



Pour citer cet article :

Armando VALDES-ZAMORA,
" De una isla al mundo : Figuras de la imaginación en las ficciones de Abilio Estévez ",
Littératures d'Amérique Latine, , ,
mis en ligne le 26 février 2013.
URL : <http://revel.unice.fr/symposia/lal/index.html?id=381>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL @Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

De una isla al mundo : Figuras de la imaginación en las ficciones de Abilio Estévez

Armando Valdés-Zamora

Université de Paris-Est Créteil
Armando Valdés-Zamora est un écrivain cubain installé à Paris, où il enseigne. Il est l'auteur d'une thèse de doctorat sur José Lezama Lima et de nombreux articles sur la littérature cubaine contemporaine.

es

De una isla al mundo: Figuras de la imaginación de Abilio Estévez
La descripción y el análisis de las *figuras* a través de las cuales se representa la imaginación en la escritura de Abilio Estévez es el objetivo de este trabajo. Se trata de responder a una interrogación sobre las funciones del recurso imaginario. La invención del placer, la compensación de imágenes evocadas o ficticias, así como la revelación del propio acto de escribir, se exponen aquí como soluciones compositivas que universalizan historias que conservan siempre una relación - natural, intelectual, vivencial - con el *topos* insular.

Escritura - imaginación - insularidad - figuras

An Island and the world : figures of imagination in Abilio Estévez's fiction

An Island and the world: figures of imagination in Abilio Estévez's fiction

The description and analysis of the *figures* by which the imagination is represented in Abilio Estévez's writing are the aim of this work, which explores the functions of this faculty. The invention of pleasure, the compensation brought or evoked by fictitious images, and the revelation of the act of writing itself are presented here as compositional means to universalize stories which are always related - be it on a natural, an intellectual or a sensory level - to the *topos* of the island.

Writing, imagination, insularity, figures

31/12/2013

L'imagination dispose de tout ; elle fait la beauté, la justice,
et le bonheur, qui est le tout du monde.

Pascal

Una isla en el cosmos

Las historias y los personajes concebidos por Abilio Estévez en sus novelas y cuentos evitan, por la imaginación, la realidad más inmediata y el territorio restringido en el cual se refugian, para tratar de alcanzar un sosiego que se sabe efímero. Es a través de la evocación de una imagen o de una vivencia lejana que se intenta escapar de una catástrofe (incendio/ciclón/derrumbe/naufrago, etc.) que se anuncia y se acepta como inminente.

Si el miedo es el estado subjetivo que predomina en los personajes de Abilio Estévez – « Es mejor morir de hambre que de miedo », le dice a su hija El Coronel Jardinero en *El navegante dormido* (Estévez, 2008, p.348) – y la resignación la práctica de sus comportamientos, es únicamente por la imaginación que se producen instantes de salvación de la Historia.

En las páginas que siguen debe entenderse a la imaginación literaria como la facultad intencional del espíritu de crear imágenes por la escritura, de representar relatos, espacios,

atmósferas y personajes ubicados entre la naturaleza y la intelección, en las fronteras entre la percepción, el concepto y la experiencia personal del autor que revela así su posicionamiento subjetivo ante el mundo.

La imaginación de Abilio Estévez no se pone en función ni de desdoblarse la realidad percibida ni de anticipar un futuro prodigioso. Se trata más bien de revivir una memoria inmóvil o de recrear una existencia ficticia. El movimiento de su conciencia revela otra estrategia compositiva: la de alejarse de la realidad presentada como agobiante, aludiendo a épocas y emblemas culturales desaparecidos en el momento de la narración, o el hecho de idear la búsqueda y el encuentro con imágenes, personajes, obras artísticas o lugares ausentes y distantes. La belleza y los placeres perdidos funcionan aquí como las compensaciones sensoriales que permiten un receso. Se trata entonces de la imaginación de una *distopía*, es decir, de un relato situado en las antípodas de un proyecto utópico sobre el devenir¹.

Una detenida lectura crítica de sus libros nos facilita la descripción de tres funciones del imaginario de Estévez:

- a) La imaginación puesta en función del surgimiento y la desaparición de un espacio.
- b) La imaginación como medio de la realización de algo imposible.
- c) La imaginación como transformación de lo real.

