



*Un baile imaginado:
Anais Nin y
la danza
cubana*



3. Un baile imaginado: Anais Nin y la danza cubana

¡Tambor, lágrima errante, a la deriva!

Conjuro vudouista del Caribe,

Tu alma torturada y sensitiva

Se pierde en el silencio que la inhibe

Jorge Artel

Todos los deseos no realizados son niños encarcelados

Anais Nin

Mucho me he preguntado ahora, leyendo, releyendo a Anaïs Nin y a Henry Miller, a Miller con Anaïs, años después, qué es eso que solemos llamar escritura y de qué manera un escritor se acerca a la danza, ya no como una reflexión u observación consciente, sino como una inmersión profunda en el espacio del trance, en este caso con respecto a la música afrocubana en la París de los años treinta.

En el contraste de las escrituras de Anais Nin y Henry Miller, tan escindidas de cualquier definición de diccionario, en los márgenes empieza uno a sentir, a imaginar, a experimentar, que para ellos, escribir no era relatar historias, escribir no era encuadernar anécdotas, recopilar sucesos. Para Anais Nin más bien la escritura se da, no tanto por las vías del psicoanálisis, sino por la revelación de la danza como umbral sensorial, su concepción del cuerpo fue transformada... “el artista vio más en el sueño que el psicoanalista. El poeta inventó un significado. Así es como debe ser. La visión

Un baile imaginado: Anaïs Nin y la danza cubana

del artista. El artista es el héroe. (Louveciennes, 10 de enero de 1934).” (Nin, A. 2003, p 227).

La escritura, a través de ellos, es una forma de auscultación animal. Dice Miller que “el mundo cada vez se parece más al sueño de un entomólogo” (*Trópico de cáncer*, 2002, p 153). Quizá sea cada vez más la pesadilla de un entomólogo y nosotros seamos *sosies*, dobles, o más bien figurantes de Gregorio Samsa. Pero olvidemos por un instante las pesadillas, que pesan. Miller sería una especie de entomólogo de Gregorio Samsa ambulante, siempre buscando el contacto extremo con los sueños. En cambio, Anaïs sería una entomóloga de si misma. Gran diferencia. Miller es un pornógrafo, como lo define Brassai, como en este pasaje de *Trópico de Capricornio*:

*Cuanto más pesado se hace mi cuerpo
Más ligera la atmósfera de mi habitación
Me voy a dilatar
A derramarme
Hasta llenar la habitación
De una masa gelatinosa
Sólida y firme
Sí, la llenaré
Hasta las fisuras de los muros
Horadaré las paredes
Como una planta parásita
Que se dilata
Que se estira
Hasta que la casa entera
Ya no sea
Más que una masa indescriptible
De carne, pelos y uñas.
Miller (2012, p. 56)*

Anaïs es una medusa. La mujer medusa que se quema escribiendo, algo literal, como Clarice Lispector.

Tengo que continuar el diario porque es una actividad femenina, es una creación personal y personificada, lo opuesto a la alquimia masculina. Quiero permanecer en el plano no transmutado, no transformado, no transpuesto... me he quemado los párpados, porque me puse sin gafas ante la lámpara solar. Tengo los ojos hinchados y doloridos. Me pongo pañuelos para ocultar mis ojos cargados de crema. Efecto pintoresco. Una mujer mora, una Madonna con velo. Pero para mí ha sido una semana en la oscuridad, y el temor a quedar ciega. Privada del opio de la intensidad, caí en un abismo. (Anaïs Nin, 1984, p224).

En este punto siento la tentación de la comparación con Lispector, por la vía que propone Cixous:

(...) no todo el mundo puede situarse ahí donde se sitúa Clarice: más allá de la angustia, más allá del duelo, en la magnífica aceptación de ser la que simplemente encuentra la lluvia, y tal vez simplemente la tierra. Hay que ser fuerte y muy humilde para poder decir: “soy una mujer”, y seguir, “soy una persona, soy una atención”. No es: soy una mujer, punto. Sino: “soy un cuerpo que mira por la ventana”. Quien puede decir: “soy un cuerpo mirando por una ventana”, puede decir: “(yo) soy una mujer”; sin el yo, sin pronombre personal, mujer es puro “soy”, actividad de ser que no conduce al sí mismo, mujer es la que “es”, mujery, mujer-que-avanza-por-el-mundo-con-cuidado. (Cixous, 1995, p 189).

