

La escritura imaginaria de Abilio Estévez

ARMANDO VALDÉS ZAMORA

*En aquellos años, como en estos, como siempre,
prefería las respuestas de la imaginación,
por horribles que fueran, que toda la precaria verdad,
las dudosas razones de la lógica.
Al final, la realidad siempre es peor.*

ABILIO ESTÉVEZ

(Inventario secreto de La Habana)

EL HORIZONTE

En el cuento «El Horizonte», Abilio Estévez narra la historia de una familia que ha decidido construir una casa en una especie de islote: «Mi abuelo quiso construir la casa aquí no sólo por el amor al mar, sino, además, porque fue mambí, estuvo en la guerra, se hastió tanto de los hombres que luego del exilio en Tampa, y con los honores de haber llegado a coronel, quiso buscar el lugar más apartado, la isla dentro de la Isla, sanar las otras heridas, olvidar»¹, nos dice el narrador.

Poco a poco, una serie de hechos insólitos que presuntamente vienen del exterior, anuncian la lenta desaparición de la familia y de la casa. A los derrumbes siguen tempestades, muertes imprevistas, pérdidas de la razón de algunos personajes, tentativas inútiles de escapar por el mar, y la resignación del propio narrador que mira al horizonte en busca de una vía de escape ante el caos que se generaliza de manera irreversible.

Siempre he pensado que en este cuento se hallan todas las funciones de la imaginación simbólica de Estévez, por lo que puede considerarse un ejemplo de tipología de su escritura imaginaria².

En Estévez es fácilmente perceptible la voluntad de fabular a partir de imágenes conservadas en la memoria propia o en la ajena, de narrar tomando como base indicios persistentes de una visión que será transcrita una y otra vez para configurar algo que termina por alejarse de la referencia real. Es por eso que la imaginación debe ser entendida aquí como la capacidad intencional de contar una historia que se sitúe en las fronteras de la percepción sensorial, del pensamiento conceptual y de la experiencia propia.

Escribir una historia es, para Abilio Estévez, imaginar la existencia de personajes que deambulan, deliran o reflexionan en un espacio —material o corporal— donde se trata de sobrevivir a la confrontación del Aquí con el Allá, del

Interior con el Exterior, del Sujeto con el Otro. Un espacio insular desde el cual se enarbolan los iconos de una memoria decimonónica o republicana, y se imaginan desplazamientos por lugares, épocas y culturas ajenas, en un presente caótico desde el cual se presagia un desastre que anulará todo feliz desenlace del futuro.

Me interesa exponer a continuación algunas ideas claves para describir las modalidades de la imaginación literaria de Abilio Estévez: 1] la imaginación como surgimiento y desaparición de un espacio; 2] la imaginación como realización de algo imposible, y 3] la imaginación como transformación simbólica de lo real.

Paso por alto, sin embargo, este último y tercer aspecto por dos razones: evidentes problemas de espacio y, sobre todo, por no empobrecer el análisis con hipotéticos simbolismos y alegorías que constituyen sólo un primer nivel de sugerencia de su escritura.

SURGIMIENTO Y DESAPARICIÓN DE UN ESPACIO

Es esencialmente a través de la escritura del espacio que se modela la imaginación y toda la actividad intelectual de Estévez. La imposibilidad de poseer este espacio, su degradación, sus signos del pasado o de la diferencia, su ocupación por el Exterior, el Otro, el Poder o la Historia, obliga a los personajes a replegarse en sí mismos y en sus cuerpos, a aceptar el final de la catástrofe o a huir más allá del Horizonte.

Al referirse a un espacio, Abilio añade, a la descripción, una genealogía que asocia su identidad con un pasado colonial o republicano; es decir, anterior a la llegada de la Revolución de 1959. «La Isla», territorio donde transcurre la acción de *Tuyo es el reino*, se sitúa en la barriada de Marianao, un suburbio separado de La Habana por el río Almendares y en el cual pasó Estévez su infancia. En la narración se atribuye la fundación de «La Isla» a una pareja española de hermanos incestuosos: el territorio insular inmerso en la isla que es Cuba, nace de la violación de una ley natural y en esta alteración está implícita su condena a la desaparición.

