

La lección de Demonia

Ernesto Hernández Busto

En su novela *Ada or Ardor*, publicada en 1969, Vladimir Nabokov imagina una especie de planeta, Antiterra o Demonia, cuya geografía combina los rasgos de Rusia y Estados Unidos. En Antiterra (nombre que el novelista ruso-norteamericano toma del olvidado sistema de Filolao) todo sucede con al menos cincuenta años de anticipación en comparación con la Tierra, un extraño mundo cuya existencia no está del todo probada. El área que llamamos Rusia ha sido conquistada centurias antes por los tártaros, mientras que América está colonizada por rusos, ingleses y franceses. Los periodos históricos también han sido mezclados, y aunque la historia narrada ocurre a finales del siglo XIX y principios del XX, en Demonia conviven las mansiones campestres de Chéjov y Jane Austen con teléfonos, aviones y rascacielos modernos.

La realidad, ya se sabe, gusta a veces de imitar al arte. Circunstancias capaces de retar la imaginación más ferviente provocaron que entre 1970 y 1989 la URSS fuera invadida por una multitud de estudiantes cubanos que protagonizaron un insólito *Bildungsroman* de la Guerra Fría. Verlos atravesar la Perspectiva Nevski o la Avenida Kalinin encogidos de hombros y arrebujados en sus precarios abrigos tropicales era una prueba rotunda de hasta qué punto la política consigue a veces violentar la geografía. El resultado: adolescencias injertadas en un antimundo real que al final terminó siendo, como el imaginario territorio que se inventa Nabokov, una rara combinación de Rusia y Norteamérica.

Un escritor (o aspirante a escritor) cubano enviado por esos años a cualquier punto de la vasta geografía soviética, debía poner en marcha un complejo proceso mental para hacer coincidir el imaginario de sus padres, crecidos en la década del cincuenta (el béisbol, la mafia, los rascacielos frente al Malecón), con la austera imaginería de la utopía (la planificación quinquenal, una sociedad rebajada a maqueta de apicultor). Capitalismo y socialismo se convertían así en una especie de

amalgama simbólica, donde nuestros protagonistas abrevaban el abundante *kitsch-póshlust* segregado por las dos glándulas constitutivas del imaginario político de la Guerra Fría. Imaginario que todavía fascina a numerosos turistas de la política travestidos de antropólogos *amateur*: hipnóticos admiradores de una sociedad que en realidad recuerda otra novela de Nabokov, *Invitation to a beheading*, donde la administración, repleta de pompa y retórica, apenas necesita oprimir a los ciudadanos porque todos, salvo un número ínfimo de disidentes, aceptan con alegría la verdad transparente de lo vulgar mientras un verdugo que parece salido del Grand Guignol exige «esa atmósfera de efusiva camaradería entre el ejecutor y el ejecutado, que es tan preciosa para el éxito de nuestra común empresa».

La manera en que una cultura profundamente americanizada como la cubana consiguió «rusificarse» poco a poco nos obliga a preguntarnos por los límites de un pensamiento identitario y su cartografía literaria. Sin duda, una parte muy interesante de la literatura cubana escrita en los últimos veinte años sólo puede entenderse como el *tercero* incluido en la liza simbólica entre dos imperios que hicieron su irrupción apocalíptica en la escena de la llamada «Crisis de Octubre».

Digámoslo claramente: El cambio más importante en la cultura cubana de los últimos veinte años es que sus mecanismos de legitimación intelectual cada vez están más organizados desde y para el exilio. Una situación semejante era impensable en los años sesenta, cuando La Habana soñaba con ser una de las ciudades obligadas en la ruta del *boom*. La causa de todo, aunque moleste, hay que buscarla en la política que viene asolando Cuba, donde apenas ahora empieza a reconocerse que existe una literatura del exilio o que los numerosos escritores exiliados (Casey, Arenas, Cabrera Infante...) forman parte de la literatura nacional.

Mientras que la experiencia cubana en Estados Unidos cuenta con dos o tres novelas fundamentales (*Boarding home*, de Guillermo Rosales, *La travesía secreta* de Carlos Victoria...), un excelente libro de memorias (*Waiting for snow in Havana*, de Carlos Eire) y varios ensayos emblemáticos (baste citar dos títulos de Gustavo Pérez Firmat: *The next year in Cuba* y *Life on the Hyphen*), la experiencia rusófila de los cubanos sigue esperando el crítico que detalle los entresijos de ese choque cultural y le devuelva al «palavina» (en ruso, «medio»: apelativo con el que los cubanos describían a un ser híbrido, de madre rusa y padre cubano, o viceversa) su honor perdido por culpa del chovinismo criollo.