Un baile imaginado: Anaïs Nin y la danza cubana

Siento el sonido de un clavecín de Bach que riñe con una sonata de Beethoven que se dedicaba a sí misma Lispector en *La hora de la estrella*, un poco más de cuarenta años atrás, muy cerca del *corazón salvaje* y de Colombia a donde vino casi a morir en el *Congreso de brujería* que organizó Alejandro Obregón.

Pero Anaïs, por su padre músico español buscaba el son y lo encontró por la vía de un peruano en París que bailaba el son...:

(...) ay, que negrito, Dios mío, negrito como sus pecados (en español en el original). El color de sus pecados. El colchón en el suelo. Las vigas embreadas sobre nuestras cabezas. El ronquido de la estufa. El crujido del barco. El agua golpeando los flancos de la gabarra. Semioscuridad. Sombras. La farola de la calle parpadeando en las ventanas. Gonzalo y yo cegados por la sensualidad bocas, pene, vulva, caricias, besos húmedos. (Anaïs Nin, 1984, p 383).

Anaïs ve a Henry involucrase en la escritura de *Tropico de capricornio*, “hasta la fisura de los muros”, hemos dicho antes. Anaïs define a la perfección a Miller, sobre todo en su relación con el deseo. Lo ve como un hombre, un alquimista, necesitado siempre del éxtasis, buscando desesperadamente entrar, ver, sentir todo tipo de éxtasis, en cada calle, en cada bar, en cada café, en cada prostituta, en cada copa, en cada libro, en cada cine, en todo París:

Henry tiene fe en nuestra relación. Yo no la tengo. Veo en todo una amenaza, un final, una ruptura. Por riñas, por diferencias. Tengo miedo a crecer completamente

a mi manera, solo por el miedo a perder a Henry. Trato de acompasar mi ritmo al suyo, pero no funciona...ocurre que Henry nunca supo vivir junto a nadie. Siempre fue independiente de sus padres, sus esposas, nunca como Hugh o Rank, que se funden con su pareja...lo que más me gusta de mí es mi audacia, mis trampas, mi coraje, el modo de ser sincera conmigo misma sin causar mucho daño o dolor. El fuego que llevo dentro, la manera con que perdono y exalto a los demás, mi fe en los demás. Lo que aborrezco es mi vanidad, mi necesidad de brillo, de aplausos; mi sentimentalismo...A Henry no le gusta el diario. Digo que tiene una simple razón para existir. Me hace sentir menos sola. Le dije a Henry, el pensamiento de todos los hombres es hipócrita porque es impersonal. La mujer esta más cerca de la verdad porque es personal. (Anaïs Nin, 1984, p36).

Por su parte, ella se ve a sí misma como una mujer, todo útero, necesitando parir, desembarazarse del éxtasis: entrar, ver, sentir, palpar lo pequeño, lo diario. Los dos se conocieron y cruzaron sus destinos en ese hall: del entrar, del salir. Por eso Miller siempre quiso que ella no escribiera más diarios, y la forzaba a ir hacia la ficción. Mientras que Anaïs admiraba la desmesura de Miller pero también la aterraba su imposibilidad para verse a sí mismo: “Soy la única persona que puede hacer que Henry se sienta humano, las demás veces Henry es Atila, una fuerza conquistadora, devoradora, guerreando para el mismo, para su ego”. (Anaïs Nin, 1984, p 269).

Anaïs piensa en sí misma y en los otros. Henry no hace ni lo uno ni lo otro. Es todo disolución. Estás desbocado, le diría Anaïs. No puede parar. *Sexus, Plexus, Nexus*, abandono total. Como en el

Un baile imaginado: Anaïs Nin y la danza cubana

final de *Trópico de cáncer*: “se pone el sol. Siento que este río corre por mis entrañas: su pasado, su antiguo suelo, el clima cambiante. Los cerros lo circundan suavemente: su curso es inmutable”. (Miller, 2002, p. 320)

Anaïs va en contravía: “no estoy fragmentada por una ciudad, sino por una persona. Yo me disuelvo en el amor, en el deseo, en la pasión, en la sensualidad, y solo me falta la voluntad en el fracaso, la derrota, el masoquismo, la muerte. Henry está en consonancia con el caos del mundo, de las ciudades, de las calles. Su anonimato me causa la mayor angustia, porque es colectivo, la pérdida del yo. Yo no me pierdo. Su dispersión me parece mas mortal que la mía”. (Anaïs Nin, 1984, p. 337).

