fuco, deciden romper con ese “nuevo orden” y con todas sus posibles configuraciones y, en su lugar, formar “un ejército de payasos” (Estévez, *Los palacios distantes* 201), una especie de *neo bohemia*<sup>6</sup> que, como un collage, se nutre de los restos y del aura de la limitada bohemia de principios del siglo XX cuando Don Fuco era apenas espectador en el Pequeño Liceo recién inaugurado por la princesa rusa. Si “Bohemia grew up where the borders of bourgeois existence were murky and uncertain” (Seigel 11), en la Cuba de *Los palacios distantes*, esa frontera es aún más turbia y el resultado es la caricaturización del artista rebelde: si antes era un joven excéntrico, ahora es tan sólo un payaso grotesco viviendo entre ruinas y actuando para un grupo de abyectos sociales. *Los palacios distantes* presenta, entonces, la degradación de ambos grupos, el burgués y el bohemio.

La entrada de Victorio y Salma, además, permite la puesta en escena de la obra de arte más compleja de Don Fuco: un teatro dentro del teatro. Esta pieza se encuentra oculta en el camerino del Guiñol, en el cual Don Fuco esconde también una inabarcable cantidad de marionetas. Al entrar en el camerino, Victorio descubre, detrás de las marionetas, un teatro de cartón pintado que esconde otras marionetas que incrementarán en él la sensación de perturbadora familiaridad; se trata de muñecos de gran parecido a Salma y a él mismo.

Podría decirse que Victorio se encuentra consigo mismo representado en una figura artificial y caricaturesca que destaca, precisamente, su lado más grotesco y descuidado, “su aspecto de vagabundo” (261). Igualmente, observa, junto al teatrillo de cartón, unos papeles sobre la mesa en los cuales puede leer palabras como: “derrumbe,” “azoteas,” “hambre,” “sábanasagrada,” “iglesia,” “cementerio,” “muerte” (261). Es decir, el pequeño teatro de cartón está acompañado por el texto que determinaría una posible puesta en escena, y todos esos elementos (marionetas y guión) tienen un

---

<sup>6</sup> Tomo el término “neo bohemia” de Richard Lloyd en su trabajo *Neo-Bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City* (2006) en el cual estudia los cambios urbanos y sociales en el barrio Wicker Park de Chicago a partir de los años 90.

referente real en las anécdotas vividas por Victorio, dentro y fuera del teatro. Mas aun, Don Fuco ha podido reproducir, junto al teatrillo, no sólo la vida de Victorio, sino también todo el mundo exterior, La Habana. En palabras del propio payaso: “Aquí está todo ... la Isla entera puede hundirse mañana mismo, lo que no puede desaparecer son las ruinas de este teatro” (264). Don Fuco ha logrado, entonces, una obra de arte a partir de la mimesis, pero también, de la sinécdoque: la representación de todo lo que es La Habana compuesta de sus partes conglomeradas en el interior de un teatro.

Entre las marionetas del teatrillo se destacan otras dos por ser particularmente ominosas: un policía armado y una *ballerina* vestida con tutú blanco que ha sido “teatralmente manchado con pintura roja para que simule sangre” (261). Ese escenario coincide con lo que Victorio presenciara más adelante: la entrada de Don Fuco vestido con un traje blanco de *ballerina* y la llegada al teatro de Sábanasagrada, armado y vestido de policía, en busca de Salma. Lo representado en el pequeño teatro aparece, entonces, como obra en el interior del Pequeño Liceo. Por otro lado, esa puesta en escena es llevada al máximo de sus posibilidades al añadir varios niveles de representación: el payaso (quien, podría decirse, ya es la representación de un personaje), representa a una bailarina que representa, a su vez, un cisne. En el interior de esta caja china está Don Fuco-hombre (no el payaso) a quien realmente no conocemos. La ficción, por lo tanto, va cubriendo el espacio de la realidad mediante una superposición de capas. A pesar de su asombro, Victorio y Salma continúan actuando sus “roles” de espectadores impuestos por Don Fuco. El proxeneta, en su papel de policía, dispara contra “el viejo-payaso-bailarina-cisne” quien cae muerto sobre el centro del escenario. Salma, finalmente, reacciona atacándolo con un busto de bronce de José Martí que adornaba el teatro.<sup>7</sup> Sábanasagrada muere de un golpe y su cuerpo cae sobre el cadáver del payaso.

Los personajes-vueltos-actores terminan representando en el teatro real una escena de la vida real (porque la muerte del payaso y de Sábanasagrada ocurre en realidad) pero que ya había sido “ensayada” en el teatro-maqueta. En ese sentido, la ficción predispone (o controla) la realidad. Por lo tanto, esta escena deja de pertenecer al mundo real para convertirse en ficción aun cuando tenga consecuencias reales en el orden de lo verdadero.