El asunto, en cambio, tiene un indudable filón novelístico: Jesús Díaz lo aborda en dos de sus novelas: *Siberiana* y *Las cuatro fugas de Manuel*. De muy diferente manera, esa experiencia rusocubana sostiene dos novelas de José Manuel Prieto, *Enciclopedia de una vida en Rusia* y *Livadia*, que algunos críticos incluyen dentro de una literatura «postnacional» o «transnacional». Creo que en esa clasificación se insinúa un ligero equívoco: si «lo nacional» no ocupa en las novelas de Prieto un lugar protagónico no es porque sus novelas sean «cubanas» o «postcubanas» sino porque son buenas novelas. En el caso de Prieto —como en el de Rolando Sánchez Mejías y otros narradores cubanos que viven fuera de Cuba—, se trata de escritores que han superado la perspectiva provinciana, de ficciones en las que Cuba bien puede ser un pretexto o la perfecta encarnación de ese territorio imaginado por Nabokov. La pregunta por la identidad colectiva no desaparece (sería difícil que un buen novelista la pasara de largo). Más bien, deja de estar entrapada en las circunstancias del nacionalismo.

Muchos son los académicos del exilio que sólo consiguen entender una novela escrita por un cubano si le colocan alguna etiqueta multicultural. Así como en *Pnin*, otra obra de Nabokov, se menciona varias veces a un catedrático de Antropología, Tristram W. Thomas («Tom» para los amigos), que ha obtenido diez mil dólares de la Fundación Mandoville para estudiar en Cuba los hábitos alimenticios de los «pescadores trepadores de palmeras» (*palm-climbing fishermen*), la academia norteamericana ha lanzado sobre la literatura escrita por cubanos su densa red de estrategias multi-culti con resultados francamente pobres. Porque la otra cara de esas consideraciones acriticas es un mercado saturado de libros que reducen el tratamiento de la identidad a la restitución imaginaria de una pertenencia geográfica. En esos ámbitos la trama de una novela exitosa se limita, muchas veces, a las típicas variantes de «cómo-volví-a-ser-cubano-a-pesar-de-todo». Incluso críticos y escritores que llegan a la academia desde otros ámbitos acaban en las horcas caudinas de esta variante *postmodern* del *Et pluribus unum*.

¿Qué decir de tantos novelistas que usan a Cuba como locación, un territorio que la historia contemporánea ha dejado abonado para todo tipo de exotismos y frustraciones? Siempre que me topo con estas trepidantes historias de espías y contrabandistas, de putas y redentores, me quedo con la incómoda sensación de estar siendo estafado. Me recuerdan otra novela de Nabokov, *La defensa*, en la que un excondis-

cípulo del protagonista, empeñado en recordarle su vida de estudiante como una época paradisiaca, se enorgullece de haber hecho turismo en la isla («Ya le digo, he viajado por todo el mundo. ¡Qué mujeres, las de Cuba!») antes de que un oyente descubra que sus alardes de viajero son puras mentiras y que ese mundo de tentaciones exóticas no es más que la sarta de embustes de un fanfarrón que sólo lee prospectos de viaje.

Hay en todas estas peripecias literarias la misma ingenuidad del turista que visita un lugar «para reencontrarse con sus raíces». Ese pasado, convertido en materia museable, impide a la memoria novelar el presente más allá de un imaginario relativista donde lo político resulte un simple elemento del decorado. Un escritor tan sofisticado como Nabokov, por ejemplo, no rehuyó nunca la política. Su lección, la lección que los novelistas cubanos pueden aprender al descubrirse habitantes de Demonía, es mantener la ficción fuera de una doble coartada: ni un realismo impresionista, acotado por «experiencias» rebajadas a las vicisitudes del ego, ni las falsas ambiciones de esas aburridas novelas alegóricas que no se atreven a llamar las cosas por su nombre. Esos son los riesgos que debe correr un verdadero escritor: los de inventar o reinventar un mundo que sea, por así decirlo, más real que la realidad misma.