Pero la fragmentación de Anaïs ni siquiera tiene que ver realmente con alguien, con otro. Es consigo misma. Su diario es pura combustión hacia dentro, implosión de la carne, del deseo hecho cerillas. No es deseo de arder, como en Miller. No es *deseo de convertirse en indio*, no es siquiera deseo de estar con aquel indio inca, Gonzalo, es mucho más que eso. El erotismo de/en Anaïs es búsqueda del ritmo propio, de una conexión consigo misma, no en solipsismos o solapamientos, claro que no, de ninguna manera, es un desciframiento secreto del cuerpo. Como cuando se ve a una mujer bailando sola en una pista, no para provocar a nadie, ni porque recuerde algo, no es pasado ni futuro, aunque cueste comprenderlo a primera vista. No es sencillo. Cuando se está aparentemente centrado en un yo, que es el puro ego, no se puede ver. La vida, *el élan vital*, se escapan y se pierde todo. Lo que ella descubrió con la danza fue el profundo deseo de realidad, del que habla el escritor cubano Leonardo Padura, como base esencial de la música afroantillana:

Esas boleristas fueron unas mujeres muy especiales, de carácter, como mandadas a hacer para la música que cantaban. El bolero no es cualquier cosa, claro que no: para cantarlo hay que asumirlo, más que sentirlo. El bolero no es una realidad, sino un deseo de realidad, al que se llega a través de una apariencia de realidad. Esa es la filosofía del bolero. Y aquella fue la época de oro, porque se cruzaron los clásicos que venían componiendo desde 1920 y 1930, con los muchachos del *feeling*, que leían poesía francesa y conocían qué cosa era el atonalismo. Y de ese encuentro salieron esos boleros que todavía hoy parece que hablan de las cosas de la vida...de la vida real. Aunque todo sea mentira: puro teatro, ya lo dijo La Lupe. (Padura, 2016, p 90)

Los caminos de Miller van hacia afuera, el doblez del deseo es la impaciencia, el desbordamiento, es como si Anaïs le dijera: piensa en el desbordamiento. Necesitas silencio y soledad, buscarte, encontrarte a ti mismo:

“Un artista siempre está solo...si es un artista. Lo que el artista necesita es *solitude*. Entonces entendí por qué atrae París a los torturados, a los alucinados, a los grandes maniacos del amor. Entendí porque puedes aquí, en pleno eje de la rueda, abrazar las teorías mas fantásticas, más imposibles, sin que te parezcan extrañas lo más mínimo...caminas por las calles sabiendo que estás loco, poseído, porque es más evidente que esas caras frías, indiferentes, son los rostros de tus carceleros. Aquí todos los límites se desvanecen y el mundo se manifiesta como el matadero demencial que es”. (Miller, 2002, p. 168)

Un baile imaginado: Anaïs Nin y la danza cubana

Tendidos en la cama, mientras él escribe *Trópico de Capricornio* y ella se enlaza eróticamente con Gonzalo:

Un indio inca, de ojos y cabellos como el carbón, de hermoso semblante. Gonzalo, que murmura mientras bailamos. Todo esto en español. Mi sangre oye en español. Oigo el español por oscuros canales subterráneos... me aprieta cálidamente y bailamos, los sexos soldados, calientes, ardiendo, mientras dice: “abre tus piernas, Dios, te deseo como un condenado, podría tornarte aquí mismo”. Puta, puta, en definitiva puta. Pero bailar con Gonzalo es un sueño. (Anaïs Nin, 1984, p. 294).

Dicho indio inca, como lo nombra Anaïs, era un amigo cercano de Miller y del poeta Antonin Artaud.