La convicción de la catástrofe como desenlace y destino, dominante en toda acción imaginaria concebida por Abilio Estévez, aparece aquí en forma de presagio en los discursos de sus personajes. Las estrategias de las que se vale el autor para reiterar el futuro final de «La Isla», revelan también los dos polos (nacimiento/muerte) complementarios de sus espacios ficticios.

El mundo imaginado por Abilio es alternativa, alusión, crítica o alegoría de lo real, y al hacer desaparecer lo imaginario, iguala a éste con la realidad. Este gesto paradójico es la base del carácter efímero de sus universos imaginarios: sólo el pasado y lo que resulta inaccesible por situarse más allá del Horizonte sobreviven. La Historia, ese azar convulso que para Estévez es enemigo del placer y, por tanto, de la felicidad, se ocupa de destruir toda armonía. Lo que no se ha visto ni vivido es lo único que perdura.

«La Isla» es también un *espacio connotado*³ al proyectarse en él las vivencias del niño que fuera Estévez y la intención de estructurar por el contraste y las bipolaridades el espacio narrativo. «Desde que tuve uso de razón, como suele decirse, La Habana fue para mí un espacio distante, un sitio de donde venía y adonde iba», escribe Abilio, «pero en el que no estaba, un punto que debía ser alcanzado,

merecido o hasta conquistado. Sobre todo La Habana era una mención, es decir un nombre, dos palabras»⁴. Como «El Horizonte», añado yo.

Lo que podemos llamar *el movimiento* de la conciencia⁵ de Estévez encuentra en el tema del horizonte el eje de su espacialidad. Como se sabe, «La Isla» se divide en dos territorios: «Y por suerte las casas están en el Más Acá, porque el Más Allá es prácticamente intransitable. Una estrecha puertecita de madera, construida hace años por Padrino, y ahora casi destruida, separa el Más Acá del Más Allá»⁶. Si desde el interior de este espacio, La Habana es sentida como «Más Allá» del horizonte que delimita el Almendares, en su interior se repite este vértigo visual y geográfico. «La Isla», como pliegue interno y alegórico del espacio insular que es Cuba, reproduce en su propia morfología la fascinación espacial por el límite a la vez prohibido y desafiante, como se representaban en la subjetividad del escritor las relaciones entre el Marianao de su infancia y La Habana.

Los cuatro espacios simbólicos principales que aparecen en *Los palacios distantes* poseen también una significación literaria activa: el cuarto en ruinas a punto de ser demolido donde vive Victorio; el antiguo estudio fotográfico donde se han instalado Salma, la jinetera, su madre y su hermano; el teatro donde se esconde el payaso Don Fuco, y los edificios también degradados de La Habana, representan los restos del antiguo esplendor de la ciudad y de una cultura.

Al situarse la historia en La Habana del año 2000, más que de un nacimiento de los espacios debe hablarse de una sobrevida de estos ante la precariedad de la arquitectura urbana destruida tras más de 40 años de abandono. Esta persistencia en el tiempo hace que los espacios sean más refugios dispersos que se agotan ante la irrupción del poder totalitario, que territorios al margen de la historia como era el caso de «La Isla» hasta el 31 de diciembre de 1958.

El gesto de escribir lo imaginario en Estévez está precedido de *un acto*⁷ que, a manera de condición circunstancial previa o de metáfora, garantiza al lector la legitimidad de la representación. En un primer acercamiento a *Los palacios distantes* se constatan al menos dos signos iniciales de ese acto, ambos relacionados con el espacio: el propio título del libro, y el comienzo de la historia que se centra en los últimos días de Victorio en una habitación de un viejo palacio colonial a punto de ser demolido por las autoridades.

Si el título es tomado de un cuadro del pintor Cosme Proenza, se relaciona también con una sentencia que rige como posibilidad de salvación en el deambular de los personajes: «todos tenemos un palacio en algún lugar»(...) «cada persona nace con un palacio asignado, para que viva en él y para que en él se realicen caprichos, gustos, aspiraciones...»⁸.

Al darle el calificativo de *distante* se descalifica toda posibilidad de hallazgo de ese sitio ideal en La Habana actual. La intencionalidad de Estévez se revela de nuevo en esa doble relación: Más Allá del Horizonte —de La Habana— puede que exista o se pueda fundar ese sitio; en el Más Acá desde donde se narra y se desarrolla la historia, sólo existe su muerte.