En mi opinión, las dos primeras modalidades de su imaginación permiten entender el *por qué* de sus procedimientos compositivos, mientras que la tercera nos remite a la relación entre el sujeto y la realidad, al universo imaginario de los personajes y a la retórica, es decir, al *cómo* se representa la imaginación en su escritura.

En general predominan dos tipos de interpretaciones sobre el imaginario: uno formalista y estructuralista, que busca enumerar imágenes independientemente de su significado, y otro hermenéutico, que privilegia el sentido y el impacto emotivo e intelectual. (Wunenburger, 2010, p. 27)

Pero como lo indica Jean Starobinski (Starobinski, 2001) en un recuento histórico de la imaginación, al tratar de analizar la práctica de esta noción, no es suficiente limitarse (a la manera de Bachelard) a describir la estructura del mundo imaginario insistiendo únicamente en los aspectos eufóricos de la imaginación: el sueño, el agua, el fuego, la tierra, el aire, etc. Hace falta, continúa Starobinski, interrogarse sobre la función del recurso del imaginario por parte del escritor, sobre la significación de la elección y los diferentes registros en el seno del texto. Porque, aunque sea restrictivo mencionarlo, no existe una imaginación pura. Todo acto imaginativo se deriva de un comportamiento, de una aficción, de una ética, o se explica como manifestación de un deseo. (Starobinski, 2001, p. 223)

Esta última observación también puede aplicarse a los relatos de Abilio Estévez. Al intentar describir la estructura interna de su universo imaginario, se hace evidente la existencia de dicotomías que expresan la conciencia imaginativa de Estévez: por una parte concibe historias a partir de sus propias reminiscencias (vitales o estéticas), y por otra, atribuye a sus ficciones y a sus personajes la capacidad imaginativa necesaria para evadirse de sus circunstancias y apreciar un placer que sólo se encuentra en el pasado o más allá del horizonte de la isla, del teatro, de la ciudad frente al mar, donde están condenados a vivir.

La isla (el teatro, el bungalow de una playa desierta, la habitación de un hotel barcelonés, etc.) como microcosmo está lejos aquí de su simbolismo paradisíaco: encarna más bien los índices de su figura opuesta, la de una isla laberíntica que funciona como refugio en una isla mayor, y desde la cual se reorganiza mentalmente un mundo desconocido e ideal.

La construcción de algo ideal para Estévez es paradójica: se alcanza por una imaginación que salva de las circunstancias a personajes inadaptados, pero la intervención del narrador abrevia la duración de estos instantes aludiendo a la realidad o, en el peor de los casos,

¹ He abordado este tema en : Armando VALDES-ZAMORA, « De-vuelta de la utopía : la obra narrativa de Abilio Estévez », *América*, 32, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 233-244.

intensificando los signos que anuncian el final de la momentánea *catarsis*. Lo ideal aquí, como objeto de predilección de la imaginación, es sólo momentáneo y abstracto, y termina con la sanción de la derrota.

Estas polaridades de la conciencia, que tratan de crear una alternativa a la realidad, se transcriben a través de parejas de personajes que dialogan y se complementan por sus significaciones respectivas. En la mayoría de los casos se trata de un diálogo entre un personaje presente y la imagen o el recuerdo del otro, ausente, es decir, entre una *presencia* y una *ausencia*.

Este intercambio funciona como un equilibrio pasajero del caos, un compartido y secreto instante de intimidad, como la confabulación de una huida. Se trata de un tránsito hacia lo desconocido y hacia un desenlace apocalíptico. Sólo lo que se ha conocido, nos sugiere Abilio, es cierto, pero para sus personajes lo conocido forma parte de la memoria. Lo real, lo presente, no puede absolvernó. Sólo el viaje hacia lo perdido puede salvarnos del caos, pero este viaje no es, obligatoriamente, hacia el futuro, ni hacia otros territorios reales: el horizonte, más que una franja de agua, es una frontera mental.