---

<sup>7</sup> A lo largo de la novela se presenta el personaje de Salma cargando el busto de José Martí el cual pertenece a la utilería del Pequeño Liceo. En este sentido, como el resto de las reliquias, la imagen de José Martí está también degradada y parodiada, es decir, de representar la fundación de la nación pasa a ser un mero objeto decorativo. Sin embargo, el uso decorativo se transforma cuando Salma utiliza a José Martí como arma letal. Es decir, el símbolo nacional tiene que ver con la fundación pero también con la desintegración; es elemento de inclusión pero también de exclusión. En *El bailarín ruso de Montecarlo* la figura de Martí, como se verá, también es imprescindible porque es, de alguna forma, el disparador o el (pre)texto del relato y del auto exilio del personaje principal. Otra vez, Martí representa la inclusión y la exclusión. Curiosamente, Francisco Morán señala cómo es casi imposible encontrar referentes a la figura de Julián del Casal en Cuba mientras que las alusiones a Martí se encuentran por todas partes, su aura es omnipresente (“El museo ideal”).



Así, el teatrillo no sólo es una mise en abyme, sino también una prolepsis del desenlace de Don Fuco, desenlace que él mismo planificó cuando construyó la maqueta y sus marionetas.

La mayor obra de arte de Don Fuco es, entonces, inmortalizar el momento preciso de su muerte al convertirla en arte y, más aun, en arte teatral cuya capacidad de repetición es infinita. Mientras que a la realidad sólo se puede acceder a través de lo trágico (con la muerte, lo único real dentro del Pequeño Liceo), ese momento real es rápidamente transformado en ficción. Si Don Fuco intentaba llevar el escenario teatral a todos los rincones malditos de La Habana, la escena dentro del teatro intenta imponer al arte como el único organizador de la realidad y, además, como algo capaz de eternizarse, de ser, como Don Fuco, todos los tiempos: “el arte verdadero no es viejo ni joven, ni antiguo ni moderno ni posmoderno ni transmoderno ni novísimo ni postnovísimo [...] el arte es arte y punto,” explica el payaso (108).

De acuerdo a Beebe, “life and art are interchangeable. Life can be converted directly to art, but to do so is to destroy life” (16). En *Los palacios distantes* triunfa el arte al morir Don Fuco. Sin embargo, ese momento final (el instante en que pasa de la vida a la muerte) implica, debido al medio artístico, su propia perpetuación. Ese traspaso puede repetirse constantemente sólo a través del arte. Así, Don Fuco sentencia: “el único valor deseable es el de lo artificioso” (103).

### **Constantino: de la academia a la bohemia<sup>8</sup>**

*El bailarín ruso de Montecarlo* es la historia de Constantino Augusto de Moreas, un intelectual cubano dedicado a estudiar la obra de José Martí. La novela comienza con su llegada a Madrid rumbo a Zaragoza a donde acudía como invitado a un simposio sobre el revolucionario cubano. Después de recorrer Madrid, Constantino abandona sus planes, destruye su pasaporte, se deshace de gran parte de sus pertenencias, y toma un tren a Barcelona. Allí, se aloja en Quo Vadis, un hostel antiguo y en mal estado en donde logra recordar sus años en Cuba cuando conoce al bailarín ruso en el invierno del 1969 o 1970. En el hostel, Constantino conoce a la recepcionista, a quien acabará apodando Patti Bazán (por Adelina Patti, una cantante de ópera y Emilia Pardo Bazán, la escritora gallega, ambas artistas durante el siglo XIX). Ambos comienzan una relación basada principalmente en el intercambio de historias hasta que, finalmente, emprenden juntos un viaje a Montecarlo inspirado en la breve y extraña relación que tuvo Constantino con el bailarín ruso con quien había pensado fugarse a Europa.

Lo primero que destaca la narración es la dificultad de verificar la identidad de Constantino y la del propio narrador. De esa forma, lo que entra en juego es el texto mismo: por un lado, se trata de una novela de artista propiamente hablando porque

---

<sup>8</sup> La frase hace referencia al artículo de Harry Levin, “From Bohemia to Academia,” en el cual reflexiona sobre la creciente cantidad de escritores afiliados a varias Universidades en Estados Unidos en las cuales imparten cursos.

presenta la formación de un personaje en artista y, por otro lado, el relato *es* la obra de arte del artista-narrador. Mientras que en el prólogo a la novela Constantino aparece como un personaje, “habanero de sesenta años, muchas lecturas, biografía pobre y nombre evidentemente falso [...] miope, feo sin exageración y colosalmente escéptico” (Estévez, *El bailarín ruso* 15),<sup>9</sup> en el primer capítulo pasa a ser narrador de su propia historia: “Sé bien lo que escribo, porque Constantino Augusto de Moreas soy yo” (19). Se trata, entonces, de una novela autobiográfica<sup>10</sup> relatada por Constantino quien intentará dar cuenta de su viaje a Europa al mismo tiempo que intentará desmentir lo sugerido por el narrador omnisciente cuando asegura que “hasta hoy, las razones de semejante viaje no han estado claras para nadie” (15).<sup>11</sup> De esta forma, entre el prólogo y el primer capítulo se desata una doble disputa: por un lado, la identidad del narrador (él/yo); por el otro, la autoridad de éste.