A la imposibilidad de alcanzar ese espacio idílico de reposo y placer por ser *distante* se propone aquí, como en *Tuyo es el reino*, la opción de un lugar que, en el propio interior de La Habana, opere como refugio. Sólo que en *Los palacios distantes* ese refugio funciona también como memoria artística, evocada de

manera nostálgica: el pequeño teatro de un antiguo liceo de La Habana donde se esconde el payaso Don Fuco conserva testimonios del paso de Maria Callas por La Habana, de Nijinsky, Antonin Artaud, Ana Pavlova, María Felix y muchos otros artistas de renombre.

Es un pasado artístico abierto al mundo, es la entrada de ese mundo en La Habana, lo que se representa como emblema del esplendor. Esa paradoja entre el refugio de salvación espiritual y física que, como espacio interior, aún sobrevive, y los iconos que simbolizan sus valores culturales, provenientes todos del Más Allá del Horizonte de La Isla, revela el juego simbólico a través del cual se estructura la imaginación de Abilio Estévez.

Según Estévez, la única vía de salvación para el hombre frente a la devastación de la Historia política, son la belleza y el arte. Más que la transcripción de una experiencia propia, o de una mitología únicamente nacional, la memoria cultural que se expone aquí es representativa por ser, sobre todo, universal. Del contacto pasajero de ésta con el espacio insular se revelan valores más testimoniales que intrínsecos. Los valores más sólidos de la cultura cubana, parece repertirnos Abilio, no sólo vienen de ese pasado suprimido, sino que se fundan en el contacto esporádico con el Otro del mundo occidental.

Sin embargo, al condenar de nuevo a la desaparición a ese espacio-refugio que es el teatro de *Los palacios distantes*, Estévez suprime tanto la conservación de ese pasado en el presente como la posibilidad de una salvación estética y hasta física en La Habana actual.

Como «La Isla», el «Pequeño Liceo de La Habana» posee un origen detalladamente descrito en el texto. Fue la princesa rusa Marina Voljovskoi, amante de Brindis de Salas, quien tuvo la idea de construir el lugar. Y, también como «La Isla», diferentes signos presagian la desaparición del lugar.

Es en la oscilación entre la memoria como base del pasado y la anticipación de un futuro apocalíptico que se construye el sentido del tiempo imaginario⁹ en las narraciones de Abilio Estévez.

Al igual que en su primera novela, el espacio que encarna el refugio en *Los palacios distantes*, el pequeño teatro colmado de reliquias, es invadido por un proxeneta que mata al payaso y obliga a deambular por La Habana a sus ocupantes. Se cumplen los presagios que justifican el miedo, y se disuelve así toda posible salvación del exterior.

En estas historias hay una constante ruptura del ritmo a través de pronósticos funestos que sólo pueden asociarse al miedo. Es el miedo, más que la incertidumbre o la propia catástrofe, lo que impide el desenlace afortunado de lo que se cuenta. El miedo neutraliza, incluso, la celebración del hallazgo de un lugar donde sentirse a salvo del tiempo histórico.

«Creo que La Habana no se entendería sin el miedo y sin el mar», afirma Abilio Estévez poco después de confesar: «En La Habana siempre me dio miedo el mar. Y como en La Habana casi todos los caminos conducen al mar, casi todos los caminos me conducían al miedo»¹⁰. Es la proximidad del mar, el hecho de ser la única solución espacial para la huida y la salvación, lo que acentúa la desolación en la cual la Historia abandona a los personajes. Acentúa, señalo, porque se trata, en todos los casos, de una solución trágica que amenaza con llegar o que cumple las advertencias repetidas a lo largo de la narración.

En la escritura de Abilio Estévez, el exterior y el mar, el presentimiento y el miedo se asemejan, forman parte de una doble percepción subjetiva —la del autor y la de sus personajes—, y funcionan como imposiciones del espacio vivido, es decir, de la experiencia que fija la espacialidad del sujeto¹¹. El presente y el Otro, el tiempo real y el lugar ajeno del que se huye son como el cercano mar, las causas del miedo.