El acto imaginativo ocurre en las historias contadas por Estévez en un momento de suspensión (por invasión o evocación) de la realidad narrada. Los instantes de mayor intensidad de esta escritura se hallan precisamente en esos paréntesis momentáneos, en esa anulación compensatoria del lugar y del momento agónico a través de la cual se reconcilia el sujeto con las circunstancias y se imagina la belleza de un placer sensorial.

Pero, repito, Estévez hace irrumpir en esos momentos de éxtasis una realidad que desacraliza e interrumpe lo sublime para integrar a la vez al lector y a los personajes al círculo vicioso de la cotidianidad. Y esa ruptura es, a mi juicio, lo que debe caracterizar según él una auténtica expresión de lo insular, al menos en la más restringida versión de la cultura cubana.

Describir *cómo* se representa la imaginación de Abilio Estévez a través de imágenes que transforman la realidad de los personajes, precisar las elecciones compositivas a través de las cuales se cumple esta transformación y exponer esta tensión placentera, pero efímera, me ha permitido configurar la imaginación literaria de Abilio Estévez, y es el objetivo de las páginas que siguen.

La invención del placer

El personaje de Victorio en la novela *Los palacios distantes* (Estévez, 2002) vive en el cuarto en ruinas de un vetusto palacete a punto de derrumbarse. Por las mañanas, ante la precariedad material, cierra los ojos y lo poco que tiene de comer lo trastoca en un suculento desayuno servido en un chalet de las islas Baleares:

Moja el pan viejo en el café aguado y con sabor a trapo. El paladar registra la triste mezcla. Cierra los ojos y llega a la conclusión de siempre : no puede haber en el mundo nadie más infeliz [...] Sí, es cierto, muy cierto : el café sabe a pan viejo, con sabor a cajón. Piensa una vez más que ninguna satisfacción llegará jamás de ese cuarto, ni de la calle, ni siquiera de La Habana. Se traslada a una casa mallorquina, al borde del Mediterráneo. Por supuesto, Victorio nunca ha estado en Mallorca. No ha salido nunca de tierras cubanas. De modo que no puede explicar la razón que lo induce a verse en una casa mallorquina con discreta verja y enorme tapia entre pinos que da acceso al jardín, caminito de piedras que lleva a la puerta principal. Es un caserón ; palacio, amplio, espacioso, lleno de luz, decorado con tanto gusto que no se repara en el alto valor de muebles, como si hubiera decidido seguir al pie de la letra aquella justa máxima de Jean Cocteau según la cual la invisibilidad es la condición suprema de la elegancia ; al final del salón principal, un ventanal acristalado deja paso a una terraza que se abre al Mediterráneo. Victorio se ve ascender a la terraza donde lo aguarda una mesa servida, un desayuno excepcional : jugos de frutas, mermelada de arándanos, croissants recién horneados, jamón de Jabugo, café de Colombia, fuerte, bien fuerte, con poco azúcar. Con la conciencia del soberbio desayuno demora con sabiduría el momento del placer ; mira al mar, la

mañana brilla sobre el Mediterráneo. A lo lejos, algunos yates son palacios flotantes. Tres ancianos pasean por la playa. Son filósofos, exclama y se rectifica de inmediato. No, no son filósofos, son tres formas de Dios, el único Dios verdadero. Y cuando se dispone a convertirse en otro Dios al borde la playa mallorquina, un golpe en la puerta lo devuelve a Sindo Garay, a Ela Calvo, a la mesa-sirve-para-todo, al café y al pan con sabor a ropa vieja, a las ventanas de su cuarto en el edificio que alguna vez fue suntuoso. (Estévez, 2002, p. 29-30)

El festín es interrumpido de inmediato por la irrupción de Mema Turné, la encargada de vigilar a los vecinos y de anunciar el inminente desalojo del edificio ante el peligro de desplome.

En *Tuyo es el reino*, el personaje de Marta, habitante de La Isla, ha ido perdiendo la vista hasta quedarse ciega. Ella ya no necesita cerrar los ojos para imaginar. De manera paradójica, la ceguera le facilita ese gesto común a muchos personajes de Estévez, que hallan una momentánea solución a sus deseos de fuga cerrando los ojos. Al no ver, Marta no percibe la realidad que evita, y el tránsito hacia espacios que nunca conocerá se ejecuta con más rapidez y simplicidad.