Más aun, si la autobiografía, como indica Roy Pascal, es una herramienta restringida ya que “[i]t cannot experiment, it cannot invent conditions in order to exploit all the possibilities of the subject, it cannot see the author’s impact on others” (177), la estrategia del autor autobiográfico en *El bailarín ruso de Montecarlo*<sup>12</sup> consiste en intentar corregir esta restricción mediante el desdoblamiento: ser “él” y “yo” al mismo tiempo, es decir, distinguir gramaticalmente los momentos en los cuales es el narrador y en los cuales es lo narrado. De ese modo, el mundo que presenta el narrador en tercera persona termina siendo el mismo que el mundo del narrador en primera persona. La afirmación de Constantino, entonces, es una especie de reescritura de la declaración flaubertiana, “Madame Bovary c’est moi,” aun cuando el lector ya ha sido advertido de la falsedad del nombre. Al igual que Don Fuco nunca puede abandonar su papel de payaso para revelar al hombre que lo encarna, es decir, que, hasta cierto punto, no

---

<sup>9</sup> Todas las citas pertenecen a la edición de Tusquets (2010) citada en la bibliografía del artículo y se identificarán desde este momento con el número de página.

<sup>10</sup> Al hablar de novela autobiográfica sigo la definición propuesta por Philippe Lejeune en su estudio sobre la autobiografía, *Le pacte autobiographique* (1975).

<sup>11</sup> En realidad, la confusión comienza en el título, *El bailarín ruso de Montecarlo*, que propone la biografía del bailarín la cual, irónicamente, es presentada brevemente por el propio Constantino quien luego la pone en duda. “Han pasado muchos años y ahora mismo no puedo asegurar si alguna vez me interesó la veracidad de su historia” (109). Del mismo modo que Constantino desmiente al narrador del prólogo, también desmiente la historia del bailarín: “[S]ospechaba que era matancero, con muchos deseos de bailar, que se había creado una hermosa historia. Mentía, sí, con toda certeza, ¿y qué?” (109).

<sup>12</sup> Me refiero dentro de la ficción misma y no a Estévez como el autor de *El bailarín ruso de Montecarlo*.

puede salir del nivel de la ficción,<sup>13</sup> Constantino no puede revelar su verdadero nombre así que se oculta tras una identidad ficticia; se hace personaje. De hecho, hacia el final de la novela, cuando Constantino inicia el viaje a Montecarlo, tanto éste como Patti Bazán, (de nombre igualmente desconocido y que, como el de Salma en *Los palacios distantes*, hace alusión a una identidad artística),<sup>14</sup> van transformándose de personas a personajes completando así el proceso de “ficcionalización”: “Sabíamos que nuestros pasos no resonaban en las calles, sino en los sueños de otros. Éramos personajes, los figurantes que acuden a los sueños de los otros” (178-179).

La conversión a personajes sólo es posible en el viaje. Al igual que el texto, el motivo del viaje entra en juego: sin viaje no hay formación artística y es el viaje, precisamente, el motivo principal del texto narrativo entendido como obra de arte. El viaje impulsa la escritura y la escritura es la explicación del viaje.

En gran medida, el viaje permite el desarrollo de la personalidad artística de Constantino. De acuerdo a Rudolph y Margot Wittkower “an autobiography means looking at one’s own life as an observer, seeing it in history and as a part of history; it needs the distance of self-reflection, and introspection became an important character trait of the new race of artists” (15). En la novela de Estévez, el viaje plantea este doble movimiento: distanciamiento e introspección. Es decir, el viaje (externo) aleja a Constantino de su contexto inmediato al mismo tiempo que lo sume en un proceso de introspección (viaje interno). Al explicar el proceso de distanciamiento necesario para el artista, Beebe argumenta que éste debe pasar por la alienación (“alienation”) antes de lograr el distanciamiento (“detachment”) necesario (y hasta deseado) (261). Mientras que distanciarse es algo propio del artista y una experiencia imprescindible para lograr “freedom from the demands of life” (Beebe 13), la alienación, en cambio, “implies estrangement from something previously accepted” (Beebe 260). Constantino, por su parte, está des-familiarizado ya que no puede establecer un parentesco o vínculo con ningún miembro de su familia o su entorno debido a su deformidad física. En este sentido, el “yo” autobiográfico se aliena desde su infancia, según él mismo narra: “Yo había nacido con una pierna más delgada y más corta que la otra. Una malformación que nunca he sabido a qué se debió, si hereditaria, si poliomielitis, si una simple mutación genética. Nadie se preocupó por decirme si había otro cojo en la familia” (68).