En la tercera novela de Estévez, *El navegante dormido* (2008), el miedo es el estado subjetivo que prevalece en las relaciones de los personajes con el mundo. La primera dificultad que marca la relación entre la imaginación y la percepción, es decir, la distinción entre lo imaginario y el saber¹², hace del miedo una sensación múltiple y recurrente al valorar las acciones y los comportamientos, la ausencias de quienes han muerto o desaparecido, o la espera de todos los que se quedan atrapados en «un viejo bungalow junto a una playa sin nombre»¹³.

En *El navegante dormido* se cuenta la historia de una familia cubana, los Godínez, heredera de una casona perteneciente a un médico norteamericano, el Dr. Reefy, que la construyó con maderas de los bosques de Oregón en la costa norte de Cuba, en una ensenada cercana a Baracoa. La familia espera —en octubre de 1977— la llegada de un ciclón que se anuncia devastador, mientras se evoca el pasado familiar, esencialmente, antes de la Revolución del 59, y se especula sobre la desaparición en el mar de Jafet, el navegante dormido.

En realidad, la historia es escrita treinta años después, en 2007, en Nueva York, por Valeria «una lejana habanera que habrá devenido» entonces «neoyorquina»¹⁴, testigo de la espera del ciclón cuando tenía dieciocho años y vivía con su familia en la «vieja casa de madera frente al mar»¹⁵.

Como en el cuento «El horizonte», la familia criolla de abolengo, aislada y a la vez cercana al mar, es amenazada por la naturaleza y sus miembros mueren, huyen, desaparecen o esperan. Dos constantes formales del imaginario de Estévez se pueden constatar aquí. Como en *Tuyo es el reino*, la imaginación y la escritura del espacio marginal son atribuidas a uno de los personajes de la historia, y como en *Los palacios distantes*, dicha historia transcurre en la Cuba posrevolucionaria sin que esta referencia sea explícita.

Con respecto a la génesis del texto y del espacio donde transcurren los hechos que se leen, hay una variación en la composición de esos dos libros. En *Tuyo es el reino* se trata de limitar la distancia entre la narración y el sujeto que la escribe. Él es un personaje cuya misión es transmitir una historia que se salva del incendio. Por su parte, en *El navegante dormido* el narrador establece un pacto de lectura¹⁶ con el lector al que le advierte que lo que está leyendo será escrito después por Valeria: «Será en un futuro lejano. O no tan lejano». «Rodeada de buenos libros, escuchando el maravilloso alarido de Elmore James y la voz prodigiosa de Bessie Smith, 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 vieja casa de madera frente al mar, así como la historia de una o varias huidas, de un ciclón y de algunos fantasmas»¹⁷.

Al desarrollarse en Cuba en 1977 y ser escrita en 2007 en Estados Unidos, la novela es a la vez actual y evocadora de un pasado reciente, es decir, insular y de exilio. En todo caso, es de nuevo alrededor de las significaciones de un espacio-refugio que se articula la narración: el bungalow. «En esta puta isla, cuando no hay un

ciclón es que hay otro ciclón», dice el Coronel Jardiner, el viejo líder de la familia: «O un sol que es peor que el ciclón, por no hablar del calor, de los mosquitos y de otras cosas. En esta isla siempre estamos en peligro, ya ustedes debieran saberlo; además, en esta casa estamos a salvo, está bien hecha, levantada a conciencia»¹⁸.

La genealogía de esta casa y su permanencia en el tiempo son como «La Isla» y el teatro en las dos novelas anteriores: las bases de la narración y de las historias de sus personajes. Sólo que ahora dicha genealogía no establece sus vínculos con la cultura y el imaginario europeos, sino con los norteamericanos. El fundador de la casa, el Doctor Reefy, es un norteamericano que va a Cuba y combate la fiebre amarilla, construye la casa antes de volver a Estados Unidos. De alguna manera, la desaparición también en el mar de Jafet, años después, se insinúa como una de las causas de la partida al exilio de Valeria.

En lo que puede considerarse un cambio de la experiencia formal de Abilio Estévez, la inclusión de esta referencia norteamericana en su escritura, completa un periplo tanto de la fundación de la cultura cubana, como de su errancia en los últimos siglos. Es en Estados Unidos donde se escribe, a manera de evocación, la historia. Son fundamentalmente norteamericanas las referencias culturales (musicales y literarias) que funcionan como motivos del libro, y es allí adonde van los dos fundadores: el de la casa y el del texto.