Hoy se apagaron demasiado pronto las luces de la tarde. Señor, déjame soñar. Muy temprano, Marta cierra los ojos. Dame, al menos, la posibilidad de tener mis visiones, mis propias visiones. Sus ojos vivían escasamente con la luz del día. Ya que no puedo conocer la Brujas real, la Florencia real, permite que camine por *mi* Brujas, por *mi* Florencia. Y entró a la casa sin encender luces, para qué necesita luces la pobre Marta de los ojos cerrados. Yo quisiera ver montañas altas bordeando lagos inmensos con castillos y cisnes [...] dame también la posibilidad de *ver* un barco, una calle, una plaza desierta, un campanario, un manzano. Dios, yo quiero soñar. Soñar. Ya que no puedo ver lo que todos ven, tener acceso por lo menos a lo que nadie ve. Es tan simple. (Estévez, 1997, p. 231)

En *El Navegante dormido*, Olivero y Luis Medina juegan a viajar en tren con banderas y pequeñas cajas de cartón y pasan, sin moverse de la calle Barcelona de La Habana, por regiones, ríos y paisajes, y se detienen en imaginarias estaciones y geografías europeas. Luis espera la salida para unirse a su novia que se ha ido antes a los Estados Unidos, y Olivero, enfermo y en plena crisis existencial, se dispone a esperar en la casa familiar de los Godínez, en una ensenada, la llegada de un ciclón que se anuncia devastador.

El receso del juego y los encuentros que se insinúan excitantes para Olivero terminan de manera abrupta. Al no tener más noticias e ir a buscar a su angosta habitación a su amigo, Olivero recibe una nota donde éste le anuncia su precipitada partida.

La evocación de los tres placeres sensoriales, comer, ver, viajar y recorrer el mundo, les permite a los personajes integrarse de manera ficticia a un espacio situado más allá de las fronteras de la isla. Un espacio que no se conoce y que quizás nunca se pueda alcanzar.

La compensación de una imagen

La certeza de que existe un lugar en el mundo donde cada ser humano puede ser feliz es la idea predominante de *Los palacios distantes*. Es un aviador, El Moro, quien le asegura esto a Victorio cuando siendo éste un niño, le habla de sus paseos en aeroplano. La búsqueda de este lugar en La Habana del año 2000 lleva al protagonista de la novela a vagar hasta refugiarse varias semanas en un teatro, ahora abandonado, pero en otra época escenario de actuaciones memorables.

Para ampliar el sentido del espacio que va adquiriendo en este libro la búsqueda del metafórico palacio, Abilio explota las significaciones que se derivan de los vuelos del Moro en la infancia de Victorio: los globos aerostáticos del cuadro del pintor Cosme Proenza que figuran en la portada del libro vienen a completar visualmente esta imagen, así como la referencia a unos globos expuestos en la Ciudad Deportiva de La Habana.

Si no hay palacios en esta Habana decadente, se insinúa, habrá que salir a buscarlos por los aires, más allá del horizonte. El salto al vacío de Victorio y Salma la jinetera desde una azotea,

tras el asesinato del payaso Don Fuco, es una manera de representar el fracaso de la persecución de una imagen que, hasta entonces, compensaba una vida miserable.

En la novela *El bailarín ruso de Montecarlo* (Estévez, 2010), se cuenta la historia de Constantino Augusto de Moreas, un cubano especialista de José Martí que viaja a España a un coloquio de historia y decide desviarse de su itinerario para ir a deambular por Barcelona. Una breve edición de *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand y la imagen de un bailarín conocido durante una temporada en la cual fue obligado a cortar caña de azúcar en Cuba son sus dos compañías más persistentes.

Lo que le interesa describir a Abilio en este caso es más bien el movimiento estático de la conciencia de Constantino, que sólo aspira al olvido colectivo de su persona insignificante, y a (re)crear el posible hallazgo de la figura del bailarín adolescente: el único consuelo a su vida sin epopeyas, el mejor ejemplo visual (para él, miope y cojo) del dominio total del equilibrio.