*Poeta negro, un seno de doncella
te obsesiona
poeta amargo, la vida bulle
y la ciudad arde,
y el cielo se resuelve en lluvia,
y tu pluma araña el corazón de la vida.
Selva, selva, hormiguean ojos
en los pináculos multiplicados;
cabellera de tormenta, los poetas
montan sobre caballos, perros.
Los ojos se enfurecen, las lenguas giran
el cielo afluye a las narices
como azul leche nutricia;
estoy pendiente de vuestras bocas*

mujeres, duros corazones de vinagre.

Artaud (2012, p 86)

¿Cuál es entonces ese lenguaje de poeta negro, de indio inca, de bailaror de otras soledades, ya no las del flamenco que estudia Didi Huberman, sino las de otra materialidad del cuerpo, de otra atmósfera que nos lleva a otro umbral sensorial? Podemos rastrearlo en otras anotaciones de Anais Nin, en el paralelo salvaje que establece entre Gonzalo y Henry Miller en aquellos años:

(...) el lenguaje de Gonzalo es la clave de su naturaleza. Sus palabras favoritas son “atmósfera”, le gustó o le disgustó la atmósfera (palabra y sentimiento que Henry sería incapaz de utilizar porque no es sensible a la atmósfera, a los climas más sutiles). Gonzalo habla incluso de la calidad de un cuerpo, o de un cuerpo sin calidad. Calidad espiritual, prodigioso. Extremos del entusiasmo, ¡que prodigio! Tiene el sentido de lo maravilloso, de lo fabuloso, de lo milagroso. A menudo usa palabras como irreal, vital, mítico. (Nin, 1984, p. 279).

Los caminos del deseo son secretos...o no son. En el caso de Anais Nin, dicho deseo de realidad se materializó en la danza como inmersión en el son cubano, como evidencia de un sincretismo entre varias culturas que privilegian el cuerpo sobre la razón, que comprenden el cuerpo como un templo dionisiaco y no como una pura extensión de la mente. Más de lado de Spinoza que de Descartes. Recordemos el origen de estos ritmos: “En el son cubano se da un sincretismo musical entre los instrumentos percutivos africanos y los instrumentos de cuerda pulsada españoles; en el aspecto vocal entre la décima española

Un baile imaginado: Anais Nin y la danza cubana

y el canto alternado entre coro y solista (antifonal) de origen africano.” (Arias, p 54). En palabras de Oscar Hijuelos, el gran escritor cubano-norteamericano, se define en estos términos: “la rumba se deriva del guaguancó, que se remonta a su vez a hace muchísimo tiempo, a varios cientos de años atrás, cuando los españoles llevaron por primera vez a Cuba ese estilo musical que se llama flamenco, y ese estilo español, mezclado con los ritmos que tocaban los esclavos africanos con sus tambores es lo que dio origen a las formas más antiguas de la rumba. La palabra ‘rumba’ significa magnificencia.” (Hijuelos, 1990., p 329)

Si nos detenemos un momento en el flamenco, recordaremos que a lo largo de su obra interdisciplinar el filósofo francés Georges Didi Huberman ha estudiado la relación del cuerpo con la literatura, la pintura, la fotografía, el cine y los archivos visuales, preguntándose siempre por la relación que existe entre la presencia de los cuerpos y la ausencia (espectralidad) que pueden generar sus representaciones, olvidos e intermitencias en los espectadores. En el caso de su estudio sobre el flamenco y las piezas de Israel Galván, podemos resaltar la forma como el cuerpo re-interpreta espacios de trance y de ritualidad con aspectos performáticos más o menos cercanos a la danza contemporánea. En el diálogo y distanciamiento del flamenco con sus orígenes tradicionales en el canto y las nuevas conexiones con lo contemporáneo, Huberman señala la importancia de la experimentación, sin purismos de por medio. El título de su estudio *El bailaor de soledades* (2008) se dirige a plantearnos una cuestión necesaria sobre lo que vemos y lo que nos-mira. Didi Huberman lo define de la siguiente manera:

Al bailar no sólo se forman en el espacio bellas y etéreas figuras con el cuerpo, también se crean impurezas, se golpea y martillea el suelo, se altera el entorno material

en el que el danzante se mueve. Martillear el suelo con un pataleo colérico y alegre (burlesco) fue lo que hizo una noche de embriaguez Georges Bataille para demostrarle a Sartre que era un “filósofo bailarín”. Ese pataleo colérico e inútil (“patético”) también ha sido un recurso muy utilizado por la comedia burlesca, desde Bud Jamison o Henry Bergman hasta Louis de Funès... Bajo su punto de vista es mucho más enriquecedor y efectivo pensar el espesor y la hondura de este arte asumiendo la perspectiva metodológica de Aby Warburg que apostaba por analizar las formas culturales partiendo de “la geografía movediza de sus migraciones y de sus supervivencias en un tiempo de larga duración”. (Didi Huberman, Conferencia, 2010)