Para Carl D. Malmgren, el artista posee siempre una marca, ya sea en un sentido literal o en uno figurativo (6). Esa marca puede estar presente en su nombre, su apariencia y comportamiento, así como en su origen familiar. En el caso de Constantino, la marca se manifiesta en las tres formas: su nombre falso, su cojera, su miopía y su falta de parentesco.

---

<sup>13</sup> De hecho, el propio nombre de Don Fuco es ambiguo; parece más bien un apodo aun cuando el payaso se presenta de esta forma extraña que apunta a su identidad confusa: “El mío [nombre] es Don Fuco, Don Fuco, bueno, comprenderá, no me llamo Don Fuco, pero Don Fuco es como me llamo” (99).

<sup>14</sup> En una conversación con Victorio, Salma asegura que se puso ese nombre por Salma Hayek, su actriz favorita.

Más que destacar una diferencia, argumenta Malmgren, la marca indica, en cambio, una sensibilidad propia del artista (7). En *El bailarín ruso de Montecarlo*, esa sensibilidad se hará patente durante el viaje de Constantino por Barcelona y, más tarde, en el camino hacia Montecarlo. Poseer esa sensibilidad lo lleva a realizar el viaje pero, también, es en el viaje cuando se agudizan su sensibilidad, su capacidad de introspección y el momento en el cual llega a su punto culminante el proceso de distanciamiento.

Según Roberta Seret en su estudio sobre el *Künstlerroman* moderno, el motivo del viaje es propio de este género. “The creative individual is a particularly appropriate protagonist for the voyage motif, by nature of his volatile personality and demanding intellect .... To escape the common existence of daily life the artist on occasion dwells in a world of nostalgic dreams and intangible ideals” (2-3). Constantino hace dos viajes en la novela: el primero, el viaje forzoso a San Miguel de los Baños en donde conoce al bailarín y, el segundo, el viaje a Europa inspirado en la breve relación que mantuvo con éste. Similar al *Quijote*, el primer viaje estará marcado por la ficción y la fantasía: es en este viaje que Constantino conoce al bailarín quien terminará siendo parte de la ficción y, además, será descrito como una fantasía misma. El segundo viaje, una vez llega a España, es el viaje en el cual se constatan los elementos que componen esa ficción. Si Don Quijote, en el segundo tomo, se enfrenta con su versión novelada una vez llega a Barcelona, Constantino se enfrentará ahí al recuerdo de aquello que inspirará la escritura de la novela autobiográfica: el bailarín, y otros elementos de su infancia y juventud.<sup>15</sup>

### Constantino: el primer viaje

En el invierno del 69 o del 70 (Constantino no puede precisar), un grupo de académicos norteamericanos se había dado a la tarea de rastrear en los textos de José Martí rasgos de su posible homosexualidad. La reacción negativa de “un viejo profesor, desvaído poeta originista, desvaído crítico católico, incongruentemente integrado a una revolución atea y anticlerical,” posible alusión a Cintio Vitier, insta a Constantino a publicar un artículo en el cual cuestiona las premisas revolucionarias acerca de la homosexualidad. Esta respuesta de Constantino genera una disputa académica y, en consecuencia, será enviado a cortar caña de azúcar. Una vez en el cañaveral de Guacamaro, Constantino intenta escapar provocándose un accidente que lo lleva al hospital de San Miguel de los Baños. Es ahí, en las ruinas de un antiguo hotel próximo al hospital, que Constantino ve por primera vez al bailarín ruso.

---

<sup>15</sup> En realidad, podría decirse que se trata de tres viajes. El primero a San Miguel de los Baños, el segundo a España y, el tercero, rumbo a Montecarlo. Hay una breve pausa entre el segundo y el tercero durante la cual Constantino permanece en Barcelona. En ese caso, podríamos hablar, como con El Quijote, de las tres salidas de Constantino. Sin embargo, analizo los últimos dos viajes como uno solo ya que el viaje a Montecarlo surge del mismo impulso y motivo que el viaje a Barcelona; uno es una extensión del otro.

El bailarín ruso aparece, en un principio, más como una silueta o espejismo que como un ser de carne y hueso. La primera imagen que Constantino tiene del bailarín en el interior del hotel en ruinas está mediada por “varios pedazos de espejo” en los cuales “parecía reflejarse, muchas veces, un torso desnudo” (104). Los movimientos de este cuerpo, fragmentado a causa del espejo roto, no obstante indican que se trata de un bailarín: “Un muchacho tenía un brazo en alto, arqueado, mientras que el otro se apoyaba en una improvisada barra de yana que se ajustaba entre los espaldares de dos taburetes destrozados. El joven inclinaba el torso hasta que la frente casi quedaba a punto de tocar las rodillas” (104-105). Pero, aun a pesar del movimiento, la descripción que hace Constantino dan al lector la sensación de estar ante una bella escultura y no un ser viviente: “La cabeza alta, el torso recto, erguido, los brazos que dibujaban arcos sobre la cabeza, las piernas, rigurosamente vueltas hacia fuera .... El cuerpo, la cara, eran inmensamente viriles .... La boca gruesa, dibujada y roja, la sonrisa, los dientes manchados por el tabaco, en uno de los cuales brillaba una estrellita de oro.” (106-107). El bailarín es, entonces, artista (practica el arte de la danza) y, al mismo tiempo, un bello objeto de arte.