Sin embargo, a la desaparición —que era el epílogo de los espacios de las dos primeras novelas— se prefiere ahora la insinuación de una continuidad de la catástrofe que en el plano real corresponde a la permanencia aún del mismo régimen político instaurado «desde aquel terrible 59, el verdadero año del demonio»¹⁹. «La Isla» desaparece en un incendio, el teatro es invadido por el Otro, la casona de *El navegante dormido* y sus habitantes, como el resto de los habitantes de la isla de Cuba, son amenazados por un ciclón que no termina de pasar, esperan...

De alguna manera, *El navegante dormido* puede leerse también como la historia de los que se quedaron encerrados en la Isla, asediados por la Historia que los hace infelices: «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»²⁰, dice Olivero, el personaje más imaginativo del libro, al final, cuando es inminente la llegada del ciclón.

LA REALIZACIÓN DE ALGO IMPOSIBLE

La imaginación literaria de Abilio Estévez se aleja de los procedimientos de una imaginación clásica. En su caso, lo real no es la base de la elaboración de las imágenes. La escritura pretende aislar al sujeto de lo real, lo detiene en un lugar y una época que él añora y que sólo puede habitar, precisamente, por una *imaginación creativa*²¹.

Éste es el efecto más reiterado de la facultad de imaginar de este escritor: escribir es, para él, contar la ambivalencia de un sujeto apresado en un espacio hostil del que desea evadirse sin conseguirlo, y desde el cual evoca o despide a otros que lo logran, fracasan o mueren en sus intentos.

De este modo, la escritura se puede interpretar a través de los cuatro planos del espacio y del tiempo predominantes en su representación. El pasado, como

referencia de la memoria y prueba melancólica de una unidad cultural alguna vez poseída; un presente anárquico, un futuro que se pronostica catástrofico, y un territorio intemporal que prefiero llamar imaginario. Las referencias a esta última zona, intercaladas con insistencia en las narraciones, son los únicos momentos en los que se realizan lo posible y lo sublime, donde se concretizan brevemente, y a plenitud, las ansias de huir de los personajes. Sólo la imaginación logra hacer real lo posible, aunque de manera momentánea y fragmentada.

La imaginación en la que, este caso, *produce* un mundo paralelo al que se representa y evita así el mimetismo de re-producir, de *reflejar*. Ella no toma prestado ninguno de sus elementos de los órganos sensoriales. En las narraciones de Estévez no se trata, repito, de la reproducción de un pasado (como en una ficción histórica), ni de la anticipación detallada del futuro (como en la ciencia-ficción), sino de un *desvío* hacia regiones imaginarias construidas no de imágenes visuales del sujeto, sino de las imágenes verbales que tienen sus génesis en las lecturas, la música, el cine, la danza, la pintura, la escultura, la ópera; en fin, el arte en general.

Cuando una imagen visual aparece, es como referencia —un barco en el horizonte, los globos aerostáticos de *Los palacios distantes*, el cuadro de Winslow Homer que ilustra *El navegante dormido* y la propia foto del navegante— o forma parte de la estrategia imaginaria en la que se apoya el libro, o se representa como una metáfora, es decir, como una manifestación de la conciencia crítica de Abilio que prefiere recurrir al arte como referencia y no a lo real.

Lo posible aquí es únicamente lo imaginado, y lo imaginado no ha sido, en la mayoría de los casos, ni vivido ni percibido. Son dos los niveles de la imaginación en la escritura de Estévez: el del sujeto que escribe y que, por tanto, imagina las circunstancias y la historia, y el de sus propios personajes imaginarios. Estamos en presencia del grado más alto de la imaginación; la que condiciona incluso la memoria y la percepción, la que alude sólo indirectamente a la realidad.

La limitación radica, sin embargo, en que la imaginación corre el riesgo de ser un fin más que un medio. En Abilio Estévez imaginar es una manifestación de *catarsis*²², la manera en que el discurso se hace cultura como gasto, como exceso, como mecanismo expresivo de ruptura con lo evidente, es decir, con lo inevitable.

