

«Mi sueño ya no es mío». Los cuentos de Nabokov¹

Blas Matamoro

Rememora Nabokov un sueño recurrente de su infancia donde era capaz de ver un paisaje de espaldas, cuando normalmente se lo ve de cara. Ha conseguido escribirlo y concluye que tal sueño ya no es suyo, que se ha vuelto ajeno y común, compartido. Los tres elementos –identificación del sueño insistente, escritura, comunidad de lo soñado– redundan en esa especie de ensoñación universal que es el arte.

Escribir, soñar, volver del sueño, tienen una similitud estructural con el viaje al otro mundo que realiza el escritor (ver «Vance»): un muerto para el cual morir es instalarse en otro planeta, desterrarse (perder la tierra, la Tierra), y evocar el planeta de origen sin enterarse de que está muerto. Si se quiere, como esos personajes de Borges, alguien tan querido y requerido por Nabokov: Baltasar Gracián o el teólogo Melanchton.

Escribir es entablar «una lucha desigual con objetos indispensables». De algún modo, hacer lo que el científico verdadero, figura no lejana del Nabokov que clasifica insectos y mariposas: «experimentar el placer sensorial del conocimiento directo y divino», hormigueo sin el cual no hay verdadera ciencia. Se trata de una utopía, según puede verse. No existe el conocimiento directo, no mediado por el lenguaje, ni tampoco el hombre de ciencia, al igual que el resto de los hombres, puede asumir la perspectiva de un dios. Pero ya sabemos que la utopía es el acicate del deseo, por ejemplo, del deseo de escribir. A diferencia del científico, el escritor es un observador que no busca ese saber sin mediaciones, absoluto y definitivo. Es un observador, algo perplejo ante las peculiaridades de la vida, escéptico y, por lo mismo, nada pesimista (el pesimismo, según concluye Nabokov, poco y nada tiene que ver con la observación). La vida nabokoviana es fruto del azar y menudea en lo insólito. La palabra reclama ante ella el sublime derecho de intensificar lo azaroso y preservar una trascendencia que no sea mero accidente. Ahí queda eso.

¹ *Vladimir Nabokov: Cuentos completos, Traducción de María Lozano, Prólogo de Dimitri Nabokov, Alfaguara, Madrid, 2001, 788 páginas.*

Es un encuentro hartamente desigual entre la palabra y la vida, porque ésta es una suerte de divinidad, o sea que supera en talento a la otra, meramente humana. Las obras de la vida son intraducibles, no se las puede siquiera describir. ¿Qué recurso le queda al escritor? Hacer trampas, aun de las más vulgares, como cuando un mal guionista adapta al cine una gran novela. Se la altera hasta hacerla irreconocible. La vida ya no se puede reconocer en la escritura, pero, en cambio, cabe añadir, ha ganado verosimilitud. Y ahí también queda eso.

Por eso el escritor celebra una constante despedida de las gentes y las cosas, que siguen en el planeta de lo vivo. A menudo, ni unas ni otras se enteran de que se les dirige ese breve, intenso, amargo saludo. Llevado al extremo, el oficio de escribir se niega a sí mismo y el escritor se dice: «si yo fuera escritor...». O sea: si no me dedicase a contar historias nunca ocurridas (meramente verosímiles, insistamos). Y, en el otro extremo, producir seres ficticios a los cuales, por paradoja, se los salva de la ficción y se les dota de realidad. No es la pasión por la verdad que, atolondradamente, empuja a tantos hacia el ripio, sino ese juego dialéctico en que la trampa parece veraz y lo ficticio reclama y adquiere realidad. El escritor también padece este vaivén de opuestos: desaparece en sus versos y permanece convertido en una persona nebulosa, el poema, ese ataúd tan original que resulta, a un tiempo, seguro y transparente.

Se diría que en Nabokov la escritura tiene dos puntos de reparo privilegiados: el chisme o rumor, que es «la poesía de la verdad», y las frases ilegibles de la vida, ante las cuales la atención del escritor se aguza y se arraiga en un signo de puntuación. Enfatizando: el chisme es, nada menos, la forma moderna del mito, la historia que todos damos por verdadera sin pedir ninguna prueba al informante. Y la «corrección» puntual de lo indescifrable es el punto de arranque de la verosimilitud, la primera decisión de forma.

Lo anterior vale como introducción a otra figura, más concreta, pero que se liga fuertemente con la del escritor: el emigrante. Buena parte de estos cuentos, que se dispersan a lo largo de toda la vida literaria de Nabokov (entre 1921 y 1976), tiene como personajes a unos emigrantes rusos que deambulan por distintas ciudades de Europa occidental en la entreguerra, especialmente por Berlín. Han dejado atrás un país desaparecido para siempre y trastabillan en otro que está desapareciendo por segunda vez: tras la Alemania guillermiana, cargada de negras culpas, hazmerreír del mundo entero, la descabalada república de Weimar, antesala del nazismo, cargada con esa «horrible cualidad del alemán», ser un soñador. El suyo (el nuestro, por transferencia) es un mundo fragmentario, despiezado, disperso, una pululación de briznas de historia. El cuento es la forma narrativa que mejor le conviene.