Al igual que los performances de Don Fuco, la relación que surge entre Constantino y el bailarín sólo es posible en los márgenes de la ciudad y, dentro de éstos, en los espacios destruidos. Si los espacios de la bohemia, como el Quartier Latin o Greenwich Village, eran un refugio, un símbolo de rebeldía y de creación artística y propiciaban el establecimiento de comunidades de artistas (Beebe 78), en la Cuba de Constantino no existe esta opción. La desolación del antiguo hotel no permite la formación de una bohemia. De hecho, por momentos pareciera que ni siquiera el bailarín existe o que es, a penas, parte de la ruina. Ambos, bailarín y ruina, aparecen como proyecciones de la mente creadora de Constantino: “Mientras yo regresaba al hospitalito, él era una silueta, una sombra chinesca que parecía danzar en las cornisas del antiguo hotel en ruinas” (118).

Si Constantino va haciéndose personaje de la ficción a medida que avanza el relato, el bailarín como figura va desvaneciéndose: de una imagen quebrada en el espejo, a un bailarín hermoso y decadente a, finalmente, una silueta y sombra chinesca. En cualquier caso, la presentación del bailarín es siempre una écfrasis, una descripción de una imagen artística que, en este caso está, como Don Fuco, inserta en medio de escombros. Para Del Prado Biezma, Bravo Castillo y Picazo, “[l]os seres que vemos evolucionar entorno al héroe en esta modalidad de novela [autobiográfica] no son criaturas insufladas de vida propia y que determinadas circunstancias imaginadas hacen que se afronten, sino simples proyecciones del espíritu o del corazón del héroe, es decir, del autor mismo” (256). La imagen del bailarín es percibida por Constantino quien después la devuelve al lector convertida en parte de la ficción y en una obra de arte. El bailarín, así, es el artista que se vuelve arte por medio de la mirada artística de quien lo percibe.

### Constantino: el segundo viaje

Si el viaje y la estadía en San Miguel de los Baños produce una obra de arte (el bailarín), también tendrán otras consecuencias, principalmente, el viaje a Europa. Aun cuando Constantino se dirigía a Zaragoza, éste, como Don Quijote, toma rumbo a Barcelona “sin tocar Zaragoza” (Cervantes 345). Para este viaje, Constantino sólo conserva unos cuantos objetos personales, entre ellos, el libro *Memorias de ultratumba*, autobiografía y libro de viajes de Chateaubriand.<sup>16</sup>

Al pensar en la estructura de *El bailarín ruso de Montecarlo*, resulta significativo que *Memorias de ultratumba* sea el libro de cabecera de Constantino y el último objeto que éste pierde. De alguna forma, en el viaje de Constantino lo que va permaneciendo y destacándose es la ficción expresada, como en *Los palacios distantes*, en una mise en abyme: la autobiografía dentro de la autobiografía. Es decir, en el viaje y distanciamiento que éste implica, Constantino inicia un proceso de introspección que culminará con su gran obra de arte: su autobiografía.

El relato autobiográfico inicia con el segundo viaje de Constantino. Una vez llega a Barcelona, Constantino tiene la posibilidad de continuar su transformación iniciada en el encuentro con el bailarín: de académico a artista. En Barcelona, Constantino puede convertirse en el dandy baudelaireano para el cual “[t]he crowd is his element” (Baudelaire 9). Según Constantino: “Aquí [en Barcelona], en cambio, sí que ‘soy Nadie’, como Ulises cuando logró escapar del gigante con un solo ojo. Nadie. Ni siquiera un ‘rostro en la muchedumbre’. Más bien, la muchedumbre” (34). Sin embargo, similar a Don Fuco, no se trata de la figura joven y elegante que aspiraba ser el dandy, sino de un hombre viejo, cojo, feo y miope; es, por el contrario, la caricatura de un dandy o un dandy venido a menos.<sup>17</sup>

El dandysmo, además, es sólo posible fuera del contexto cubano. Si “[the dandy] marvels at the eternal beauty and the amazing harmony of life in the capital cities, a harmony so providentially maintained amid the turmoil of human freedom” (Baudelaire 10), este ensimismamiento dejó de ser posible en La Habana del siglo XXI. La modernidad necesaria para eso sólo existe como recuerdo y nostalgia del glamour y de la belleza ya perdidos:

---

<sup>16</sup> Curiosamente, Victorio, al abandonar el caserón antiguo donde vivía al comienzo de *Los palacios distantes*, también se deshace de la mayoría de sus pertenencias las cuales quema en una hoguera improvisada. Entre los objetos rescatados del fuego, Victorio conserva una vieja fotografía y, como Constantino, un libro de memorias. Se trata, en su caso, del tomo *La princesa de los Ursinos* de las *Memorias* de Saint Simon.