En un pasaje de «El horizonte», puede leerse:

Andrés revisa los mapas y saca la vieja brújula, la limpia, está mucho tiempo mirando la aguja nerviosa. A veces habla de Manila, San Juan, Nueva York, Venecia. Y sobre todo del horizonte. Está obsesionado con el horizonte (...) Muchos días Andrés y yo nos vamos de viaje. Hemos llegado al pie de volcanes famosos, recorrido la ciudad de palacios y calles que son canales de aguas oscuras; andando por lagos desiertos, por praderas interminables; en bosques encantados aspiramos el olor del olíbano y del sándalo; desembarcamos en puertos de aguas pestilentes; subimos montañas, bajamos cuevas que casi conducen al centro de la Tierra. Tanto viajamos y tan lejos, que no nos percatamos de que mi madre había desaparecido²³.

El narrador descubrirá al final que Andrés es, en realidad, hijo de su padre y, por tanto, su medio hermano. En su *Inventario secreto de La Habana*, Estévez confiesa: «Antes que escritor quise ser geógrafo (ambición que por algún azar misterioso, completó mi hermano)»²⁴. Esta relación de intimidad y de admiración a la

vez, de imposibilidad propia y de exaltación del Otro, que funciona como desdoblamiento del deseo del sujeto que cuenta, se manifiesta en la manera de escribir la imaginación ajena, es decir, la de sus personajes, en la función que quiere darse a esta imaginación que le permite eludir, ignorar o simplemente olvidar las circunstancias reales en que se desarrolla la historia (Cuba, la Isla, la Revolución), como ocurre en «El horizonte», con la madre desaparecida.

En la narrativa de Abilio la imaginación aparece, a veces, como la ilusión de una visión. Esta ilusión se manifiesta a través de una extraña dialéctica establecida entre el engeguencimiento y la lucidez, entre el no querer ver (por la evasión, el sueño o el simple gesto de cerrar los ojos) y la adopción de una forma de locura voluntaria de sus personajes.

En *Tuyo es el reino*, Rolo lee a Huysmans y al hacerlo establece un paralelo entre el personaje Des Esseintes, que en *À rebours* dice viajar a Londres sin moverse de París, y él como lector, para evadirse por la imaginación de «La Isla», donde está condenado a vivir. Otro personaje, Marta, repite la súplica a Dios de poder ver las imágenes de otros países con un rezo y cerrando los ojos: «Hoy se apagaron demasiado pronto las luces de la tarde. Señor, déjame soñar. Muy temprano, Marta cerró 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 en la casa sin encender las luces, para qué necesita luces la pobre Marta de los ojos cerrados»²⁵.

Para Melissa, que pasea desnuda sobre una terraza; «La gente no viaja, se imagina que viaja, se imagina que sueña» y «repite a Sebastián que el mundo es un invento de Marta, que Venecia no existe, que no existe Viena, ni Brujas, ni Praga, ni Barcelona, ni París. Dice que el mundo es únicamente aquello que podemos ver»²⁶. A manera de digresiones sucesivas, Abilio introduce el monólogo de personajes alocados que especulan sobre geografías, culturas, y paisajes que le son desconocidos como vía de escape para soportar los rigores del encierro insular.

Estos recursos también aparecen cuando la historia transcurre en la Cuba más reciente. En *Los palacios distantes* la imaginación asocia un relevante pasado cultural con la decadencia del presente, y este presente trata también de suplantarse mediante el traslado ficticio a otros espacios, a otros placeres. El placer es momentáneo e imaginario, es decir, doblemente irreal. Victorio, «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 jabón. 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»²⁷.

En *El navegante dormido*, la escritura misma del libro comentada por el narrador es un acto imaginario que ocurrirá en el futuro: la novela es la imaginación de un personaje que escribirá lo que leemos. En el interior del texto la función de la imaginación es, de nuevo, la evasión de la densidad de la Historia revolucionaria en la vida de los personajes, asociada además a la proximidad de un ciclón. Más que en ningún otro texto de Estévez, la imaginación aparece aquí como la facultad de evocar una realidad suplementaria cuyos paradigmas están situados siempre en

el pasado. El Coronel Jardinero, Olivero, Vicenta de Paúl, Elisa y otros personajes, construyen su percepción del mundo a partir de vivencias o referencias del pasado, o de otras culturas y países conocidos antes del triunfo de la Revolución.