El comentario de Didi Huberman solo recuerda fugazmente a Escudero:

(...) toda danza es siempre polirrítmica, como todo poema es siempre polisémico...es el remate de Galván...el verbo rematar suena de manera extraña: diríase que se trata de matar repetidamente...forma e informe, estatua y torbellino reunidos en un solo gesto. Eso es, dicho sea de paso, lo que entendió tan bien Man Ray, tanto en sus fotografías como en sus filmes, al acercarse al bailar Vicente Escudero, al utilizar la saeta de la niña de los peines para su filme *Étoile de mer* o bien al captar ante una joven bailaora de flamenco el preciso momento de esa “fotogenia de lo imponderable” que Breton denominaría admirablemente explosiva-fija (Didi Huberman, 2008, p. 100).

Un baile imaginado: Anais Nin y la danza cubana

Es muy grande el contraste entre los escritores que hablan del cuerpo desde un distanciamiento más occidental, justamente permeados por el peso del psicoanálisis, aún perteneciendo a una cultura como la cubana, como Severo Sarduy, quien da cuenta del cuerpo de esta manera, más bien espectral: “el cuerpo se convierte en un objeto que exige toda posible atención; enemigo despiadado, íntimo, que sanciona con la vida la menor distracción, el receso más pasajero” (Sarduy, 2010, p. 366). La revelación que hemos aludido en Anais Nin aparece en voz alta en una de las entradas de su *Diario*, cuando traza una comparación entre el cuerpo como objeto en la línea psicoanalítica (como la evocada por Sarduy) y el cuerpo como sujeto, como trance transformador en la experiencia directa de la danza afrocubana: “el autoanálisis es destructivo. Genera introspección y nada más. Generalmente se basa en una premisa falsa. Es paralizador. Si un analista profesional te analiza puede hacerlo objetivamente y obtener resultados dinámicos. Unificadores. El autoanálisis disecciona y desintegra. Solo los profesionales pueden analizar. El autoanálisis es anticreativo. Es pasivo” (Nin, 1984, p. 242)

La danza afrocubana es poesía de lengua tartamuda, de esclavos rotos. No es una promesa de Apolo, es un escondite pagano que nos conecta con las voces más misteriosas y ancestrales de África. Es una llamada de lo salvaje que rompe la estabilidad del tiempo, que nos hace trastabillar, romper cualquier equilibrio. Esto era algo que afirma varias veces en su poesía Jattin:

*Descifro mi dolor con la poesía
y el resultado es especialmente doloroso
voces que anuncian: ahí vienen tus angustias
Voces quebradas: ya pasaron tus días*

*La poesía es la única compañera
acostúmbrate a sus cuchillos
que es la única*
Gómez Jattin (2006, p156).

CONCLUSIÓN

Uno puede, casi impunemente imaginar, seguir imaginando encuentros, en *velours*, *Delta de Venus*, de *velours*,...uno puede imaginar a la poeta Elisabeth Bishop que encontró su destino en Brasil, en buena medida a través de Lispector:

*La gran jaula de luz se ha roto en el aire,
liberando, creo, cerca de un millón de pájaros
cuyas salvajes sombras en ascenso no regresarán,
y todos los cables vienen cayendo.
Sin jaula, sin pájaros que espanten; la lluvia
se abrillanta ahora. Es pálida la cara
que probó el rompecabezas de su prisión
y lo resolvió con un beso inesperado,
cuyas pecosas manos, sin sospechar, plantaron.*
Bishop, 2016, p. 69)

Y uno puede imaginar que las jaulas van en busca de los pájaros...