<sup>17</sup> De acuerdo a Kelly Comfort la apariencia del dandy puede definirse como “elegant and refined,” su personalidad como “artistic, dignified, gentlemanly, witty, blasé, and with discriminating taste,” su conducta como “independent, self-masterful, self-assured, and with great aplomb,” y su posición social como “elitist, aristocratic, free from work, and with unlimited credit and leisure time” (117).

“Los edificios [en Madrid] no amenazaban con derrumbarse [...] Porque en 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” (22).

La Habana que evoca Constantino es similar al Pequeño Liceo que describe Don Fuco y, al igual que en el teatro, cuyo camerino es el pasaje entre dos mundos, realidad y ficción, el hostel Quo Vadis en Barcelona funciona también como el pasaje del flâneur, el espacio intermedio entre la calle y el interior (Benjamin 51). De hecho, el propio nombre del hostel, Quo Vadis, -en latín, “¿A dónde vas?”- apunta también a esa ambigüedad: pasado o presente, La Habana o Barcelona. Es en el hostel en donde Constantino podrá pasar del exterior (Barcelona) al interior (Cuba como recuerdo): “He vuelto a experimentar la alegría de creer que, en efecto, ya he estado en la habitación del hostel Quo Vadis. Sí, me prevengo, en otra lejana época ya estuviste aquí. O tal vez se trate de que este hostel se alzaba en otro lugar en donde estuve hace años y años [...]” (54).

Ese recuerdo se activa en Constantino en el interior de su habitación al presenciar dos representaciones artísticas que, de alguna forma, están vinculadas con su pasado: el cuadro de Nijinski en la pared y la música de Stravinski que entra por la ventana. Mientras que el cuadro en la pared es una alusión al bailarín ruso, la música que se escucha desde la habitación, por su parte, le hace recordar su pasado en la casona de Marianao en donde el tío Máximo tocaba piezas de Stravinski en el piano.<sup>18</sup> Todos estos recuerdos serán parte de su autobiografía, es decir, serán parte de una trayectoria que va de la experiencia a la memoria y, finalmente, a la ficción. En el hostel, entonces, se funden realidad y ficción pero, igualmente, se funden los tiempos y las imágenes, todo en el mismo espacio.

A pesar de que el viaje de Constantino muestra una linealidad (comenzar en Madrid y terminar en Montecarlo), el recuerdo y la escritura, en cambio, son más caprichosos y no responden a una lógica espacio-temporal.

---

<sup>18</sup> Tanto la novela de Chateaubriand, como el cuadro en la pared del hostel y la música que entra por la ventana crean un juego de dobles a lo largo de la novela. Por un lado, la autobiografía que contiene otra autobiografía; el cuadro en la pared cuya descripción es similar al bailarín real y que, además coincide con la imagen del cuadro utilizada en la portada del libro (“L’après-midi d’un faune” de Léon Bakst); y, finalmente, la música de Stravinski que el personaje escucha en Cuba y, más tarde, en Barcelona. Por otro lado, la comparación implícita entre Constantino y José Martí como intelectuales exiliados. Algunas reseñas, publicadas en suplementos literarios de diferentes diarios, como *El mundo* o *El país*, destacan el “giro hacia la sencillez” en la prosa de esta novela, un estilo que se aleja del conocido barroquismo carpenteriano que caracterizaba sus novelas anteriores: *Tuyo es el reino* (1998), *Los palacios distantes* (2002), *Inventario secreto de La Habana* (2004) y *El navegante dormido* (2008) (Basanta). Este cambio de estilo se caracteriza en los “capítulos no largos, párrafos cortos, y frases breves que a veces llegan a la desnudez de la sintaxis nominal” (Basanta) contrario a las otras novelas de prosa más compleja y larga. No obstante, propongo que, a pesar de la simplificación sintáctica del texto, ese juego de dobles complejiza la forma literaria y la hace igualmente barroca.

La condensación de tiempos y espacios en el relato autobiográfico es, probablemente, la máxima expresión de la capacidad artística de Constantino. Precisamente, al final de la autobiografía, Constantino presenta el momento en el cual colapsan todas las partes en un mismo instante y sensación:

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 [...] 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)<sup>19</sup> el que ha logrado reunir los tres instantes de una vida, los tres instantes que confluyen en esta noche. (186)