La imagen visual que da título al libro denota una última estrategia imaginaria, el deseo de otorgar a toda la representación un origen onírico: «No hay duda, este viaje es un sueño»²⁸, afirma Jafet, el navegante dormido, antes de emprender la travesía en la cual desaparecerá.

Al nunca más saberse de Jafet, al ser concebido del otro lado de la Isla, tanto la especulación sobre su destino como el libro escrito por Valeria a manera de homenaje a la imagen de Jafet, puede considerarse una hipótesis o una salvación para eludir una realidad que se eterniza en Cuba, como el sueño del navegante, por más de medio siglo de inercia y de espera.

Parece deducirse de estos gestos que Abilio, a fuerza de imaginar, termina por suspender la narración a través de un recurso extremo de la imaginación: el de delegar su estatuto a la posibilidad de un sueño. Es esa la principal paradoja de la imaginación en *El navegante dormido*, la de suponer como imposible, o abandonar a un futuro incierto, la propia historia que se lee, es decir, la fuga, la salvación del ciclón y de la Historia, la escritura imaginaria y el exilio.

LAS RESPUESTAS DE LA IMAGINACIÓN

Estévez es consciente de que para todo contemporáneo la Historia se convierte en la experiencia de cada uno, y determina hasta tal punto dicha experiencia que no podemos eludirla²⁹. Peor aun, la Historia dicta hasta dónde puede (en el caso de los cubanos) no sólo el lugar de elocución y sus discursos, sino también los emblemas de su imaginario.

Es sólo teniendo en cuenta esto, así como sus reflexiones y testimonios, su experiencia y su memoria afectiva, que podemos explicarnos la elección que él hace de la imaginación como origen de sus narraciones y de sus imágenes.

Es gracias a la imaginación que Abilio Estévez, al cabo de varios libros, sienta las bases de su propia *realidad secundaria*³⁰, ese territorio momentáneo en el cual se trata de remediar las imposiciones de la Historia. La imaginación se revela como una facultad compleja, ambivalente y contradictoria, tanto en sus efectos como en sus modos de funcionamiento. De un lado, elabora símbolos autónomos y configura una propia realidad, y del otro somete al sujeto a reacciones de adhesión y de rechazo, de salvación y de pérdida, de huida y de permanencia. Esto provoca que en las narraciones de Estévez se repita una misma situación: el hombre entra en conflicto, no con otros hombres, sino con una amenaza a la vez exterior y superior a él, a la vez natural, contingente e invisible.

Dos ritmos temporales y dos espacios coinciden y se oponen, dialogan y se excluyen, como lo real y lo imaginado, como la vivencia y la ilusión. Son siempre parejas de personajes quienes encarnan estas dicotomías de la *conciencia imaginante*³¹: Rolo y Sebastián, Victorio y El Moro, Valeria y Jafet, Olivero y Luis Medina, el doctor Samuel O. Reefy y el Coronel Jardinero. Unos se quedan e imaginan los mundos posibles que los otros conocen o buscan. Las significaciones de la imaginación pueden exponerse a partir de estas oposiciones binarias, al estudiar, por ejemplo, la representatividad de sus personajes.

Una lectura crítica más ambiciosa de la escritura de Estévez tendría que abarcar, por ejemplo, las estructuras formales y retóricas predominantes; es decir, otros campos de la imaginación, como el cuerpo y la imagen. Todos estos aspectos contribuirían a explicitar la manera —el cómo— en que toma forma la palabra en su discurso.

Aquí me he limitado a tratar de responder al porqué de sus elecciones al escribir, a deslindar coincidencias entre su intencionalidad y algunas constantes formales, es decir, a esbozar una fenomenología de su imaginación.