Anaïs salió en busca de pájaros en ese verano de 1936 en París. Encontró uno. Pero más allá de un nombre propio, (se) buscaba en la música, en la danza, en una música de negros y gitanos que ella llamaba:

Un baile imaginado: Anaïs Nin y la danza cubana

La alegría de la fuerza. Entendimiento inmediato. Canciones gitanas. Caviar y vodka. El vodka es mi bebida. Una vez le dediqué una página, antes de probarlo. Y esa noche de navidad lo que escribo se hizo realidad. Bebí fuego. Un fuego blanco que no me hizo daño, que puso llamas en mi cabeza. Toda la noche, música y fuego. Necesito levantarme y bailar. Necesito levantarme y bailar sola. Nadie tiene el ritmo que necesito para mi danza. Música rusa. Bailan mis pies. Bailan mi cabeza, mis manos. Cinco de la mañana. Un ruso rompe las copas en su cabeza. A las cinco y media estamos fuera, en el boulevard, completamente despiertos. Elena quiere caminar. A mí me gustaría caminar con ella por toda la ciudad...nos sentamos en el bar Melody's. Una orquesta de argentinos, unas pocas negras y dos o tres parroquianos rezagados. Son las seis y media de la madrugada. Necesito bailar. Necesito bailar para expresar mi alegría y el fuego que llevo dentro. Toca la orquesta un pasodoble. Me levanto y bailo, zapateo y giro, zapateo y giro y camino. Los músicos me jalean con sus gritos. Gritan las negras. El placer del baile. Son las siete de la mañana. El amanecer es azul. Los ojos de Elena son azules. Esta rodeada por el halo del sol...necesito bailar y reír. Necesito bailar. Nada fragmentará mi mundo individual. Ninguna tempestad sobre la tierra o el mar. La tierra gira. Es el comunismo dicen. Y yo digo: es la poesía y el ritmo. Vodka. Fuego. El hombre en lucha: ritmo e ilusión. (Anaïs Nin, 1984, p. 421).

En contraste, Miller escribía: “La mesa está llena de vasos de cerveza, la pianola esta jadeando. Las chicas que no tienen cliente están sentadas plácidamente en los bancos de cuero, rascándose

tranquilamente como una familia de chimpancés. Hay una especie de pandemónium mitigado en la atmósfera, una impresión de violencia reprimida, como si la explosión esperada requiriera el advenimiento de algún detalle completamente insignificante, algo microscópico pero totalmente impremeditado, completamente inesperado.” (Miller, 2002, p. 92).

Anaïs es una Emily Dickinson que salió a ver, vivir, beber el mundo...

Al final, solo podemos decir con Anaïs Nin:

Solo se vuelven locos los solitarios. Mientras esté a tu lado alguien que ve lo que tu ves, que oye lo que tú oyes, no te vuelves loco. Hay muchos artistas que se salvaron de la locura por la fe de una esposa, cuando todo el mundo estaba contra ellos. Mira, Gonzalo, la lámpara que está colgada ahí tiene el mismo color de la luna; luego tú también la ves así y los dos estamos cuerdos. Pero los artistas están a menudo en contra de todo el mundo. (Anaïs Nin, 1984, p. 238).

BIBLIOGRAFÍA

Arias, M. La verdadera historia de la salsa. Cali: Ed litoncecoa. 2012

Artaud, A. Textos. Madrid: Nuevas ediciones de bolsillo. 2004

Artel, J. Tambores en la noche. Bogotá: Plaza y Janés. 1986

Bishop, E. Poesía. Madrid: Ed Vasos rotos. 2016

Cixous, H. La balsa de la medusa. Madrid: Anthropos. 1995

Didi Huberman, G. El bailar de soledades. Madrid: Pre textos. 2008.

Didi Huberman, G. Tierra y conmoción o el arte de la grieta, 2010. http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=255.

Hijuelos, O. Los reyes del mambo. Barcelona: Círculo de lectores. 1990

Jattin, R. Amanecer en el valle del Sinú. Bogotá: FCE. 2006

Miller, H. Trópico de cáncer. Madrid: Edhasa. 2003

Miller, H. Trópico de capricórnio. Madrid: Edhasa. 2012

Nin, A. Diarios. Barcelona: Bruguera. 1984

Nin, A., Miller, H. Una pasión literaria. Madrid: Siruela. 2003

Padura, L. La neblina del ayer. Bogotá: Planeta. 2016

Sarduy, S. Obras II, México: FCE. 2011