En el viaje por Barcelona y hacia Montecarlo, Constantino se ha distanciado de su familia, de la academia, de Cuba, de sus pertenencias. Ante la disyuntiva del artista, arte o vida, Constantino parece haber privilegiado el arte al abandonar todo lo anterior y crear un mundo nuevo hecho de partes del mundo anterior. “Ultimately, the artist must turn to himself, look into his soul, draw upon his imagination, and create his own world” (Seret 3). Ese nuevo mundo del artista es, para Seret, el resultado de la culminación del viaje y es, además, “the creator’s homeland” (1). Pero, curiosamente, Constantino rechaza la idea de la “patria” como el motivo que justifica el viaje: “[...] mi compañera y yo no vamos al encuentro de Algo-Progigioso-Trascendente, no vamos a reunirnos con la Historia, mucho menos con la Patria, convertida en solemne dama, velada y de negro” (171). Al llegar a la frontera entre España y Francia, Constantino señala, además, que él es un indocumentado. Similar a Hernán Cortés, con este gesto Constantino quema las naves, es decir, no puede volver a Cuba. Al destruir el objeto material que lo identifica con una nación (el pasaporte) Constantino, irónicamente, se convierte en un eterno viajero sin patria.

El rechazo de la Historia y de la Patria plantea otro dilema para Constantino, el de debatirse entre dos modelos de artista que, a menudo, son definidos como opuestos: José Martí y Julián del Casal. Mientras que Martí es considerado por la crítica como “el intelectual público por antonomasia,” Casal expresa, en su poema “Nihilismo,” “esa sombría relación con la historia, elevándola, casi, al nivel de una ética de la indiferencia o del desdén de un sujeto que ‘nada ansía’” (Rojas 147). Como explica Francisco Morán, Martí sería considerado “el paridor, el dador de la patria. Por oposición, Casal vino a representar el evadido, retirado a su torre de marfil” (“Modernismo e identidad”).

Constantino, el intelectual y biógrafo de Martí, decide abandonar su carrera y opta por asumir la actitud flâneurista de los personajes de Casal: “¿Y qué sucede? Que ya no es inocente esto de andar por Barcelona. Ahora indago. Ahora exploro. Registro cada rincón, cada gesto, cada cara.

---

<sup>19</sup> Esta declaración de Constantino vuelve a apuntar al desdoblamiento narrativo en la novela.



En este instante Barcelona ha dejado de ser una simple ciudad para transformarse en el lugar donde hallar, por decirlo solemne y rápidamente, ‘la simultaneidad del tiempo’” (122). Al recorrer Barcelona en busca de algo, Constantino se siente conmovido y entusiasmado descubriendo “parques vacíos,” “tiendas cerradas,” escaparates “iluminados,” “parejas que se alejan hacia los rincones de las murallas,” “putas con su habitual alegría,” “gente que se agolpa a la puerta de un teatro,” “los negocios pakistaníes abiertos hasta altas horas de la noche”, la música de estos negocios y la gente en ellos (123-124). En fin, descubrir la belleza “que, es cierto, parece venir desde una distancia mucho mayor que la que pueda medirse, en millas o kilómetros, desde Barcelona hasta Kabul, Karachi, Bombay o Teherán” (125). En cambio, en La Habana, nadie se “agolpa a la puerta de un teatro” sino que, por el contrario, las multitudes “viajan a los campos donde se chapea o recolectan viandas y donde se corta la caña de azúcar con el mismo método que hace dos siglos” (Estévez, *Los palacios distantes* 202). El dandy cubano, entonces, se queda preguntando, como el narrador de *Los palacios distantes*, “¿Nunca tuvimos un Baudelaire que nos enseñara la terrible belleza de la carroña?” (203).

## Conclusión

*Los palacios distantes* y *El bailarín ruso de Montecarlo* suponen una mirada a elementos surgidos en Latinoamérica en el cambio de siglo XIX al XX: el artista como partícipe de una sociedad cambiante y/o en crisis. Sin embargo, esta mirada se produce en un nuevo cambio de siglo, del XX al XXI, y refleja una nueva crisis: el lugar del artista y del arte en un espacio en ruinas.

Las novelas de Estévez, por lo tanto, son retratos (autorretratos en el caso de *El bailarín ruso de Montecarlo*) de artistas sumidos en un mundo destruido del cual sólo permanecen restos, reliquias de un pasado al que sólo es posible acceder ahora mediante el coleccionismo (Don Fuco) o el recuerdo (Constantino). Así, Don Fuco y Constantino son los encargados de reconstruir y transmitir una historia que termina siendo su obra de arte: para Don Fuco, porque supone la reconstrucción mimética de la ciudad y del teatro, así como la conversión de Victorio y Salma en payasos como él; para Constantino, porque su historia se convierte en una autobiografía, es decir, en un texto narrativo. Sin embargo, mientras que el mundo re-construido por Don Fuco en *Los palacios distantes* es una degradación del anterior porque está hecho de partes arruinadas y grotescas (él mismo, por ejemplo), en *El bailarín ruso de Montecarlo* hay una apuesta por la creación de un nuevo mundo, inspirado en la experiencia del pasado. La condición para ese nuevo mundo, no obstante, es la pérdida de objetos ligados al pasado y a la identidad de Constantino. Lo único que conserva, sin embargo, es el libro de Chateaubriand, es decir, lo literario que representa la conversión de Constantino: de académico a artista.