Sabemos que Nabokov emigró y creó una suerte de instalación del emigrante: de Rusia a Alemania, Francia, Estados Unidos y Suiza. De la lengua rusa a la alemana, la francesa y, en especial, a la inglesa. Pero corresponde aclarar que esta actitud emigrante resulta la contraria a la habitual. Nabokov no deja atrás la patria perdida sino que la busca en tierra extraña: «...siempre he tenido la oscura sensación de que mi verdadero hogar estaba a la vuelta de la esquina, esperándome, y que podría entrar en él tan pronto como hubiera acabado con las mil cuestiones imaginarias que agobian mi existencia...» (Desde luego, el momento en que acaban esos imaginarios agobios es la muerte).

Refuerza tal búsqueda la posición de Rusia en estos relatos, aun cuando hagamos abstracción de la biografía «rusa» de Nabokov, un señorito cosmopolita criado en inglés y que, como cualquiera de los suyos, tenía el francés como lengua franca. Rusia ha sido sometida por los comunistas, pero no porque ellos vinieran de un espacio exterior, sino porque son duramente rusos. El prado silvestre y florido se transformó en huerto pedestre, vallado y rodeado por basurales y cloacas al aire libre. La débil constitución se volvió mayoría de uno solo, tiranía (ver «Destruir al tirano», donde los conspiradores que proyectan acabar con el dictador no pueden hacerlo porque se reconocen en él). Antes y ahora, permanece la vieja Madre Rusia, poderosa y espléndida, tierra de soldados y de eslavos religiosos. Tenía su encanto la Rusia de los zares y los grandes duques, pero abrigaba una vocación de catástrofe. No se la puede evocar suprimiendo uno de sus componentes. «El mundo de mi juventud era un pequeño mundo duro y galante que se enfrentaba a la adversidad con su punto de sentido del humor, un mundo que, sin alharacas, emprendía la marcha hacia lejanos campos de batalla...».

Por esto, el emigrante nabokoviano se parece a un adolescente, ese personaje que no tiene apenas nada que recordar pero que finge perderse en la lejanía del tiempo. Este ejercicio de melancolía lo retrae a su felicidad inmediata y cada cosa que se ve resulta tan memorable que merece un monumento. Así, el pasado, en lugar de recuperarse, se construye. Además está recordar que Nabokov fue un atento lector de Proust. Este poder de la imaginación sobre el pasado hace creer a la memoria que nada se ha perdido (las memorias de Nabokov se titulan, justamente, *Habla, memoria*), que el polvo y la oscuridad son la mejor protección para los secretos que crecen y acaban siendo recuerdos. La verdad personal, como la sombra en el crepúsculo, se agranda al someterse a la memoria. Es un juego que tiene, como todo juego, un carácter ceremonial vecino a la liturgia, y una capacidad, cercana a la artística, esa ordenación del azar: el examen ocioso del pasado es la invocación a los naipes que permiten jugar al solitario.

Emigrado que busca su lugar en la próxima parada del viaje y que sólo lo hallará en el final inevitable e inopinado, el artista se define como romántico. Quién lo diría de Nabokov, tan poco sentimental, tan escasamente dado a la entrega emotiva. Sin embargo, nada tan romántico como ese ejercicio de la defensa contra el sentimentalismo, la romántica ironía (de paso, dígase que es la fórmula de Thomas Mann, escritor al que Nabokov dirige tantas pullas que acaba por erigirse en su admirador). La ironía que permite bailar de dolor y reír porque la risa es, nada menos, «una imitación de la perdida verdad de nuestro mundo».

Romántica es la noción nabokoviana del amor y su vecindad con la música y la muerte, romántico el juego de la identidad entre el uno y el otro, yo y el sosías, *Ich und Döppelgänger*.

Nabokov perfila con nitidez su imagen del amor: es el sentimiento que produce en un hombre, una mujer inalcanzable. Poco importa que esté cerca o lejos, la distancia que no se puede franquear es la que define a la amada y la convierte en objeto del amor. Los ejemplos, según lo dicho, abundan, y obligan a la cita proustiana: «Un cuento de hadas», «Terror», el magnífico (tanto que merece parecerse a Henry James) «La Veneciana», donde un hombre se enamora de una mujer fascinante representada en un cuadro barroco (como Swann de Odette porque semeja la Zéfira de Botticelli), tanto que acaba dudando si la mujer de carne y hueso que también lo enamora es la amada verdadera o la otra. El cuadro es una falsificación contemporánea y la posible modelo, como corresponde, se marcha con el pintor. Las dos mujeres estuvieron al alcance de la mano, pero resultaron inabordables.

Otra variante, también romántica, es el fantasma (ver «Las hermanas Vane»). Dos hermanas aman a un mismo hombre. Una de ellas se suicida. La otra se queda con el buen señor y se dedica al espiritismo. El narrador, a su vez, la ama, pero sólo se queda con ella cuando, tras la muerte, se le aparece como un espectro.

Y otra variante más: el amor es el intento de recuperar una imagen fundadora, el descubrimiento de la amada en algún momento de la infancia (si se quiere, el arranque de los delirios pedófilos de Humbert en *Lolita*). Así en el encantador relato «Primer amor», que evoca un veraneo a principios del Novecientos, y en «Primavera en Fialta», donde Nina conduce al narrador, igualmente, a un enamoramiento infantil incompatible con la canallesca historia de la mujer adulta, con su marido y su amante a cuestas, ligados como dos criminales por algo más fuerte que el amor.

El reverso del amor es el matrimonio. En Nabokov aparece como apacible convivencia, vida sedentaria y rutina. Por oposición al amor, es siempre cercanía, pero no comunicación. Es decir que la lejanía del otro, o de