Como se puede apreciar, ésta es la primera vez que una historia de Abilio transcurre fuera de la isla. Sin embargo, como se constata en el título, la más íntima motivación del viaje de Constantino (como el lector va descubriendo poco a poco) es la búsqueda de la imagen de ese bailarín de su juventud. Un bailarín que se decía ruso, contemporáneo imposible de Serge Lifar, Fokine y Leónidas Massine, y supuesto miembro de la compañía de los Ballets Rusos de Montecarlo.

Al ser falsos los fundamentos de esta imagen (el tal bailarín ruso es en realidad un cubano delirante que se inventa esta historia para evadirse del medio en que se entrena y vive: un hotel en ruinas de una provincia cubana), de alguna manera se asume como propio el cumplimiento de una misión ajena: la del encuentro hipotético en Barcelona, la del vagabundeo hasta Montecarlo en busca de algo que se sabe inexistente.

Sin embargo, la clave para tratar de comprender el comportamiento de Constantino, y todo el libro, se encuentra en la Primera Parte, Libro 3, de *Mémoires d'outre-tombe*. Allí, en un breve fragmento llamado « Fantôme d'amour », Chateaubriand describe cómo él, a semejanza de Pigmalión y agobiado por la soledad, imagina a una mujer a quien, de tanto creerla real, no sabe cómo complacer. La frustración, dice Chateaubriand, viene al despertarse y verse « pobre », « pequeño », « oscuro », « sin gloria », « sin belleza », « sin talento ». Lo cual, insiste, lo obliga una y otra vez a reconstruir su mujer imaginaria.

Constantino menciona de paso este pasaje del libro que lo acompaña desde que lo robara en la librería de Rolo, el personaje de *Tuyo es el reino*, porque perseguir lo que se imagina, aunque se sepa falso, nos insinúa Abilio, no sólo es una compensación a la pequeñez de ser mortales, es la manera más duradera de superar los contratiempos, como el miedo o la falta de libertad, que nos impone algo tan ajeno e involuntario como la Historia.

En *El navegante dormido*, la escritura misma de la novela es la manera de atenuar la distancia de 30 años que separa a Valeria de la imagen (retenida en una foto) del desaparecido Jafet. En este caso, la imagen es la génesis de la transformación de lo real y del libro. Al leer la historia, formamos parte del proyecto de escritura: « Será en un futuro lejano. O no tan lejano », se puede leer.

Rodeada de buenos libros (...) frente a una taza de café fuerte y con azúcar, Valeria se dispondrá a imaginar situaciones y conflictos. Y comenzará a escribir este libro, lo que será la historia de una casa de madera frente al mar, así como la historia de una o varias huidas, de un ciclón y de algunos fantasmas. (Estévez, 2008, p. 380).

El lector es un testigo que llegará tarde a una historia que transcurre en Cuba en 1977 y que se escribe en el 2007 en Nueva York. El libro es a la vez una creación insular y un libro de exilio.

Es evidente que en la elección de la espera de un ciclón, en la vieja casona construida con maderas del Oregón, aparecen muchos de los tópicos derivados de la figura de la isla y de una *conciencia insular*².

Otra vez, como en las novelas precedentes de Abilio, una isla se pliega en el interior mismo de la isla geográfica de Cuba. La existencia del mundo, en este caso particular, de los Estados Unidos, es revelada a Jafet por Olivero, supuesto tío y en realidad primo de él. Sólo que, al igual que en *El bailarín ruso de Montecarlo*, caben dudas sobre la certeza de ese supuesto viaje del culto Olivero:

Pienso que de todos los países posibles, a nosotros, los que estamos aquí, por algún destino misterioso, nos ha tocado vivir en éste, que es un país desgraciado, de los más desgraciados, y sospecho que eso debe tener una explicación. (Estévez, 2008, p. 254)

Es esta explicación la que pretende buscar Jafet la noche en que decide partir en una balsa bautizada *Mayflower* a los Estados Unidos de donde procede el padre que nunca conociera. Jafet desaparecerá en el mar, pero antes de zarpar pronuncia para sí mismo una frase: « No hay duda, este viaje es un sueño. » (Estévez, 2008, p. 176)

El libro es un homenaje de Valeria a la única imagen que en forma de foto conserva de Jafet; ella, desde el otro lado de la isla, encarna la realización del deseo de Jafet. Se puede inducir entonces que Abilio, para acentuar el estatuto de la historia narrada, se vale de un recurso extremo de la imaginación: la de considerarla a la vez un sueño y una realidad, la evocación de una ausencia y el homenaje presente que por la escritura realiza Valeria.