Por su parte, si el París que describe Julián del Casal en su crónica “La última ilusión” (1893) es “a city of artists, whose treasures are neither known nor knowable to the masses” (Comfort 122), La Habana de Don Fuco es, en cambio, aquella compuesta por ruinas y por los verdaderos despojos de una sociedad en crisis, la sociedad del Período Especial. Don Fuco y los espectadores de sus performances, entonces, representan una bohemia que forzosamente se distancia de un sistema igualmente en crisis, el socialismo. Esta bohemia, contrario a la bohemia decimonónica de Casal, sí es una masa, pero se trata de una masa compuesta por un sector de la población que no participa del mercado laboral o que participa de un mercado ilegal o extra oficial. Si el bohemio decimonónico apuesta por una bohemia que se aproxima, de alguna forma, a los valores del socialismo, durante el Período Especial, el fracaso del socialismo produce, entonces, una especie de bohemia en masa.

Si “in aestheticism, authors and artists want to distance their subject matter from ‘real’ and ‘everyday’ life, and they do so by conjuring distant and exotic realms, fashioning fantastic and unreal spaces, and taking on forbidden and taboo themes” (Comfort 6), en *Los palacios distantes* y en *El bailarín ruso de Montecarlo* esto se logra mediante un abandono del trabajo y una búsqueda de lo estético, es decir, mediante la adopción de un estilo de vida próximo al ideal del “arte por el arte.” El fin para Don Fuco, Victorio, Salma y Constantino es siempre la realización de un viaje y la construcción, por medio del arte, de mundos distantes de la Cuba del presente: el Pequeño Liceo y Montecarlo.

#### OBRAS CITADAS

- Basanta, Ángel. “Reseña: *El bailarín ruso de Montecarlo*.” *El Mundo* 9 July 2010, Ed. Impresa: n. pag. Web.
- Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. London: Phaidon Press, 1995. Print.
- Beebe, Maurice. *Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction. From Goethe to Joyce*. New York: New York UP, 1964. Print.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*. Trans. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972. Print.
- Berman, Marshall. *All That is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. New York: Pinguin, 1988. Print.
- Carpentier, Alejo. *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2003. Print.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 2 Vols. Madrid: Editorial Magisterio Español, S.A. 1971. Print.

- Comfort, Kelly. *European Aestheticism and Spanish American Modernismo: Artists Protagonists and the Philosophy of Art for Art's Sake*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. Print.
- Del Prado Biezma, Javier, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo. *Autobiografía y modernidad literaria*. Ciudad Real: Ediciones de la U de Castilla-La Mancha, 1994. Print.
- Estévez, Abilio. *El bailarín ruso de Montecarlo*. Barcelona: Tusquets, 2010. Print.
- . *Los palacios distantes*. Barcelona: Tusquets, 1999. Print.
- Hernández, Rafael. *History of Havana*. Trans. Dick Cluster. New York: Palgrave Macmillan, 2006. Print.
- Lejeune, Phillipe. *Le pacte Autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975. Print.
- Levin, Harry. "From Bohemia to Academia: Writers in Universities." *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 44.4 (1991): 28-50. Print.
- Lloyd, Richard. *Neo-Bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City*. New York: Routledge, 2010. Print.
- Malmgrem, Carl D. "From Work to Text: The Modernist and Postmodernist Künstlerroman." *A Forum on Fiction* 21.1 (1987): 5-28. Print.
- Marcuse, Herbert. *Il 'romanzo dell'artista' nella letteratura tedesca*. Trans. Renato Solmi. Torino: Einaudi, 1985. Print.
- McManus, Donald. *No Kidding! Clown as Protagonist in Twentieth-Century Theatre*. Newark: U of Delaware P, 2003. Print.
- Morán, Francisco. "Modernismo e identidad en Julián del Casal y José Martí: Cuba en la encrucijada finisecular." *La Habana Elegante* 3 (1998): n. pag. Web. 15 Abril 2012.
- . "El museo ideal de Julián del Casal: caminando sobre cristales rotos." *La Habana Elegante* 46 (2009): n. pag. Web. 28 Feb. 2012.
- Pascal, Roy. *Design and Truth in Autobiography*. New York: Garland Publishing, 1985. Print.
- Rojas, Rafael. *Essays in Cuban Intellectual History*. New York: Palgrave-Macmillan, 2008.
- Seigel, Jerrold. *Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. New York: Viking, 1986. Print.
- Seret, Roberta. *Voyage into Creativity: the Modern Künstlerroman*. New York: Peter Lang, 1992. Print.
- Welsfor, Enid. *The Fool: His Social and Literary History*. New York: Doubleday, 1961. Print.
- Wittkower, Rudolph y Margot Wittkower. *Born Under the Sun: the Character and Conduct of Artists*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1963. Print.