NOTAS

- 1 Estévez, Abilio; *El Horizonte y otros regresos*; Tusquets, Barcelona, 1998, p. 186.
- 2 En el cuento abundan ejemplos del ya mencionado *imaginario espacial* de Estévez («La casa es hermosa y está rodeada de mar, sobre un collado hasta tal punto cercado por el agua, que parece que vivimos en una isla»), del *imaginario material* (piano, espejos, sombrerera, muebles, porcelanas, la vajilla, un mantel que «trajo mi abuela de Valenciennes», fruteros, reloj de péndola, un album con estampas del mundo, un «jarrón de Sèvres», brújulas, chinchorro, un *secretaire*, una bandeja de plata, un *sgabello*, medallas, jarrones de Gallé, etc), del *imaginario temporal* (Tampa, la guerra del 95, la República), de su *imaginación cultural* (las danzas de Ignacio Cervantes, Chopin, grabados de Mialhe, cuadros de Chartrand, de Romañach, de Guillermo Collazo: «amigo de la familia y preferido de mi abuela», ediciones príncipe y poemarios de Mercedes Matamoros, Nieves Xenes, Alma Rubens, y de Julián del Casal), y de un *símbolo* de su imaginación, como es el caso, precisamente, del Horizonte: «Andrés [...] está obsesionado con el horizonte. No es una línea imaginaria, dice, allí el cielo y el mar abren su puerta para los que tienen coraje, dice» (*Íd.*, p. 192).
- 3 Genette, Gérard; «Espace et langage»; en *Figures I*; Éditions du Seuil, París, 1966, pp. 101-108. Todas las traducciones del francés son del autor de este trabajo.
- 4 Estévez, Abilio; *Inventario secreto de La Habana*; Tusquets, Barcelona, 2004, p. 88.
- 5 Jean Starobinski, en su *Montaigne en mouvement*, desarrolla esta idea de movimiento asociado a la conciencia y a la intencionalidad del sujeto que escribe. La corriente crítica llamada «Crítica de la conciencia» (o también «Escuela de Ginebra»), así como «la fenomenología» como corriente filosófica, están entre las bases teóricas de este punto de vista crítico.
- 6 Estévez, Abilio; *Tuyo es el reino*; Tusquets, Barcelona, 1997, p. 19.
- 7 Citti, Pierre; *Contre la décadence. Histoire de l'imaginaire française dans le roman 1890-1914*; Presses Universitaires de France, París, 1987, p. 13.
- 8 Estévez, Abilio; *Los palacios distantes*; Tusquets, Barcelona, 2002, p. 24.
- 9 Wunemberger, Jean-Jacques; *L'imaginaire*; Presses Universitaires de France, París, 1991, p. 32.
- 10 Estévez, Abilio; *Inventario secreto de La Habana*; ed. cit., p. 19.
- 11 Merleau-Ponty, Maurice; *Phénoménologie de la perception*; Gallimard, París, 1945, pp. 281-344.
- 12 Bouriau, Christophe; *Qu'est-ce l'imaginaire?*; Librairie philosophique J Vrin, París, 2003, p.78.
- 13 Estévez, Abilio; *El navegante dormido*; Tusquets, Barcelona, 2008, p. 19.
- 14 *Íd.*, p. 91.
- 15 *Íd.*, p. 365.
- 16 Lejeune, Philippe; *Je est un autre*; Seuil, París, 1980, p. 33.
- 17 Estévez, Abilio; *El navegante dormido*; ed. cit., p. 365.
- 18 *Íd.*, pp. 47-48.
- 19 *Íd.*, p. 338.
- 20 *Íd.*, p. 335.
- 21 Bachelard, Gaston; *La Terre et les Rêveries de la volonté*; Corti, París, 1963, p. 3.
- 22 Starobinski, Jean; *L'œil vivant II. La relation critique*; Gallimard, París, 1970, p. 178.
- 23 Estévez, Abilio; *El horizonte y otros regresos*; ed. cit., pp. 192, 195.
- 24 Estévez, Abilio; *Inventario secreto de La Habana*; ed. cit., p. 98.
- 25 Estévez, Abilio; *Tuyo es el reino*; ed. cit; p. 156.
- 26 *Íd.*, p. 51.
- 27 Estévez, Abilio; *Los palacios distantes*; ed. cit., pp. 28-29.
- 28 Estévez, Abilio; *El navegante dormido*; ed. cit., p. 376.
- 29 Kundera, Milan; *Le rideau*; Gallimard, París, 2005, p. 26.
- 30 Calasso, Roberto; *La literatura y los dioses*; Anagrama, Barcelona, 2002, p. 170.
- 31 Starobinski, Jean; ob. cit., p. 174.