Es evidente que al tener que describir el gesto de la escritura de Valeria y detallar su decisión de revivir desde su apartamento de Nueva York la tragedia ocurrida hace 30 años atrás, se denuncia la presencia de otro narrador, se desacredita el absoluto carácter onírico de lo contado y se insinúa tras esas estrategias compositivas, la propia conciencia imaginativa del autor. (Saint-Laurent, 1991, p.43).

La ficción confesada

En las ficciones de Estévez se repiten constantemente al menos dos figuras retóricas que evidencian su intencionalidad e inciden en el tiempo y el discurso de la fabulación. Ciertos signos, como el paso sigiloso por los laberintos de « La Isla » del personaje de El Herido asañado en *Tuyo es el reino*, movilizan la atención del lector hacia desenlaces trágicos. Estos signos, además, contribuyen a la lentitud de la acción, a intensificar los ciclos vitales de personajes que se aburren en la repetición, o en la espera de algo que no termina de ocurrir.

En un pasaje de la novela, alguien increpa al personaje de Casta Diva, especie de Casandra en la novela, y por un momento se apropia de su función:

Estamos al borde de la catástrofe, explica el capitán intentando una sonrisa. Casta Diva ha quedado inmóvil como una estatua. ¿Catástrofe? Qué significa para usted esa palabra, qué quiere decir « al borde »? al borde de qué? Significa que nos esperan tiempos de horror, y el capitán señala hacia los árboles como si el horror estuviera allí. (Estévez, 1997, p. 289).

Estas *prolepsis* mencionadas alternan sin embargo con sucesivos *apóstrofes*, es decir, con la intervención del narrador que rompe el desenvolvimiento de los hechos para injuriar, compadecer o simplemente conversar con los personajes, y recordar que lo que sucede es en realidad el producto de una ficción contada y no de la realidad. « (Nada de esto sucede: nos encontramos en una novela) », se puede leer en una sorpresiva interrupción, y más adelante: :

² Anne Meistersheim, *Figures de l'île*, Éditions DCL, Ajaccio, 2001. En este libro se identifican varias figuras de la isla : la isla microcosmo, archipiélago, paraíso, laberinto, la isla de las máscaras, conservatorio, laboratorio y la isla sistema. Falta, es evidente, la lectura crítica del imaginario insular, y sus aspectos menos entusiastas.

Y el tío Rolo, que es un personaje de novela, apaga la luz. Esta noche no dormiré, dice, y se queda dormido del modo en que suelen dormir (desapareciendo) los personajes de novela. (Estévez, 1997, p. 124)

La ficción se confiesa, y el proceso imaginativo deviene lúdico, la incursión de lo real es revelada, pero el gesto, que también interrumpe la acción, desacraliza lo contado y permite equilibrar el tono predominante.

A fin de acentuar el carácter perecedero de lo ideal, de insistir sobre lo inútil de considerar duradera la fuga de las circunstancias, Abilio interviene en la enunciación del discurso ficticio y convierte al narrador en la voz momentánea de una razón que paraliza la metamorfosis existencial de quienes fantasmear con múltiples y evasivas satisfacciones.

El autor y el narrador se confunden, alternan y encarnan las fronteras entre las figuraciones bipolares que estructuran los espacios y los tiempos del texto, y las parejas complementarias de personajes.

Querer crear nuevos espacios y realizar hechos imposibles obliga al fabulador a transformar la realidad. Pero llevar al extremo esta transformación imaginaria implica el reconocimiento de las limitaciones de la literatura.

Al ser la tentativa por mitigar los efectos de lo contingente la principal y repetitiva función del imaginario de Estévez, es inevitable reconocer al menos la tentativa de anulación del tiempo y también su fracaso. En un pasaje de *Tuyo es el reino* se describe y sobre todo, se interpreta un sueño del personaje llamado Sebastián:

Una de las virtudes de la literatura es quizá que con ella se pueda abolir el tiempo, o mejor, darle otro sentido, confundir los tres tiempos conocidos en un cuarto que los abarque a todos y provoque lo que podría llamarse la simultaneidad. Una de las ambiciones de cualquier novelista, ¿no será lograr que Pasado, Presente y Futuro se mezclen en una página así como en un mismo cuadro de Luca Signorelli sea posible ver el Calvario, la Crucifixión, el Descendimiento y hasta la Transfiguración? Luego resulta posible que, aun sin que haya ocurrido, se pueda narrar con brevedad el sueño que esta noche tendrá Sebastián. Lo ideal hubiera sido narrar ese sueño futuro en el presente que el Herido habla. Mientras el Herido habla, Sebastián sueña. Supongo, no obstante, que son resultados demasiado elevados que no permite la pobreza de recursos con que este libro ha sido escrito. Sin duda, el novelista que logre la Simultaneidad habrá hecho una conquista para todos y será llamado « genio ». Más modesto, el autor de este libro se dispone ahora a contar cómo será el sueño de Sebastián, al tiempo que Sebastián escapa a escondidas de la casa de Irene en medio de la extraña noche de la Isla.

Sebastián entrará en un jardín junto a un hombre. El hombre tendrá alrededor de sesenta años y dos hermosos ojos a los lados de una fea nariz. Con boca burlona dirá que se llama Virgilio. Sin saber a ciencia cierta por qué, Sebastián lo venerará como a un maestro, lo llamará Maestro. Cada vez que el Maestro avance, por dondequiera que lo haga, Sebastián seguirá su planta cautelosa. En el sueño, irán avanzando por un jardín. Se detendrán junto a la verja que separará el jardín de la oscuridad. El Maestro le preguntará ¿Quieres pasar al otro lado? Con ingenuidad, Sebastián responderá Tengo miedo. Con lógica, el Maestro observará No te he preguntado si tienes miedo, te he preguntado simplemente si quieres pasar al otro lado. ¿No hay peligro?, y está cargada de inocencia la pregunta de Sebastián. Entonces el Maestro llamado Virgilio, para dar el ejemplo, pasará al otro lado. Se escucharán detonaciones, y la figura del Maestro llamado Virgilio, ardiendo, desaparecerá en la oscuridad. ¿Será necesario relatar la soledad en que quedará Sebastián luego de la desaparición de Virgilio, del Maestro? Es tan grande la desolación que provocan los sueños...(Estévez, 1997, p. 220-221).

La timorata vuelta del sueño, como ocurría en *El navegante dormido*, revela la necesaria presencia del narrador y salva, al fracasar el intento de anular el tiempo, la existencia misma de la novela.

Conjeturo que ésa es quizás la razón por la cual el ingenuo y precavido Sebastián de La Isla, es decir Abilio, prefirió quedarse del lado de acá del jardín, para poder contar, entre otras

cosas, las historias que nosotros leemos y también la partida osada, más allá de las fronteras, de Virgilio, su Maestro.

ESTEVEZ Abilio, *Tuyo es el reino*, Barcelona, Tusquets, « Andanzas », 1997.

ESTEVEZ Abilio, *Los palacios distantes*, Barcelona, Tusquets, « Andanzas », 2002.

ESTEVEZ Abilio, *El navegante dormido*, Barcelona, Tusquets, « Andanzas », 2008.

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

MEISTERSHEIM Anne, *Figures de l'île*, Ajaccio, Éditions DCL, 2001.

SAINT-LAURENT de Raymond, *L'imagination*, Paris, Aubanel, 1991.

STAROBINSKI Jean, *La relation critique. L'œil vivant II*, Paris, Gallimard, 2001.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'imagination mode d'emploi ?*, Paris, Éditions Manucius, 2010.